

TV y Cultura

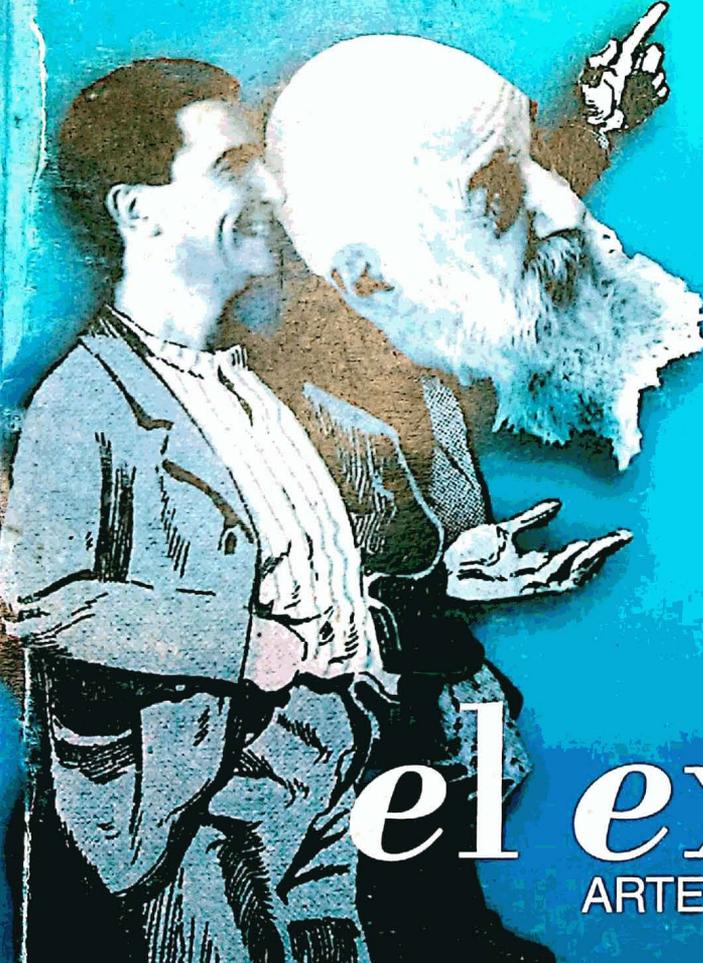
Fernando Birri

Ricardo Aronovich

Federico Fellini: realidad onírica

ISSN 1667-8036

dca PUBLICACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE  
COMUNICACION AUDIOVISUAL - Facultad of Bellas Artes - UNLP



AÑO TRES | NÚMERO CUATRO | SEPTIEMBRE 2005

# el extranjero

ARTES AUDIOVISUALES

# el extranjero

Revista Estudiantil del  
Departamento de Comunicación  
Audiovisual

Facultad de Bellas Artes - UNLP

Coordinación General Editorial  
Lic. María Alejandra Rómoli

Director  
Marcos Tabarozzi

Consejo Editorial  
Catalina Angelinetti / Camila Bejarano Pétersen  
/ Esteban Ferrari / Mariela Rodríguez / Magalí  
Savegnago

Administrativo / Financiera  
Magalí Savegnago

Colaboradores permanentes  
Honorio Galarza / Viviana Johnson / Walter  
Juárez / Mauro Petean / Diego Serlín

Escriben en este número  
Nicolás Alessandro / María Clara Beverini /  
Mario Borgna / Carlos Capelletti / Maximiliano  
Corti / Lía Hansen / Romina Massari / Nicolás  
Moro / Hernán Moyano / Melissa Mutchinick /  
Gustavo Provitina

Diseño editorial  
Área de Producción Gráfica Secretaría de  
Extensión - FBA: DCV Sebastián Morro /  
DCV Ignacio Desuk / DCV Verónica di Rago  
Sobre una idea de: Federico Higashino /  
Federico Kenny / Lucía Larrama  
Diseño de identidad: Juan M. Carricaburu

Arte de tapa: Esteban Ferrari  
Fotografía: Catalina Angelinetti / Camila  
Bejarano Petersen / María Pérez Escalá  
Ilustración : Leonardo Gauna

Corrección  
Prof. Nora Minuchin  
Dirección de Publicaciones - FBA

Proyecto Editorial Original  
Lic. María Alejandra Rómoli

# Suma

• **editorial** / p.4

• **el gabinete del dr. caligari**

¿Autorreflexividad o autoerotividad? / M. Clara Beverini / p.6

Resistiré, aproximaciones a / Lía Nørdrup-Hansen / p.8

TV y Cultura. *Los programas culturales: una probable definición* /  
Gustavo Provitina / p.10

Cuando el viento sopla y el árbol sigue de pie / Diego Serlín / p.14

• **ojos de serpiente** / CRÍTICA

La ciénaga / Otra visita a la ciénaga / Nicolás Moro / p.18

Mujer fatal / Contra el prestigio del tedio / Maximiliano Corti / p.20

Intimidad / Erótica de la distancia / Camila Bejarano Pétersen / p.23

• **encuentros cercanos** / ENTREVISTAS

con Fernando Birri / p.24

con Fernando Spiner / p.30

• **escrito en el cuerpo** / TESIS

Sensación térmica / por Nicolás Alessandro y Martín Ladd / p.37

Realidad onírica / por Melissa Mutchinick / p.42



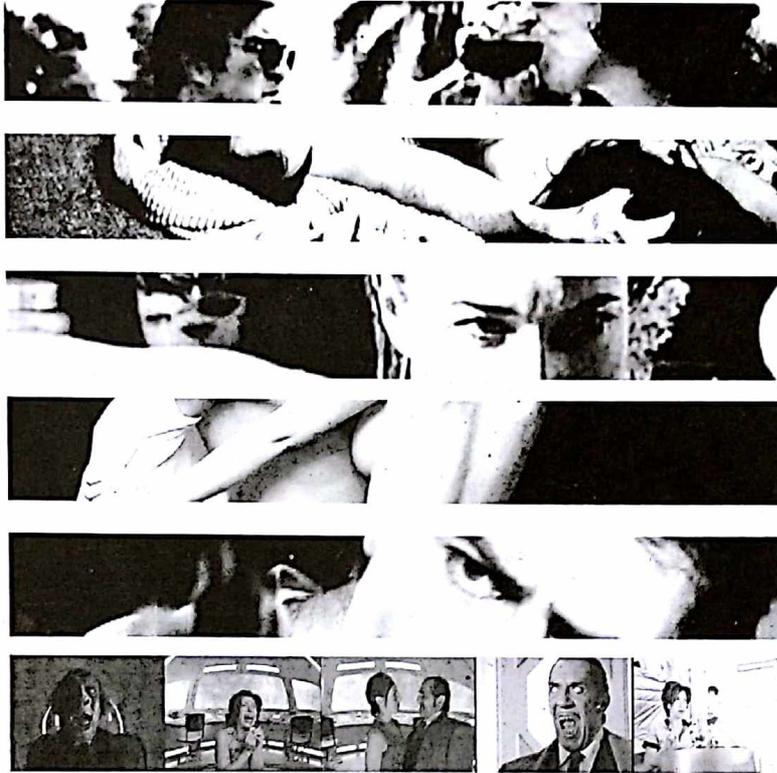
departamento de  
comunicación  
audiovisual  
Lic. RICARDO A. MORETTI

con el apoyo de



Secretaría de Extensión  
y Vinculación con el Medio Productivo

Tirada: 1000 ejemplares  
Reg. de Prop. Intelectual 292122  
ISSN: 1667-8036  
CUIT: 30-54666670-7  
Publicación del Dpto. de Comunicación  
Audiovisual - FBA - UNLP / año 3 / nº4



huecas o piedras incoloras, Brivel prometía o develaba con su voz las visiones de lo imposible que yacían en la materia: una mujer, una venganza, las garras de la hiena.

De tanto en tanto, tal vez para ejercer aquello que predicaba, ejecutaba algunos -tímidos- intentos de construcción, demasiado parecidos a los modelos que reverenciaba.

En cuanto a Cadoc, distaba mucho de la postura observadora de Brivel o el impétu febril de Arzur.

En realidad, su tarea se iniciaba mucho antes de las reuniones, quizá observando o caminando entre las casas de su comunidad.

Hablaba con la gente, escuchaba las historias de ladrones y mendigos, sonreía nostálgicamente con las ilusiones de las matronas, se contagiaba del miedo a la guerra contra los romanos, correspondía con respeto ante la transmigración de las almas, dibujaba animales sobre la piel azul de los guerreros.

A veces miraba curioso un viejo manual de apuntes de su maestro y empezaba, mentalmente, unos tímidos

bocetos de obra. Diseñaba un plan, partía el metal, volvía a la idea original, reconstruía, mejoraba. Aprendía las técnicas de sus compañeros, dialogaba con ellos sobre modos y caminos. Discutía los escritos de Brivel o ayudaba a Arzur con los detalles de un terciado.

En tanto elaboraba su obra, que le llevaba semanas de trabajo. Solía acompañarla de dibujos y palabras que, decía, quería dejar a futuros discípulos.

Así pasaban las tardes en el monte Taukal.

En el año 160 d.c, el pueblo decidió la última emigración ante la persecución de druidas que desplegaba impiadosamente una legión de romanos .

Ya ancianos, y a modo de despedida, los tres amigos enterraron un pequeño cofre con pocas obras y escritos en el lugar de sus encuentros.

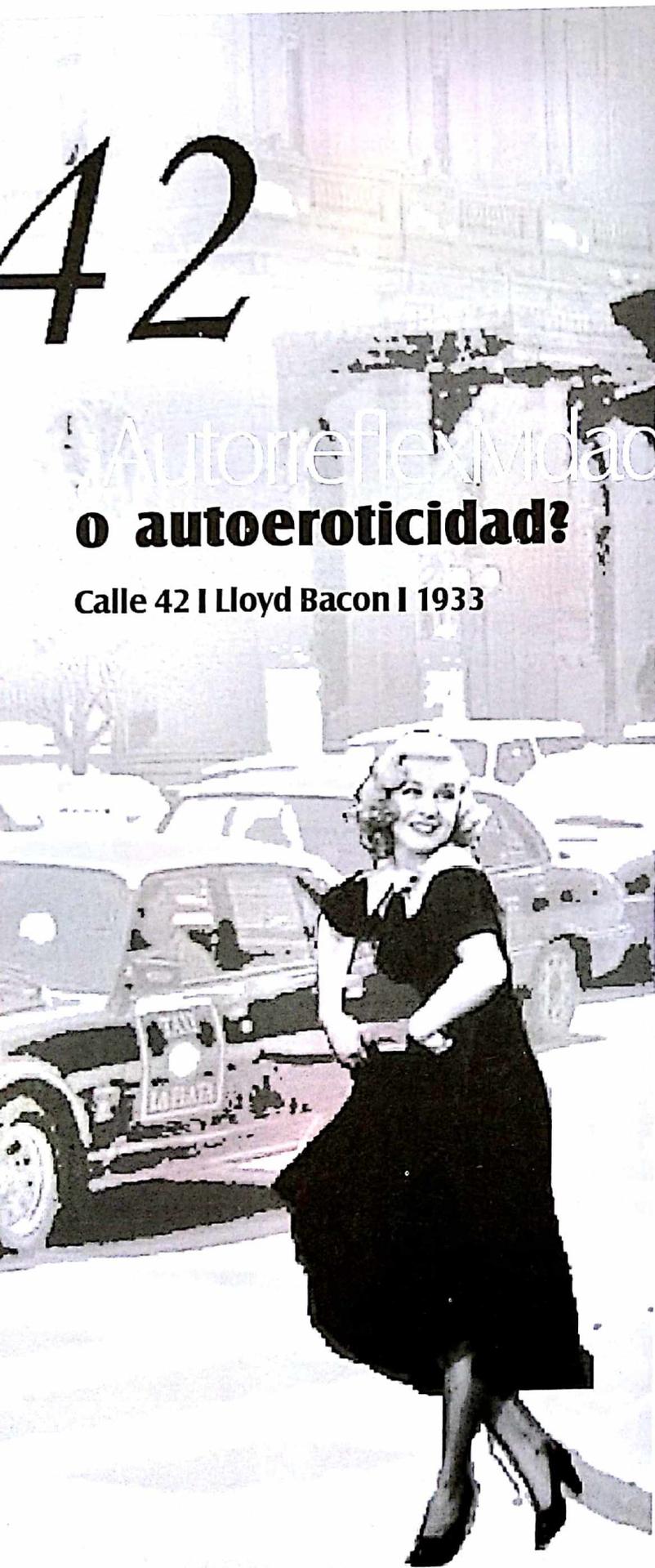
Luego partieron. Casi todos los habitantes fueron exterminados una noche en los campos de lo que hoy es Pontevedra.

Mucho tiempo después un arqueólogo irlandés, lejano descendiente de esa casta perdida, encontró los restos del cofre y las formas

que en él yacían. Reconstruyó los hábitos y prácticas de sus autores y escribió en una vieja libreta:

«Se equivocan los que piensan que una obra es el resto material de lo que alguna vez fue otra cosa, de lo que alguna vez significó otra cosa.

Tal vez la verdadera obra de Arzur fue esa energía rabiosa que se revela en sus proyectos fallidos, y la verdadera obra de Brivel fue su meditación profunda sobre lo que se llevaba a cabo durante el ritual del bosque. Sin embargo, encontré en la obra de Cadoc algo que me intrigó, como si la energía y la meditación, la obra y el papel viviesen armoniosamente, en el mismo lugar»



María Clara Beverini

¿Cuáles serían las palabras más apropiadas para describir a *42<sup>nd</sup> Street (Calle 42)*, dirigida por Lloyd Bacon? ¿Osadía, modo energético de contacto del espectador con el film? ¿O será que los términos que se adecuan mejor a la propuesta sean los de la búsqueda incesante del placer?

En los filmes de género musical reinan, según las palabras de Jane Feuer, los mitos de **espontaneidad, integración y del público**. Además, se destaca en ellos una forma de construcción autorreferencial que, en algunos casos - como es el del film que ocupa este análisis -, adquiere rasgos de autorreflexividad. El mito de espontaneidad se pone de manifiesto en *42<sup>nd</sup> Street* durante el estreno de la obra dirigida por Marsh, en la que dos jóvenes actores (un hombre de sonrisa seductora y una atractiva señorita rubia) interpretan un canto al amor. Sus cuerpos rebosantes de erotismo se confunden en un clima de sublimación y espiritualidad, a la vez que sus voces, liberadas por fin de las ataduras del mundo real e inarmónico, entonan una melodía que invita a soñar con la consumación absoluta de todos los deseos. Por su parte, el mito de integración puede vislumbrarse en la escenificación que tiene lugar en los decorados de un tren, donde ambos protagonistas generan la acción - la danza y el canto -, seduciendo a los demás pasajeros a formar parte de la diversión. De este modo, damas de la alta burguesía se unen al guarda del vagón en una única y ordenada coreografía.

Con respecto al mito del público, digamos que se encuentra presente durante todo el film. Tanto en los ensayos como en el estreno de la obra, la figura del espectador ocupa un lugar de relevancia dentro de cada escena. El viejo productor del espectáculo siempre está observando las prácticas de bailarines y cantantes, y de ese modo encarna la audiencia teatral. Sin embargo, nuestra ubicación como testigos de la historia que transcurre en el film se halla expresada de un modo mucho más sutil. Marsh dirige a sus actores mientras nosotros - los espectadores - observamos la escena desde una ilusoria cuarta o quinta fila del teatro. Pero, mágicamente, la cámara varía el punto de vista brindándonos un gran privilegio: el acercamiento casi vertiginoso hasta los rostros, las piernas, las expresiones de los intérpretes. El lente de la cámara - volviéndose móvil cuan-

do incide la música - se sitúa, entonces, donde nuestro ojo quiere estar, dejándonos ver el detrás de escena, los entretelones del espectáculo, en definitiva, lo que permanece aún velado para el modelo de público teatral. Quizás aquí resida el punto más autorreflexivo de la película, puesto que propone un juego, sí, pero a la vez explicita sus reglas. Esta estructura lúdica planteada por *42<sup>nd</sup> Street* se inscribe en un intento de inclusión absoluta del público a la escena fílmica. Propone al espectador que se integre al canto y a la danza, al menos psíquicamente. Aquí comienza a tener relevancia el concepto de pulsión.

Según Sigmund Freud, la definición de pulsión responde a uno de los conceptos límite entre lo orgánico y lo psíquico. La pulsión es una excitación endógena que se produce en lo orgánico y que luego se inscribe en lo psíquico. Esta excitación, a diferencia del mero estímulo externo, es continua, es decir, nunca es posible cancelarla totalmente y se erige energéticamente como una exigencia de trabajo. La meta de la pulsión es la satisfacción, el encuentro de un equilibrio perdido desde el primer instante del nacimiento.

El principio rector de las pulsiones es, ni más ni menos, el principio del placer, que se traduce en la búsqueda incesante de nuestro deseo. El punto emblemático de la teoría de Freud reside en que este objeto es, en sí mismo, vicariante, de elección arbitraria. Ahora bien: ¿qué lugares ocupan la pulsión **escópica** y la pulsión **invocante** en la estructura perceptiva del sujeto? «La primera, propia de la búsqueda de recepción de imágenes, construye la vinculación con la percepción en el afuera del cuerpo del sujeto (toda imagen es, por definición, externa para el percibiente, salvo en los sueños y las fantasías, o sea, en situaciones no comunicacionales). La pulsión invocante, en cambio, pone en cuestión permanentemente la diferenciación entre el propio cuerpo y su exterior. En la base de la situación originaria de percepción auditiva en la etapa de vida intrauterina se encuentra la posibilidad del sonido de atravesar líquidos y sólidos y su penetración en el oído, con la única condición de que éste funcione».<sup>1</sup>

Resulta evidente que, en la estructura de cualquier film, ambas pulsiones se encuentran presentes, pero es necesario señalar que en el género musical ellas operan de un modo diferente. Encontramos en el musical la procedencia de la pulsión invocante respecto de la escópica. Esto no significa que haya una preponderancia de una sobre la otra (he señalado las posibilidades del *backstage*), pero sí la

predeterminación de la primera respecto de la segunda. Es a través del sonido de la música que entramos al mundo de ensueño propuesto por los números coreográficos y no al revés. El efecto auditivo de percepción es interno al propio cuerpo al alojarse en el propio oído, por lo tanto, la voz del **otro** en el interior del oído del que percibe no parece ser una representación de su cuerpo, **es su cuerpo**. Así, la pulsión invocante precede a la escópica, estructurándola, rigiéndola rítmicamente, marcando su compás. De acuerdo a las palabras de Michel Chion, la música co-irriga al film, es decir, se instaura como el principio de animación dinámica, de creación y de mantenimiento de la energía. Tal es el rol que juega el *leit motiv* del film en sus sucesivas apariciones a lo largo del relato. Gracias a él es posible una especie de elasticidad, de fluidez, similar a la de los sueños (relegando a un segundo nivel los propósitos meramente comunicacionales), donde el cuerpo de cada performer se erige no como un cuerpo-otro, sino como el propio cuerpo realizante de todos nuestros deseos. Pero, puesto que la pulsión escópica se ha modificado, «ya no se da en la imagen un efecto de extrañamiento y representación que actúe como apertura de las identificaciones a partir de una diferenciación fundante»<sup>2</sup>. Entonces, aquello que deseamos mientras se baila y danza, ¿es un desdoblamiento de nuestro propio yo? ¿Este será acaso la principal arma de seducción del film? Nuestras pulsiones se disponen a disfrutar del juego perceptual de sueños y fantasía. La elección del objeto parece volverse sobre sí misma, se acerca a la transformación en autoerotismo.

## Bibliografía

---

Chion, Michel: *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.

---

Fernández, José Luis: *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires, 1995.

---

Feuer, Jane: *El musical autorreflexivo y el mito del entretenimiento*, en Grant, Barry K *Film Genre Reader II*, Univ. Of Texas Press, Austin, 1995.

---

Freud, Sigmund: *Tres ensayos de teoría sexual*, Amorrortu, Buenos Aires, 1987.

---

<sup>1</sup> Metz, C, citado por Fernández, J.L.: *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires, 1995.

---

<sup>2</sup> Lacan, J., citado por Fernández, J.L.: *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires, 1995.

# RESISTIRÉ

## aproximaciones a

"La puesta en escena es una puesta en tercero [...] Es en función de esa dimensión tercera que puede establecerse el juego de la oscilación espectral, ese goce simultáneo del deseo de lo ilusorio y del juicio de realidad. Esa ambivalencia conformadora del espectador le permite reconocer el doble de la realidad, a la vez de acceder a la visión de lo imposible en ella".

Jean-Louis Comolli

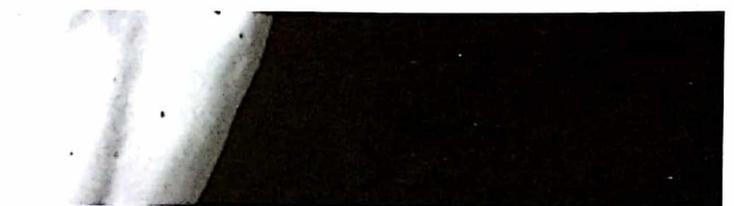
### A Ricardo Moretti

*Resistiré*, que nació como una telenovela clásica, comenzó poco a poco a transitar por otro camino: el de la intriga, el de la corrupción política, el del terror. El gran logro de esta telenovela fue actualizar el género con toques de *thriller*, elementos fantásticos y secuencias oníricas. Pasamos meses tratando de descubrir qué había "en la casa de al lado" y para qué hacía falta la sangre. Por momentos la historia de amor quedó relegada a un segundo plano.

Comencemos diciendo que la sociedad reconoce el género telenovela a partir de la aceptación de una serie de características comunes que permiten distinguirlo de otros textos ficcionales. A lo largo de la historia de la televisión, la telenovela varió sus formas de producción, su lugar en la programación, su prestigio social. Durante todo este tiempo se reconocieron una serie constante de particularidades textuales: narración de tipo seriada, retórica ligada a la exageración, centralidad en temas amorosos. Pero también se verificaron variaciones en cuanto a contenidos y formas



Lía Nørdrup-Hansen



estilísticas tanto por país, autores o personalidad de los protagonistas. Aquí el caso *Resistiré* es emblemático.

Dentro de los rasgos retóricos las “figuras de exceso” se hacen presentes como una de las características del melodrama. Los espacios representados que habitan los personajes están relacionados directamente con el poder adquisitivo; la casa de los laburantes que componen la familia Moreno –papá Moreno (Hugo Arana) y mamá Moreno (Claudia Lapacó)– en oposición a la granja de Doval y la “casa de al lado” donde están los modernos laboratorios en los que el doctor Malaguer investiga (Daniel Fanego). Así también, la pareja protagónica –si bien al referirse a una telenovela la pareja está constituida por tres personajes– conformada por el héroe, Diego Moreno (Pablo Echarri), como la heroína, Julia Malaguer (Celeste Cid) son encarnados por actores que caben dentro del prototipo de belleza; el antagonista Mauricio Doval (Fabián Vena) representa un villano reprimido y cruel, que adora a su hija y está profundamente enamorado de su esposa lo que lo impulsa a llevar adelante sus inescrupulosos planes.

Dentro del nivel temático existe un conflicto entre dos tipos de verosímil: el social y el de género. El primero hace que se construyan personajes, situaciones o ambientes que permiten equipararlos a los de *la vida real*.

En principio, los grupos antagónicos que luchan durante la trama no responden a la tipificación de *buenos y malos*; detrás de cada acción aparece una justificación dramática que complejiza la valoración moral de los personajes, existe una motivación profunda que lleva a cada actante a hacer lo que hace: Mauricio Doval quiere encontrar la cura a su enfermedad aunque la forma en que lo lleva adelante sea un poco *oscura*; Diego Moreno, que cumple el rol de héroe, tiene como misión hacer triunfar el bien aunque esto le cueste la vida a algunos personajes.

Dentro de los rasgos *temáticos* se puede diferenciar el *tema* del *motivo*. Como en toda telenovela el tema central es la felicidad de la pareja, pero la novedad se centra en los motivos que son interesantes para hacer referencia. No sólo está presente el triángulo amoroso principal, sino el triángulo

amoroso constituido por Andrés (Claudio Quintero) que mantiene dos relaciones, una homosexual con Lupe y otra heterosexual con Vanina ( Bárbara Lombardo); y por si fuera poco este personaje -Andrés- mantiene una relación incestuosa con su tía Leonarda (Tina Serrano).

Otro motivo que está presente es una referencia a lo místico. Leonarda es una católica devota, se la ve a menudo rezando, le implora protección a las Vírgenes, alude a la institución eclesiástica y a sus integrantes y en algunas oportunidades aparece una monja que le trae agua bendita para curar las desviaciones de su sobrino *gay*. A Doval se le presenta una especie de guía espiritual que lo persuade de sus actos. En la relación laboral entre Doval y Moreno, el héroe entra en el mundo del verdadero negocio (el tráfico de plasma) y se ve involucrado en el *lado oscuro*. Finalmente termina por manejarse de la misma manera que Doval como jefe de una banda mafiosa, empuñando un arma y pactando con los personajes que están fuera de la ley para llevar adelante su cometido y hacer triunfar el bien. Por otro lado, la relación filial que desarrollan el doctor Malaguer y Mauricio Doval. El doctor se ve en deuda con Doval porque le brindó la posibilidad de trabajar en sus modernos laboratorios -aunque no sepa en realidad para qué serán utilizados sus hallazgos- cuando la comunidad científica le dio la espalda. El fuerte lazo que los une hace que vea en el accionar de su hija una forma de traición tanto para su *protégido* como para él mismo.

En el caso de la telenovela se produce un *juego de tensiones*; dos lógicas tensionadas entre sí: la del mundo del deseo que mueve la acción de los personajes y la del mundo de las convenciones que organizan la vida social. En este tipo de género el *final feliz* constituye la conciliación de las tensiones. La telenovela como género presupone un desenlace con la constitución de la pareja protagónica más allá de cualquier impedimento y a cualquier precio.

Estas fuerzas construyen un enunciador intratextual, producto de un narrador omnisciente y ausente. En este sentido se impone la lógica de la “telenovela”, que establece ciertas reglas de modo inapelable, que deben ser respetadas.

das para que cada texto se integre dentro del género.

El dispositivo de enunciación de la telenovela se presenta como "transparente", genera la impresión espectacular de mostrar una historia como si se contara así misma, permite desplegar un juego donde pueden ingresar infinidad de contenidos (situaciones, personajes, citas a otros géneros y textos, momentos históricos, referencias a la actualidad, etc).

Por último, en el final hubo para todos los gustos, aquellos que deseaban un "final feliz" lo tuvieron con la reaparición del protagonista, Diego Moreno, después de una supuesta trágica muerte y el reencuentro con Julia Malaguer. Los "modernos" descubrieron la intriga de los experimentos con la sangre de boca del propio Mauricio Doval, que con su teoría de la manipulación genética explicó como pretendía apoderarse del mundo.



*Resistire*: telenovela emitida durante el 2003 por el canal Telefé de la televisión abierta argentina. De emisión diaria en el horario de las 22 horas - franja horaria ocupada en su mayoría por otros tipos de programas ficcionales-. Con dirección compartida por Carlos Luna, Daniel Aguirre y Miguel Colom. Los guionistas en este caso fueron Gustavo Belati y Mario Segade. El elenco tuvo en sus filas a: Pablo Echarrí, Celeste Cid, Fabián Vena, Carolina Fal, Hugo Arana, Claudia Lapacó, Daniel Fanego, Tina Serrano, entre otros.

# los programas culturales: una probable definición

Gustavo Provitina\*

Analizar el abordaje que se hace de la cultura en programas televisivos especializados en esa materia nos permitirá conocer como desde los medios se construye una definición de cultura deudora de los preceptos de la ilustración filosófica y quizá, en un sentido más amplio, develar los nexos que paradójicamente los ligan a la transmisión oral de la cultura previa al desarrollo masivo de la imprenta. No definiremos a la cultura en un sentido general, sino desde el seno mismo del género propuesto en el siguiente estudio.

Excede a los fines de nuestro análisis la enumeración, discriminación y estudio de los diferentes enfoques consagrados a definir la noción contemporánea de cultura, pero reviste especial importancia la consideración propuesta por Lotman: " toda la variedad de demarcaciones existentes entre la cultura y la no cultura se reduce en esencia a esto, que, sobre el fondo de la no cultura, la cultura interviene como un sistema de signos".<sup>1</sup> No hace falta la pericia y sagacidad de un semiólogo para reconocer en los programas culturales que

# tv y cultura

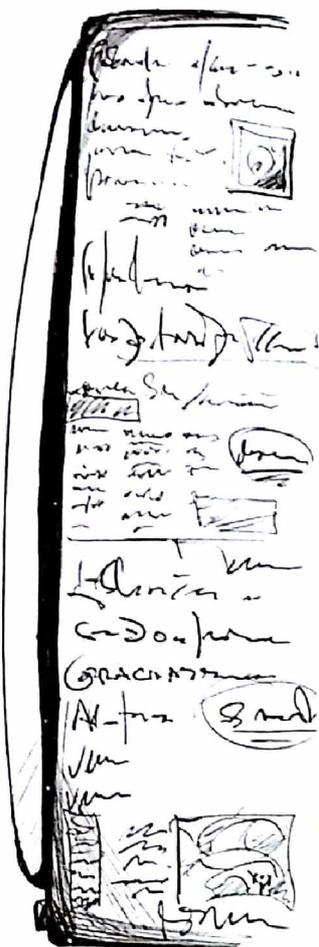


## Los programas culturales: una probable definición

sustentan nuestro análisis –*El refugio de la cultura* (ATC, conducido por Osvaldo Quiroga) y *La lengua suelta* (Canal 4, Silvia Hopenhaym)– un procedimiento metonímico elemental: los libros son la cultura. Una huella esencial de estos programas parece consistir en construir un paradigma de cultura apelando a un procedimiento de contigüidad de sentido según el cual, y atendiendo al principio que define a la metonimia como la parte por el todo, la representación oficial de la cultura es el libro, universo cerrado capaz de contener todos los conocimientos que corresponden a la formación de un hombre ilustrado. Sin ánimo de proponer una lectura en clave paródica de este fenómeno, es fácil suponer que las editoriales funcionan como las entidades productoras de cultura, en tanto intermediarias materiales de los autores, y los críticos televisivos cumplen la tarea de difundir ese aporte y, a la par, proponer claves, estrategias favorables para regular las condiciones de reconocimiento del objeto en cuestión por los legos. Los libros estarán presentes en las manos del conductor y de sus invitados o se apilarán en mesas; otras veces aparecerán presentados por la voz en *off* de un locutor enmarcando la poderosa infraestructura editorial que oficia de auspiciante del programa. La no cultura será aquello que se inscriba en los bordes, en los márgenes de la escritura, o mejor dicho, de los discursos de legitimación formal que justifican la operatividad del sistema. Subyace una voluntad normativa, tal como la que prevalecía en la médula de la Ilustración, es decir, la “concepción preceptiva del arte y

de la literatura”<sup>2</sup> que culminará en el Enciclopedismo, en la babélica biblioteca referida por Jorge Luis Borges donde “la única actividad posible es la búsqueda de un signo escrito”.<sup>3</sup> Los programas culturales ya no sólo proclamarán y difundirán la dimensión fetiche del libro, su necesidad en términos de consumo; a la par, lo postularán como un modelo de acceso al conocimiento oficial y socialmente reconocido. Biblioteca oral, tanto *El refugio de la cultura* como *La lengua suelta* harán una puesta en escena de lo cultural, es decir de lo prestigiosamente publicado, donde el afán preceptivo se aloja en la emisión de juicios de valor tendientes a promover ciertos textos dignos de reconocimiento social y en la construcción de ese discurso atenuar el carácter mercantilista de la operación. Por lo tanto, todos los programas culturales no están ajenos a un fuerte componente promocional (publicitario) y en ese sentido pueden analizarse como un ejemplo interesante de la teoría motivacional de Dichter según la cual “hay un conjunto de deseos que determinan el grado de atracción o rechazo que el público siente por los diferentes artículos; estos deseos se ponen de manifiesto en una charla de un par de horas con el psicólogo; cualquier psicólogo talentoso puede articular un slogan publicitario que movilice la fuerza del deseo a favor del producto anunciado”.<sup>4</sup> El periodista, crítico o especialista oficia en este contexto de motivador, de psicólogo discreto y pertinaz, capaz de crear la necesidad en el espectador de reconocer a la cultura como un bien de consumo que debe ser adquirido atendien-

do a los fundamentos de una recomendación autorizada, que demanda una orientación lúcida en el afán de discriminar correctamente lo que merece ser leído y lo que debe ser ignorado. La cultura es entonces, desde la perspectiva de los medios, una mercancía al alcance de la mano, un objeto de consumo cuya circulación implica un ejercicio responsable y consciente, profundamente racional. Desde luego estos bienes culturales son objetos artísticos, por lo tanto es imposible acceder a la cultura fuera de los límites del arte. Una doble reducción de la cultura se ha ejercido: a) la cultura son los libros (ya sea en su estructura material o en forma de relatos); b) es una obra artística que debe ser adquirida (consumida). La cultura es arte, y viceversa; se desestiman los conceptos sociológicos, antropológicos y todo esquema de pensamiento capaz de ampliar el cerco de ese planteo. Tal vez el motivo que vibra de modo latente en las profundidades del contrato suscripto por los espectadores y estos promotores culturales devenidos en críticos o periodistas especializados guarde alguna relación con lo señalado por Ernest Fisher: "el arte es el medio indispensable para la fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas".<sup>5</sup> En síntesis, en un espacio televisivo de estas características se le ofrece la oportunidad a un individuo de ser "un hombre total"<sup>6</sup>, ya veremos cuáles son los supuestos que desde la enunciación permiten aventurar semejante aseveración. La dificultad de enunciar claramente esa gramática publicitaria expresada casi entre líneas quizá se deba al peso de los componentes periodísticos fácilmente identificables en estos programas. Tanto *El refugio de la cultura*, como *La lengua suelta* se sirven de la entrevista, del comentario y de la reseña periodística, aunque se diferencian en la delimitación de los contenidos. *La lengua suelta* circunscribe su campo a la literatura, mientras que el ciclo de Osvaldo Quiroga se propone abarcar otros campos como el cine y el teatro, aunque todo será abordado desde el prisma de los relatos y por lo tanto sin apartarse de la carga literaria



que los integra.

Quizá la dimensión más valiosa de estos programas culturales deba buscarse en un vértice crucial de esa estructura donde lo periodístico y lo publicitario logran fusionarse para abrir la escotilla a otra consideración, posiblemente un poco rebuscada, pero atractiva: la transmisión oral de la cultura.

Nadie ignora que la invención de la imprenta modificó los hábitos y paradigmas gnoseológicos de la sociedad medieval como señala Mac Luhan, siguiendo las huellas de H. J. Chaytor y su obra *From Script to Print*: "[...] la historia del progreso desde el manuscrito a la prensa es una historia de la sustitución gradual de los medios auditivos de comunicación y recepción de ideas por los medios visuales [...]".<sup>7</sup> En efecto, la cultura precede a la escritura; por lo tanto, excede históricamente la ingenuidad de apresarla en libros. Si nos atenemos a la representación que absorbemos de la cultura en los programas televisivos consagrados a este género, y que debieran llamarse literarios o artísticos, se ocupan de exaltar los logros del "hombre tipográfico"<sup>8</sup>, es

decir del que nace con la imprenta. No es descabellado pensar que en pleno siglo XXI, cuando la TV ha extendido sus dominios en todo el planeta hasta convertirse en una voz gigantesca e inapelable cuya masiva convocatoria define pautas sociales y culturales, tal vez de manera inconsciente, desde algunos sectores de esa estructura se rinda tributo a ciertas formas rudimentarias y esenciales de comunicación. ¿Acaso la idea de transformar la literatura en materia de difusión oral para ser propagada por un medio masivo no convierte de manera involuntaria, tal vez, a sus difusores en modernos aedos, juglares electrónicos o discípulos de aquellos *clericis* vagantes (clérigos vagabundos) que entre tabernas y plazas públicas proponían sus obras? Estos personajes generalmente actuaban para reyes y príncipes, para miembros de la aristocracia, es decir, se dirigían a un grupo selecto, restringido, el mismo grupo que hoy tiene acceso por razones económicas a estos programas emitidos por canales de aire y de cable. Cuando Verónica Viola Fisher, o Diana Bellesi, en *La lengua suelta* leen sus poemas o los de Alejandra Pizarnik; cuando Osvaldo Quiroga cuenta la trama de una novela de reciente aparición, se está reconociendo esa antigua dimensión de la literatura ligada a una audiencia capaz de leer con los oídos<sup>9</sup>. Un detalle significativo revela que *El refugio de la cultura* empezó siendo un programa de emisión radiofónica y en su pasaje a la televisión la única novedad que adoptó consistió en abreviar su contenido de cuatro horas a una, es decir, prevaleció la oratoria, las voces en primer plano y las imágenes se limitaron a encuadrar los rostros de los escritores o las portadas novedosas de sus publicaciones. En síntesis, la cultura televisada en esos términos recupera “[...] el concepto de literatura como algo que ha de escucharse en público, más bien que oírse silenciosamente en privado [...]”<sup>10 y 11</sup>.

\* Este artículo es una reformulación del trabajo final de la cátedra de Seminario de Géneros Televisivos dictada por la Profesora María Alejandra Rómoli (Comunicación Audiovisual/FBA/UNLP)

#### BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor: *Teoría Estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Colombia, Labor, 1991.
- Fisher, Ernest: *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Jauretche, Arturo: *El medio pelo en la Sociedad Argentina*, Buenos Aires, Arturo Peña-Lillo editor, 1967.
- Knapp, Marc: *La comunicación no verbal*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Mc Luján, Marshall: *La galaxia Gutemberg* (Génesis del Homo Typographicus), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

- Lotman Jurij; Uspenski, Boris: *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, en J. M. Lotman y Escuela de Tartu, Madrid, Cátedra, 1979.

- Romero Brest, Jorge: *Conceptos de Literatura Moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

- Sarlo, Beatriz: *La Biblioteca de Babel*, en La Maga (Noticias de cultura), Homenaje a Borges, Buenos Aires, 1996.

- Steimberg, O. y Fogwill R.: *La publicidad en el mundo actual*, Fascículo de "Transformaciones", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

- Steimberg, O.: *Semiótica de los medios masivos*, ED. Atuel, Colección del Círculo 1998.

#### CITAS

1 Lotman, Jurij M. y Uspenskij, Boris: Sobre el mecanismo semiótico de la cultura, en Lotman, J.M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 68.

2 Romero Brest, Jorge: *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.

3 Sarlo, Beatriz: "La biblioteca de Babel", en Revista *La Maga* (noticias de cultura) Homenaje a Borges, Buenos Aires, 1996, p. 17.

4 Steimberg, O. y Fogwill, R.: "La publicidad en el mundo actual", en Revista *Transformaciones*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971

5 Fisher, Ernest: *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta -Agostini, 1993.

6 Fisher, E.: ob.cit.

7 Mc Luhan, Marshall: *La galaxia Gutemberg* (Génesis del Homo Typographicus), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

8 Mc Luhan, M.: ob.cit.

9 En la antigüedad clásica había razones debidamente fundamentadas para confiar más en la transmisión oral de la cultura que en los libros. Platón en *Fedro*, dando curso a una alegoría egipcia, expresa la mutilación que ejerce sobre nuestra memoria la escritura. Al parecer Platón al intentar plasmar la voz viva de su maestro, Sócrates, procuró imitar las irregularidades rítmicas de sus conjeturas, del acto mismo de pensar a voz en cuello. Resulta paradójica la doble articulación que logran estos programas culturales del fenómeno aludido, por un lado parecen recobrar la memoria de lo escrito, pero en el modo de propagarlo recuerdan esa instancia oral ya comentada.

10 Mc Lujan, M.: ob.cit

11 El crítico en estos programas no se propone descubrir el sentido criptográfico de una escritura, sino indagar en las condiciones de producción que motivaron la configuración del texto, y oficiar de divulgador para allanar las condiciones de reconocimiento. Roland Barthes refería que "si la crítica es un metalenguaje, ello equivale a decir que su tarea no es en modo alguno la de descubrir 'verdades', sino solo 'valideces'" (Barthes, R., *Ensayos Críticos*, Barcelona, Barral, 1966). Las "valideces" en el caso que nos ocupa no serán del mismo tenor que las sugeridas por Barthes, porque los críticos televisivos no ejercen el análisis teórico, fundan sus juicios con la clara intención de asegurar condiciones de legitimidad formal, de circulación efectiva de aquello que recomiendan.

Diego Serlin

BAFICI / Argentina 2005

cuando el  
viento  
sopla y el  
árbol  
sigue  
de  
pie

Al observar la naturaleza uno puede descubrir como cada elemento de la misma surge en un momento y lugar determinado, bajo ciertas condiciones y con una función específica.

Tomemos como ejemplo una rara especie de árbol cuya particularidad es la gran diversidad de frutos y hojas que lo componen. Sembrado en tierras fértiles comienza a crecer. Bajo la atenta mirada de los lugareños que lo protegen y asisten en su desarrollo, logra conformar un tronco fuerte y resistente, una frondosa copa y una colorida variedad de frutos y hojas. Al ver sus posibilidades de explotación muchos son los jardineros que quieren cuidarlo y varios los viveros que desean explotarlo. Orgullo del lugar y motivo de curiosidad para los pueblos lindantes, extiende su número de admiradores. Con el tiempo comienza a generar conflictos entre los lugareños, que movilizados por la ambición y la codicia se disputan su explotación. Para ese entonces la fortaleza y solidez alcanzada por el árbol le permite, independientemente de quien lo cuida, seguir dando frutos y hojas nuevas.

Cuando el BAFICI surgió fue como una acción experimental que permitió acceder al cine del mundo que no llegaba a nuestro país por las vías tradicionales. Con el tiempo se transformó en la esencia de la diversidad cultural proyectada desde la cinematografía independiente de varios rincones del mundo; brindando al espectador la oportunidad de ponerse en contacto con otras miradas, culturas, sociedades y concepciones e impulsando la exhibición de un nuevo cine argentino ávido de pantalla y difusión.

Con el correr de las ediciones fue creciendo en volumen y en prestigio, consolidándose como movimiento cultural que permite a profesionales del cine, estudiantes, cinéfilos y público en general compartir y debatir la experiencia de un cine que incita a la reflexión y al descubrimiento.

Como el viento al árbol, esta 7ª edición del BAFICI fue azotada por tormentas políticas. Podría decirse que hubo un cambio de jardinero, pero el vivero siguió siendo el mismo. Tal vez este nuevo cuidador recorte más el lado izquierdo de la copa o deje más hojas amarillas que rojas, pero lo cierto es que tanto el árbol como el festival han logrado afianzarse de modo tal que les es indiferente quien los riegue. Sea cual fuere el director y los programadores, el BAFICI se ha consolidado como un espacio imprescindible donde la diversidad cultural, estética e ideológica se expresan con mayor contundencia, a la vez que se ha tornado vitrina de la

producción nacional.

En esta oportunidad el festival presentó algunos cambios en su programación. Se incorporaron a la sección "Competencia Internacional" las tres películas argentinas ganadoras del concurso Fondo Cultura Bs. As, resultando ganador de una mención del jurado el film *Monobloc*, de Luis Ortega.

También se sumó a esta sección un género antes excluido como documental o docuficción. Acierto por demás significativo considerando que el film *El cielo gira* de Mercedes Alvares asociado a dicho género ganó tres de los premios más importantes del festival.

La histórica sección "Lo nuevo de lo nuevo" se transformó en una segunda muestra competitiva destinada solo a la producción nacional, siendo el film ganador *Como un avión estrellado*, de Ezequiel Acuña.

El cine de animación de autor tuvo una mayor atención. Se destacó entre otros Bill Plympton, realizador completamente independiente que escribe sus propias historias, crea y dibuja los personajes, financia sus films y maneja su merchandising vendiéndolo a pedido por Internet (<http://www.awn.com/plympton>). Hacedor de numerosos cortometrajes, dos largometrajes cómicos con actores, un documental, cuatro largos de animación y varios cortos animados para publicidad y MTV. Tanto los films como los cortos poseen un sentido del humor muy particular donde el surrealismo, la violencia, el sexo y los motivos visuales y sonoros característicos de la cultura popular norteamericana se despliegan para exhibir una dura crítica a dicha sociedad, parodiando también las históricas series animadas de Disney y Warner, entre otras.

Una verdadera joya de la animación fue *Lucia*, un corto de nueve minutos (9') del director Felix Gönnert (sección "En foco / Alemania") en el que una niña le regala su

tumor a un pez. El tratamiento del tema, la composición y diseño de los personajes y escenarios, el desarrollo dramático y la estética elegida conforman una obra que bien podría inaugurar un nuevo género, la poesía audiovisual.

Siguiendo la línea de ediciones anteriores no faltaron las secciones "En foco" y "Trayectorias".

En la primera destaca, además de los comentados F. Gönnert y Bill Plympton, el director japonés Ryuichi Hiroki, quien comenzó su carrera en un género conocido como "pinku eiga", una variante del cine erótico de bajo presupuesto. En esta ocasión arribaron al festival las últimas cuatro películas de su filmografía, donde continúa la temática sexual pero lejos están de aquel género. En *Vibrator*, film basado en la novela homónima de Mari Akasaka, se centra en una escritora free lance medio loca, con desórdenes alimenticios y alcohólica que un día conoce un camionero. Algo intenso sucede entre ambos y ella decide acompañarlo en su viaje. Una road movie, signada por una mirada introspectiva y por momentos cómplice con el espectador,

que habla de una experiencia de vida. Con una estética realista, un toque de humor y música pop, la película evidencia cómo en las relaciones humanas la vibración de un motor o un celular pueden movilizar el corazón.

"Trayectorias" es quizás la sección más pareja en cuanto calidad y cantidad de films a lo largo de todas sus ediciones. Con un variado repertorio de géneros y estilos, esta sección permite consolidar algunos directores, revelar la existencia de otros y recordar algunos grandes del pasado.

De lo visto en esta edición

destaco: *The Wayward cloud* (Tsai Ming - Liang), film que recoge elementos de trabajos anteriores del director donde los juegos temporales, coreografías musicales y personajes tan curiosos como incomprensibles (véase una *mujer*

# BUENOS AIRES 7º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

con una valija secreta, un hombre adicto a la pornografía, un actor porno y su equipo de filmación, etc.) logran componer una narrativa signada por el humor, la sensualidad, el erotismo y escenas de surrealismo, que a la vez que desconectan al espectador de la trama, divierten y entretienen.

*Samaritan girl* (Kim Ki Duk), ganadora de un Oso de Plata en el Festival de Berlín, nos presenta una temática recurrente en toda su filmografía como es la prostitución, la incomunicación, la destrucción familiar y la amoralidad como reflejo de una sociedad enferma pero con un estilo narrativo más cruento y violento, a diferencia del contemplativo y poético de *Primavera verano, otoño, invierno, y otra vez primavera*. Con una visión pesimista de la vida urbana asociada al delito, la deshumanización y la soledad. Sin embargo está siempre presente la naturaleza como contrapunto de serenidad, contemplación, reflexión y absolución.

*The raspberry reich* (Bruce La Bruce): este director quien impulsó el movimiento homo core surgido en Toronto, Canadá, a finales de los '80 y que utiliza la pornografía como un disparador para examinar las políticas sexuales y el radicalismo homosexual, nos presenta en esta oportunidad un divertido relato panfletario y al mismo tiempo crítico de los mecanismos de la nueva izquierda revolucionaria de Alemania. Combinando recursos formales propios del género pornográfico con aquellos de la comedia y cierto atisbo del policial logra conformar un film original y entretenido que por momentos roza lo bizarro con slogans como "la revolución es mi novio" y "la heterosexualidad es el opio de las masas" o escenas como aquella donde unos de sus protagonistas alcanza el orgasmo con un rifle doble caño y abrazado a una enorme figura del Che Guevara.

*A dirty shame* (John Waters): esta duodécima película de uno de los autores fundamentales del cine independiente norteamericano nos presenta en clave de parodia de *El regreso de los muertos vivos* y con una estética propia de las comedias juveniles americanas de los '80, a un ejército de vecinos adictos al sexo enfrentados a la decencia y las buenas costumbres para lograr la liberación sexual propuesta por el enviado del Señor, especie de pastor inmoral, vicioso y perverso que promulga la salvación a través de la liberación sexual y despliega todo tipo de desviaciones sexuales conocidas o por conocer para transformar a los pocos no adictos que quedan del pueblo. Un desfile de gags que le confieren a la película la categoría de bizarra.

*Cachorro* (Albadalejo Miguel): ver reseña aparte.

*Paradise now* (Any Abu-Assad): filmada enteramente en territorios palestinos, el film logra plasmar diferentes puntos de vista sobre el trágico conflicto de Medio Oriente. Con una mirada introspectiva hacia sus personajes, la película nos invita a compartir la sumisión inexplicable y la horrorosa naturalidad con que los protagonistas aceptan su destino. Un film inquietante y movilizador.

Otras de las secciones incorporadas fue "Panorama - Algo judío". En ella pudo verse *Palindromes*, el último film del polémico director Todd Solondz; la película premiada en la última edición del festival de Venecia *To take a wife*, de Shlomi Elkabetz y el film *Hitler's Hit Parade*, especie de video clip documental con una mirada muy particular sobre el tema que se desarrolla. Con grandes atributos en su forma, pero cuestionable ideológicamente.

Con relación a los films que forman parte de las diferentes secciones del festival se trata de rastrear títulos que propongan algún tipo de rareza, ya sea en el plano temático, estético o narrativo, así como en el tratamiento dramático del tiempo, la puesta en escena y composición de los personajes. Luego de visualizarlos distingo dos grupos de películas. Por un lado, las que poseen algún aspecto ya sea en lo temático, formal o enunciativo bien logrado e interesante pero que en su integridad el film no alcanza a conformar una unidad de sentido satisfactoria. Entre ellos entrarían títulos como:

- 9 song (Michael Winterbottom) PANORAMA - MUSICA
- Fucking different (Directores varios) PANORAMA / CINE DEL FUTURO
- Helicopter string quarter (Frank Scheffer) EN FOCO FRANK SCHEFFER
- Hitler's hit parade (Oliver Axer y Suzanne Benze) PANORAMA / ALGO JUDIO
- Mongolian ping pong (Ning Hao) COMP. INTER. LARGOMETRAJES
- Promised land (Amos Gitai) PANORAMA / TRAYECTORIA

Por el otro, aquellas películas cuya suma de recursos narrativos, formales y enunciativos intervinientes en su construcción es tan sólida, precisa y significativa que permite el sostenimiento del interés del relato y nos acerca alguna reflexión inteligente.

Esos films son:

- Breaking news (Johnny To) PANORAMA / NOCTURNA
- Domicilio privado (Saveiro Costanzo) COMP. INTER.

LARGOMETRAJES (ver reseña aparte)

-*Hair High* (Bill Plympton) EN FOCO /BILL PLYMPTON

-*How to make love to a woman*.(Bill Plympton) EN FOCO /BILL PLYMPTON

-*I married a strange person* (Bill Plympton) EN FOCO / BILL PLYMPTON

-*Parking* (Bill Plympton) EN FOCO / BILL PLYMPTON

-*How the Garcia girls spent their summer* (Georgina García Riedel) PANORAMA / CINE DEL FUTURO (ver reseña aparte)

-*Mcdull, prince de la bun* (Toe Yuen) PANORAMA / NOCTURNA

-*OH! MAN* (Y. Gianikian – A. Riccilucchi) PANORAMA / TERRITORIOS EN TENSION

-*Palindromes* (Todd Solondz) PANORAMA / ALGO JUDIO (ver reseña aparte)

Finalizado el BAFICI volví sobre aquellas dudas que el contexto previo a esta 7ª edición generaba y que me permitieron validar la posición manifestada al comienzo de esta nota.

El festival siguió creciendo tanto en el número de films como de espectadores. En cuanto a calidad y diversidad mantuvo la misma proporción pero distribuida de diferente manera. Hubo una mayor cantidad de documentales y películas argentinas, también se incorporaron nuevas sec-

ciones. De esta manera se consolidó al Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente como evento cultural y espacio ineludible de cada año en la ciudad de Buenos Aires. Y aquí instalo la duda o llamo a la reflexión. Si la política del festival es en palabras de sus directivos "abrirlo ideológicamente"<sup>1</sup>, entendiendo por esto ampliar el público, deberían replantearse por qué en el interior no tiene la repercusión deseada.

Ahora bien, pasados aquellos días en que el negro café teñía nuestros cuerpos tratando de hacer retroceder el cansancio mientras nuestro aparato digestivo nos pedía clemencia, me gustaría compartir con los festivaleros un efecto muy particular que nos domina en el último día. El tiempo se detiene y un gran flashback nos paraliza al momento de recapitular los últimos doce días de nuestras vidas. Finalmente el reloj vuelve a girar y una doble sensación se apodera de nosotros. Frustración por lo que no vimos y actividades que no asistimos, pero placer y satisfacción por la experiencia vivida.

Y recuerden, sólo faltan pocos meses para el próximo.

<sup>1</sup> Entrevista Fernando Martín Peña, en Revista Cinecrópolis, Año 1, Nº 1, Abril 2005

# nexus

edición no lineal de video  
todos los formatos y normas  
conversión a DVD

**TEL: 4221441**  
**155 451378**

CLUB DE VIDEOS  
**IMAGINA**  
el camino de los sueños  
Av. 60 casi 9  
tel. 427-5439

# Otra visita a la ciénaga



*La ciénaga*/Lucrecia Martel/2001

Nicolás Moro

Como esa res que no consigue salir de la ciénaga; como un animal empantanoado que cuanto más intenta emerger más se hunde y cuanto más se mueve más se ahoga; como ese animal, así, es cada uno de los personajes de *La ciénaga*. Están en una búsqueda constante de aire, intentando asomar lo suficiente la cabeza como para conseguir encontrar algún motivo, alguna excusa, que salve sus vidas frente a tanta tensión y violencia implícita, sumergidos como están en una trampa pegajosa en la que ellos son tanto los verdugos como las víctimas de la realidad que los asfixia. El aire escasea en el clima húmedo, pesado y denso del relato. Un verano tórrido de los sentidos y la razón que lleva a los personajes a tomar resoluciones que son tan sólo simples formas de huir, ya sea mediante el alcohol o un viaje a Bolivia, y de no enfrentar sus conflictos, que equivale a la negación de enfrentarse con ellos mismos. La película no muestra una realidad que sofoca únicamente desde el punto de vista económico. Hay en *La ciéna-*

*ga* un trasfondo social, el de la provincia de Salta; sin embargo no es más que eso: un marco realista donde desarrollar una historia violenta sobre personajes, sufrimientos y miedos.

Los personajes de *La ciénaga* sufren porque padecer dolor forma parte indisoluble de la condición natural y de la existencia del ser humano. Nos encontramos con un dolor físico, el de las heridas, que nos avisa de la fragilidad del propio cuerpo y de la propia vida. Poseemos una forma física de la cual no nos podemos separar y que nos encierra en un mundo formado por límites y flanqueado por la inexistencia. De hecho el temor a la muerte sobrevuela el filme desde la primera escena, en la cual Mecha se corta con unos vidrios, hasta el final, donde la muerte se concretiza en el fallecimiento del hijo de Tali. Este personaje vive obsesionado por el miedo que siente provocado por unos ladridos invisibles de unos perros desconocidos; de lo inexistente; de la nada; de la muerte. Los sueños de la razón crean monstruos y el temor, alimentado indirectamente por su entorno y directamente por su obsesión, lo llevan a moverse, a enfrentar sus tormentos para intentar encontrar una salida a su angustia y, como el animal en la ciénaga, termina por hundirse, aún más, por culpa de sus inútiles movimientos. Es sin duda una visión pesimista, o mejor dicho realista, sobre lo

efímero de la existencia, porque el final es siempre la muerte y de ella no nos podemos escapar y ante ella nada podemos hacer.

Aún en vida nos quedará la opción de buscar y encontrar una virgen o algún otro dios que nos mire con conmisericordia desde un tanque de agua y de esa forma llegar a encontrar un consuelo que justifique tanto dolor. Porque el ser humano puede llegar a tolerar un sufrimiento siempre y cuando detrás se esconda una causa; lo que no puede aceptar es que un tormento tan grande no tenga ni motivación ni sentido y que, por lo tanto, se le escape de las manos. La última salida es adoptar una actitud escéptica y resignada, «fui a ver a la Virgen y no la encontré», y de esta manera dejar de moverse.

Un clima que continuamente avisa por medio de truenos la inminente llegada de la lluvia, un teléfono que nadie responde, los disparos que surgen de los montes, la verdadera falta de comunicación entre los personajes, el peso de los silencios que conforman el mundo oprimente de la familia de Mecha. Violencia que es difícil que no marque y no deje rastro en aquel que no pertenece a ese ambiente. De hecho en una de las escenas más “fuertes” de la película el hijo mediano de Tali apunta con una escopeta a Momi, naturalizando y asumiendo como suya la violencia que ha percibido a su alrededor. Violencia presente incluso en los momentos de diversión, cuando pescan y corren entre machetes en una especie de catarsis liberadora. Violencia, también, que destila el desprecio que los personajes sienten hacia el “otro”, cristalizado en las figuras de los personajes bolivianos que los rodean. Es un desprecio cuyo germen es la búsqueda de la reafirmación del “nosotros”: «Nosotros no somos como...». «Nosotros no nos comportamos como...». La inseguridad que provoca la falta de control sobre el entorno es lo que lleva a ese “nosotros” a un continuo proceso de auto-identificación. Esta imagen potenciada del “nosotros” revelada por los “otros” consigue que

los personajes sientan que poseen el poder, el dominio que buscan en diferentes aspectos de sus vidas.

Es aquí donde entra en juego otra de las características del ser humano que Lucrecia Martel indaga en su filme. Se trata de la visión del amor como un acto egoísta de posesión. Y es través de Momi, una de las hijas de Mecha, que este aspecto se ve con más claridad. Momi siente atracción hacia una de las criadas, Isabel; necesita sentir que tiene el control sobre su vida, que cada segundo de Isabel le pertenece; necesita saber que ni siquiera los sueños se la podrían arrebatar. Pero finalmente termina sufriendo cuando Isabel tiene que abandonar la casa.

*La ciénaga* es una película compleja, que despliega su contenido y su discurso más allá de la hora y media de su metraje. Abre numerosas puertas para abordar la reflexión, muchas más de las que se nombraron, y sus conceptos se funden en la complejidad de los personajes.

*La ciénaga* es un universo de pequeñas situaciones y pequeños detalles que detrás de su aparente simplicidad contienen un análisis profundo del sufrimiento humano. No



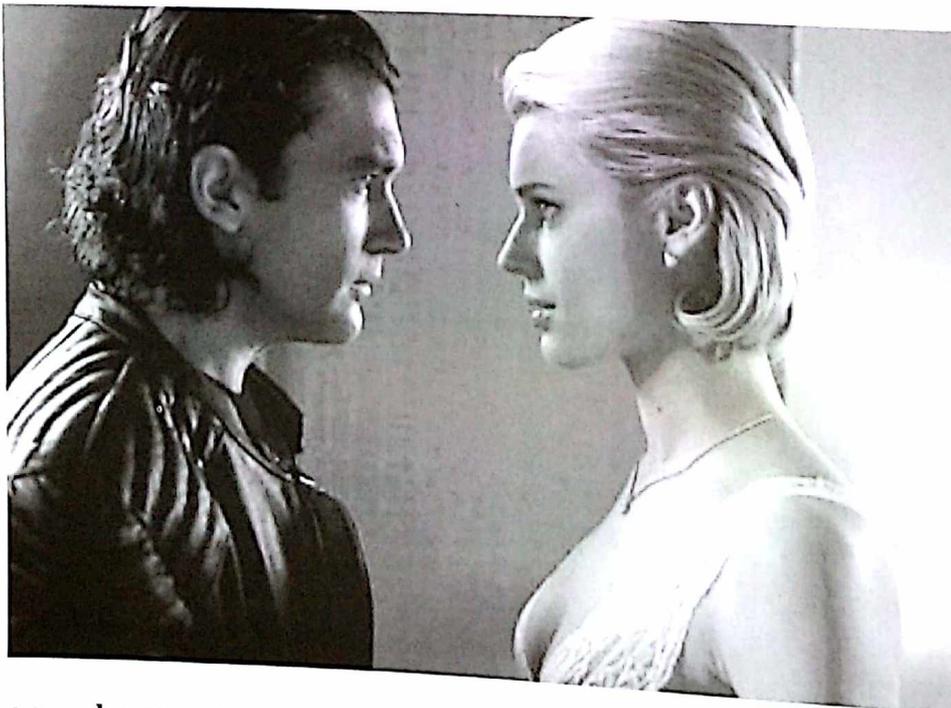
propone la película una salida para superar el dolor. Sabe que no hay respuesta, sólo existe la posibilidad de buscar momentos puntuales inmersos en una felicidad fugaz, quizás en la música, cuando los personajes bailan y se olvidan, por un momento, que entre ellos existe una individualidad que no hace más que atormentar.



Mujer fatal | Brian De Palma | 2002

# contra el prestigio del tedio

Maximiliano Corti



20 • el extranjero

Brian De Palma es el jefe de un ejército muy poco numeroso en la lucha contra eso que Hitchcock llamó «fotografía de gente que habla» que es en lo que consisten la gran mayoría de las películas que se hicieron y que se hacen; contra un enemigo que cuenta entre sus filas, por dar un ejemplo reciente, a un danés vanidoso, deliberadamente genial, que nos toma por idiotas y cuya obra es tan encantadora como sólo puede serlo una declamación de tres horas en la que los actores abren y cierran puertas imaginarias en un pueblo de casas dibujadas sobre el piso de un galpón.

Todo su cine —que está hecho de cine, de la manera en que la literatura de Borges está hecha de literatura— es la disposición de un héroe solitario que confía en sus armas a la hora de su pelea triste —y por eso mismo digna, orgullosa, hermosa— contra el poco cine; contra los adalides del realismo; contra los continuadores del relato oral; contra los ejecutores de la fineza preestablecida; contra los campeones del prestigio del tedio; contra tantas películas que desde hace más de 100 años nos invaden desde un frente cada vez más amplio.

**"[...] eterno torrente de las apariencias [...]" Marcel Proust, *Temps perdu*, II, 1**

Ese comienzo de *Mujer fatal* con el robo en el Festival de Cannes, secuencia hermana del robo en *Misión: imposible*; del partido de *pool* en *Carlito's Way*; del asesinato en *Doble de Cuerpo*; de la seducción en el museo de *Vestida para matar*, hija de la espera de Cary Grant en medio del campo en *Intriga Internacional*, digo, una secuencia como esa, como las que abundan en la obra de De Palma (y *Mujer fatal* parece una sucesión casi ininterrumpida, interminable, de esas eminencias audiovisuales que dentro de cada uno de los otros ejemplos de su obra tal vez pueden encontrarse en forma más dispersa) con su confianza en la imagen que, sin embargo, es tan poco confiable y por esto mismo tan atractiva para quien cree en la vida como una apariencia, para quien sufre que la vida sea sólo apariencia, para un director que hace la puesta en escena de puestas en escena; con su omisión de las palabras; con su provecho de todos los recursos que son propios y exclusivos del cine. Escenas que fueron creadas en el *storyboard* más que en el guión, en el guión técnico más que en el literario; que fueron "vistas" antes de ser escritas; que serían perfectamente comprendidas si formaran parte de un *comic* (aunque uno se perdería todo lo que le agregan la música, las actuaciones y los movimientos de la cámara). Es un manifiesto –y pido perdón si la definición es un lugar común, pero lo cierto es que no me queda otra opción más que recurrir a ella, ya que no lo hago con un sentido metafórico o estético– de ese lenguaje del cine, también perfectamente descrito por Ethan Hunt a punto de bajar sigilosamente por una cuerda para robar los datos de una computadora, cuando sentencia: «A partir de ahora silencio absoluto». Son imágenes creadas por alguien que piensa en imágenes (habilidad que Borges atribuía a Hawthorne y a las mujeres), que es en lo que consiste la inspiración de un director de cine. Todo lo demás

que aparece en *Mujer fatal*: el tema del doble, la desconfianza en la mujer, la proliferación de artefactos que mejoran o aumentan la visión, las identidades confusas, los inocentes acusados de un crimen, etcétera, es mencionado cada vez que De Palma estrena una película. A esta altura de su carrera al hablar de ello se corre el riesgo de que resulte tan inútil, por lo obvio, como hablar de Borges y decir que en su obra abundan los tigres y los laberintos.

De lo que sí merece hablarse es del tema del destino, no menos evidente pero sí menos mencionado, que aparece en estas películas ya sea bajo la figura de una concatenación de eventos, como se ve en *Ojos de serpiente*, en *Demente*, en *Misión: imposible* y que debe llegar a lo inverosímil para ser apreciable o ya sea bajo la figura del héroe trágico, perseguido y alcanzado por su sino, sujeto a una condición de la que no puede escapar –como lo son Carrie White, Winslow Leach, Peter Sandza, Jim Malone, Carlito Brigante, Tony Montana–, lo que en esta película sobre cuyo título de claro origen *noir* (conviene hacer hincapié en la segunda palabra, para también atribuirlo al orden del arte de Racine) puede verse en el sueño agorero de Laure/Lily y en la predestinación de Nicolás Bardo, que nunca saldrá de perdedor. Y, si bien Platón dijo que quien sabe escribir una tragedia sabe escribir una comedia, lo cierto es que a De Palma no le fue tan bien con sus comedias, que sin embargo no son malas películas.

Uno puede decir con Bergson que la burla no pertenece en realidad a la esfera del arte, al que sí pertenece la tragedia (aunque también habría que decir que tanto una como la otra nacen del desencanto); que la tragedia crea belleza y la burla tiene más un carácter de denuncia («Es difícil no escribir sátiras», se quejaba Juvenal. «En todos lados veo motivos de sátira», repetía Molière). Sin embargo

en De Palma ambas intenciones se funden. A simple vista parece poseer una inspiración lírica, una inclinación a la exacerbación, a las pasiones eróticas y filiales, a los augurios mal interpretados. Pero su obra, que abunda en críticas a las actitudes de la sociedad, a la maledicencia, al doblez, a la represión sexual (De Palma es un director cuya cámara opina, siente, miente, a diferencia de otros directores como por ejemplo Rohmer, cuya cámara observa) y a los métodos graves, poéticos, melódicos, propios de la tragedia, tiene mucho de ironía como puede verse en el vestido blanco, virginal, que usa Nancy Allen al final de *Vestida para matar*; en el regreso a casa de Carrie White después del baile de graduación, manchada de sangre o en el asesinato de *Doble de cuerpo*.

El otro tema asiduo en la obra de Brian De Palma, y que no es tan mencionado a la hora de hablar de su cine, es el del sueño. Otra forma de imagen apócrifa, como esas referencias a Hitchcock, a Welles, a Powell, a las que una crítica poco reflexiva se limita a poner el nombre de «robo» en los momentos en que se lo ataca o de «cita», en los momentos en que se lo defiende, cuando en realidad también deberían ser entendidas como falsos Hitchcock, falsos Welles, falsos Powell. Sin embargo De Palma no es un surrealista, aun teniendo mucho de romántico. Es un artista racional. No se vale de una larga yuxtaposición de imágenes incoherentes para que tal consecuencia conforme una metá-

fora o una serie de metáforas sobre lo que es la vida durante la vigilia (porque incluso los artistas que rehuyen a la razón la toman como punto de partida) como hace David Lynch que une una escena de *slapstick* a una de *thriller*; una en la que predomina el negro a una en la que predominan el turquesa y el rosa de un traje de *lycra*, sino que crea un mundo de causas y consecuencias lógicas en el que el sueño en todo caso no carece de la propiedad de la revelación, pero que constituye la alteración de un orden que finalmente será o al menos debe ser impuesto.

Aficionado a las simetrías, a los argumentos forzados a la manera de Shakespeare<sup>1</sup>, De Palma vuelve a hacer una historia circular, que empieza con una imagen de *Pacto de sangre* y termina con una frase ambigua, claramente deudora del «Bueno, nadie es perfecto» del final de *Una eva y dos adanes*, frase digna de otro director que gustaba del tema de las simulaciones.



1- argumentos cuya complejidad se debe al hecho de que fueron escritos para ser representados, no para ser leídos; que pueden ser seguidos por un espectador que ve a cuatro actores haciendo de dos pares de hermanos gemelos y no tanto por un lector que tiene que recordar a cuál de los dobles, en una escena en la que alguno de éstos es convenientemente confundido por otro personaje, pertenecen cada uno de los nombres escritos.

# erótica de la distancia



*Intimidad*/Patrice Chérreau/2002

Camila Bejarano Pétersen



Miércoles, 2 de la tarde. El timbre de la calle suena. Allí, a través del vidrio esmerilado de la puerta, está ella, Claire (Herry Fox). Y ahí, en una casa sin hogar, inesperadamente él, Jay (Mark Rylance), la espera. No obstante pregunta: “¿estaba acordado”? Ella sólo dice “no” con un gesto. *Intimacy*, (*Intimidad*, Patrice Chérreau 2002) propone una estética cruda, en el sentido de tomar distancia respecto de ciertos modelos estéticos privilegiados por el cine para presentar los cuerpos eróticos. Dominada por una paleta baja, oscura, donde los momentos de luz cálida son bien pocos –y contrastan con lo penoso de la situaciones, como en el flashback que relata el momento en el que Jay abandona a su familia–. Sin embargo *Intimacy* es, en esa textura de lo agreste con apelativos a una mirada documental, una película tierna.

Son las 2 y unos minutos. Mientras preparan un té que nadie va a tomar, ella comenta: “Así que aquí es donde vives”, y él responde, sin abandonar cierto tono áspero: “Eso dijiste la semana pasada”. Luego no hay más palabras, ni más música. Todo diálogo se subtrae, las ropas y

algunas distancias caen para dejar al desnudo la gestualidad sexual de una pareja que ha acordado no hacer preguntas, no pedir nada. Ni siquiera saben sus nombres, en una estrategia para la cual se supone que la clave es: no ostentar marcas. No obstante él exhibe en el rostro, naciendo desde la ceja, una larga cicatriz diagonal.

Sólo se trataría de sexo en una habitación que parece desbastada y que ni cama tiene. Pero no hace falta: en esas horas del miércoles algo de ellos les pertenece, algo que toma su fuerza de ese estado de intimidad rústica, sorprendida. Cuando el juego termina ella toma sus cosas y se marcha en silencio. Ella, Claire, quiere ser actriz. Es casada, tiene un hijo y actúa los miércoles en un teatro del *underground* londinense, donde él la sigue. Él, Jay, tenía una familia; un día se fue y no regresó; trabaja en un bar.

Una de esas tardes tras ella la puerta queda abierta y él semidesnudo, cargando sus zapatos en la mano, sale a seguirla. El juego cambia entonces de reglas: la distancia se desdobra y el pacto sin amor deviene en otra cosa porque como Ian, el amigo de Jay, dice, en el amor primero todo es





libre, nadie pide nada pero luego y demasiado pronto todo se transforma en exigencias. Este pasaje del no amor que sería del puro sexo al amor se define en la relación de una intimidad particular, cuando Jay le dice a esa mujer, que no es *su* mujer –aún desconoce su nombre– “¿el próximo miércoles, también es miércoles?”. Una traducción posible sería: si sé que vendrás, hay mañana.

Por eso al final todo se complica. Los cuerpos que se prometieron desnudos se marcan, los secretos se develan y cierta incógnita de la esfinge cambia. Ahora ambos saben lo que no sabían: que la distancia tiene curiosas, muy curiosas maneras de manifestarse.

encuentros cercanos / entrevistas

# con fernando

Marcos Tabarrozzi y Esteban Ferrari

# BIRRI

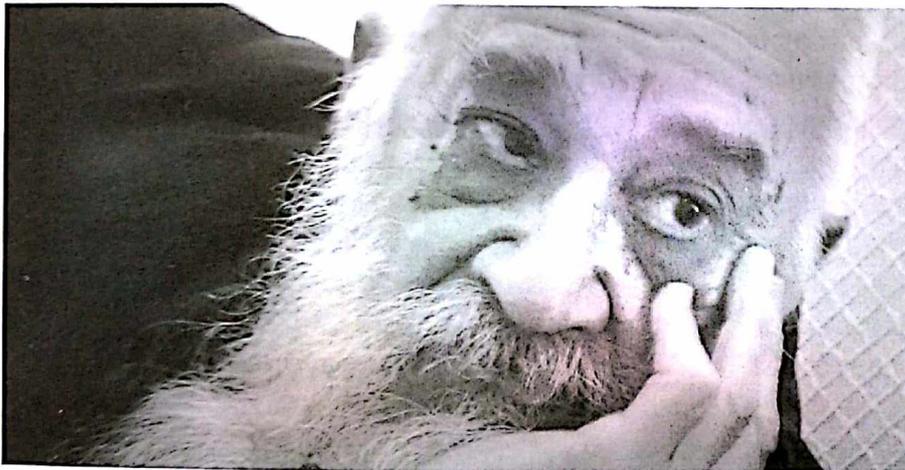
*Fernando Birri* es uno de los hitos vivientes del cine latinoamericano. Fundador de tres escuelas de cine y director de míticas películas, durante su paso por Argentina mantuvo un intenso diálogo con la gente del cine; pero buscaba especialmente el contacto con estudiantes. La charla que tuvimos con él generó un ambiente distendido donde no tardó en reunirse un espontáneo grupo de “espectadores” para escucharlo.

*el extranjero: Queríamos hacer un viaje histórico, algo a lo que se llega cuando ha pasado el tiempo y se pueden ver las cosas...*

**Fernando Birri:** No me preguntes cuestiones que ya están hechas y escritas, ya estoy harto de decir las mismas cosas....

**ee:** *Bien, vamos a intentar un nuevo enfoque. La pregunta es sobre esto de la conciencia de la posibilidad de cambio, la llamada conciencia histórica de ciertos líderes que hicieron nuestra historia. Leyendo sobre los momentos claves del cine argentino - que es la única manera que tenemos los jóvenes de acceder a esos momentos- y de ese instante en que vos dejás Roma, llegás a Argentina y no te quedás en Capital sino que te vas a Santa Fe, armás tu proyecto de escuela, empezás tus escritos y filmás Tiredie. ¿Cómo se vive hoy a la distancia el tema de lo que significó eso, cómo fue la conciencia de la posibilidad de cambio, de lo que fue un hito y giro en el latinoamericano?*

**fb:** En primer lugar, creo que está bien esa pregunta, pero permítame aclarar una cosa: todo lo que yo pude



hacer no es el resultado de un acto voluntarístico (sic), porque se puede distinguir entre voluntad y voluntarismo. Voluntad es afirmarte en alguna convicción y tratar de ejecutarla; voluntarismo es querer imponer tu verdad a la verdad de la historia, dicho lo cual, para evitar equívocos, te digo que cuando yo llegué al país de vuelta del primer exilio (con el estudio en Roma hecho, con mi asistencia a De Sica o Sabatini, que son las personas que más me han marcado, y a otros directores) yo venía dispuesto a entregarme al cine nacional, venía dispuesto a hacer cine como cualquier hijo de vecino que hacía cine en Argentina en ese momento.

Pero el contexto decidió que lo que yo traía no era

válido, por lo menos para muchos de ellos. Debo reconocer honestamente que las únicas personas que trataron de abrirme un espacio, que casi nunca se dice por más que yo lo he dicho muchas veces, fueron Torre Nilsson y Beatriz Guido.

Vino alguien de parte de ellos y me dijo que tenían un lugar como asistente en su próxima película. Nos conocíamos de antes de irme a Europa, había una amistad y yo siempre estimé el cine de Torre Nilsson, pero yo sentía que él iba por otra línea, que no era la mía. Justamente porque era otra línea que no era la mía, y mi gran respeto por él y mi cariño por él, yo le dije lo que pensaba a Beatriz. Me acuerdo que caminábamos por una calle del centro de Buenos Aires y le dije: yo les agradezco muchísimo esto, pero en este momento mi proyecto es otro, es otro cine, quiero buscar otras cosas. Y quedamos amigos por el resto de la vida.... Y ahí nace el proyecto, nace porque la industria, la nueva industria del cine argentino de ese momento, dijo no. Superar el trauma, superar las dificultades cinematográficas... dije, bueno, seré «Elsie». En esas épocas empezaron los chiches electrónicos a tener una cierta importancia y había una famosa tortuguita que habían hecho los norteamericanos que se llamaba «Elsie».

Tenía una colita que se enchufaba en el tomacorriente y cuando estaba cargada de electricidad, salía a caminar. Si encontraba un obstáculo, cambiaba de lugar. Daba vueltas, recorría la pieza y cuando sentía que se le estaba por acabar la electricidad, volvía para atrás, enchufaba la colita en su tomacorriente y volvía a cargarse... Todo esto para decirles que yo, como la tortuguita «Elsie», sentí que se me estaban acabando las energías. Entonces fui y enchufé mi colita

en el tomacorriente de Santa Fe, de nuevo donde había empezado, y afortunadamente funcionó, ahora está más el milagro que tanta historia, pero la verdad es que busqué el lugar que me pareció más propicio para lo que quería hacer, que era justamente la Universidad del Litoral que tenía un instituto de Sociología a manos de una mujer, Ángela Roman Avera, una doctora progresista. Ángela era del grupo de las dos maestras que en los años veintitantos hicieron una de las escuelas más libres de América Latina, Juana De Verdugo, Gabriela Mistral, todo ese grupo con mucho nivel.

Ahí sí le hice la propuesta de hacer esta cosa y de alguna manera la propuesta cayó en tierra fértil, y así nació

el famoso Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral o sea, que en palabras pobres, hubo que hacer dos pasos atrás para dar uno adelante, porque no se crearon las condiciones propicias, vamos a hacer un poco de ironía, a nivel municipal, porque era a nivel municipal, era la ciudad de Santa Fe, se pudo empezar a inventar esta cosa: ahora vas a ver los grupos, porque estas cosas están dichas, están escritas, ahí nacen los primeros foto-documentales santafecinos, nace el álbum de fotos de los documentales santafecinos, todo esto como resultado de un seminario que yo doy en la universidad. De las fotos documentales nace la necesidad de transformarlas en película, por más que se venía pensando en eso y allá aparece *Tiredie* después de dos años de trabajo durísimo, sin elementos, con una cámara de uno de los muchachos que formaban parte de esto, con un grabador prestado que reproducía muy mal el sonido, y así *Tiredie*, una hora, sesenta minutos, se lo lleva, se lo muestra, se les pide, con la misma técnica, a los espectadores que digan qué piensan sobre el film.

Al final se dejan sólo aquellas cosas donde hay más o menos coincidencia, de sesenta minutos hacha a treinta minutos, quedó la mitad siendo lo desgarrador que siempre es sacar un fotograma, y aquí bueno, cosa de la que nunca me arrepentí en mi vida y de paso cañazo como quien dice más de algunas cosas, aquí y en cualquier parte y más les aconsejo, ¡usen el hacha! ¡Usen el hacha para las cosas que hacen! Ustedes no saben cuánto van a ganar usando el hacha; repito: no estoy aconsejando nada, primero conocer, pero después, más que agradecer al destino, al hacha; porque es lo que realmente podés conseguir con una selección. El hacha tiene una palabra: «rigor».

Siempre es preferible que falte algo y no que sobre, porque por lo menos eso te mueve, te impulsa, te lleva, es una libido. ¿Y qué es la libido? Es, entre otras cosas, la necesidad de algo que te está faltando, un motor, una energía, una gasolina.

**ee:** *A mí me parece interesante la referencia que hacías de Torre Nilsson, porque la crítica de su cine estuvo teñida del cuestionamiento ideológico sobre su persona, y Bussy eludió esto con la ambigüedad, como Borges, que se había afiliado al Partido Conservador para evitar la crítica política. Pero lo bueno fue que a Torre Nilsson se lo rescata en el nuevo cine argentino, más allá de su labor como cineasta o militante, como a un padrino del cine argentino, ese tipo de personas que van a todos los estrenos de los*

*nuevos directores y abren las puertas de los jóvenes. En ese sentido, ¿vos te sentís igual, una persona que intenta estar en contacto con los jóvenes y apadrinar, si se quiere, nuevos movimientos?*

**fb:** No apadrinar, porque la palabra no me gusta. Yo soy un viejo anárquico; entonces, creo en la hermandad de la gente, creo que somos todos iguales. La palabra padriño no me gusta porque me suena mafiosa o porque, en la mejor de las influencias, tiene como una connotación de tipo paternalista que también detesto. Lo desecho, además, por creer que no hay nada peor para la educación de las generaciones que ser paternalista, porque los paternalistas, en definitiva, son demagogos; tienen mucho que ver con aspectos negativos, como lo indiferente, como tensiones extremas de una sensibilidad que para mí no me sirven para nada, ni para herramienta de trabajo. Ni para mí mismo ni para los demás. Así que ya mi respuesta es NO, así con mayúsculas.

Pero esto justamente no quiere decir, si yo hago un examen, un análisis de mi vida, ahora, hoy mismo, acá, de que los que están al lado mío no son la gente de mi generación, ni siquiera los intermedios, sino los jóvenes y este festival es una de las mejores muestras de esto. Y yo lo acepto y me produce mucha, mucha, mucha alegría. Les estoy aconsejando aquella cosa que decía William Blake y que yo la pongo como lema de oro para una película: “el camino del exceso, conduce al palacio de la sabiduría”, y nunca se va a saber cuánto es necesario si no se sabe lo que es demasiado.

**ee:** *Sobre el tema de la enseñanza implícito en su respuesta, ¿cuál piensa que es la función que tiene que cumplir la institución educativa dentro del cine? La pregunta nos interesa particularmente, ahora que surgieron tantas escuelas de cine en Argentina. ¿Considera un modelo eso que dice en uno de los últimos manifiestos, donde plantea una estructura de escuela en tres partes, con una primer «escuelita», otra más avanzada y una escuela de los que usted define como los que «saben seguir aprendiendo»?*

**fb:** Primero,, esta propuesta ya está; y es sólo una propuesta. No es la única, no es “la escuela”, no son las diez tablas de la ley de la escuela por las cuales todas las escuelas de cine se tengan que conformar así. Es más, espero que ninguna más se conforme así, la función es que cada escuela busque su perfil y lo adapte. Yo lo veo así, el proceso de cultura es como un gran calidoscopio y cada piecita trae su

color, su brillo, su luz e integra una especie de armonía. Ese no es un modelo, es un referente, y ahí habría que establecer la diferencia entre modelo y referente. El modelo es el que se copia, como en una vieja clase de artes plásticas; el referente es un estímulo, es una posibilidad de compensación y, por lo tanto, ya la sola palabra nos está indicando que el resultado del referente no puede ser igual al modelo; es otra cosa. Esto tiene que ver también con una diferenciación que yo hacía, hace ya muchos años, cuando realmente *Tiredie* empezó a transformarse en un modelo, cuando había cosas que se hacían como *Tiredie*; y yo ahí empecé a temer un poco en vez de estar contento porque no era eso lo que estaba buscando; cuando yo creía que la película se había olvidado y no había servido para nada, aparece *La hora de los hornos*, que rescata *Tiredie* como referente y no como modelo. En esos años, cuando empezó a expandirse esta "onda", encontré la diferencia fundamental entre el arquetipo que sirve como referente y que no es un solo arquetipo, los arquetipos pueden ser muchos, y el estereotipo. Entonces, el arquetipo tiene una función histórica válida, mientras que el estereotipo es la negación de la historia; el estereotipo es la repetición de la historia a tal punto que ya no quiere decir nada, hasta que se vacía de sentido. En ese período yo dije respecto de *Tiredie*: "Si esto se sigue repitiendo y se sigue haciendo de *Tiredie* no un arquetipo sino un estereotipo, yo mismo voy a desgarrar, voy a descolgar con mis manos la pantalla por donde la estén pasando" porque, de ser así, iba a ser negativo para el desarrollo de las ideas, de la cultura y del cine, en tanto que estereotipo.

**ee:** ¿Los inundados puede haber sido una respuesta a eso?

**fb:** En parte sí, pero, cuando hice *Los inundados*, *Tiredie* no era ni siquiera un arquetipo, el arquetipo vino mucho después, en los años setenta o por ahí. *Los inundados* fue una respuesta interior, aunque no voluntaria. Fue una respuesta a la solemnidad, fue una respuesta al hecho

de pensar que determinados problemas solamente se pueden tratar de manera solemne. *Los inundados* que era el antídoto contra la seriocidad (sic) que no es la seriedad, es otra cosa. Creo que el acartonamiento que hemos sufrido más de una vez en el plano estético y de nuestro lenguaje, es un poco el resultado de esa seriocidad; que es lo contrario de lo serio y que tiene mucho que ver con un mal que aqueja a la Argentina: la retórica. Ese engolosamiento (sic) que afortunadamente en este Festival pareciera estar ausente porque está la posibilidad inmediata de comunicación con toda la gente. No es un dato de costumbre solamente; la forma de relacionarnos así directamente, sin filtros, sin intermediarios, es muy importante. No creo que yo pueda exagerar, pero creo que también responde a una Argentina que viene de vuelta de tantos bronces y clarines y que muestra que estamos necesitando sincerarnos. En ese sentido, creo que *Los inundados* era como no atacar al alumnado de *Tiredie*. La problemática es la misma, es dejar bien claro que no somos cómplices del subdesarrollo, lo sufrimos pero no lo aceptamos y lo contestamos con todas nuestras posibilidades: morales, físicas, económicas, con toda nuestra energía, con toda la que nos queda.

**ee:** *El siglo del viento es un documental construido a partir de material de archivo, como en Rte.: Nicaragua - carta al mundo- (1984). Pero esta especie de reseña del siglo XX en Latinoamérica se va intercalando con la historia de Miguel Mármol, contada desde un teatro de títeres. ¿Cómo llegó a ese planteo estético y esa combinación de técnicas tan disímiles?*

**fb:** La ciudad de Miguel Mármol es una ciudad hermosa, allá dicen que si mueres dieciséis veces resucitas diecisiete, o sea una vez más de las que mueres. Lo del teatro de títeres tiene dos justificaciones, la primera: la película es un gran collage, y ahí viste bien cierta reminiscencia de *Rte.: Nicaragua - carta al mundo-*; pero ésta trabaja el reciclaje del material de archivo contemporáneo, en cambio

---

# Mundísimo

## Revista cultural

distribución gratuita

el extranjero • 27

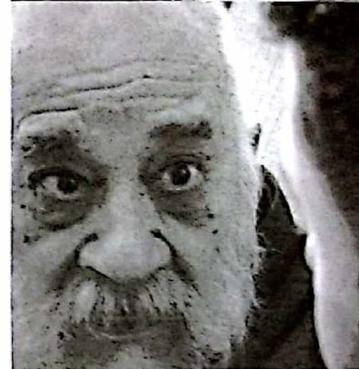
*El siglo del viento* trabaja sobre una antología del material de archivo histórico que nos costó muchísimo conseguir. Fueron como tres años de búsqueda en Argentina, Brasil, Estados Unidos, Francia, Alemania; en fin, se buscó en cualquier lugar donde se pudiera encontrar material. Pero el material de Miguel Mármol no existía en ninguna parte. Miguel Mármol es uno de los tantos ofendidos y humillados de la tierra, es un personaje *out*, un personaje fuera de la historia, por lo menos de la historia oficial; entonces no había material sobre él, no había ningún documento. Lo que había eran todos los testimonios orales con los que había trabajado Eduardo Galeano que, con mucha inteligencia, trabaja la historia de Miguel Mármol como una especie de bisagra que permite articular la historia desde su inicio hasta casi su final; y yo necesitaba tener la imagen de Miguel, tener la foto.

Y aquí viene la segunda parte del porqué: la historia de Miguel Mármol pasó por todas las propuestas posibles. Se pensó en hacerla como una especie de video clip, técnica que yo ya había ensayado en *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1987) para contar la historia de la mujer-araña. Después, establecí una primera regresión y comencé a pensar que sería mejor hacerla como una pequeña pelucita mudá rescatada, como rescato de la infancia del Che en *Mi hijo el Che* (1985) que sale de una película familiar que el viejo Ernesto, el papá del Che, se había llevado cuando tuvo que huir de la Argentina a Cuba. Este fragmento fue un elemento determinante para la construcción de la película, contrapunteando lo que don Ernesto cuenta acerca del Che, con la realidad de ese chiquito que salta y juega como una piel de Judas en una playa de Mar del Plata. Pero, volviendo a *El siglo del viento*, sigo trabajando y me dicen que no puede ser la película muda; y entonces pienso es un cartelón de cuenta- historia, como en mi primer documental *Immagini popolari siciliane sacre e profane* (1952) donde se va contando la historia con un gran cartel como un comic popular, abierto y grandote.

Cada una de las propuestas que habían surgido me entusiasmaba y me parecía que esa era la solución; hasta que al final, no sé cómo ni cuándo, se me ocurrió hacerlo como un teatrillo de títeres. Yo fui titiritero en mi infancia; entonces, volví a enrollarme el ovillo hasta el final; fui a las primeras escenas, a las escenas familiares y rescaté el teatrillo de títeres. Además, había una cierta coherencia: Miguel Mármol era un personaje popular que Galeano rescataba como una especie de estructura de fondo, como una vena

*abierta de América Latina* y ahí se conjugaron la solución estética que proponía la memoria, con la solución estética que nos proponía el hoy del siglo XX. Esa solución era *Solintiname*, la famosa isla en que la Revolución Nicaragüense gestó un proyecto de desarrollo cultural con el Ministerio de Educación de Cuba; no sé si acá tuvieron noticias. Allí organizaron una comunidad de pescadores, carpinteros, amas de casa, etc. para hacer arte; y se pusieron a trabajar en cosas artísticas e hicieron cosas hermosas. En ese lugar nació un arte colectivo que, a diferencia del arte colectivo de los mexicanos durante la revolución de 1910, que era un arte de murales, era un arte grande, un arte de gigantes, aquél es un arte de "lilipucianos" y hacen todas cosas chiquititas: animalitos de madera y pinturitas y cosas por el estilo, de una belleza impresionante. Entonces, le

propongo al animador uruguayo Walter Toumier hacer un teatro de títeres para contar la historia de Miguel Mármol con la estética generada en *Solintiname*. Todo el teatrillo de títeres que ustedes ven en la película es obra de este pequeño grupo de titiriteros uruguayos y está todo trabajado y construido estéticamente según una estética latinoamericana y centroamericana, como es la figura de Miguel Mármol; es decir, que hay una coherencia estética también en la propuesta de la historia que es una historia naif e ingenua "man non tropo"; porque en realidad está contando la historia de



un revolucionario auténtico que vive y muere por lo que cree.

**ee:** *No sé si has tenido contacto con el reciente cine argentino, pero, a propósito de nuestra experiencia con el neorrealismo italiano y lo que hablabas de Sabatini y de tus asistencias de dirección, ¿qué pensaste del momento en que surgió lo que se llamó el nuevo cine argentino, a partir del noventa y cinco, y ese "neorrealismo" que se dijo de Pizza, birra y faso (1997) de Trapero y Caetano? ¿Cómo lo viste y cómo lo viviste?*

**fb:** Lo viví bien; yo coincidía con ese momento. Valga el pequeño dato anecdótico: yo a Trapero lo tuve como alumno en la FUC, entre la mucha gente que estaba ahí; y fueron estudiantes con los cuales tuve muy buena onda, muy buena relación y en parte por eso me sentí justificado de volver a Argentina, que por otros aspectos no me identificaba tanto. Viví bien ese "nuevo cine argentino" que, además, se llama igual que el que hicimos a mitad de los años sesenta. Por eso yo decía, un poco en serio y un poco en broma, "agréguenle más nuevos a la cosa: *nuevo nuevo cine argentino, o pónganle re-nuevo cine argentino*"; no importa si suena informal, para que no parezca tan «serioso», justamente.

Pero, volvamos a lo que veníamos diciendo... El neorrealismo: eso también está dicho mal; el neorrealismo, a diferencia de otros movimientos en la historia del cine, no fue un modelo para copiar; era una clave estético-política que venía de (Antonio) Gramsci, un ideólogo marxista que estuvo preso en la Italia fachista (la de Mussolini, no en la de Berlusconi que se le está pareciendo bastante) y en la pequeña celda de la prisión donde lo encerraron escribió toda una fundamentación de tipo estético-político sobre un arte nacional y popular (nacional con "c", no nacional con "z"). En el discurso nacional y popular de Gramsci, la concepción de la historia es una concepción abierta, progresista y antidogmática; y el neorrealismo hereda esa clave y, como clave, la hace suya. Me parece justo diferenciar la llave, o sea, la clave que te permite abrir la puerta a una realidad diversa de lo que puede ser simplemente la imitación, o la copia de lo que esa realidad se supone que te propone. Es más, no hay proceso de arte profundo, sincero y real que intente cambiar el mundo si no empiezan por cambiar los elementos de comprensión e interpretación de la realidad; miren qué pequeña responsabilidad. En este libro (libro de manifiestos de la editorial Sudamérica de Santa Fe) hago

una pequeña cita acerca de los alquimistas que dice más o menos así: "todo error en la interpretación del universo y de la criatura implica un error para la propuesta de cambio que se haga de ese universo"; es decir, si tienes equivocada la clave, si no tienes la llave justa para abrir esa puerta, vas a abrir otra; entonces, resulta fundamental trabajar para entender esa relación.

**ee:** *Volviendo a Gramsci y su idea del artista integral, ¿cómo este concepto de intelectual comprometido, que tanto influyó a Solanas y Getino en la realización de La hora de los Hornos (1968), permanece en el cineasta actual? ¿Tiene que seguir con esta consigna de, sin repetir estereotipos, no ser testigos del subdesarrollo y ser este intelectual integral de Gramsci, o el arte va por otro lado?*

**fb:** Creo que me estás preguntando para que te diga que no, porque te voy a decir que no; te voy a decir que es evidente que no puede ser de otra manera, que no. El arte y la vida van por el mismo lado, van juntos, se interceptan, se pelean entre sí, no se ponen de acuerdo, sueñan juntos, se acuestan juntos, se levantan juntos. Si yo creyera realmente que esto no es así, me hubiera pegado un tiro hace unos años. Por suerte, esa concepción que separa al arte y la vida es cotidianamente desmentida y ninguno es tan tuerto como para no verlo. Esto no es un acto de coraje o un acto de fe; eso no me lo dicta, a mí por lo menos, mi cerebro; me lo dicta una especie de bombo secreto que tengo acá (se señala el pecho) y que todo el tiempo me está pum, pum, pum, golpeando y todo el tiempo me dice, ¡vamos!

## Filmografía

|  |
|--|
| <i>Immagini popolari siciliane sacre e profane</i> – 1952; 40'               |
| <i>Tiredió</i> – 1956-60; 40'  |
| <i>Buenos días, Buenos Aires</i> – 1960                                      |
| <i>Los inundados</i> – 1961; 87'   |
| <i>La pampa gringa</i> – 1962; 12'   |
| <i>Castagnino, diario romano</i> – 1967                                      |
| <i>Compañero Fernando</i> – 1982; 80'  |
| <i>Rafael Alberti, un ritratto dal poeta</i> – 1983; 120'                    |
| <i>Remitente: Nicaragua – carta al mundo</i> – 1984                          |
| <i>Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto Guevara</i> – 1985; 90' |
| <i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i> – 1987; 90'                  |
| <i>Che: ¿muerte de la utopía?</i> – 1997; 90'                                |
| <i>El siglo del viento</i> – 1998; 85'                                       |



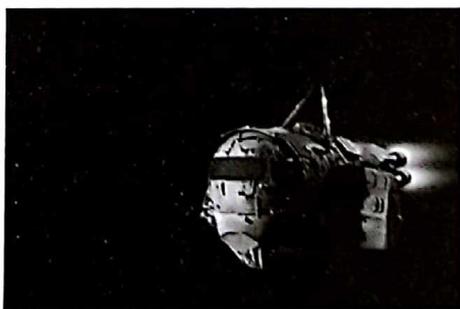
Adiós querida luna | ESCENAS ACTO 1

Walter Juárez, Esteban Ferrari y Marcos Tabarozzi

# con fernando SPINER

Fernando Spiner ha estrenado recientemente su segundo largometraje, *Adiós Querida Luna*, basada en una obra teatral de Sergio Bizzio, *Gravedad*. Como realizador, es responsable de la miniserie *Bajamar* (1996), uno de los primeros antecedentes de miniserie hecha en filmico de la televisión argentina. Su ópera prima, *La Sonámbula* (1998), aparece como uno de los casos raros de incursión local en el género de ciencia ficción. Ganó premios en el Festival de Nantes, en La Habana y en Corea, además de hacer una curiosa ronda por los festivales de cine fantástico, bizarro y de ciencia ficción del mundo.

« Hacer una película es como un viaje »



*Adiós Querida Luna* avanza nuevamente en el *sci-fi* pero se presenta como una tragicomedia en la que el espacio es el contexto contingente y surrealista de los astronautas. En esta charla le propusimos a Spiner un planteo sobre su carrera, el género, métodos de trabajo y reflexiones sobre su poética.

## Metáforas, alegorías y experimentos

*el extranjero*: lo que fundamentalmente motivó esta charla fue un artículo de Sergio Wolf que salió hace un tiempo en la revista *El Amante*. Allí se realizaba una comparación entre dos películas que nos pareció estimulante: *La Nube* de Fernando «Pino» Solanas y tu película *La Sonámbula*.

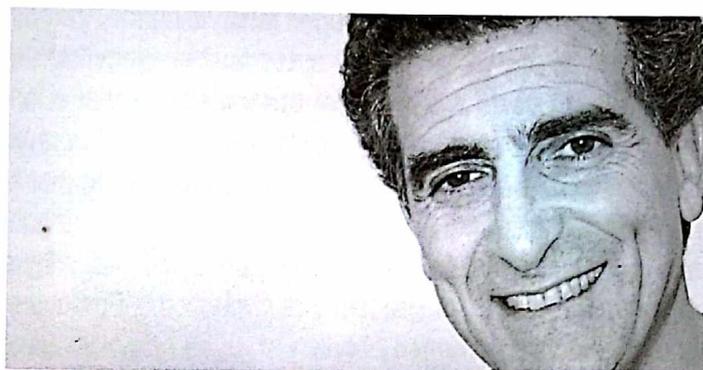
Wolf se refería a dos modos de representar la *argentinidad*: la realidad y la historia argentinas. El contraste se daba no sólo porque las dos películas plantean dos enfoques opuestos desde el género, sino porque emplean figuras formales diferentes. En Solanas, Wolf encuentra la alegoría como un medio mucho más directo, frontal, casi *uni-lineal* entre el símbolo y lo que se representa.

En *La Sonámbula*, en cambio, aparecería la creación metafórica en donde los planos de referencia son más complejos, están cruzados con un imaginario contradictorio y son, por tanto, de mayor riqueza poética.

Queríamos partir de esto, de tus elecciones de género, tanto en *La Sonámbula* como en *Adiós Querida Luna* y tu distancia respecto de la alegoría o de este neorrealismo/naturalismo reinante en los últimos 20 años en el cine argentino. ¿Cómo ves este camino?

**Fernando Spiner:** hay varias cosas en lo que vos decís. Por un lado me apasiona mucho la creación de un mundo en una película. Me parece un desafío apasionante, porque cuando una película está muy instalada en el realismo la referencia ya está, la tenés ahí en la calle, acabás de ver afuera lo que vas a ver adentro. A mí, en cambio, me gusta mucho la construcción de un universo nuevo. En el caso de *La Sonámbula* y en el caso de *Adiós Querida Luna* es evidente en extremo; pero en el caso de la miniserie *Bajamar* también lo es, porque se construye un pueblo que no existe, en un lugar que *no es ese* agarrando un poquito de acá y otro poquito de allá.

Con respecto a lo metafórico, yo siento mucho que



entre la misión de *Adiós Querida Luna* y la guerra de Malvinas hay una cuestión cercana. Veo una misión trasnochada. En *Adiós Querida Luna* hay un científico argentino que tiene una nueva teoría y, aunque nadie comulga con ella, los tipos que gobiernan sienten que esta teoría puede ponerlos a la vanguardia de la humanidad y lanzan una misión secreta, sin consultar con nadie. Sin embargo cuando los líderes mundiales les preguntan: «¿ustedes mandaron una nave allá para hacer estallar la luna? Miren que les vamos a meter una sanción económica, los vamos a hacer m...» el gobierno llega a traicionar a los astronautas que habían mandado. Hay algo de lo que pasó con Malvinas; que a un tipo se le ocurriera del día a la noche semejante locura y que todos dijéramos «*No van a venir...es muy lejos*». Pero vinieron y mataron un montón de pibes; y también siento eso, es parte de lo peor de los argentinos en algún sentido.

Al mismo tiempo me parece interesante la idea de transportar símbolos al espacio, «el mate y la torta frita» digamos, ¿no? Así que comulgo con el análisis que comentabas de Wolf, me parece muy interesante.

**ee:** la película es una adaptación de la obra de teatro *Gravedad* de Sergio Bizzio. ¿Cómo fue el proceso de adaptación de la obra original?

**fs:** todo empieza con mi amistad con Sergio Bizzio – dramaturgo, actor y director de *Animalada*– quien suele pasarme su material. Soy un fanático de sus novelas, tienen

un humor increíble, muy divertidas, como *Planet*, por ejemplo. Y hace un tiempo me pasó el libreto de la obra de teatro *Gravedad* y me reí mucho. Le propuse hacer una adaptación (la obra no se había estrenado) e hicimos el guión juntos. Con esa adaptación yo empecé a trabajar con los actores y mi asistente, Javier Diment, y en ese laburo fuimos entendiendo que teníamos que elaborar una nueva versión del guión. Y de manera natural nos vimos discutiendo cosas, anotando, grabando, desgrabando, reescribiendo. Éramos solo mi asistente y yo, ya que Diment es también guionista de la película. El paso siguiente fue reenviarles material a los actores reelaborándolo con sus propuestas. Así estuvimos siete u ocho meses y después de eso empezamos a preproducir la película y a ensayar. En los ensayos seguimos trabajando el guión, de hecho la Flechtner y Urdapilleta son co-guionistas de la película y hay mucho de Fontova y de Goity aunque no firmen el guión.

**ee:** ¿este proceso grupal no lo habías hecho en *La Sonámbula*?

**fs:** nunca lo había hecho. Y una de las cosas que me excitaban de este proyecto era la posibilidad de hacer eso. De hacer un trabajo de creación colectiva... Sucede que en muchas películas un director se ve abrumado por la cantidad de elementos que debe manejar: las distintas escenografías, decorados, ambientaciones, vestuarios, los protagonistas, secundarios, extras, los coches, la puesta de cámara, etc. Y cuando de golpe vos tenés la posibilidad, si te interesa, de vivir esa experiencia y sacar un montón de esas cosas y decir: un solo lugar, cuatro actores; podés entonces ver eso que es importante para la película y para todas las películas... y para ésta un poquito más, porque transcurre en un lugar donde están todo el tiempo en un espacio. Igual, si los actores no funcionan, no funciona nada, ¿no?

**ee:** como vos dijiste, en *Adiós Querida Luna* estás trabajando una puesta en escena compleja pero con muy pocos elementos: cuatro personajes interactuando en un espacio fílmico limitado...

**fs:** pensaba en esta película *The Five Obstructions* (Lars Von Trier/Jorgen Leth, 2004) en el que todo el tiempo se dice «lo que te digo ahora va a cobrar sentido después». Y esa es la excitación que tiene un director cuando se lo somete a ciertos límites: ese es el concepto básico del Dogma y de *The Five Obstructions*. Eso me excitaba y me gustaba el desafío

de sostener una película de 100 minutos, con esos cuatro personajes y en ese lugar tan chiquito. De movida se da un planteo totalmente claustrofóbico y angustiante. Y lo bueno de la película, me parece a mí, que es que parece una tragedia, patética, y finalmente da risa, ¿no?

Se trata de sacar todo con muy poquito y lo que me gusta es que la película no lo declama, porque en la película no ves eso, no hay alardes de eso.

**ee:** sin embargo, el cambio de tono de la película es una manera de exacerbar lo trágico. En este sentido, hay una escena que se distingue notoriamente de las demás, y que representa el quiebre, es la del musical. En ella se ve a Fontova cantando mientras la figura de Goity baila, flotando en el espacio.

Tanto en el tono como en los colores del vestuario y la fotografía parece un oasis estilístico en «Adiós Querida Luna». ¿Cómo entró esa escena en la película? ¿Estaba incluida en la obra de teatro?

**fs:** te confieso algo: eso no estaba en la obra teatral. Lo metimos nosotros y lo rodamos. Después de esa primera etapa de rodaje que se interrumpió el 20 de diciembre de 2001, me empecé a dar máquina y decidí que quería que la película fuera un musical y le introdujimos cuatro números más, todos musicales, que rodamos recién a mitad del año siguiente. Rodamos esos cuatro números y cuando vi la película armada me pareció que había tres que tenían que salir y sólo quedó el del ET que la saca a ella a cantar y a bailar, el de la negra Flechtner cuando sale afuera y queda embobada con la luna que le sonríe y empieza a cantar. Había otro tema, un blues que cantaba Goity cuando estaba perdido por ahí, había otro que imaginaba Urdapilleta, una canción de amor a Norma. Y lo sacamos, ahora estoy un poco arrepentido. Volvería a poner uno, creo que el blues de Goity. Ya la película cuando entra el ET se va a la m..., entonces yo decía, ya que se va, ¡que se vaya bien a la m...! Que se transforme de golpe en un musical y que él se ponga a cantar y que ella vuele en el espacio. E igual no es un delirio porque el otro los está mirando y no lo puede creer, se queda como loco y vuelve de nuevo a la trama, digamos.

## Cultura sonámbula

**ee:** venimos hablando con algunos directores sobre las paradojas y constantes del nuevo y viejo cine argentino



Actos querida luna | ESCENAS ACTOS 2 Y 3

y en particular de la tendencia a trabajar con no-actores como una manera de encontrar y de preservar la vía del naturalismo. En tu obra, en cambio, se elige trabajar con actores profesionales, formados, de la escuela actoral. Insisto sobre tus elecciones en la construcción de este mundo, desde el género, pero también desde el tipo de actores...

**fs:** creo que tenemos una cultura especial como espectadores, somos un país totalmente dominado: vemos películas americanas y no escuchamos a los actores, los leemos y no lo sabemos muy bien, porque cuando los recordamos los recordamos en español y hasta si jugáramos a ponernos frente al espejo diríamos ese texto en español como lo dice un argentino. Entonces en un sentido, la experiencia del cine argentino también se enfrenta con el imaginario de lo que es el buen cine, que es cine en otro idioma, qué es el *gran cine*, es una película de Hollywood en donde lo que vos hacés es leer. El espectador está confrontado con

una situación difícil, eso por un lado. ¿Qué le queda al espectador como parámetro? De lo bueno o malo, aunque una cosa es la mirada del espectador y otra la mirada del crítico... Pero hablemos del público, comparar eso con un patrón que es la realidad y la TV, que ya no se sabe cuál imita a cual. Cualquier cosa que se corra de eso está mal. Por lo tanto se anula la posibilidad de desarrollo en ese aspecto, de experimentar.

A mí me parece que esa búsqueda de actores no profesionales coincide con esto:

si lográs que ese tipo se sienta cómodo va a ser, en el peor de los casos, un personaje de *Gran Hermano*, es decir, gente fingiendo que está siendo auténtica, y haciendo como una actuación. En el mejor de los casos lo que vas a lograr es que esa persona se sienta cómoda y sea tal cual es. Con lo cual es una apuesta a ganador, porque al ser tal cual es, como es en la realidad, no está actuando. No me parece malo, me parece un camino de acercamiento, con sus riesgos y válido como cualquier otro porque hacer una película es muy complejo.

Es una cosa para la que tengo más preguntas que respuestas; porque por un lado uno quiere que la gente vea cosas y le gusten, pero por el otro lado me gusta arriesgar y probar cosas.

**ee:** respecto a esa distancia del público con el cine argentino y las estrategias que se plantean para llegar a él. Convertirse en productor y estratega –a veces polémico– de la difusión, ¿aparece como un hecho inevitable para un director argentino?

**fs:** yo no soy un estratega, no soy un publicista, no tengo medios, no tengo dinero, hago lo que puedo y por algún motivo que desconozco llamo la atención y los medios hacen cierto pequeño eco dentro de lo que es un emprendimiento independiente, totalmente independiente, sin el apoyo de ningún multimedio. En lo personal, ya leí una vez que me comparaban con Caetano, que me ponían en la vereda de enfrente como el director que cree en el marketing... Me parece una idiotez, una pavada, una superficialidad. Y para responder a tu pregunta, hagás lo que hagás estás preso de un sistema muy perverso que es la distribución donde los grandes monopolios del mercado cinematográfico tienen siempre las de ganar. Los multimedios que lanzan sus películas son los únicos que pueden sostenerlas, hacer un éxito, porque cuentan con la TV, que lleva a la

gente. Y después las películas argentinas nunca sobrepasan los 100.000 espectadores... esos son los pequeños éxitos, hagás marketing o no hagás marketing.

Digamos, yo no hago ningún tipo de marketing, aunque no me parecería mal hacerlo pero *no me da el cuero*.

Piensen que yo voy al laboratorio a buscar la película, después voy a buscar los pósteres y llevo la película a un festival. Porque soy independiente, soy mi propio cadete. Yo creo que en general las películas argentinas son producidas por sus directores, entonces es lógico que tengas ideas sobre la difusión, igual no sé cómo hacer llegar más o menos una película, porque no cuento con los medios, la verdad también es que si vos tenés 18.000 carteles en Bs. As. aunque hagas una cosa horrible lo estás comunicando, y si no tenés ninguno no comunicas aunque hagas una cosa genial.

Entonces eso tiene mucho que ver con la posibilidad mediática, el acceso que tengas. ¿Vos viste la última de Francella? Una con Araceli, una en que se muere. Bueno, en el *spot* de publicidad pusieron un momento que se ve que están esperando para hacer la toma y él mira a cámara y dice «¡dale, dale, dale!»

Un *spot* horrible, pero te lo pasaban cada cinco minutos... La gente, mi hija, me pedía ir a ver eso, ella ya estaba como hipnotizada. Y así, llevás un millón de personas. Al que sale de la película le decís: «¿qué tal?» y dice «bárbaro, Francella»... Van a ver a sus ídolos, con los que *cenan* todas las noches en la TV, y que triunfa en la calle Corrientes, como si fueran al estreno de un amigo. Entonces es muy difícil para un cineasta independiente. Igual es muy noble querer llegar a la gente, porque es un canto de amor con la película que hiciste.

## Actores

ee: desde el texto original y su elaboración en el trabajo con los actores, ¿cómo surge el manejo del humor en *Adiós Querida Luna*? Es algo que no habías trabajado específicamente en *La Sonámbula*.

fs: nosotros decidimos trabajar una línea de mucha verdad en las actuaciones, aunque lo que pasara y se dijera fuera una pavada y esa fue la apuesta a un humor que no tiene ni *gags* ni remates, ni risas en *off* ni alianza del actor con el espectador, como un guiño, todo lo que conforma un estilo de comedia.

Nosotros decidimos hacer una tragedia patética, pero para que la gente se ría. Por eso estoy muy alucinado con que la gente se ría mucho en el cine, escucho las risas y digo «*guau, no pensé que se iban a reír así*».

Y bueno, hay mucha risa cómplice también ¿no? Entendemos..., entender esas miserias.

ee: siguiendo con la cuestión del elenco, desde *Bajamar* hasta *Adiós Querida Luna*, manifestás un interés especial en armar equipos heterogéneos combinando, por ejemplo, actores de trayectoria (Briski, Poncela, Urdapilleta) con gente más joven o que tiene sus primeras experiencias en el cine (Sbaraglia, Pauls, Goity). ¿Tenés algún tipo de idea particular sobre la elección de estos instrumentos que son los actores y las combinaciones?

fs: para la elección del elenco se suelen mezclar el aspecto comercial, la capacidad actoral, los que son más justos o tienen algo que le pueden aportar para cada personaje.

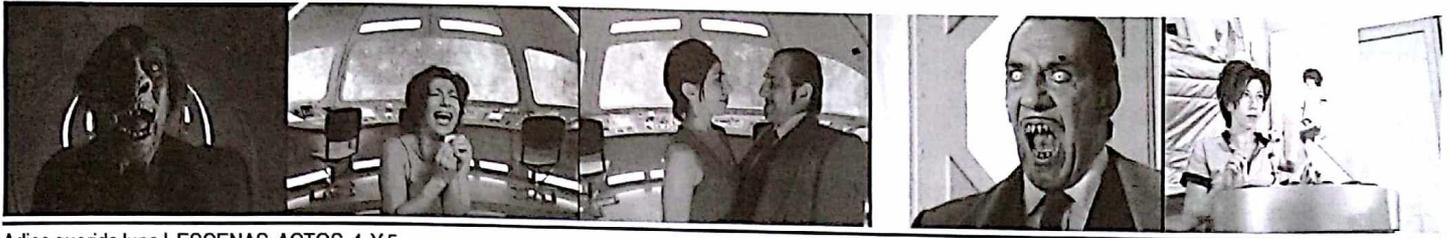
Pero yo lo pienso desde otro punto de vista y lo mismo con el equipo técnico. Siento que una película es como un viaje, que dura a veces como tres años, a veces un año y medio en el mejor de los casos, a veces cinco años. Y es como elegir con quién querés irte de viaje, con quién vas a estar. Es decir, con quién te vas a bancar los momentos pesados y con quién podés superar los obstáculos. En este caso en especial, yo tenía la intención de hacer un laburo que para mí fuera un experimento: trabajar con actores que son actores que admiro y que son *actores autores, dramaturgos*, con quienes las ideas podían circular. Personas en las cuales el tema del poder no iba a estar en primer plano, sino que lo que iba a estar en primer plano era el deseo y la diversión y el placer... Los que cumplieran con eso eran los indicados.

Después la realidad siempre es más compleja, pero la intención fue esa y yo creo que se logró en gran parte.

## Rarezas

ee: tengo una pregunta sobre la experiencia de *Bajamar*, algo muy raro, inédito en su momento dentro de la TV argentina. Desde el diseño de producción, el formato de miniserie, hecha en 16 mm, la conjunción de actores que se sumaron al proyecto, ¿cómo fue esa experiencia?

fs: bueno, fue como una especie de milagro. Yo



Adios querida luna | ESCENAS ACTOS 4 Y 5

había hecho para televisión *Poli ladrón*, algunos pilotos... Un poco jugando a hacer una película de bajo costo, me llamaron para hacer unos capítulos y después tuve algunos problemas y me fui... Y el hecho de que yo me había ido tuvo cierta difusión y había una productora, Teresa Constantini, que había visto estos capítulos, le habían gustado mucho y me llamó para hacer una serie de TV. Y yo le propuse hacer un guión que yo tenía como para hacer un largo, que se llamaba *Bajamar*, que lo readaptamos a cuatro capítulos con Fabián Bielinsky y con Pablo De Santis (el escritor de *La Traducción*), un escritor muy *grosso* e hicimos estos cuatro capítulos. Y yo le propuse a ella que hiciéramos como un módulo de lujo. Es decir, no hagamos como se hace en TV, hagamos un diseño de producción como si hiciéramos dos largos y medio a rodarse seguidos y después lo postproducimos todo seguido. Una vez que lo tenemos, lo vendemos, como una cosa que empieza y que termina. Que no es negocio eso en TV, porque el negocio es ir creciendo en el *rating* e ir generando más publicidad, pero fue como una experiencia así. No sabíamos si eso iba a funcionar o no, a mí en lo personal no me importaba, yo quería hacerlo, me encantaba la idea de armar un elenco así y de contar con un equipo técnico como lo fueron Jorge Ferrari haciendo el arte, José Luis García haciendo la fotografía y Fabián Bielinsky haciéndome la asistencia de dirección. Fue una fiesta y estuvo bueno. Y ahora se pasa mucho en TV, lo pasan por TVE, fue como una serie independiente y después funcionó bien. Tuvo sus buenos puntos de *rating*, tuvo premios, gustó mucho y quedamos muy contentos. Es una experiencia muy copada para mí, la recuerdo mucho. Además ahí debutó Julieta Díaz, es uno de los primeros trabajos en TV de «Carlinga» Santa María. Todos los que participamos, la productora Teresa Constantini, la productora ejecutiva Anita Aizemberg siempre se acuerdan, quedó una buena cosa de ahí.

**ee:** con *Bajamar* y tus participaciones televisivas en *Zona de riesgo* o *Poliladrón* se pueden vislumbrar algunos

rasgos de tu estilo audiovisual. Incluso es posible ver ese estilo en el videoclip de *Ciudad de pobres corazones*, con Fito Páez, que hiciste hace más de 15 años.

Veníamos discutiendo sobre la realización cinematográfica en términos de puesta en escena y en cámara y hablábamos de una serie de directores que tenían como un estilo más *ostentoso*, de mayor despliegue visual. Vos estabas entre ellos...

Hay una propuesta visual muy fuerte en tu obra que se concreta definitivamente en *La Sonámbula*, ¿qué apreciaciones tenés sobre la cuestión de tu puesta?

**fs:** en principio yo creo que un director cuenta con herramientas para construir una película, y lo que a mí me divierte mucho es investigar bien con qué herramientas cuento y qué se está contando. También depende de eso, la decisión... Yo soy un fanático de la puesta en escena y de la puesta de cámara. Son lo que más gozo hacer de todo el proceso de una película, y además me tomo mi tiempo, empiezo a ensayar con los actores, a desplegarlos en el espacio, mirar de acá, mirar de allá, a pensar qué se está contando, a preguntarme qué es lo importante, qué es lo más importante que se está contando. Así que es algo que no dejo librado al azar. Reflexiono mucho junto a mis colaboradores... En ese aspecto, por ejemplo, el director de fotografía es muy importante, Claudio Beiza en el caso de esta película, que es su ópera prima como df. *Adiós Querida Luna* es una película de óperas primas: la directora de arte, muchos técnicos...

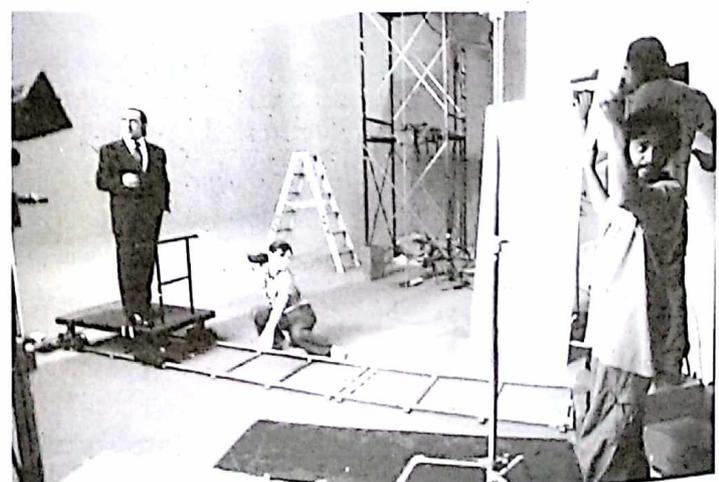
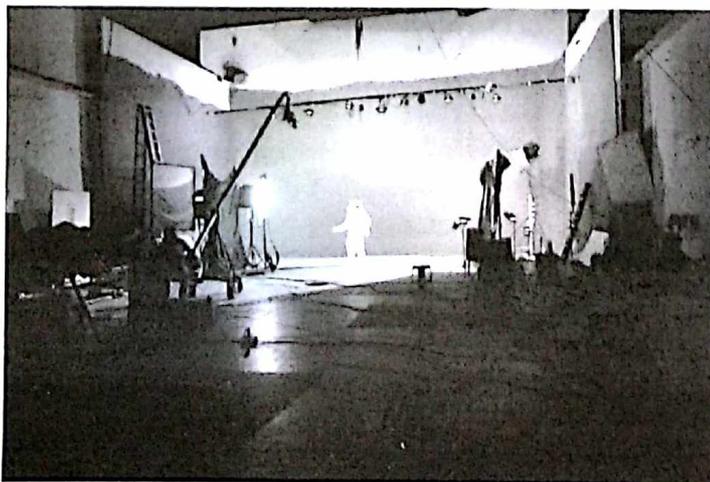
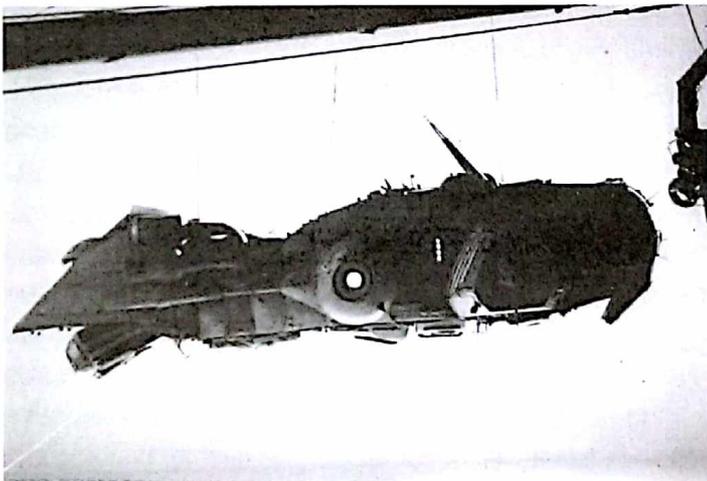
**ee:** es curioso porque hay una tendencia crítica histórica que apunta siempre al cine de autor construyendo la imagen de una *presencia individual ideal* detrás del discurso, que se reconstruye en la imagen de un director con temas asiduos en su obra, y con un estilo audiovisual muy definido, aparentemente, carente de obstáculos en su ejecución. Y al fin y al cabo vos nos describís un proceso grupal, y unas contingencias de producción que parecen lo más

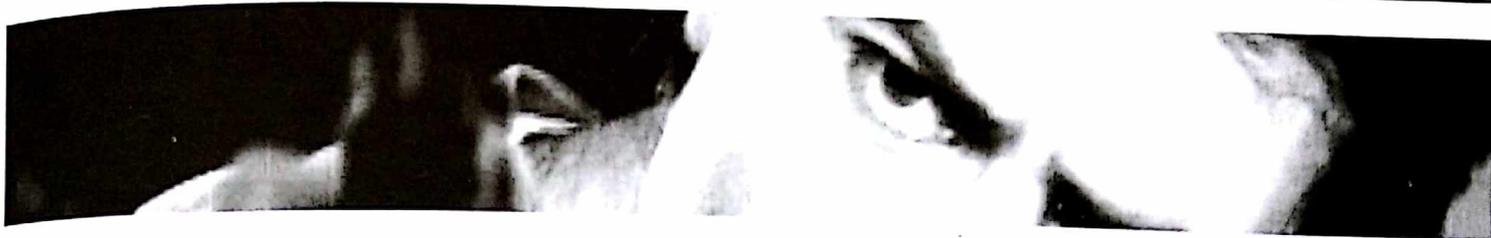
importante del hecho de la dirección.

**fs:** lo que pasa en el set es algo muy importante para una película, porque eso carga mucho de energía la película, mucho de azar, mucho de lo irrepetible y me interesa particularmente esa cuestión energética de lo que pasa en el set y me resulta muy importante. Además los actores están ahí con la gente, hablan con la gente, la gente habla con ellos. Los actores son seres de extrema sensibilidad que van a ir de aquí para allá según las cosas que le diga cualquiera ¿entendés? El hecho es lo que tenés ahí y ese día está lleno de cosas: los que llegaron tarde, el problema que hubo con el maquillaje, el decorado que se cayó, y como somos todas personas, nos vamos *cargando* con eso. Así que creo que la energía es algo clave en una película.

Y después de todo, vencer los obstáculos es un hecho de la realidad y, definitivamente, de la realidad en una película argentina.

Adiós querida luna | MAKING OFF





# sensación térmica

Nicolás Alessandro y Martín Ladd \*

## Introducción Primeras definiciones

Es muy difícil escribir acerca de un proceso creativo como es la filmación de un largometraje. Las principales dificultades están tanto en la imposibilidad de explicar un proceso que fue mutando en la medida que avanzamos en busca de la concreción de una película, como en la dificultad de tener que explicar qué se quiso hacer y por qué. Creemos que es tan importante el proceso como lo es el resultado final, pero también es cierto que en este último juegan factores como el instinto, la suerte y las relaciones humanas.

Al momento de pensar qué tipo de obra audiovisual plantear, la idea de hacer un cortometraje fue rápidamente superada, ya que la instancia del trabajo final se nos apareció como una oportunidad de experimentar una veta más compleja y con menos antecedentes en nuestra formación. En este sentido, un largometraje de ficción narrativa nos resultó un desafío interesante que además nos posibilitaría una salida comercial que, por circunstancias industriales, otros formatos no tienen.

El sendero que empezábamos a transitar se nos pre-

sentaba en una total penumbra. Como alumnos, pronto a dejar de serlo, decidimos ver qué elementos teníamos para dar un poco de luz a nuestro andar y no perdersen en los primeros metros. De la propia auditoría se detallaron: cinco años en la universidad, prácticas audiovisuales curriculares y otras tantas extra curriculares, colegas y docentes a quienes consultar nuestras inquietudes y, por sobre todo, la motivación para llevar a cabo el proceso. Con ese balance y con un costal de dudas sobre nuestras espaldas, decidimos encarar el proyecto que luego llevó el nombre de *Sensación Térmica*.

Cuando se está en los últimos años de esta carrera y se está por hacer una *opera prima* se sienten la necesidad y la tentación de hacer una *gran* película con un enorme despliegue a nivel realizativo y de producción. En nuestro caso, esa necesidad también existió, pero éramos conscientes de que corríamos el riesgo de condenar a la película a una existencia improbable; concretamente, a que nunca se termine por falta de fondos.

Además, la tentación antes descripta escondía algo mucho peor: ignorar que la realización se define en la contextualización de la obra y los recursos que ayudarán a llevarla a cabo. Por tanto, decidimos realizar *Sensación Térmica* con un diseño de producción hermético y accesible, en el que la planificación y la previsión estuviesen priorizadas en el esquema de realización para concretar

nuestro objetivo. La película se ubicaba entonces, dentro de la producción independiente de bajo costo.

En nuestra concepción, la falta de recursos económicos debía ser complemento y estímulo de la película que, creíamos, era *Sensación Térmica*: austera, de estructura narrativa simple y sin excesos de producción o gastos superfluos que no estuviesen justificados en nuestra concepción narrativa y estilística.

## Culturalmente hablando La historia y los personajes

*Sensación Térmica* cuenta la historia de una familia argentina de clase baja de inicios de milenio. Clemente, el padre, trabaja en una obra en construcción y está casado con Susana, quien trabaja de empleada doméstica en la casa del patrón de Clemente. La familia se completa con Fernando, un joven de 15 años de edad que dejó de estudiar y no consigue trabajo y por Agustín, el hijo menor.

La historia transcurre en la ciudad de La Plata y se centra en los hechos que les suceden a los integrantes de esta familia a lo largo de dos días, el 18 y el 19 de diciembre de 2001, fechas significativamente marcadas como el epicentro de uno de los estallidos sociales más formidables de nuestra historia reciente.

En términos de análisis ideológico, la película construye un modelo audiovisual que resume algunos problemas suscitados en el clímax de esa crisis económica y social buscando que el espectador reflexione sobre ellos a partir de la empatía con lo que le pasa a los personajes, a esta familia obrera que *sobrevive* a la crisis en desmedro de su calidad de vida.

En este sentido, la premisa de la película no es sólo plantear una narración realista que tome una situación social como marco de referencia, sino que, en una interpretación verdaderamente consecuente con el realismo, esta situación sea un elemento envolvente y trascendental de la historia. En *Sensación Térmica* los personajes sobreviven pese a la dureza de las circunstancias en las que viven e incluso afrontan con entereza ciertos avatares, como puede ser la pérdida del trabajo, y comienzan a buscar soluciones en lugar de esperar que éstas aparezcan mágicamente. Esto es, de hecho, la proyección de un valor moral que la película propone: la integridad para afrontar la dureza de circunstan-

cias lacerantes y la fuerza para no dejarse vencer por la adversidad. Pero también su contracara: el riesgo de la pérdida de los valores ante la cercanía del drama que, en la película, se manifiesta en la enfermedad de un ser querido.

Decidimos contar la crisis social mediante los ojos de una familia, por lo que buscamos crear una con ciertas semejanzas con las historias de vida que nos rodeaban en ese momento. Un padre, Clemente, venido desde el interior a La Plata buscando oportunidades laborales; una madre, Susana, que realiza tareas de doméstica para conseguir dinero para su familia; un adolescente, Fernando, que carga con las desilusiones de sus padres y con los conflictos típicos de su edad; y un niño, Agustín, que debe convivir constantemente con un ambiente hostil producto de las discusiones de sus padres por la falta de dinero.

Elegimos tomar a los personajes de Clemente y Fernando como protagonistas porque nos resultaba interesante en el guión plantear la relación de un padre y un hijo adolescente. Dos personajes golpeados por la vida, unidos por un vínculo de sangre donde prima la falta de comunicación y la intolerancia del uno hacia el otro.

De algún modo la paternidad se nos impuso como eje estructurante, algo que puede vincularse a la historia de la narrativa argentina y, en especial, al Martín Fierro de Hernández. Digamos: la paternidad como centro de la obra cumbre de la literatura nacional y como modelo representativo de una historia argentina marcada por el drama de la identidad y la incomunicación que *Sensación Térmica* también pretendía abordar.

Retomando a Clemente, decidimos además que, dentro de su contexto laboral conflictivo por los problemas de dinero, también debía convivir en la obra con amigos buscando mostrar como la falta de pago influye en sus lazos afectivos, intentando de esta forma humanizar este conflicto. Es por eso que resolvimos crear un vínculo entre tres obreros (Clemente, Carozo y Cabezón) ya que esto facilitaría generar conflictos al existir alianzas y traiciones. Por un lado, Clemente y Cabezón, dos personajes bien diferentes entre los que existe un conflicto de intereses y de poder. En el medio pusimos un personaje casi indefinido como Carozo que aparentemente no adopta decisiones o no posee pensamiento propio porque se alía con uno u otro de acuerdo a sus propios intereses.

Luego buscamos crear el personaje antagónico; se nos ocurrió construirlo a partir de las diferencias con nuestro protagonista, Clemente. Como uno de los temas de la película



se centraba en la tensión generada por los problemas económicos y sociales, pensamos al personaje de Moretti como un profesional –odontólogo– con miras a progresar con la construcción de su propia clínica. A su vez, planteamos ya desde el guión claras diferencias en cuanto a su contextura física. Moretti es un personaje delgado que debe utilizar anteojos para ver bien. Muy por el contrario Clemente, de contextura grande, posee familia y no terminó los estudios.

En cuanto a la trama, además de los conflictos internos de los personajes, buscamos uno que obligara a los personajes a actuar. Nos planteamos como premisa de trabajo una cuestión: “hasta qué punto puede tolerar uno sin llegar a desesperarse cuando la necesidad es realmente profunda”. Pensar que en ciertas circunstancias y en un contexto opresivo las personas pueden llegar a hacer cualquier cosa, incluso robar o matar a cambio de conseguir algo que haga que se sientan



mejor. Con esto en mente, nos planteamos crear algún hecho que estuviera ligado a nuestra premisa, a nuestros personajes y sus interrelaciones. Entonces nos pareció que lo mejor sería crear algo que tal vez fuera ajeno a nuestros protagonistas (Clemente y Fernando) para que esto mismo no les impidiera actuar e incluso los obligase a hacerlo, lo cual además nos permitiría colocarles obstáculos. Se nos ocurrió plantear el conflicto con relación a Agustín, el hijo menor, y pensamos en que sufriera un accidente poco importante y que esto, por negligencia, llevara a una infección. Esta situación sería el disparador para que nuestros personajes, debido a la crisis económica, tuvieran que salir a buscar dinero.

## Hacia el rodaje

Al no haber hecho prácticas de escritura de largometrajes en la carrera de Comunicación Audiovisual, en ninguno de los tres años de Estructura del Relato Audiovisual, debimos transformarnos en autodidactas y comenzar una investigación que abarcó a teóricos como Vale, Seger, Field y Vanoye.

A una semana de comenzar con los ensayos de los actores, el guión pasó de tener 40 páginas en su escritura inicial a una versión final (quinta versión aproximadamente) de 75 páginas. Comenzamos escribiendo un primer esbozo de no más de dos páginas describiendo la historia que queríamos narrar. En el argumento, delineamos más las historias principales y secundarias tomando como referencia las intenciones de nuestros personajes en cuanto a sus modos de accionar. Un mismo objetivo con intenciones contrapuestas, o sea un accionar completamente distinto. Así llegamos a un argumento de 4 páginas.

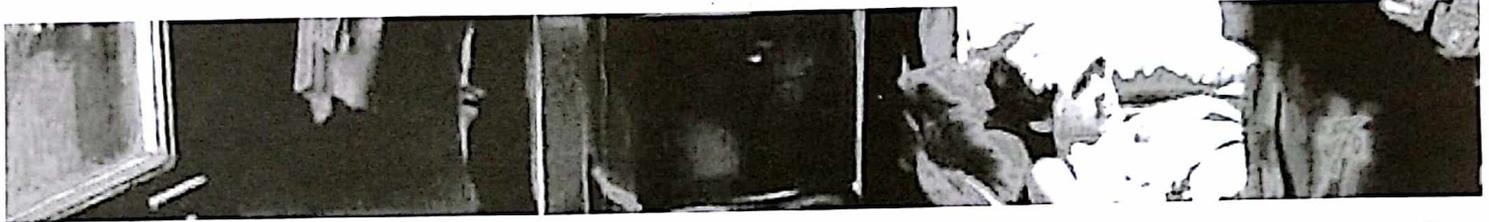
Luego hicimos una *scaletta* por secuencias para poder acercarnos más al guión literario y a su vez todavía tener la posibilidad de hacer cambios estructurales. Titulamos todas

las secuencias para poder identificarlas por el nombre. En algunas de ellas les pusimos comentarios entre paréntesis, como por ejemplo (contexto) o (secuencia de giro).

Finalmente, una vez que definimos en la scaletta la mejor estructura para la historia, pasamos a la escritura misma del guión literario.

Nuestro primer plan de filmación, que visto a la distancia provoca no menos que una carcajada, consistía en un total de 20 jornadas de filmación (terminaron siendo en total más del doble) y se iniciaba con la obra en construcción. Aunque somos escépticos a las leyes de Murphy, ese día, como no podía ser de otra manera, llovió. Tuvimos que suspender la jornada y comenzar al día siguiente con un interior, por lo cual optamos por la casa de Moretti.

Organizamos la jornada para empezar a la mañana



con las escenas en que actuaban Susana y la mujer de Moretti; a la tarde se sumaba Moretti y la idea era comenzar un par de horas después con las escenas de los obreros dentro de la casa. Eran las tres de la mañana cuando decidimos dar por terminada la jornada y solo habíamos podido cumplir con lo programado hasta la tarde, por lo cual los tres actores que hacían de obreros y que estaban esperando desde las 19 horas no nos miraron con mucha simpatía. Era el primer día de rodaje y nuestro principal error fue haber dispuesto una jornada demasiado cargada y con escenas complicadas. Los resultados estaban a la vista. Tanto los actores como los técnicos y nosotros mismos estábamos fuera de ritmo, y aunque cineastas como nuestro admirado Leonardo Favio afirman que el material de las primeras jornadas debe ser desechado («el primer día se firma para hacer pinta [...] por lo general terminás tirando todo»), nosotros por cuestiones de producción (teníamos solo tres días para usar esa locación) no lo pudimos hacer, aunque ganas no nos faltaron.

Los dos siguientes días que filmamos en esa locación fueron de iguales características: trabajamos con la presión del tiempo y se sintió nuestra falta de ritmo. Recién al final de la tercer jornada pudimos ver que las cosas empezaban a funcionar mejor. El grupo ya había alcanzado el ritmo de trabajo que se requería.

Seguido a esto comenzó el rodaje en la locación principal. Nos encontrábamos más relajados porque no teníamos la presión de devolver el lugar. La filmación anduvo mejor, igualmente nos demandó el doble de tiempo del que habíamos calculado en el plan de rodaje. En esta locación transcurrió el 30 % de la historia con lo cual una vez terminada ya teníamos un buen porcentaje de escenas.

Terminó febrero y estábamos en la fecha que habíamos fijado para terminar con el rodaje y todavía nos faltaban todos los exteriores.

Para el rodaje de interiores utilizamos los equipos prestados por una productora local. El equipo consistía en una cámara JVC KY19, conectada a un CCU por una maniguera de cámara de 50 metros y usamos una grabadora de formato MII. Mientras filmamos en interiores no tuvimos ma-

yores problemas de índole técnica. Pero a la hora de filmar en exteriores, con todos estos equipos nos resultaba imposible por cuestiones presupuestarias y operativas. La decisión fue entonces cambiar de formato y terminar los exteriores en Mini DV. La única forma de conseguir esa cámara era alquilándola por lo cual las jornadas de exteriores se realizaron cuando coincidía nuestro capital con la disponibilidad de la cámara y los horarios de los actores. Esto abarcó varios meses en los cuales filmábamos cuando podíamos. Resultado de esto fue que se perdiera el ritmo de trabajo que habíamos adquirido filmando casi un mes de corrido, y a su vez generó bajas en el equipo técnico que por cuestiones de horarios colaboraban las veces que podían. Las primeras jornadas en interiores, el equipo era de casi 20 personas, y en algunas jornadas de exteriores tuvimos que filmar siendo cuatro personas.

Todo esto, pese a que está íntimamente ligado a la producción, también afectó lo concerniente a dirección. No era lo mismo filmar en un interior con una puesta de luces armada con anterioridad, estando atento al monitor y corrigiendo detalles, a estar filmado con un grupo reducido una escena de exterior/noche con apenas un par de luces portátiles.

Los pros y contras: resignar el cuidado de la imagen generó escenas más "libres", más abiertas a la improvisa-

ción y a la imaginación creadora y espontánea. Había que resolver las cosas en el momento y eso generaba una adrenalina que en muchos casos terminó siendo tremendamente productiva.

## Posproducción y conclusiones

Durante la etapa de rodaje aprovechamos los *baches obligados* en los cuales no podíamos filmar por falta de dinero para iniciar la etapa de edición. Continuando la línea que veníamos adoptando, comenzamos a editar en una computadora *prestada*, por lo que nuevamente tuvimos que sincronizar horarios y la disponibilidad de la PC.

Iniciamos la edición respetando el guión técnico al pie de la letra lo cual hizo que el proceso fuera bastante rápido. Editábamos escena por escena, en proyectos diferentes y una vez terminados comenzamos a armar un proyecto general. Ahí fue que nos dimos cuenta que había escenas que editadas de forma aislada quedaban bien pero una vez insertadas en el contexto perdían fuerza o desentonaban con el ritmo que traía la película, por lo cual empezamos a armar proyectos por secuencias y a tener una mayor apertura para modificar lo que planteaba el guión técnico. Así llegamos a un primer corte *off-line* del total de la película.

Con una calidad de imagen y sonido muy degradada, una duración de 76 minutos, comenzamos a mostrar el *off-line* a algunas personas para lograr opiniones. Muchas de ellas coincidían en sus críticas que rondaban en torno a problemas de estructura general y al primer acto en particular. Notaban una falta de fuerza en el primer *plot* de la historia porque tardaba en aparecer y provocaba una introducción muy larga. La decisión que adoptamos fue acortar el primer acto buscando que el punto de giro suceda antes.

Así, desde el comienzo de la escritura del guión hasta la copia final terminada pasó un período de aproximadamente dos años. Dos años de constantes sacrificios tanto nuestros como de las demás personas que estuvieron involucradas en el proyecto. Largas jornadas escribiendo, filmando, editando, organizando la producción

nos llevaron a un estado de saturación, a una relación de amor-odio con el trabajo que nos agotó pero que a su vez nos revitalizó. Llegado el final, el producto terminado se tuvo que enfrentar a sus peores críticos: nosotros mismos. Al momento de rever la película, siempre focalizamos en los errores que cometimos pero también rescatamos el aprendizaje que adquirimos durante este tiempo.

Hacer cine de esta forma, que se puede denominar independiente, pero que en realidad depende de millares de circunstancias para poder llevar adelante una jornada de filmación, es un arma de doble filo. Por un lado está la satisfacción de haber llegado al final y haber producido una obra audiovisual, pero también ves como una posibilidad muy remota el volver a realizar otro emprendimiento de similares características. Sabemos que lo ideal es comenzar el proyecto con un apoyo económico-financiero que tenga garantizada la finalización y brinde cierta tranquilidad para poder trabajar libremente, *en búsqueda de la verdadera independencia expresiva*. Sin duda ese será nuestro próximo objetivo, pero siendo conscientes de la realidad que nos toca vivir tenemos bien en claro que si el dinero no aparece, igual estaremos transitando el camino de *llegar a ser, haciendo; reflexionando sobre este hacer*.



\* Licenciado en Realización en cine, video y tv I. FBA/UNLP

# realidad / onírica

*El sueño es también una expresión de nuestra enfermedad; también, como la enfermedad, es la búsqueda de la salud. Una película, para mí, es realmente algo muy próximo a un sueño amigo que no he buscado, ambiguo pero ansioso por revelarse, vergonzoso cuando se explica, fascinante mientras conserva su misterio.*

(Federico Fellini)

La realidad en el cine es un tema que siempre trajo mucha controversia, sobre todo porque existen diversos puntos desde donde abordarlo y fundamentalmente diversas miradas y percepciones de la realidad. Este fue el hecho principal que me llevó a embarcarme en el tema de la realidad onírica en el cine, tomando este mundo construido bajo la lógica de los sueños como una forma más de percibir la realidad. Sumando a esto que los sueños están llenos de poesía y magia y el sentido del cine, entre los muchos que puede llegar a tener, es ver en el mundo y en las personas toda esa poesía y esa magia. a través de las imágenes, el ritmo y los sonidos. Al respecto Tarkovski escribe: "El cine surge de la observación inmediata de la vida. Este es para mí el camino cierto de la poesía fílmica".<sup>1</sup> Los sueños, como los pensamientos y fantasías, son parte de la vida del hombre y por tanto componen la poesía fílmica a la que refiere Tarkovski.

Bien, el tema principal ya estaba elegido, la realidad onírica, pero antes de avanzar en la investigación era preciso trabajar sobre algo más concreto, o sea, un film. Cómo llegué a *Otto e mezzo* no lo sé muy bien, la había visto unos años atrás y tenía recuerdos sueltos, imágenes que me habían fascinado como la ronda final o Marcelo Mastroiani cubierto por una túnica blanca caminando entre la neblina de vapor. No recordaba muy bien la película pero sí algunas imágenes fuertemente oníricas, así es que me dispuse al revisionado del

film observándolo más que simplemente viéndolo.

Es cierto que al encarar un trabajo académico no entran en juego ni los juicios de valor ni los juicios de gusto, pero creo que resulta más alentador y emocionante cuando se produce una especie de atracción casi irresistible. Al volver a ver *Otto e mezzo* no tuve dudas; era sobre ese film que encararía el tema de lo onírico en el cine o mejor dicho la realidad onírica, la realidad que se extiende más allá de lo tangible, la que alcanza los estados inconscientes e imaginarios, esa que construye Fellini en *Otto e mezzo*.

Pero todavía faltaba una aclaración más. El término onírico, como el de realidad, es bastante amplio y hacía falta determinar desde qué acepción lo plantearía. En Fellini lo onírico no se presenta solamente como un sueño, especialmente en *Otto e mezzo*. Por tanto no es tomado en función de los sueños que tiene el personaje a lo largo del film, sino que se produce un desborde de lo onírico, el mundo onírico se proyecta al mundo de la vigilia. Así es como la totalidad del film se mueve en un universo personal, en la realidad vivida por Guido, su mirada individual y única, su realidad onírica.

Bajo esta consigna es que fui desplegando todos los temas tratados en la tesis con total conciencia de lo que dejaba afuera, de manera casi indiferente, para reforzar mi foco de atención en todo aquello que pasó a ser *de mi interés*.

Al trabajar con el término onírico y explicar sus proce-



esos en función de relacionarlos con las situaciones ópticas y sonoras del film busqué las fundamentaciones en las disciplinas psicoanalíticas y filosóficas que han dedicado largos estudios a los procesos oníricos y que, si en algo coinciden, es en determinar que estos procesos son parte elemental de lo que conforma el ser, como persona y como individuo. El valor que se le otorga a estos procesos es de suma importancia para poder comprender algo del hombre.

Al hacer referencia a los procesos oníricos entran en juego diversos tipos de procesos mentales: lo inconsciente, como estado específico de sueño (es el caso del durmiente); lo semiinconsciente, como los ensueños, y los procesos totalmente conscientes como ocurre con las fantasías o los recuerdos. Si bien es inevitable recurrir a Freud como introducción teórica a la comprensión psicoanalítica de los sueños, el trabajo estuvo más vinculado a los escritos de Jung, que van un poco más allá del sueño en sí para relacionarlo también con el alma y el espíritu y a la afinidad que el propio Fellini declara tener por las ideas y los pensamientos de Jung, a quien encuentra más conciliador, más amigable para quien desea internarse en “el oscuro laberinto de nuestro ser”, según palabras de Fellini.

El propio Jung apela a la filosofía, relacionándola con psicología y con la teología, como una de las ciencias del espíritu, sólo así se puede llegar a una comprensión de los

sueños y, agrego, del ser en toda su dimensión. A su vez la filosofía nos permite relacionar lo onírico con lo metafísico (tomando este término en el sentido que le adjudica Heidegger: como perteneciente e ineludible a la “naturaleza del hombre”). En este aspecto son los pensamientos de Kierkegaard y Bachelard y las teorías de Bergson las que más se ajustaban tanto a la orientación que buscaba darle a lo que di en llamar realidad onírica como al mismo film.

Lo onírico en *Otto e mezzo* se representa con las imágenes ópticas y sonoras puras que lo componen. Tanto el tiempo como el espacio se alejan de la lógica de un cine clásico, rompen con los nexos sensoriomotores<sup>2</sup> y dejan aparecer así una imagen única que construye una realidad más personal, una forma de conectarse y percibir la realidad no ya desde lo socialmente convencional, sino desde lo temporal y espiritual. Así es como las imágenes se ajustan a una lógica onírica. El tiempo y el espacio se vuelven coherentes en ese mundo específico en el que están en movimiento, fuera de él se tornan oscuros e incomprensibles. La crítica intelectual del personaje Daumier dice que el arte no debe traer más confusión a la confusión, sin embargo Guido decide no escucharlo, mientras que Fellini hace justamente eso en su film. Pero el caos se convierte en organización lógica y coherente una vez que entramos en ese mundo que se construye en la pantalla.

El tiempo toma especial protagonismo, “la imagen óp-

tica y sonora pura se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo”.<sup>3</sup> Y este tiempo es el vivido y sentido por Guido, un tiempo interno que alterna con los recuerdos de su infancia, los sueños, las fantasías y el presente ligado al contexto en el cual físicamente se mueve. Guido deambula en esos tiempos y va haciendo partícipe al espectador de lo que es él. Llegamos incluso a conocerlo, pero no tanto por lo que hace (que a decir verdad es realmente poco), sino más bien por lo que piensa y siente. Por momentos este personaje se presenta como un observador, espectador del mundo de la pantalla, y en estos pasajes del film es mediante su mirada de lo observado que percibimos sus sensaciones y estados anímicos; se produce entonces lo que Deleuze califica como un “movimiento de mundo”: “[...] ya no es que el personaje reaccione a la situación óptica-sonora, sino que un movimiento de mundo suplente al movimiento desfalleciente del personaje [...] es un movimiento virtual pero que se actualiza al precio de una expansión del espacio entero y de un estiramiento del tiempo”.<sup>4</sup> Como ocurre en la escena que Guido camina entre la neblina de los baños al encuentro con el cardenal: el tiempo queda detenido, flotando en la inmovilidad de los personajes; Guido se proyecta en el espacio, deformando su aspecto estrictamente real pues, como afirma Jung, por más difícil de demostrar física y científicamente “la desproporción entre percepción y realidad”<sup>5</sup> es algo innegable. Aquí tanto el espacio como el tiempo se hacen subjetivos.

El mundo que se abre en la pantalla es la realidad onírica de nuestro personaje Guido, y el tiempo es el tiempo interior que se mueve dentro de él; entonces es inevitable caer en el plano de la subjetividad. Nuevamente estamos frente a un término que tiene sus muy variadas interpretaciones y que es preciso delimitarlo.

Esta subjetividad no se limita a “ver a través de Guido” la escena, nos interiorizamos en él y pasamos de la visión a la percepción y a la sensación. Entonces lo que esta subjetividad provoca es que percibimos y sentimos el mundo presentado en pantalla no sólo mediante Guido, sino también siendo Guido. Deleuze escribe, “la subjetividad cobra un nuevo sentido que ya no es motor o material, sino temporal y espiritual [...]”<sup>6</sup>

En relación con esto Jung denomina interpretación en el plano subjetivo para describir la subjetividad de los sueños y escribe que el origen del sueño es esencialmente subjetivo;

pues en el sueño el rol que ocupa el soñador hace a la vez de escena, actor, apuntador, director, autor, público y crítico y concluye diciendo que “Esta interpretación, como su nombre lo indica, ve en todas las figuras del sueño rasgos personificados de la personalidad del soñador”.<sup>7</sup> Lo que se da a ver en el film se presenta como una proyección de Guido, tanto los espacios como el tiempo y hasta los personajes que lo rodean son contruidos en función de él, existen en función de él, sea el pasado como recuerdo, sea la fantasía, el sueño o el presente, todo se amalgama en un plano subjetivo, como se da en los sueños.

Así la subjetividad se vuelve total no sólo como una manera de percibir el mundo, sino creando también la confusión entre lo real (respecto de lo que está fuera del ser, lo que no lo constituye) y lo imaginario, aunque en definitiva esta confusión termina por ser ignorada, así como escribe Deleuze: “la distinción entre subjetivo y objetivo va perdiendo importancia a medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz. Se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo”.<sup>8</sup>

Fellini construye mediante el personaje Guido su creación más cercana a él mismo, o mejor, su creación para expresar su propia angustia a través de este personaje, ponerle sus palabras. Una suerte de legado de Fellini. La confusión que realiza en *Otto e mezzo* (la misma que Guido decide afrontar en su película) es llevada al límite provocando la propia confusión entre el personaje y el autor: Guido representando al director Fellini, Fellini oculto en el disfraz de Guido.

\* Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual. FBA/UNLP.

1 Tarkovski, Andrei: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991. p. 88.

2 Cfr. Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Bs. As., Paidós, 2005.

3 Deleuze, Gilles: *ob.cit.*, p. 38.

4 Deleuze, Gilles: *ob.cit.*, pp. 85-86.

5 Jung, Carl G: *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona, Buenos Aires. Paidós, 1982, p. 118.

6 Deleuze, Gilles: *ob.cit.*, p. 72.

7 Jung, C.G. *Op. Cit.*, p. 120.

8 Deleuze, Gilles: *ob.cit.*, p. 19.

la  
enseñanza  
**cinematográfica**  
como  
**política**  
**cultural**  
**estatal**  
las primeras  
experiencias  
de La Plata y  
Santa Fe

Cinematografía de la UNLP durante el período 1956-1976, siendo la primera institución formativa que incorporó el estudio del arte cinematográfico en la Argentina; Procesos Comunicacionales Audiovisuales en el Ámbito Académico de la UNLP: desde el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes (1956-1976) hasta la reapertura de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes (1993-1998); Departamento de Cinematografía - Departamento de Comunicación Audiovisual, síntesis y diagnóstico crítico de dos etapas históricas. Perspectivas de transformación estéticas-comunicacionales-productivas y científica-culturales y políticas, todas dirigidas por el Lic. Carlos A. Vallina.

Romina Massari \*

Romina Massari es profesora en Comunicación Audiovisual -Facultad de Bellas Artes. UNLP. El presente trabajo es una de las tantas producciones teóricas que ha realizado como becaria en investigación de la Universidad Nacional de La Plata y que abordan la historia de la carrera de Cinematografía.

En su rol de investigadora ha realizado las investigaciones: Abordaje histórico estético-sociocultural de las producciones fílmicas realizadas en el Departamento de

El presente trabajo es un acercamiento a la problemática cinematográfica argentina a partir de su relación directa con el Estado Nacional. El interés que el cine ha despertado entre las instancias políticas coincide con la importancia que adquiere, desde principios del siglo XX, en la formación de los grandes estados modernos, su influencia sobre las costumbres y la opinión. "(...) con lo visible, una sociedad muestra sus tendencias y la forma en que las aplica, esto es, las soluciones que ha inventado para sus problemas y las interpretaciones que ofrece de la realidad. (...) no es sólo un modo de hacer, sino un modo de ver, y por tanto de aprender y de conocer el mundo; en definitiva, una mentalidad y una ideología".<sup>1</sup>

A partir de este reconocimiento se ponen en marcha diferentes estrategias que señalan el lugar del cine en la política cultural del país, ya sea bajo la forma de intervencio-

nes estatales -como la conformación de Ministerios de Cultura, Institutos Cinematográficos, medidas de protección o de control -normas de seguridad para las proyecciones, censura, reglamentación de las importaciones extranjeras, medidas fiscales y legislativas, organización de instituciones corporativas y sindicales. Además del activo papel organizador en cuanto a la producción y promoción del cine local, su saber y difusión.

Sujeto a la ingerencia directa del poder político de turno, el Estado se reserva para sí la posibilidad de intervención en todos los terrenos: enseñanza, conservación, producción, consumo y distribución.

El recorte que sostiene este escrito plantea el esbozo de la situación cinematográfica nacional durante las décadas del '40 al '70. El mismo se instala como marco de referencia donde se señalan las variaciones y transformaciones de las políticas culturales que marcaron el período mencionado. En este escenario surge la enseñanza cinematográfica en el ámbito estatal, siendo ésta el eje por donde discurre el motivo del estudio.

El objetivo es señalar el funcionamiento, las principales características de organización y estructuración pedagógica, como así también las derivaciones estético-ideológicas. En este sentido, se realiza el abordaje de la primera institución estatal que promueve la formación cinematográfica: el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata; y el establecimiento de su par: el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Ambas instituciones presentan diferencias y similitudes, materia de análisis, que perfilan particularidades de intervención en la formación del cine nacional.

## Incorporación del Estado

La década del '40 está signada por la incorporación de una política cinematográfica estatal que abarcaría y definiría la idea de producción de films por unas cuantas décadas. Las películas serían exclusivamente financiadas por el Estado Nacional mediante distintos procedimientos y organismos gubernamentales, dependiendo claramente de las circunstancias políticas y económicas oficiales.

Lo que comenzó siendo la estructuración de una industria privada en ascenso - la cinematográfica -, donde el Estado actuaba de regulador en cuanto a las leyes del mercado, se transformó en sobre protección y dominio de los

restos de esta industria cultural nacional. Se empezaba a reconocer la importancia del papel del cine en la estructuración y la influencia de los grandes estados modernos, importancia hasta entonces obstinadamente ignorada por los gobiernos argentinos. El General Perón encontró en este ámbito un espacio estratégico para el desarrollo de su gobierno.

En una época de severo control de los medios de comunicación -gráficos y radiales-, fueron adoptadas una serie de medidas que se profundizaron con el correr de la década del '50: programación obligatoria de películas nacionales, limitación de las importaciones de estrenos extranjeros, facilidades de crédito sin garantías reales, subsidios indiscriminados. En 1947, el Congreso convirtió en la Ley 12.999 el decreto de protección al cine nacional. Obligatoriedad de exhibición, préstamos sin garantías reales del Banco de Crédito Industrial, subsidios indiscriminados; las primeras coproducciones y drástica reducción de los estrenos extranjeros se combinaron para aumentar el número de producciones nacionales.

Medidas que fueron meros paliativos: mantuvieron la producción en términos cualitativos, pero no atendieron al mejoramiento de la calidad cinematográfica; los éxitos fueron escasos y el mercado se limitó al local. Estudios y productoras debieron reducir económicamente su producción cuando no paralizar su labor. Ante el eminente quebranto, el Estado argentino subvencionó con precipitación la industria cinematográfica.

Como señala Domingo Di Núbila en Historia del Cine Argentino -Tomo II- los males económicos del cine argentino no tendrían remedio efectivo sin la recuperación del mercado extranjero, la narrativa argentina había perdido su sabor local. Latinoamérica y Europa no encontraban en el cine argentino expresiones típicas, de costumbres, situaciones o problemáticas que lo diferenciaban del resto de la cinematografía internacional.

## Después del '55

La caída del gobierno peronista en 1955 produjo muchas confusiones en la competencia político-cultural del país; no se produjo una reforma cultural de fondo, ni tampoco se continuó la anterior. Un clima de indeterminación gubernamental reinó en el ámbito cinematográfico.

A fines de 1956, se sanciona el decreto ley N° 62/57 con el acuerdo de todos los sectores pertenecientes a la

industria cinematográfica. La Ley promovía el derecho de libre expresión; discriminó la protección a la película de calidad; los subsidios serían proporcionales al ingreso de cada película (es decir, al público); creó premios en efectivo en referencia a la calidad del film; apoyó el cortometraje y la explotación extranjera; fundó un centro de enseñanza, biblioteca y cinemateca y creó el Instituto Nacional de Cinematografía. Dicha Ley no encontró reglamentación total por mucho tiempo.

Los sectores pertenecientes a la industria se encontraban enfrentados, las soluciones gubernamentales no se presentaban y la producción estaba paralizada. Una situación de incertidumbre se vivía en el medio, se evidenciaba no sólo en las pantallas sino también en los diarios y revistas especializados, los cuales se plagaban de reclamos.

La antigua estructura de pocas grandes empresas, dueñas de estudios, que producían la mayor parte del material fílmico, había desaparecido. La producción independiente se generalizó en la Argentina. Productores, directores e intérpretes se asociaban con sus trabajos a la película, logrando una mejor recompensa mediante los subsidios y premios estatales. Cada película se presupuesta por sus costos específicos, así se descargan los gastos generales de todo un estudio en marcha.

Incapaces de articular un proyecto integrador para la producción y la comercialización nacional y regional, los productores locales quedaron sujetos a la protección que podía ofrecerles el Estado Nacional. El llamado "cine oficial", dependiente de la voluntad política del poder de turno, permitió en algún sentido su contrapartida.

Surge un importante movimiento de jóvenes cortometrajistas que producen al margen de los avatares de la industria como amateurs o profesionales independientes. La crítica especializada identificará a esta iniciativa de renovación como "Nuevo Cine Argentino".

Lejos de los estudios que permitían la formación empírica y el aprendizaje del oficio, los nuevos se interesaron por la visión y revisión de films extranjeros, por la lectura y discusión de las distintas teorías cinematográficas y por la experimentación directa con cámaras de 16 mm. Los avances tecnológicos posibilitaron nuevos sistemas de producción: menores costos, mayor movilidad y traslado; como así también nuevos lugares de intervención, distribución y exhibición alejados de las tradicionales salas.

El reconocimiento de los cortometrajes llegaría con

los premios en festivales nacionales e internacionales; sin embargo, la exhibición ante el público masivo no se logró con la reglamentación de ninguna Ley de Cine.

Importantes realizadores de esta joven generación se establecieron en el largometraje, aventurándose en él durante la década del '60. Con resultados escasos y aún hoy poco estudiados, este movimiento tuvo su vinculación con los "nuevos cines", los cuales surgen en distintas culturas y cinematografías europeas y latinoamericanas durante los años '50 y '60, décadas en las que nacen, se desarrollan y mueren.

Se destaca la voluntad de cambio en el plano estético-narrativo como en el productivo-distributivo: son intelectuales de la imagen, gente de formación teórica que intentará abordar la realidad con recursos propios del lenguaje cinematográfico. Utilizarán los créditos del Instituto de Cine como productores independientes, realizando películas de bajo costo que enviaban a festivales locales e internacionales, en busca de premios que llamaran la atención del público y del jurado del Instituto que cada año otorgaba una retribución en efectivo al mejor film nacional.

En este marco poco definido para el cine nacional se destacan hechos fundamentales que transitan desde lo oficial, tradicional e inmóvil hasta lo independiente, nuevo y pretencioso. Una serie de cursos aislados de enseñanza cinematográfica más o menos regulares, a cargo de diversos profesionales del país, se realizan en distintas entidades. Sin embargo, la formación cinematográfica comienza a ser un desafío que trasciende expectativas individuales cuando se radica en dos instituciones de formación superior: la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad del Litoral.

En 1956, la Universidad Nacional de la Plata crea el Departamento de Cinematografía, durante la intervención del Profesor Néstor Picado, teniendo como antecedente un curso de divulgación dictado por el Profesor Moneo Sanz. Surge así la primera institución formativa que incorporó el estudio del arte cinematográfico en la Argentina. Luego, se sumará la Universidad del Litoral, en Santa Fe, inaugurando su Instituto de Cinematografía, dirigido por Fernando Birri en 1957.

## **Centros de Enseñanza Cinematográfica.**

### **A. Departamento de Cinematografía de La Plata**

Si bien los comienzos se asemejan, el camino tran-

sitado por ambas instituciones las diferencian. Esto es producto de las políticas institucionales, del abordaje pedagógico, de los integrantes-actantes, de los lugares de acción, en definitiva, de la manera de entender y hacer cine. Criterios de gusto al margen, estas vertientes dan cuenta de la heterogeneidad que marca la época en que emergen y se desarrollan.

En 1955, un curso de aproximación a la cinematografía dictado por Cándido Moneo Sanz se realizó en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El mismo contó con una importante concurrencia, alrededor de 300 alumnos, estableciendo un clima de expectativas hacia este tipo de creación artística que sirvió para detectar el grado de interés por una disciplina que no tenía antecedentes de educación formal en el país. Durante el mismo se informó sobre nuevos modos, técnicas y estilos cinematográficos. A partir del concepto de extensión universitaria se consideró la institucionalización del área. Un año después se crea el Departamento de Cinematografía, en la Escuela Superior de Bellas Artes, siendo Jefe del Departamento el profesor Moneo Sanz.

En el país no existían profesionales universitarios titulados para las asignaturas técnicas y de investigación en torno al cine. Ante esta situación se debió apelar al llamado de expertos de reconocida competencia en el medio cinematográfico: comienzan a colaborar directores, montajistas, guionistas, fotógrafos del considerado Nuevo Cine Argentino.

Durante la actividad del Departamento de Cinematografía de la UNLP se pusieron en práctica dos Planes de Estudios aprobados (1956, 1961) y se efectuó en 1972 una innovadora Propuesta de Trabajo que no pudo ser transitada totalmente por la intervención (1974) y posterior extinción (1976) del Departamento.

Los primeros años fueron de experimentación y aceptación de la nueva disciplina dentro del marco de la Educación Superior. Se brindaban conocimientos teórico-prácticos y humanísticos, al igual que se acentuaban las relaciones con otros institutos de la Universidad: asesoramiento o préstamo de películas a colegios, facultades o instituciones que lo solicitan con fines pedagógicos y culturales.

La experiencia fomentada determinó una transformación cuantitativa y cualitativa, materializada en el denominado Plan 61. Se incorporan disciplinas al tiempo que se reelaboran las existentes, se anexa una sección de Difusión y otra de Producción.

El objetivo sigue siendo promover el conocimiento y la difusión del cine como vehículo cultural, actuar como una cinemateca especializada y brindar asesoramiento a las instituciones que lo requieran. No obstante la falta de apoyo financiero y con el afán de demostrar las posibilidades del Departamento de Cinematografía se buscó fuera del mismo y de la Universidad la manera de producir films cuya financiación no incidiera en el presupuesto oficial. Se realizaron así cortometrajes institucionales para empresas públicas y privadas.

Esta última actividad fue cuestionada en la Propuesta de Trabajo de 1972, entendiéndose que la creación artística está ligada estrechamente con la libertad, debiendo ser garantizada por la propia institución educativa. Se abandona la realización de trabajos para entidades públicas y privadas, el Departamento no quiere seguir un modelo industrial en decadencia, antes bien se erige como un ámbito donde prima el valor artístico, sin ataduras comerciales ni institucionales.

## **Instituto de Cinematografía del Litoral**

Nace otra experiencia en 1956: a su regreso de Italia -después de haber realizado estudios en el Centro Experimental de Roma- el santafesino Fernando Birri es invitado por el Instituto Social de la Universidad del Litoral a dar un curso sobre cine. El realizador brinda un seminario con clases teórico-prácticas de cuatro días de duración. Durante esos días concurren 135 jóvenes, entre ellos escritores, plásticos, músicos, universitarios, asistentes sociales, maestros, etcétera.

Birri proyecta fotodocumentales italianos, entendiéndose que éstos son fruto de la colaboración entre el fotógrafo y el escritor para la realización de películas que, por diversas circunstancias, no pueden hacerse en el momento. Los participantes se entusiasman y deciden finalmente efectuar una serie de fotodocumentales a lo largo del curso. Una semana después se proyectan. Allí nace el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.

Los objetivos que se plantea el Instituto radican en la superación de la crisis del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica; en la conformación de las bases para una industria cinematográfica santafesina, de repercusión nacional; en la utilización del cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular, comprendiendo la trascendencia del medio en cuanto su amplia difusión y poder-

so atractivo popular.

Surge, en el seno de la Universidad del Litoral, una cinematografía disconformista que tratará de abordar la realidad mediante temas conectados con los quehaceres cotidianos del orden regional y nacional. Se utilizan medios no profesionales forzados por las circunstancias, "las cuales al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido".<sup>2</sup>

En 1958 se comienza a filmar *Tire-Dié* sobre uno de los temas de los fotodocumentales exhibidos en el curso de iniciación. El film es una expresión del neorrealismo latinoamericano, influencia italiana que caracterizará al Instituto de Cinematografía del Litoral por largo tiempo. Por Santa Fe pasan lo mismo cineastas que rechazan el mero testimonio que otros dispuestos a dar continuidad a la opción documental, quedando esta última como una tendencia manifiesta.

Desde el plano pedagógico, el Instituto de Cine del Litoral se ha caracterizado por la enseñanza en acción. La formación y capacitación técnica no surge como producto de una habilidad o destreza; al Instituto le importa que, paralelamente, sus alumnos aprendan el sentido al servicio del cual pondrán esa técnica.

Logrando uno de sus objetivos primordiales, la escuela santafesina encuentra un estilo: "...lo significativo es que ese estilo no es el resultado de una búsqueda formalista sino precisamente todo lo contrario: de la búsqueda de un sentido, de un contenido. Ese sentido es querer ser útiles a la colectividad; su técnica no es un método de invención sino de descubrimiento. El estilo realista al que adhiere la institución se instaura en el género documental, la consigna es partir de la realidad para concluir en la misma: el film se apoya como punto de partida en lo real circundante, cumpliéndose sólo al proyectarse nuevamente sobre la realidad de los espectadores reunidos frente a la pantalla, para mejorarlos respecto de lo que eran antes de ver el film".<sup>3</sup>

Esta acepción parece recaer en la estéril separación forma-contenido, pero las producciones filmicas surgidas en el litoral dan cuenta de la necesidad de gestar una forma que se plasma por recíproca interacción con el contenido. Algo se mantiene estable: la realidad como motor de la problemática cinematográfica. El cine tiene un fin definido: documentar la realidad social para tomar conciencia de las fallas, esto implica modificar lo social desde la expresión de una visión crítica. Más que una obra de arte, el cine es un

documento.

Ninguno de los participantes de la escuela se siente artista en el sentido romántico del término, ni estudioso de la imagen en el sentido de los nuevos cines. Prefieren definirse como gente común capaz de interceder en el plano social desde lo cinematográfico; en forma anónima y con tecnología amateurs prestada o cedida instalan el Instituto de Cine del Litoral como una opción definida dentro de la creciente oferta que se manifiesta a principios de la década del '60 en cuanto a la enseñanza del cine en la Argentina.

## Bibliografía

---

-AAVV, coord. por Heredero, Carlos F. y Torreiro, Casimiro: *Historia General del cine - Volumen X- Estados Unidos (1955-1975) América Latina*. Madrid, Cátedra Signo e imagen, 1996.

---

-AAVV, coord. por Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve: *Historia General del Cine - Volumen XI- Nuevos Cines (años 60)*. Madrid, Cátedra Signo e imagen, 1995.

---

-AAVV, dir. Couselo, Jorge Miguel: *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

---

-AAVV: *Cine del Tercer Mundo N°2*. Buenos Aires, Cinemateca del Tercer Mundo, 1970.

---

-Beceyro, Raúl: *Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986.

---

-Birri, Fernando: *Pionero y peregrino*. Manifiesto de Santa Fe TIRE DIÉ. Buenos Aires. Ed. Contrapunto, 1987.

---

-Di Núbila, Domingo: *Historia del Cine Argentino I*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

---

*Historia del Cine Argentino II*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

---

-López Blanco, Manuel: *Notas para una Introducción a la estética*. La Plata, Edic. Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 1965-1966.

---

-Massari, Romina: *El motor sincrónico I Informe Beca de Iniciación a la investigación científica y tecnológica o desarrollo de la UNLP*. La Plata, UNLP, 2000.

---

-Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos: *El cine quema - Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

---

-Romaguera i Ramió, Joaquim y Thevenet, Homero Alsina (eds.): *Fuentes y Documentos del Cine*. Barcelona, G. Gili, 1980.

---

-Sorlin, Pierre: *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Desde \$4  
La hora

# ARCHIPIELAGO

## ISLAS DE EDICION

### CON OPERADOR (Part Time) Y SIN OPERADOR

Cada isla consta de: • PC con PLACA de EDICION • AV / DV • TV Color • CASSETERAS  
• MONITOR PC 17" • INTERNET • GRABADORA CD

#### • CURSOS Y TALLERES

• ADOBE PREMIERE • AFTER EFFECTS • POWER POINT

#### • TALLER PARA PRINCIPIANTES

- La cámara. Reconocimiento técnico y uso de sus componentes
- Principios del lenguaje audiovisual
- Conocimientos básicos del uso de la PC y programas varios

#### • ISLAS DE EDICION SEMI-PROFESIONALES

- Islas con Operadores Full Time • Conversiones de Normas NTSC / PAL-N -M -B -C / SECAM / MESECAM • Digitalización de Imágenes
- DVD: Grabación / Impresión • Transfer a Video de: 8mm / Super 8mm / Double 8mm • Registro de Audio / Doblajes
- Cambio de Soporte: Vinilos / Cassettes • Recuperación de Audios
- Minidisc • Digital Audio Tape (DAT)

#### • EQUIPOS E INSUMOS

- VENTA DE PCs • ISLAS CONFIGURADAS
- PLACAS DE EDICION • ACCESORIOS

**ARCHIPIELAGO** (0221) 483-7638 / La Plata

archipelago@speedy.com.ar / <http://archipelago.dnsalias.net>

# reforma universitaria y revolución

[segunda parte]

Intervención de Ernesto *Che* Guevara el 17 de octubre de 1959 en el ciclo de conferencias acerca de «Universidad y Revolución», en la Universidad de Oriente.

Publicado en la Revista *Mambí*, 15 de octubre de 1968, p.p. 4 a 15.

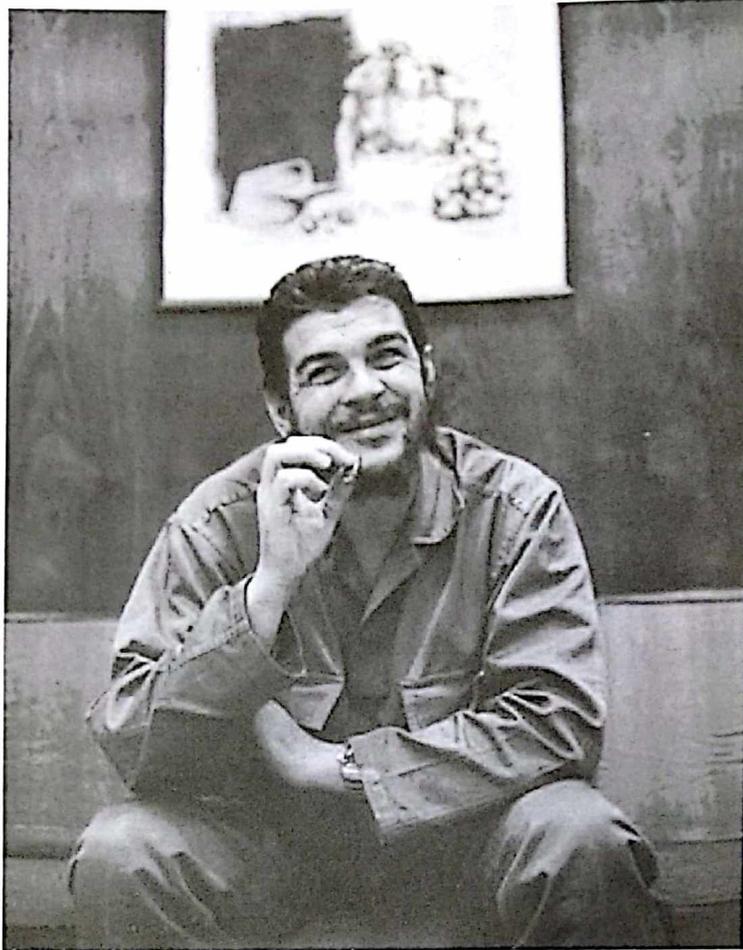
«Es evidente que uno de los grandes deberes de la Universidad es hacer sus prácticas profesionales en el seno del pueblo y es evidente, también, que para hacer esas prácticas organizadamente en el seno del pueblo necesitan el concurso orientador y planificador de algún organismo estatal que esté directamente vinculado a ese pueblo o incluso de mucho más de un organismo estatal, pues actualmente para hacer cualquier obra en cualquier lugar de la república, se ponen en contacto tres, cuatro o más organismos, y se está iniciando recién en el país la tarea de planificar el trabajo y de no dilapidar esfuerzos.

Pero centralizando el tema en el estudio, en el derecho a estudiar y en el derecho a elegir una carrera de acuerdo con una vocación, nos tropezamos siempre con el mismo problema: ¿quién tiene derecho a limitar la vocación de un estudiante por una orden precisa estatal? ¿Quién



tiene derecho a decir que solamente pueden salir 10 abogados por año y deben salir 100 químicos industriales? Eso es dictadura, y está bien: es dictadura. Pero, ¿es la dictadura de las circunstancias la misma dictadura que existía antes en forma de examen de ingreso o en forma de matrículas o en forma de exámenes que fueran eliminando los menos capaces? Es nada más que cambiar la orientación del estudio. El sistema en este caso permanece idéntico, porque lo que se hacía antes es tratar de dar los profesionales que iban a salir a la lucha por la vida en las diferentes ramas del saber. Hoy se cambian por cualquier método: examen de ingreso, o una calificación previa; en fin, el método es lo de menos. Y se trata de llevarlo hacia los caminos que la Revolución entiende que son necesarios para poder seguir adelante con nuestra tarea técnica. Y creo que eso no puede provocar reacciones. Y salta a la vista que la integración de la Universidad con el Gobierno Revolucionario no debe provocar reacciones.

No queremos aquí escon-



der las palabras y tratar de explicar que no, que eso no es pérdida de autonomía, que en realidad no es nada más que una integración más sólida, como la es. Pero esa integración más sólida significa pérdida de la autonomía, y esa pérdida de autonomía es necesaria a la Nación entera. Por tanto, tarde o temprano, si la Revolución continúa en sus líneas generales, encontrará las formas de lograr todos los profesionales que necesita. Si la Universidad se cierra en sus claustros y sigue en la tarea de lanzar abogados o toda una serie de carreras que no son tan necesarias en este momento (no vayan a pensar que la he agarrado especialmente con los abogados); si sigue en esa tarea, pues tendrán que formar algún otro tipo de organismo técnico. Ya se está pensando en La Habana en hacer un Instituto Técnico de Cultura Superior que dé precisamente una serie de estas carreras, instituto que tendrá una organi-

zación diferente a la Universidad quizás, y que puede convertirse, si la incompreensión avanza, en un rival de la Universidad o la Universidad en una rival de esa nueva institución que se piensa crear en la lucha por monopolizar algo que no se puede monopolizar porque es patrimonio del pueblo entero, como es la cultura. También esas cosas que se están creando en Cuba se han hecho en otros países del mundo, y sobre todo de América. También se han producido esas luchas entre los miembros de organismos, de escuelas técnicas o politécnicas de un grado de cultura por lo general menor y la Universidad. Lo que yo no sé si se ha dicho o si se ha precisado bien claro, es que esa lucha es el reflejo de la lucha entre una clase social que no quiere perder sus privilegios, y una nueva clase o conjunto de clases sociales que están tratando de adquirir sus derechos a la cultura. Y nosotros debemos decirlo para alertar a todos los estudiantes revolucionarios, y para hacerles ver que una lucha de esa clase es sencillamente la expresión de eso que hemos tratado de borrar en Cuba,

que es la lucha de clases y que quien se oponga a que un gran número de estudiantes de extracción humilde adquiera los beneficios de la cultura está tratando de ejercer un monopolio de clases sobre la misma.

Ahora bien, cuando aquí se hablaba de reformas universitarias, y todo el mundo ha estado de acuerdo en que la reforma universitaria es algo importante y necesario para el país, lo primero que se ha hecho es, por parte de los estudiantes, tomar en cierta manera el control de las casas de estudio, imponer a los profesores una serie de medidas e intervenir en el gobierno de la Universidad en mayor o menor grado. ¿Es correcto? Esa es la expresión de un grupo que ha triunfado, ha triunfado y ha exigido sus derechos después del triunfo. Los profesores -algunos por su edad, otros por su mentalidad, incluso- no participaron en la misma medida en la lucha, y los que lucharon y triunfaron adquirieron ese derecho. Pero yo me pregunto si el Gobierno Revolucionario no luchó y triunfó, y no luchó y triunfó con tanto o más encarnizamiento que cualquier sector aislado de la colectividad porque fue la expresión de la lucha toda del

pueblo de Cuba por su liberación. Sin embargo, el Gobierno no ha intervenido en la Universidad, no ha exigido su parte en el festín, porque no considera que esa sea la manera más lógica y honorable de hacer las cosas. Llama simplemente a la realidad a los estudiantes; llama al raciocinio, que es tan importante en momentos revolucionarios, y a la discusión, de la cual surge necesariamente el raciocinio.

Ahora se están discutiendo programas de reforma universitaria y enseguida se vuelve la vista hacia las reformas universitarias del año dieciocho, hacia todos los supersabios que traicionaron su ciencia y su pueblo después, pero que en el momento en que lucharon por una cosa noble y necesaria como era la reforma universitaria en aquel momento, no conocían nada de nada, eran simples estudiantes que la hicieron porque era una necesidad. Teorizar, teorizaron después, y teorizaron cuando ya tenían un sentido malévolo de lo que habían hecho. ¿Por qué nosotros tenemos entonces que ir a buscar la reforma universitaria en lo que se ha hecho en otros lados? ¿Por qué no tomar aquello sino simplemente como información adicional a los grandes problemas nuestros, que son los que tenemos que contemplar por sobre todas las cosas, a los problemas que existen aquí, que son problemas de una revolución triunfante con una serie de gobiernos muy poderosos, hostiles, que nos atacan, nos acosan económicamente y a veces también militarmente; que riegan de propaganda por todo el mundo una serie de patrañas sobre este Gobierno, de un Gobierno que ha hecho la reforma agraria en la misma manera que yo aconsejo hacer la reforma universitaria, mirando hacia adelante pero no hacia atrás, tomando como simples jalones lo que se había hecho en otras partes del mundo, pero analizando la situación de nuestro propio campesino; que ha hecho una reforma fiscal y una reforma arancelaria y que está ahora en la gran tarea de la industrialización del país, de este país de donde hay que sacar entonces los materiales necesarios para hacer nuestra reforma; de un país donde se reúnen los obreros que no han logrado todas las reivindicaciones y que aspiraron y lógicamente aspiran, y resuelven en asambleas multitudinarias y por unanimidad, dar una parte de su sueldo para construir económicamente al país; de un Gobierno Revolucionario que lleva como bandera de lucha a la Reforma Agraria, y que la ha impulsado de una punta a la otra de la Isla, y que constantemente sufre porque no tiene los técnicos necesarios para hacerla, y porque la buena voluntad y el trabajo no suple sino en parte esa

deficiencia, y porque cada uno de nosotros debemos volver sobre nuestros pasos constantemente y aprender sobre el error cometido, que es aprender sobre el sacrificio de la Nación.

Y cuando tratamos de buscar a quien lógicamente nos debe apoyar, a la Universidad; para que nos dé los técnicos, para que se acople a la gran marcha del Gobierno Revolucionario, a la gran marcha del pueblo hacia su futuro, nos encontramos con que luchas intestinas y discusiones bizantinas están mermando la capacidad de estos centros de estudios para cumplir con su deber de la hora. Por eso es que aprovechamos este momento para decir nuestras verdades quizás agrias, quizás en algunas cosas injustas, muy molestas quizás para mucha gente, pero que transmite el pensamiento de un Gobierno Revolucionario honesto, que no trata de ocupar o de vencer una institución que no es su enemiga, sino que debe ser su aliada y su más íntima y eficaz colaboradora; y que busca precisamente a los estudiantes porque nunca un estudiante revolucionario puede ser, no enemigo, ni siquiera adversario del Gobierno que representamos; porque estamos tratando en cada momento de que la juventud estudiosa, aúne al saber que ha logrado en las aulas el entusiasmo creador del pueblo entero de la República y se incorpore al gran ejército de los que hacen, dejando de lado esta pequeña patrulla de los que solamente dicen. Por todo eso he venido aquí, más que a dar una conferencia, a presentar algunos puntos polémicos, y a llamar, naturalmente, a la discusión, todo lo agria, todo lo violenta que se quiera, pero siempre saludable en un régimen democrático, a la explicación de cada uno de los hechos, al análisis de lo que está sucediendo en el país, y al análisis de lo que sucedió con los que mantuvieron las posiciones que hoy mantienen algunos núcleos estudiantiles.

Y para finalizar, un recuerdo a los estudiantes interesados en estos problemas de la reforma universitaria: investiguen la vida futura, futura pero ya pasada, desde el momento en que se inició la reforma del dieciocho hasta ahora; investiguen la vida de cada uno de aquellos artífices de la reforma. Les aseguro que es interesante.

Nada más.

---

**Ernesto Guevara**

# Ricardo

«La gente que está con la técnica siempre en la cabeza no hace una buena fotografía»

# Aronovich

En 1998, el director de fotografía Ricardo Aronovich visitó la carrera de Comunicación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata, donde fue nombrado profesor huésped de honor extraordinario y dio un seminario sobre dirección de fotografía.

Un breve repaso histórico dirá que Aronovich adquirió renombre en el ámbito local como director de fotografía por su trabajo en la llamada Generación del '60 del cine argentino (ya José Agustín Mahieu lo nombraba en 1966 como «el mejor iluminador de la nueva generación y el más dotado artística y culturalmente»<sup>1</sup>), en especial por sus trabajos en las primeras películas de Simón Feldman: *El negocio* (1957) y *Los de la mesa 10* (1960), de David Kohon, *Tres veces Ana* (1961), *Los jóvenes viejos* (1962) y de Hugo Santiago, *Invasión* (1968).

A fines de los '60, Aronovich se radicó en Francia e inició una carrera «internacional». Durante los últimos treinta años trabajó con cineastas como Konstantin Costa-Gavras, Alain Resnais, Ettore Scola y Raoul Ruiz, entre otros. Paralelamente a su tarea como df, ha desarrollado una labor pedagógica importante con la escritura de su libro *Exponer una historia* (GEDISA, 1997, Barcelona) y cursos sobre la dirección de fotografía dictados en diversas partes del mundo como Brasil, Israel, Argentina y Francia.

A continuación transcribimos la primera parte del seminario que dictó en la UNLP concentrado tanto en la defensa de un método de trabajo y basado en ideas ya vertidas en su libro, como en reflexiones sobre los puntos de encuentro entre la técnica y la creación cinematográfica.

## [primera parte]

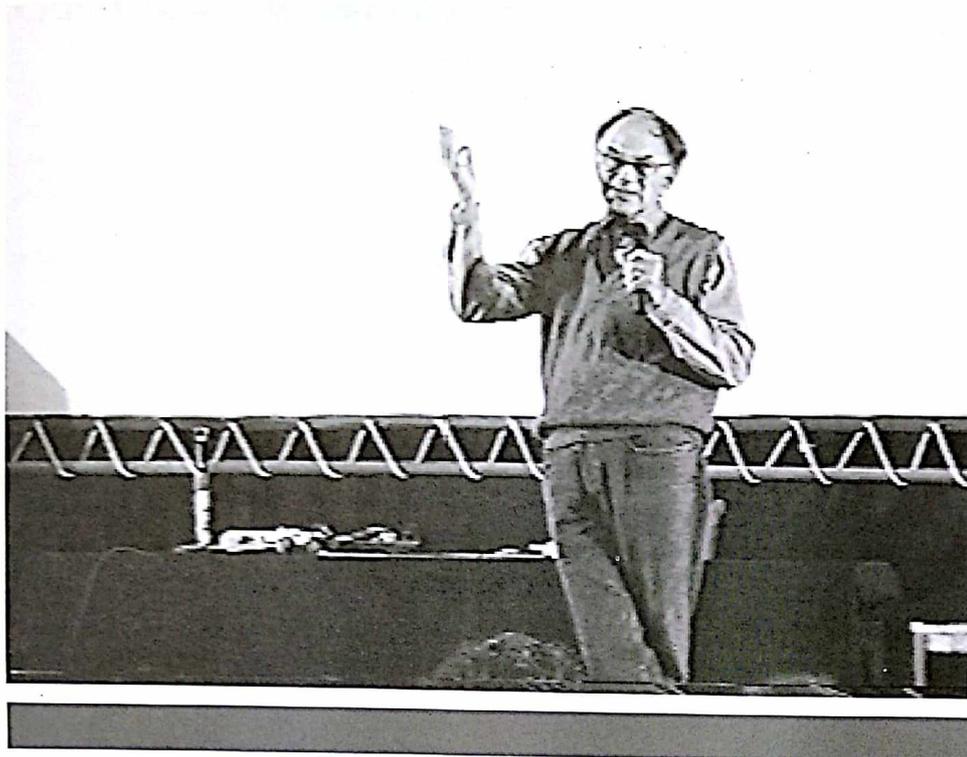
«Para mí es un honor y me siento apabullado al estar en una universidad de esta calidad y hasta me cohibe un poco, lo digo así, francamente. No estoy acostumbrado a tanta concurrencia, siempre hago clases con ocho o diez alumnos, estoy un tanto asombrado por ésto. Y les agradezco a todos ustedes y a los invitados.

Es un arduo trabajo entonces, porque en este antro de saber, no sé cuántas cosas voy a poder enseñar o más que enseñar, tratar de explicarles.

Antes de nada, quería parafrasear a Orson Welles, que decía: «Podría enseñarles todo lo que hace falta saber de aquí a un mes, pero hay que ser consciente que harán falta 20 años para hacer de ello un arte».

No sé cuántos habrán leído mi pequeña obra *Exponer una historia*, y lo pregunto más que nada para saber si son conscientes de lo que vamos a trabajar aquí.

Antes de proseguir, les advierto una cosa: la técnica



para mí es un pequeño instrumento esencial para lograr un propósito, en este caso, la fotografía. Creo que hay que aprenderla para poder aprovechar su utilidad, pero después hay que incorporarla y olvidarla. Porque la gente que está con la técnica siempre en la cabeza no hace una buena fotografía.

La idea en este asunto es valorizar un tipo de exposición. Todos somos conscientes de que hay que exponer una película a la luz para que imprima. Pero hay maneras y maneras de exponer. La idea de mi libro, la enseñanza, que no es la panacea ni la única verdad sino simplemente una manera de exponer un poco diferente a los modos tradicionales, tiene que ver con eso. Porque basándome en la experiencia de muchos años, en teorías desarrolladas por mí mismo, me di cuenta que exponer con un fotómetro normal (digo normal refiriéndome a aquél de luz incidente) no es una manera creativa de exponer una película a la luz. Primero, por una cuestión de seguridad y segundo, porque el fotómetro de luz incidente mide sólo esta luz, sin tomar en cuenta la reflexión, la piel, el maquillaje en la cara.

Cuando uno mide sólo la luz incidente mide con un aparato calibrado y ajustado para exponer un rostro de tipo caucásico, blanco. Pero si el rostro que está ahí es un rostro negro u oriental o una pared de color o un fondo lleno de sol,

esa lectura no va a ser correcta, va a ser un promedio; vamos a salir corriendo lejos para ver qué pasa con ese fondo. Nunca nos va a dar la exposición correcta para ese fondo, para esa cara, para ese grupo étnico.

La diferencia entre este sistema de luz incidente - que es el más común - y el nuestro, es que este último presenta una gran ventaja y una gran desventaja, que es la misma: son Uds. los que van a decidir qué tonalidad y qué densidad negativa van a tener. O sea, en el sistema de luz incidente el fotómetro es mínimo. En cambio, con luz reflejada, con el *spotmeter*, son Uds. los que deciden. Ese es un concepto que tiene que estar muy claro.

Me han contado que todos ustedes están muy familiarizados con el sistema zonal. Lo que veremos será un sistema zonal reducido, puesto que el de Adams está pensado para blanco y negro y se copia y revela con otro tipo de control. Este es de color y por tanto no tiene el mismo rango ni la misma extensión que el de fotografía. Es más simple, pero tiene que ver con el otro concepto que quiero inculcarles, que es el de un rigor en la exposición. Por varias razones, entre otras, porque aparte de tener una fotografía más creativa, creo que una de las grandes preocupaciones de nosotros, sobre todo cuando empezamos, es «qué va a haber mañana en el negativo, cómo va a estar expuesto». O sea, si va a estar expuesto según lo que observamos con el fotómetro.

Si uno quiere, si uno incorpora realmente nuestro sistema a su método de trabajo, ese tipo de preocupación desaparece porque uno está seguro. Y si uno está seguro de lo que quiere, está seguro de lo que filma.

Repito, a lo mejor es un concepto que no es tan fácil de incorporar. Porque uno está acostumbrado justamente a ese fotómetro de luz incidente y con eso está tranquilo o no tan tranquilo... Con este sistema que uso, uno puede hacer una película entera y ver los copiones tres meses después y sabe que todo lo que uno quiso retratar va a estar bien.

Así, viendo la curva sensitométrica, cuando uno trabaja con este sistema zonal (de zonas lumínicas) coloca la exposición donde uno quiere y no donde uno puede, como en el otro sistema de luz incidente. En éste, si el fotómetro marca 5.6, uno marca allí la exposición. Pero 5.6, ¿para qué y porqué? Ese es el tema.

Otro pequeño concepto que quiero transmitirles es que hay que olvidarse del concepto de diafragma. Que no tiene ninguna razón de existir, ahora van a entender el porqué y el para qué. Uno está acostumbrado a decir: «bueno, acá tengo 5.6, pero allá me parece que es 2.8». Y no quiere decir absolutamente nada sobre esto porque son conceptos que se refieren a la luz incidente y, si uno tiene un rostro de tipo caucásico, la exposición es correcta pero apenas hay variantes (por efectos de bruma, ciertas luces o lo que fuera que intermedie), ese concepto se destruye puesto que lo que importa no es el diafragma sino las zonas lumínicas que hay entre tal o cual posición para ubicar un rostro, una pared o una ventana.

Lo repito. La exposición con un sistema clásico de luz incidente les va a dar una cosa aproximativa, siempre y cuando la situación de luz, de iluminación y de efecto que corresponda a tal o cual secuencia de la película que están filmando sea «normal». ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando se tiene que hacer un efecto con toda la secuencia que sucede en penumbra, donde uno quiere dar la sensación que es muy penumbroso, pero se tienen que ver rostros y lo que está sucediendo? Ahí entra la adivinación.

No creo que esto sea algo creativo. Explico porqué. Cuando uno trabaja con un sistema de luz incidente,

la gradación de la imagen, el contraste, las tonalidades, las luces altas y bajas sólo se pueden conseguir o en un trabajo estricto, exacto, en busca de lo que uno quiere con el sistema zonal, o por medio de una gigantesca experiencia dada por trabajos que hayan realizado antes. No así con el sistema zonal porque ahí empieza la responsabilidad de Uds.: decidir en qué parte de la curva sensitométrica van a colocar esa exposición.

Lo que importa ahora es que ustedes puedan encontrar, con destreza y con menos tiempo de experiencia, la manera de exponer creativamente la imagen cinematográfica. Por qué van a controlar la luz hasta el último grado y la gradación de esa curva sensitométrica de esa imagen.

Por medio de este sistema, pero también por el tipo de exposición que utilizan. Si una película de 500 ASA la exponen a 1000 no es lo mismo que si la exponen a 250. Pero lo importante es tener en cuenta todas las escalas de luz, que son las divisiones de esa curva sensitométrica.

Digamos entonces, que toda la exposición la pueden correr para arriba o para abajo a través de la curva según como expongan.

Esas son algunas de las inmensas ventajas de un método que pronto conoceremos en profundidad»



---

<sup>1</sup> Mahieu, José Agustín: *Breve historia del cine argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 1966. Pág. 56

---

Mahieu, José Agustín: *Breve historia del cine argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 1966. Pág. 56

# marcelo tortugón. fallecimiento

Carlos Capelletti



La prematura (y extraña) muerte de nuestro compañero me fue comunicada por Mario Borgna semanas atrás. El habría recibido la noticia por correo electrónico desde Madrid donde Marcelo se había radicado en 2001. Debo confesar que en el momento no pude recordarlo y que quizás sea ese hecho el verdadero motivo de estas palabras.

Ante mi olvido Mario intentó recordármelo: –Era de Quilmes –me dijo–. Flaco, no muy alto. Estudió hasta tercer año, ¿no te acordás? –insistió–. Uno que siempre terminaba discutiendo con los profesores. Militaba en la izquierda...

Seguimos hablando un rato más pero no logré recordarlo, aunque una idea suya que me contó Mario me resultó vagamente familiar.

–Quería hacer –dijo Mario– una película toda al revés.

–¿Como *Memento*? –pregunté yo.

–No, no. Al revés –Mario giró las manos indicándome la posición de la cámara–. De cabeza. Tenía algunas escenas pero no le encontraba la vuelta a la historia para que la cámara estuviese así todo el tiempo.

Esa aclaración y el comentario posterior de Mario me llevaron a pensar que ese problema se nos suele presentar siempre que intentamos desarrollar una historia a partir de ciertas imágenes que nos obsesionan. En ese sentido, Marcelo Tortugón es un poco el reflejo de todos nosotros.

La cercanía de las elecciones en la Universidad hizo que me cruzara repetidamente con varios militantes de izquierda de distintas agrupaciones, algunos de ellos de la primera y segunda promoción. Ninguno pudo recordar a Marcelo Tortugón. Ese olvido generalizado me extrañó, aunque no tanto como lo que me dijo Diego Pérez. Según él Marcelo Tortugón no existe. Uno o más, posiblemente varios estudiantes de cine se tomaron el trabajo de inscribir a alguien, aportar datos y documentación falsa, incluso cursar y aprobar materias en su nombre sin ningún fin aparente.

–Habrá sido una *joda* que te hizo Mario –me dijo.

En los días que siguieron no pude dar con Mario, aunque lo dicho por Diego fue corroborado por Fernando Severini primero y Juan Lorges, después. Juan aportó algunas variantes a la historia que la hicieron más plausible. Me dijo que no estaba inscripto (haber considerado esto posible en una Universidad Nacional fue tal vez demasiado ingenuo de mi parte), pero que sí había trabajos presentados a su nombre, incluso exámenes. Era una especie de Alan Smithee (la comparación es de Juan) de los estudiantes de cine, un alias utilizado mayormente para la crítica y la burla del docente de turno sin comprometer la cara. Así fue al menos durante los primeros años de la reapertura, hasta que el recambio de los estudiantes lo

hizo caer en desuso.

Entre la vaga humillación por la broma de Mario (después de todo habíamos pasado buena parte de la tarde hablando de Totugón) y una fascinación cierta para con este personaje, imaginé un argumento de carácter fantástico en el que Marcelo Tortugón cobraba vida, mágicamente convocado por los escritos atribuidos a él, solo para sufrir los padecimientos de la existencia y morir en un accidente absurdo. Luego de trabajarla un poco, la historia terminó siendo algo así como un inspirado pastiche de varios cuentos de Borges, aunque no fue por eso que la abandoné.

Recibí por esos días un correo electrónico de Eva Noriega en tardía respuesta a uno mío solicitándole datos sobre Marcelo Tortugón. Ella parecía, en ese momento al menos, clarificar del todo esta historia. Según dijo, Marcelo Tortugón era de Quilmes o de Bernal. En eso coincide con lo dicho por Mario, aunque difiere en los hechos y la fecha de su muerte. Sobre todo en esto último. El habría muerto en un accidente automovilístico hace tres o cuatro años. Recuerda que era bajo, gordito y más bien retraído. No hablaba en clase ni parecía tener muchos amigos en la facultad por lo que su muerte, sumada al hecho de haber ocurrido durante el receso invernal, pasó casi desapercibida. Siguieron nombrándolo al pasar lista y solicitar trabajos prácticos y así es que algunos estudiantes habrían rendido exámenes por él y presentado trabajos prácticos (incluso un cortometraje experimental *bastante extraño*, según Eva) a su nombre, iniciativa que comenzó como una broma, a la vez macabra e inofensiva, pero que habría terminado siendo un lugar de expresión anónimo, más en el sentido de lo dicho por Juan.

Quizás Mario —pensé— realmente conoció a Marcelo Tortugón pero no supo de su suerte, y ahora alguien le jugó una broma con todo eso de su muerte en España.

Eso me cerró un poco más el asunto de la broma, que me había producido cierto malestar sobre todo por saber que Mario no es afecto a esas actitudes.

Finalmente pude ver a Mario días atrás y le conté las idas y vueltas que esta historia había tenido desde nuestro último encuentro, a lo que él manifestó sorpresa.

Mario seguía firme en su versión y, ante mi incredulidad, me llevó (casi me arrastró) hasta un locutorio cercano donde pude examinar el correo que le había mandado Julia Morando con la noticia de la muerte de Marcelo Tortugón y un hipervínculo a una edición del diario *El País* donde constaba, en una nota marginal, este suceso.

En el correo Julia contaba que Marcelo Tortugón estaba



ilegalmente en España desde principios de 2002, sobreviviendo con changas y trabajos temporales. Una de esas changas consistía en sacarle fotos a los chicos en la puerta del zoológico los fines de semana. Contaba para esto con un socio marroquí, también ilegal, que se vestía con un pesado disfraz de *Barney*, el conocido dinosaurio violeta, y así lograban intercambiar con los padres que visitaban el zoológico madrileño unos euros por una foto de sus hijos junto al muñeco.

El accidente habría ocurrido merced a la concatenación de una serie de hechos casuales: el marroquí, de nombre Amhed, cayó enfermo y Marcelo se puso en contacto con Julia para que lo reemplace. Ella accedió enseguida (al parecer

la changa de *Barney* daba buenos dividendos) pero al momento de probarse el traje, este resultó ser demasiado pesado por lo que convinieron en intercambiar roles.

Era sábado y marcharon temprano hacia el zoológico. Hacia el mediodía ocurrió el accidente.

Dice Julia que de improviso Marcelo salió corriendo torpemente detrás de un anciano que había pasado junto a ellos momentos antes. Marcelo pisó mal en el cordón de la vereda y cayó de boca en la calle, con tan mala suerte que una combi cargada de turistas orientales que circulaba por ahí no llegó a frenar y le aplastó la cabeza. Según le dijeron a Julia (ella no las ha visto aún) algunas de las fotos de Marcelo que sacaron los japoneses bajo las ruedas de la combi aparecieron en Internet, en una página dedicada a hechos curiosos o estrafalarios. Aunque sin duda era mucho más curiosa la nota de *El País*, titulada escuetamente "Extraña muerte", donde figuraba, junto con el relato del accidente, la identidad del anciano hacia el cual se dirigió Marcelo en su último acto. Era nada menos que Bernardo Bertolucci (Mario dice que a Marcelo lo fascinaban las películas de Bertolucci).

Mediante esa nota y de lo escrito por Julia podemos intuir sus últimos momentos. Seguramente Marcelo reconoció a Bertolucci

cuando pasó junto a él, pero avergonzado de su disfraz se contuvo de decirle algo. Cuando lo vio alejarse y subir a su auto, Marcelo cobró coraje y fue, ya irremediablemente tarde, tras él (la nota de *El País* añadía que Bernardo Bertolucci, enterado del trasfondo del caso, estaría considerando realizar una película contando esta historia).

Volví a pensar en la significación que tenía Marcelo Tortugón para nosotros, su vida y su muerte como un oscuro reflejo de nuestra propia condición. Su corrida final detrás de *El Cine* (de lo que él pensaba que era *El Cine*), a pesar de la dificultad y aun del ridículo, incluso a pesar de la futilidad misma del acto, guardaba para mí un hondo significado.

Pero todavía le quedaba una vuelta más a esta historia. Hace dos días me encontré con Alejandro Beain y le relaté la misma. Me miró raro por un rato y después me dijo: – *Boludo*, ¿no te acordás de Tortugón? Hizo grupo con nosotros en *Crítica*.

– No me acuerdo – le contesté.

– Sí, – insistió – flaco, narigón. Medio nervioso. Manu, le decían.

– ¿Manu era Tortugón? – balbuceé, sintiéndome un poco estúpido.

– Sí, ¿no te acordás? Por Manuelita. Tortugón, tortuga, Manuelita, Manu – ejemplificó la secuencia Alejandro. Me acordaba

de Manu. Era, como dijo Alejandro, flaco, narigón, medio nervioso. Recuerdo que siempre parecía como cargado con una energía que no encontrara su cauce, o su salida. Se la pasaba discutiendo, no sólo con los profesores, sino con quien fuese que se cruzara en su camino. Le habría discutido a las piedras si éstas hubieran osado contestarle. Un pesado, bah.

De vuelta en casa me puse a revisar viejos papeles (soy de los que guardan casi cualquier cosa que esté escrita, con la vaga superstición de que puede servir en el futuro) hasta que di con esta *Conversación sobre cine*, escrita por Marcelo Tortugón hace unos años como trabajo práctico para *Análisis y Crítica* (ahora no sé si I o II).<sup>1</sup>

Recuerdo que Tortugón estaba entusiasmado con su escrito y me dio una copia para que le dijera qué me parecía (creo que no tuve oportunidad de hacerlo).

– Muy bien – le dijeron en la corrección – pero esto no es una crítica. Es un cuento – a lo que sobrevino una acalorada discusión y el posterior abandono de la materia por parte de Marcelo. Poco después dejó la facultad, y no se supo más de él hasta ahora, en que su muerte, paradójicamente, nos lo devuelve del olvido.

<sup>1</sup> en homenaje a Marcelo Tortugón, *el extranjero* publicará en su próxima edición el texto «Una conversación sobre cine».

## el proyccionista

# rating power infernal x3000

Descubrimos a un viejo colaborador de esta publicación, proyccionista profesional de lúgubres salas de cine, en una semana sabática. Ajenos a todo reproche, y solidarizándonos con su aburrimiento, decidimos compartir con él un vermouth en su arrumbado monoambiente de la calle 52.

## Saqueo de textos: Honorio Galarza

En medio de los brindis finales no pudimos evitar ver sobre su mesa unos papeles que rápidamente reconocimos como apuntes sobre sus actividades y obsesiones, durante una semana sin cine.

Posteriormente reconocimos el objeto central de su implacable pluma: la feroz lucha de los canales de tv por atrapar a la audiencia.

En una maniobra feliz (sólo comparable a la de aquel amigo de Kafka que salvó la obra del maestro) escondimos sus escritos, decididos a llevarlos a la imprenta. Seguros de obrar contra su voluntad pero en virtud de que estos textos ya no eran de nuestro amigo sino de la posteridad, los exponemos hoy al público.

Es lunes, 20:37 h. Llego a mi casa, tiro todo sobre una silla (a excepción del celular que deposito suavemente sobre la mesa) pero algo muy dentro de mí me dice que los anteojos que estaban en la mochila ya están destrozados. Estoy algo cansado, no tengo ganas de cocinar ni de bañarme. Estoy decidido a no aburrirme y sólo pienso en la tele, veo los controles en la mesa, los tomo, apago las luces que están de más, me acomodo en el sofá y finalmente me concentro en el televisor.

20:40 h. En la tele están anunciando que de un momento a otro se estrenará *El Hombre Araña* en la pantalla chica argentina; también lo decían los afiches en la calle. La radio y el diario del mismo modo presagiaban la llegada de este superhéroe. Ya la vi, pero es entretenida, y eso es lo que necesito. Justo antes que termine el mensaje me advierten que esto será inmediatamente después que termine el programa de Susana Giménez, ¡tengo que estar atento, no me lo puedo perder!

Por otro lado, a las 20:43 h, haciendo un zapping, me encuentro con otro mensaje, se me anuncia que llega la alegría, que cambió de casa, que vuelve Marcelo. Rápidamente pienso: estoy aburrido, buscando algo que ver, necesito alegría, ¡eso es lo que necesito! ¡Sí, eso es! Pero una sucesión de gente caricaturesca haciendo morisquetas, cayéndose y algunas imágenes sucesivas de mujeres semidesnudas me advierten que eso ya lo vi en algún lado, en algún canal, o en alguna porno, un domingo al atardecer en mi adolescencia. Eso me pone mal porque la alegría era esa alegría y Marcelo era ese Marcelo. Debo ser cauteloso.

Continúo con el zapping, 20:45 h, el *Trece* me muestra escenas de una familia de extraterrestres que ocupan cuerpos humanos y se hacen pasar por una familia argentina. Con Mariano, Luis, Mirta, Gustavo, Mario y tantos otros que no conocería a menos que les pongan un apellido y la imagen correspondiente. Pero por suerte los del *Trece* lo hacen, y ellos son conocidos y hacen muchas locuras divertidas. Parece que va a estar bueno. Rápidamente pienso: ¡pero esto ya existe! ¿Qué cambió para hoy? Otras imágenes me anuncian que al término de los extraterrestres se viene un gran estreno impresionante para la televisión argentina; esto me recuerda al pibe arácnido y velozmente paso al otro nivel. ¡Está por comenzar Susana! ¡Ella va a estar con todos los artistas más relevantes del medio! ¡Guillermo Francella! ¡Pablo Echarri! ¡Leticia Brédice! ¡Gianella Neyra! ¿Eh? ¡Sí! ¡Y después llega *El Hombre*

*Araña!*

20:48 h, le doy una oportunidad a Marcelo, pero aún no llega. Como era previsible la alegría se hace desear, ¡y sí! No va a venir así nomás. Mientras tanto me parece ver algo de alegría, ¿o mis ojos me engañan? ¡No! ¡Son ellos! ¡Son ellos tres! Pero no están con Marcelo, ¿o sí?... Consi-go evadirlos. Pero algo me distrae. Logro avistar, de pura casualidad, un pequeño anuncio en el borde inferior de la pantalla: "Ya llega Marcelo [...] y al término llegan Los Roldan" y una imagen fugaz del arácnido me hace subir un nivel en la búsqueda del entretenimiento. Un separador institucional del canal me informa que ya llega Susana, pero todavía no.

20:52 h, busco algo en el canal estatal, ¿no sé por qué? Espero un rato pero no logro darme cuenta sino hasta unos segundos después que hay un noticiero, ¡que estoy viendo un noticiero! Me dicen que en un pueblo de no sé dónde está pasando algo malo y que hay que hacer algo. Ellos no me quieren divertir, no quieren mi atención, no me estimulan, no me dan estrellas ni alegrías. El puntaje cae precipitadamente. Chau. Subo un nivel.

20:54 h, todavía Marcelo no empezó. Subo un nivel ... ¡Comenzó Susana! ¡Pero son las 20:54 h! ¡¿Tendré mal el reloj?! Subo un nivel para confirmar, los informantes del *Trece* saludan hasta al martes. ¡Chau, hasta mañana! ¡Entonces sí! ¡Deben ser las 21 h! ¡Dios mío! Se aproximan los extraterrestres. Comienzan a bajar los puntos. Inconscientemente, por un acto reflejo involuntario, subo un nivel más.

20:55 h. ¡Comenzó el programa de Petinato! ¡Sí! ¡Es él! Los indomables están atacando, ¿cómo pude olvidarlos? Los puntos siguen bajando. Pero puedo evadirlos y sigo subiendo niveles. Ya empezó Marcelo; hay muchos papelitos volando, apenas logro divisar a los individuos que están detrás, subo un nivel. Susana esta presentando a sus invitados, son muchos y son de gran jerarquía; Marcelo y sus muchachos tendrán que esforzarse al máximo. El puntaje aumentó en forma excesiva.

Súbitamente suena el timbre, es un amigo; lo hago pasar; ambos nos acomodamos; ahora la cosa se puso buena; hay una apuesta de por medio; él juega con Marcelo y sus muchachos y yo voy con Susana y sus invitados. ¡Vamos a ver quién gana esta noche! ¡Vamos a ver quién es el nuevo campeón del RATING POWER INFERNAL X3000!

## PELICULAS

*Clean*, Oliver Assayas, 2004

*Clean* es el tercer film del realizador francés Oliver Assayas (uno de los directores más destacados del cine europeo de las últimas décadas) que se estrena comercialmente en el país. Los anteriores fueron: *Los destinos sentimentales* (2000) e *Irma Vep* (1996). Con guión del mismo realizador, *Clean* representa la historia de Emily, interpretada por Maggie Cheung, (*Héroe*, de Zhang Yimou; *Con ánimo de amar*, de Wong Kar-wai; *Chinese Box*, de Wayne Wang e *Irma Vep* de Olivier Assayas, etc.) que lucha con su sueño de ser cantante y su aptitud como madre.

Su vida ha sido marcada por un pasado de drogas y excesos que derivó en la muerte de su pareja, una estrella de rock en decadencia de los años '80. A partir de ese momento su vida girará en torno a recomponer su relación con su único hijo, Jay, que ha quedado bajo la custodia de sus suegros y su búsqueda por rehacer su vida y seguir adelante, encontrando el camino hacia ella misma.

Maggie Cheung obtuvo por este trabajo el Premio a la Mejor Actriz en el Festival Internacional de Cine de Cannes 2004.

**Honorio Valentín Galarza**

*Cachorro*, Miguel Albaladejo, 2004

La historia se centra en Pedro (José Luis García-Pérez), un dentista homosexual desinhibido en sus relaciones, cuya rutina se verá modificada cuando se compromete a cuidar a su sobrino Bernardo (David Castillo), un niño de 11 años que sólo vio en un par de ocasiones. La película parte de una historia mínima, un pequeño conflicto familiar (su hermana le deja el niño para irse a la India) hasta que Pedro es notificado que su hermana ha sido detenida debiendo pasar los próximos años en la cárcel. A partir de

aquí deberá enfrentar una serie de cambios inesperados en su vida, donde el afecto, la amistad, y las relaciones humanas entre el protagonista y el niño son el eje central del relato. Con humor y calidez, cierta ironía y evitando los estereotipos de la homosexualidad (cada personaje tiene asumida su condición sexual, los amores no correspondidos son por decisión propia y el SIDA es un tema secundario), la película seduce y conmueve por la emoción, la sinceridad, la audacia y la originalidad con que aborda los temas y retrata sus personajes.

Escrita y dirigida por Miguel Albaladejo, presentada en la sección "Panorama" del Festival de Cine de Berlín 2004 y nominada al premio mejor actor revelación por José Luis García Pérez en los premios Goya, *Cachorro* nos propone una historia de aprendizaje, de compromiso con la vida, con la de uno mismo y con la de los que nos necesitan.

**Diego Serlin**

## LIBROS

*Superhéroes Marvel: del comic a la pantalla* - Julio Peces San Román

En el marco del Festival de Cine de Mar del Plata, en la sección "Cerca de lo oscuro", sección en la cual se exhiben películas de género de terror, suspenso y ciencia-ficción, se presentó un libro sobre superhéroes y cine de la mano de su autor Julio Peces San Román, quien acudió al festival anterior al homenaje a Paul Naschy, pero esta vez lo hizo para presentar su obra *Superhéroes Marvel: del comic a la pantalla*, que fue editado por el Festival de Cine Fantástico de Estepona, del cual es director.

En la presentación del libro entregó ejemplares a la concurrencia y en cuanto a la publicación su autor dijo: "es un repaso conmemorativo por los 40 años de esa editorial" que publica al Hombre Araña, Hulk, Los 4 Fantásticos, X-Men, Daredevil, Electra,

Punisher, Ironman, etc.

"Hemos traído una exposición de Lopez Espi, quien dibujaba desde los años '70 todo lo que llegaba de Marvel a España" decía Julio Peces San Román.

También anunciaron que entre los futuros proyectos está el de hacer un concurso de guiones cinematográficos para cortos fantásticos en la sección "Cerca de lo oscuro". "Todavía no sé si va a ser en el ámbito internacional o sólo para la Argentina. La idea es generar intercambios entre ambos festivales".

Con respecto a las transposiciones cinematográficas de historietas, San Román dice que se alegra "de que haya evolucionado tanto el tema digital, porque las adaptaciones del *comic* eran casi imposibles; esto ha hecho posibles películas como *Constantine* (Hellblazer) [...] Hay cosas fallidas en algunas, pero creo que los efectos especiales hacen maravillas, como en la adaptación de *Hellboy*".

Bueno, ahí tienen un libro más para cultivarse sobre el cine y los superhéroes, pero eso sí, solo del universo perteneciente a la editorial Marvel.

**Honorio Valentín Galarza**

*Introducción a la Cinematografía* - Rodolfo Denevi - S.I.C.A. Ediciones, 2004

Manual de consulta obligatoria para todos aquellos futuros directores de fotografía cinematográfica y, por qué no, para aquellos que hoy en día ya ejercen esa profesión y en algún momento se ven tentados a repasar los temas que nutren su tarea. Rodolfo Denevi es el encargado de pilotear esta primera incursión del S.I.C.A. en el campo editorial y lo hace con la destreza propia de quien no sólo conoce bastante su campo laboral, sino que también cuenta con el oficio y la experiencia necesaria para transmitir esos saberes en ámbitos académicos. Así, el recorrido es amplio y ambicioso, desde contenidos específicamente técnicos

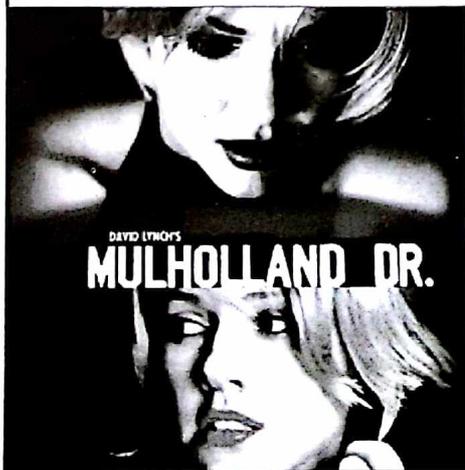
como intentar comprender la naturaleza de la luz abarcando todas las perspectivas posibles (un ida y vuelta constante entre sus fundamentos científicos hasta su aplicación en el campo artístico) o develar los secretos de una curva sensitométrica hasta cuestiones elementales del lenguaje audiovisual como las clásicas reglas de montaje o la composición gráfica del plano y su aplicación dramática en la obra. Podemos objetar quizá la ausencia de algunos contenidos como, entre otros, los referidos al área de sonido, detalles que podrán cubrirse en una segunda edición seguramente.

Walter Juárez

## BANDAS SONORAS

*El camino de los sueños*  
Mulholland DR., Ángelo Badalamenti

Ángelo Badalamenti es el compositor que está a cargo del *score* o música de ambientación del film y también se ocupó de componer la música para largometrajes como *The Beach*, *Lost Highway*, *Terciopelo Azul*, etc. En su gran mayoría los trabajos de Badalamenti denotan una larga carrera junto a David Lynch. Lo secundan los temas interpretados por Linda Scott, Milt Buckner, Rebekah Del Río, Sonny Boy Williamson y como no podía faltar, también está el director de *Mulholland Drive*, el señor David Lynch, que junto a John Neff realizan una breve pero



importante contribución de música situacional para la película.

En tan particular film de David Lynch, el *soundtrack* tiene una trascendente función y en donde, mediante el Club Silencio, ocurren todos los milagros con justificación poética, en el que se empieza a doblar la lógica de la trama, en el que tiene lugar un alumbramiento que concluye con un pliegue de la propia historia, de la propia narración, en el sentido convencional del término, si prefieren, la muestra consecutiva de acciones que no calificaré como anteriores o posteriores, pero en las que se realza su naturaleza de obra cinematográfica. Y, aunque algunos los tacharán de autocomplacientes, a muchos nos encantan estos ejercicios de majestuosa demagogia de Badalamenti, Lynch y Neff.

A esto se suman, encajando perfectamente, no sólo los acompañamientos sonoros como lo hace Ángelo Badalamenti en toda la evolución dramática de la película, sino también con el *soundtrack*, donde un tema a *capella* provoca escalofríos de solo escucharlo como sucede con "Llorando" de Rebekah Del Río, que consigue entristecerte profundamente al recordarte situaciones del relato o por su letra. Todo se concibe en una fusión íntima y sobresaliente en donde no falta el jazz, el blues y un tema de los '50 para pasarla bien por este lynchescos recorrido a través del camino de los sueños.

Honorio Valentín Galarza

## DVD

*Daft Punk* - "Interstella 5555"

DAFT PUNK, en su segundo álbum *Discovery*, presenta un video clip del primer tema del disco: "One more time" que recorrió todos los canales de música de TV por cable. Seguido a esto llegó el DVD de DAFT PUNK, "INTERSTELLA 5555" que no se editó en nuestro país, pero que gracias a un gran esfuerzo de producción y a unos amigos logra llegar a la Argentina. El DVD exhibe los catorce temas del álbum con sus respec-

tivos video clips, los cuales componen un largometraje de animación con características de *animé*.

El largometraje relata la historia de una banda de rock alienígena que es secuestrada por otros seres cósmicos que los llevan a su mundo. Allí los convierten en seres similares a los habitantes de ese planeta, logran controlarlos mentalmente y así los obligan a realizar su música en esa otra cultura. El motivo de los villanos es que quieren dominar el mercado, ya que creen que la música de ellos será

un éxito rotundo en su planeta. Y efectivamente les va bien pero los integrantes de la



banda jamás se enteran de esto. Sin embargo, afortunadamente, un alienígena, oriundo del mismo planeta de la banda, logra seguir a los raptores y se dispone a salvarlos con los medios que consiga en un mundo desconocido para él.

La animación y la estructura de cada video clip es única y con una calidad de relato que amalgaman una historia dramática en donde el video clip es el hilo conductor en el montaje de la película. Por otro lado, cada video clip funciona naturalmente en forma individual y el conjunto explota al máximo y con criterio las herramientas usuales en la construcción del video clip. La realización del video clip está a cargo del estudio de Leiji Matsumoto, que anteriormente realizó el film de animación "STAR BLAZERS VOL.1 - QUEST FOR ISCANDAR"

En cuanto a la distribución de "DAFT PUNK - INTERSTELLA 5555", es difícil que se consiga en venta en nuestro país, pero sí se puede encargar en locales especializados de Capital Federal. Deben tener en cuenta que será bastante elevado el costo, ya que el DVD es importado. Si lo consiguen disfrútenlo, porque no les va a quedar otra.

Honorio Valentín Galarza



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**  
**Facultad de Bellas Artes**

**Autoridades**

**Decano**

Lic. Daniel Belinche

**Vicedecano**

Prof. Ricardo Cohen

**Secretaria Académica**

Lic. María Elena Larrégle

**Jefe de Depto. de Comunicación Audiovisual**

Dr. Eduardo A. Russo

**Consejo Asesor Editorial Docente**

Alicia Álvarez

Julio Babenko

Raúl Barreiros

María Josefina Basterrechea

Fabio Benavides

María Mónica Caballero

Emiliano Causa

Ricardo Cohen

María de los Ángeles de Rueda

Alicia Dicciacio

Clelia Dondoglio

Leticia Fernández Berdaguer

Alicia Filpe

César Gómez

José Grammático

Aadam Huck

Cristian Jure

Norberto Lázaro

Susana López Kraus

Marcelino López

Adalberto Martini

Salvador Melita

Ricardo Moretti *siempre presente*

Angela Nigri

Alcides Pérez Salas

Victoria Panero

María Teresa Pérez

Gabriel Perosino

Daniel Pires Mateus

Susana Pires Mateus

Rosa María Ravera

Adriana Rogliano

María Alejandra Rómoli

Eduardo A. Russo

Andrés Senderowicz

Martín Siccardi

Carlos Vallina

Rolando Varela

Daniel Videla

Jorge Zanada