



Talent Press
2011 / 2012





DANIELA ESPEJO

TALENT PRESS 2011

Graduada en la carrera de periodismo (TEA) y la de Artes Combinadas (UBA). En el campo profesional, se desempeñó en diferentes áreas de los Festivales de la Ciudad de Buenos Aires, trabajando en comerciales y escribiendo mayormente para medios digitales. En 2009, comenzó a ofrecer cursos de apreciación cinematográfica en instituciones culturales.

“El lenguaje de Shakespeare goza de plena actualidad”

Publicada en el diario SIN ALIENTO del 13°BAFICI.
Por Daniela Espejo y Sebastián Santillán.

Desde el año 2000, el festival coreano Jeonju alberga a la más ilustre selección de talentos del cine oriental contemporáneo a través del Jeonju Digital Project, antología de medimétrajes que buscan interrogarse sobre las posibilidades del formato digital. En la edición 2010, los convocados fueron el canadiense Denis Côté, el estadounidense James Benning y el argentino Matías Piñeiro, realizador de los largometrajes *El Hombre Robado* y *Todos Mienten*. Este último conversó con Sin Aliento a propósito del medimétraje Rosalinda que se proyecta hoy.

¿Cómo te eligieron para este proyecto?

Yo había ganado en Corea con *El hombre robado*. Al año siguiente, les mandé *Todos mienten* y me escribieron proponiéndome participar en este proyecto. Soy uno de los menos conocidos. Sentí que ellos estaban bancando lo que su festival marcó. Es una parte de una saga, *Las Shakespeariadas*, que estoy proyectando continuar a mitad de año. Cada parte va a tener el nombre de una de las protagonistas, todos personajes femeninos. Quiero conformar un universo de cinco o seis películas.

¿Por qué elegiste trabajar con la obra *Como les guste de Shakespeare*?

Cuando estaba realizando *Todos Mienten*, estaba leyendo todas las comedias de Shakespeare. Había algo en los roles femeninos que me llamaba la atención, una manera de hablar que me atraía. La construcción barroca del lenguaje. Ya en *El hombre robado* hablaban como si estuviera escrito. Eso me gustaba, me parecía que había una línea. Que estaba bueno plantear una palabra bien expresada con mucho sentido, que gozaba de gran actualidad. Y *Como les guste* es para mí la que mejor lo expresaba. A la vez, tiene un personaje, el de Rosalinda, que desde que lo leí dije: “Esto es para María Villar”. Hay algo que me gusta, que es saber para quien estás escribiendo la película. Es como que logras captar las cosas propias de la persona. Mezclar persona con personaje.

Fragmentos de lo que se verá

Publicada en el diario SIN ALIENTO del 13°BAFICI
Por Daniela Espejo

Año a año el BAFICI presenta su sección Work in Progress, que forma parte del BAL (Buenos Aires Lab). En esta ocasión nueve proyectos integraron la muestra, con gran convocatoria de público, críticos, productores y directores. El director del festival, Sergio Wolf, abrió el encuentro y destacó la fuerte presencia de proyectos latinoamericanos en esta edición. Además, describió al WIP como **“un momento *hot* del BAFICI”, término extraído de la novela “Festival” de César Aira, presentada ayer. Se trata del desfile de diferentes fragmentos de películas en gestación, que serán las próximas obras a tener en cuenta para todo cinéfilo.**

El primer proyecto presentado correspondió a “3” del uruguayo Pablo Stoll, que trata de “momentos decisivos en la vida de tres personajes”. A continuación, se dio paso a “Aurora” de Nele Wohlatz, alemana residente en Argentina, sobre una colonia alemana en Misiones. El director chileno Cristián Jiménez presentó “Bonsái”, una película sobre “amor, libros y plantas”, según sus palabras. Inés de Oliveira Cézár continuó con “Cassandra”, inspirada en el mito griego, pero esta vez insertándose en El Impenetrable chaqueño. El quinto proyecto fue dirigido por Dominga Sotomayor, de Chile, y lleva el título “De jueves a domingo”. Está filmado casi por completo dentro de un auto, durante el viaje de una familia tipo al norte del país. “El ojo del tiburón”, coproducida por Argentina, España y Costa Rica y dirigida por Alejo Hoijman, es la historia de dos adolescentes en Nicaragua que aprenden a cazar tiburones. Celina Murga presentó el séptimo proyecto, “Escuela Normal”, filmado en la escuela de su infancia en su Paraná natal. El anteúltimo WIP fue “Los días” de Ezequiel Yanco, documental sobre dos hermanas gemelas que quieren ser actrices. Finalmente, “Salsipuedes” de Mariano Luque cerró la exhibición.

Shakespeare revisitado

BAFICI 2011

(entrevista a Matías Piñeiro realizada dentro del Talent Press)

Daniela Espejo y Sebastián Santillán

El joven y prolífico director de *El hombre robado* y *Todos mienten* habla de *Rosalinda*, su mediometrage realizado para el festival coreano de Jeonju, adelanta nuevos proyectos también ligados a la obra de Shakespeare y analiza su primera experiencia teatral con *Y cuando no te quiera*, será de nuevo el caos, mientras se prepara para radicarse desde septiembre próximo y por un año en la Universidad de Harvard.

Desde el año 2000, el festival coreano Jeonju alberga a la más ilustre selección de talentos del cine contemporáneo a través del Jeonju Digital Project, antología de mediometrages que buscan interrogarse sobre las posibilidades del formato digital. En la edición 2010, los convocados fueron tres cineastas del continente americano: el canadiense Denis Côté, el estadounidense James Benning y el argentino Matías Piñeiro, realizador de los largometrajés *El hombre robado* y *Todos mienten*. Hablamos con él a propósito del mediometrage *Rosalinda* que se proyecta (fuera de competencia) en el BAFICI.

-¿Cómo te eligieron para este proyecto?-Yo había ganado en Corea con *El hombre robado*. Al año siguiente, les mandé *Todos mienten* y me escribieron proponiéndome participar en este proyecto. Soy uno de los menos conocidos. Sentí que ellos estaban bancando lo que su festival marcó. Es una decisión política, bancar mi proyecto. Por eso, prescindo de otras instituciones porque el dinero se me fue presentando por golpes de suerte. Y ahora con el nuevo proyecto que tengo me acaba de salir una beca por la cual me voy a ir a Harvard durante un año a desarrollarlo. Al principio no me quería presentar porque sentía que mucho de lo que logré hasta ahora fue porque estaba acá en la FUC (Fundación Universidad del Cine), con el BAFICI, con mis actores. Es algo muy local, no se puede hacer en otro lado. Sin embargo, ciertas situaciones personales y demás hicieron que no estuviera mal irme afuera. También siento que no podía seguir produciendo de la misma manera. Ahora me conecté con el Film Center de Harvard, así que otra academia va a producir mi próxima película. Estos fondos van apareciendo año a año, todavía no puedo pensar en concursar por un fondo que aparezca dentro de tres años.

-Se nota una urgencia por filmar...

-Sí, totalmente. Cuando terminé de estudiar en la FUC estuve mucho tiempo sin hacer nada. Y después me decidí y me puse a hacer cosas porque sentí que si no lo hacía lo iban a hacer otros. Filmar te da práctica, vas mejorando, vas probando y experimentando. Siento que hay que arriesgarse. Sarmiento decía que las cosas hay que hacerlas, aunque estén mal. Necesitaba lanzarme.

-El hecho de trabajar con "tus actores", como los llamaste, ¿te daba un marco de contención para lanzarte a trabajar?

-Yo no estudié teatro, pero por cuestiones de la vida empecé a tratar con cierta gente que trabaja en el teatro. Iba a ver sus obras, había algo que me gustaba de eso. Empecé a pensar personajes para cada uno de ellos.

Entonces ya sabía a quién les estaba escribiendo la película. Es como que logras captar las cosas propias de la persona. Mezclar persona con personaje.

-¿Por qué elegiste trabajar con la obra Como les guste, de Shakespeare?

-Cuando estaba realizando Todos mienten, estaba leyendo todas las comedias de Shakespeare. Había algo en los roles femeninos que me llamaba la atención, una manera de hablar que me atraía. La construcción barroca del lenguaje. Ya en El hombre robado hablaban un tanto literariamente, como si estuvieran escribiendo en vez de hablando. Eso me gustaba, me parecía que había una línea. Que estaba bueno plantear una palabra bien expresada con mucho sentido, que gozaba de gran actualidad. Y Como les guste es para mí la que mejor lo expresaba. A la vez, tiene un personaje, el de Rosalinda, que desde que lo leí dije: "Esto es para María Villar". Es un personaje de Shakespeare de hace un par de siglos pero se adecuaba muy bien a María. Al mismo tiempo, Shakespeare me daba una solidez estructural o narrativa de la que podía apropiarme y después hacer implotar. Encontré muchas escenas que eran muy actuales, no necesitaba ningún tipo de transformación.

-La fuerza del clásico, ¿no?

-Sí, es un clásico, claro. Hay algo de la manera de pensar el amor, de pensar las relaciones que es muy actual. Sentía que estaba muy cerca de nosotros lo que leía. Además me interesó mucho el personaje, por eso la película se llama Rosalinda. La pienso como un primer episodio de una saga, Las Shakespearizadas, que estoy proyectando continuar a mitad de año, en junio. La segunda parte se va a llamar Viola. Cada parte va a tener el nombre de una de las protagonistas, todos personajes femeninos. La voy a hacer a mis tiempos, nadie me corre. Me voy en septiembre así que estaría bueno antes de irme armar el segundo episodio. Quiero conformar un universo de cinco o seis películas. Pueden ser medimétrajes.

-¿Cómo pensás el rodaje de esta segunda parte?

-Rosalinda la hicimos en el Tigre, durante 15 días de enero del año pasado. En la siguiente, se superponen personajes y la idea es con actores ensayando a Shakespeare. Y el cruce con las vidas privadas de los personajes. Pero en cuanto a las locaciones, tengo ganas de que sea urbana. Sobre todo porque Todos mienten la filmé en una quinta en Benavídez. Ahora hay que volver a la ciudad y tomarla por asalto.

-¿Y cuál es el proyecto que vas a desarrollar en Harvard?

-Voy a preparar una traducción sarmientina de Como les guste, o sea al español rioplatense del siglo XIX. Ese es el puntapié del proyecto. Tengo ganas de modificar mi sistema de producción. Ya hice películas muy rápido, ahora quiero tomarme un momento de concentración. También podía hacer una Shakespearizada en Boston. Quiero tener flexibilidad e ir viendo qué cosas se van dando.

-¿Sentís que hay influencias de Jean Renoir en Rosalinda?

-De hecho, una de las ideas para este proyecto del Festival Jeonju era hacer una remake de Un día de campo, una de mis películas favoritas. Hay una escena que se filmó repitiendo unos diálogos de la película, pero no llegó al corte final. Está bueno que uno tenga influencias, pero lo mejor que puede hacer es lavarlas. Para eso hay que confrontarlas, no censurarlas, sino ponerlas, ensayarlas, quizás filmarlas. Y después quizás darte

cuenta que tu película ya tiene otra forma y que puede prescindir de ellas. Que fueron un acompañamiento, te acompañaron en un trayecto, porque son muy inspiradoras.

-¿Y cómo fue el trabajo en digital? ¿Se te plantearon muchas diferencias con tu trabajo anterior en fílmico?

-Primero lo encarás con cierto miedo, porque es todo nuevo, la gente me decía que mis películas eran más de fílmico, que me daría una plasticidad que la rigidez del digital me la iba a sacar... Traté de ser lo más clásico posible para Rosalinda, muy simple. Busqué la transparencia, vieron que no hay demasiado manierismo en la cámara. Me parecía que ya los textos eran lo suficientemente barrocos. Siempre había trabajar en 16 mm con finalización en digital. Acá lo que sentí fue la inmediatez de poder ver las tomas recién hechas al instante. De esa manera lo vas trabajando, perfilando y corrigiendo sobre la marcha. Por lo general, hice muchas tomas pero quedaron las últimas porque eran las más trabajadas. Yo llevo siempre una base pero siempre se transforma en el rodaje, no me interesa la rigidez. Me gusta el digital porque me permite otras cosas a nivel sistema de producción.

-¿El proyecto de Estados Unidos lo vas a realizar en digital?

-Supongo que como vienen las cosas, sí. Igualmente, antes de eso quiero filmar otras Shakespearizadas. Tengo pensado hacer videos previos para ir conformando el guión final del proyecto. Como que los bocetos para lograr el guión final sean ejercicios fílmicos. Estos pequeños videos me servirían para poder pensar la escritura y no al revés.

-Eso tiene relación con el método de Stanilavsky, pero aplicado al sistema de producción. Partir de una situación para llegar al texto.

-No lo había pensado. Pero puede ser, creo que está relacionado con salir de la vida para llegar al texto. Para que sea más natural, menos forzado.

-Y también estás haciendo una obra de teatro...

-Sí, estamos en el Centro Cultural Rojas. La obra trabaja con Shakespeare, con las comedias y con las mujeres. Son cuatro actrices que representan 20 personajes en total. Son cinco comedias de Shakespeare reducidas a una obra de media hora. Se llama Y cuando no te quiera, será de nuevo el caos. Fue otro golpe de suerte. El programador Manuel Gutiérrez me convocó para formar parte de este ciclo de Óperas Primas, de gente que viene de otras disciplinas y hace su primera obra teatral. Vine de viaje pensando en lanzarme a una nueva Shakespearizada y a los dos días me llamaron para hacer esta puesta. Empezamos en marzo y seguimos hasta mayo, en principio.

-¿Qué diferencias sentiste con el cine?

El trabajo es el mismo, en un punto es el mismo. La situación teatral es diferente, es bastante más engalanadora. Hay algo de la falta de perpetuidad, que está muy buena. Es muy vital. Es algo que admiro en el teatro y me seduce. También pienso en cómo cruzarlos, a ver cómo el cine puede tomar algo de eso y el teatro de lo cinematográfico. Estoy pensando en filmar la obra, pero no así nomás. Quiero hacerlo bien. La idea es traer algo del teatro que modifique y perturbe al cine.

-Para terminar, ¿qué es el cine para vos?

-Para mí es una situación de encuentro, disfruto del cine porque me permite encontrarme con gente que admiro y quiero. De ese encuentro se produce un objeto que es una película. Por mi lado, eso se expresa de una manera más sincera en el cine y no en la música, por ejemplo. Lo que me gusta del cine es el trabajo conjunto, la colectividad. Hay una complicidad que me gusta. Aunque sean solo tres, están en una, en la misma. Es la posibilidad de encontrarme, por eso quiero filmar seguido.

-¿Y el BAFICI qué representa para vos?

-Es enorme. Significa todo en términos de lo poco que soy como director, dado que todo lo que yo hice estuvo acá. Se premió, se nutrió, se expulsó de acá para afuera. Es una excepción a mantener con mucho rigor y felicidad. Cada edición tiene sus particularidades. No se repite nunca. Permite que haya un movimiento. Es fundamental, un canal privilegiado para este cine independiente.

Tensión de un verano incierto

publicada en el diario SIN ALIENTO, del 13°BAFICI
Crítica de “Verano de Goliat” de Nicolás Pereda
Por Daniela Espejo

El cuarto largometraje de Nicolás Pereda se embarca en el retrato entre documental y ficcional de personajes de un pueblo rural mexicano. La falta de trabajo, los asesinatos no esclarecidos, la injusticia, el machismo y la ausencia, son algunos de los temas en los que ahonda. El Goliat del título se pierde rápidamente, y lo que parece en un comienzo la historia de un chico que supuestamente mató a su novia, se torna en una reflexión de gran fineza visual que ahonda más en el personaje de Teresa. Una mujer a la que su marido abandonó y que, despechada, le escribe cartas, intenta vender su ropa o tirarla a un río. Su hijo Gabino pasa de ser un soberbio militar a un pobre tipo a quien Teresa tiene que acompañar a pedir trabajo. El misterio rodea al film, muchas preguntas quedan flotando, pero todas ellas transmiten el clima de gran violencia que vive México en estos años. Una lograda forma de conjugar la belleza de la imagen con la tensión político social en el aire que, como buen cineasta latinoamericano, Pereda no evita abordar.

Nobody is saying that cinemas will disappear

BAFICI 2011: Participación en el Primer Talent Press
publicado originalmente en
<http://www.talentpress.org/story/59/3759.html>

Daniela Espejo of the Talent Press Buenos Aires attended a panel on the the latest trend in viewing films – online movies.

MUBI co-founders Efe Cakarel and Eduardo Costantini Jr at the Talent Campus Buenos Aires 2011.

In recent years, streaming movies over the Internet has increasingly displaced DVDs. In response to this new trend for film distribution and consumption, during the first day of activities, the Talent Campus Buenos Aires 2011 included a presentation on MUBI, a site that has been offering this service to subscribers since 2007. It was held at the main auditorium of the Universidad del Cine, attended by co-founders Efe Cakarel and Eduardo Costantini Jr, and moderated by critic Diego Lerer. Both speakers emphasized the growing interest in this kind of product among a particular group of moviegoers eager to see independent films impossible to view elsewhere.

Considering the good quality of these films in terms of picture and sound, promoters believe that users preferred to spend a few extra dollars for this service instead of watching low quality or pirated movies.

Of the 177 countries having access to the site, the U.S., the UK, Scandinavia, Russia, India, Australia and Turkey are the largest consumers. The site currently has about 2000 films, but not all are available to all countries with access. New releases are usually in higher demand, but classic films by renowned directors also find a considerable audience. Agreements made with companies committed to the preservation of the film industry, such as The World Cinema Foundation, led by filmmaker Martin Scorsese, or The Criterion Collection, provide access to restored copies or copies with historic value.

It sounds like a dream.

However, the difficulties posed by this type of viewing in the different countries where it is available were recognised. Among them, obstacles in acquiring distribution rights in some regions of the world. In addition, technological diversity hinders access due to Internet connection speeds or availability of appropriate hardware. This business is not profitable yet, but there is hope that some day it will be. This may be achieved through extending the scope to include more commercial films, or by offering the service via other entertainment formats, such as the Sony Playstation, with whom MUBI signed an agreement in November last year.

But what about that wonderful experience of going to the cinema?, wondered some Talent Campus attendants, not without some trepidation. "Nobody is saying that cinemas will disappear," said Costantini. "We are not interested in replacing cinemas," added Cakarel. This is a new alternative, which still appears to be somewhat controversial. The convenience and level of comfort, and the speed of growth of this business are dealing

with the ideals associated with independent or artistic filmmakers. But over time, as these changes are addressed, this issues will become less significant.





GRISELDA SORIANO

TALENT PRESS 2011

Es Licenciada en Artes en la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, docente en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la misma universidad. Es co-fundadora, editora y redactora de El Ángel Exterminador, Forma parte del Grupo de Estudio e Investigación sobre Cine Latinoamericano, colaboró en diversas publicaciones académicas. Es además egresada de la carrera de realización audiovisual de la Escuela Municipal "Taller de Cine Contemporáneo" de Vicente López, y desempeñó diversos roles en cortometrajes premiados y con participación en festivales nacionales e internacionales.

Una película de amor

La vida útil (2011), de Federico Veiroj

La vida útil es un homenaje a una cinefilia en peligro de extinción, aquella nacida y criada en las cinematecas y los cineclubes, entre butacas estrechas y copias en 35mm provenientes de cinematografías lejanas. Pero, al contrario de lo que se podría suponer, el segundo film de Federico Veiroj no es una elegía frente a la (supuesta) muerte del cine, sino más bien una apuesta fuerte -también cinéfila, como no podía ser de otra manera- a favor de la potencia de la imagen y el sonido.

Jorge (el crítico uruguayo Jorge Jellinek) trabaja en la Cinemateca Uruguaya, y quien haya frecuentado alguna vez esos mundos reconocerá el personaje como espejo, apenas deformante, de los sujetos que pueblan las sombras de los archivos y las cabinas de proyección. No sabemos mucho sobre su vida: apenas que tiene 45 años, que hace 25 que trabaja en la Cinemateca, que vive con sus padres, y que no sabe cómo acercarse a una mujer que frecuenta "sus" salas. Lo suficiente como para entender que para él no existe casi nada más allá de esos pasillos; de hecho, la primera parte de la película construye -más allá de la ternura que pueda despertar ese universo en los espectadores de un festival- un clima opresivo y claustrofóbico.

El monótono equilibrio representado por pequeños rituales (probar una por una las butacas, grabar mensajes publicitarios que son más bien pedidos de auxilio) se rompe a partir de un punto de giro que se anuncia desde el comienzo: la Cinemateca, como dice algún personaje, "no es rentable", y la falta de presupuesto, apoyo y espectadores deja a Jorge sin trabajo. Este hecho desestabilizador para el personaje también parte al medio la estructura y el tono de la película. El quiebre, subrayado por una potente secuencia musical hilvanada por *Los caballos perdidos*, de Leo Maslíah, obliga al personaje a un cambio radical que lo va acercando, de a poquito, a la vida. Y, junto con Jorge, la película encuentra en este segundo tramo su libertad y va dejando entrever, casi sin que lo notemos, la inmensa distancia que la separa del registro realista.

La fotografía en contrastado blanco y negro es el primer elemento distanciador en evidenciarse, pero también en esa dirección funciona el uso de la música. Lo que en un comienzo aparenta ser un simple acompañamiento incidental va construyendo relaciones de contrapunto y complemento con las imágenes, disparando nuevos sentidos, abriendo el camino hacia la subjetividad del personaje. La obra del compositor uruguayo Eduardo Fabini resulta una elección justa, pero además -porque Jorge podrá salir del cine, pero el cine nunca podrá salir de su vida- el film está plagada de una infinidad de citas y referencias que son, más que simples guiños al espectador, la banda de sonido de una vida en la que Jorge asumirá, de a poco, su papel de protagonista.

La vida útil es puro cine dentro del cine, pero literalmente: es un film que se ocupa de esa otra clase de amor cinéfilo que late bien lejos del brillo de las estrellas y de los festivales, en los recovecos de las cabinas y las salas. Un homenaje a un mundo en el que las discusiones no pasan sólo por lo que ocurre en pantalla sino por los proyectores, y en el que una platea con cinco espectadores puede valer tanto o más que una llena. Pero, como decíamos en un comienzo, en este homenaje no hay nada de elegía. La vida útil es, por el contrario, una apuesta a favor de la libertad.

Y en cuanto a nuestro querido Jorge, el derrumbe de ese mundo mágico que bien podría ser una cárcel le obligará a salir del encierro para descubrir que, sí, ¡hay vida más allá del cine! O, más bien, que una película también puede ser ni más ni menos que la mejor excusa para conquistar a una chica.

Canción de amor (Karin Idelson, 2011)

Hay cierto cine de difícil clasificación que transita los límites entre lo documental y lo experimental, y es en esa zona difusa donde podríamos ubicar a **Canción de amor** (2011), de Karin Idelson.

Esas canciones que no escuchamos pero que todos sabemos, que pueblan lo cotidiano de manera casi imperceptible y surgen en el sitio menos esperado, constituyen el eje que vertebra una película que tiene mucho de azar y de asociación libre, pero que sabe detenerse, observar y descubrir puntos de vista inesperados. La estructura del film -que podríamos llamar no narrativa, más allá de las mínimas unidades esbozadas- está compuesta de pequeños fragmentos, cada uno de ellos enmarcado por una de las canciones del título que surgen en medio de situaciones más o menos cotidianas, más o menos esperables, pero siempre resignificadas a partir de esa irrupción de la música en el mundo. Así desfilan por la banda sonora Bryan Adams, Gilda, Queen, boleros clásicos y reggaetones hiteros, y hasta un Elvis nacional, inundando situaciones y espacios tan disímiles como un hotel alojamiento, un geriátrico, un vagón de la línea B del subte de Buenos Aires, un ensayo del Coro Kennedy, un show de *strippers* o un viaje en taxi.

Lejos del vértigo del videoclip, la cámara funciona como un ojo atento que se detiene en detalles que muchas veces van más allá, o se quedan más acá, de lo esperable (paradigmático resulta, por ejemplo, el anti-erotismo de la escena del show de *striptease*). Tampoco se busca que las canciones se ubiquen “por encima” del mundo, sino más bien mostrar que están justo en el medio: el sonido no es “limpio”; la cercanía o lejanía de la fuente y la fuerza del sonido ambiente se evidencian y, lejos de la idealización sonora de MTV, nos recuerdan que en la experiencia de la escucha la música no es más que un “ruido”, entre otros.

Siempre es difícil dar cuenta de un film que se aleja del territorio de lo narrativo. Pero si tuviéramos que llegar a una conclusión, podríamos decir que, de algún modo, **Canción de amor** busca dar cuenta -a su manera- de eso que hace la música con nosotros y con el mundo: transformar nuestra mirada y teñir lo más banal de otro color.

Snap (Carmel Winters, 2010)

Un equipo mínimo de documentalistas irrumpe en la intimidad de Sandra. A la violencia de la cámara se opone la de esa mujer que a la vez niega y busca confesar una historia familiar que ni ella misma termina de entender. En otra casa, y en otro tiempo, su hijo adolescente, Stephen, cuida de

un bebé. En un hospital, su padre yace enfermo. **Snap** es un rompecabezas difícil de terminar, pero cada pieza encastrada será un golpe para el espectador.

Se pueden negar y reinventar los recuerdos, pero nunca aquellos que quedan registrados. La obstinada negación de estas tres generaciones, separadas y unidas por el mismo abismo, será rebatida de a poco por las imágenes que fueron acumulando a su alrededor (en Super8, VHS, y digital), imágenes que no admiten refutación. Las múltiples capas de la memoria esconden un fondo turbio, cada vez más oscuro. Y la tensión crece y crece entre los pliegues de un relato que angustia tanto por lo previsto como por lo insospechado.

13º BAFICI: Talent Campus

Las nuevas formas de crítica de cine en la era digital,

Por Diego Battle, Scott Foundas, Robert Koehler, Roger Alan Koza, Diego Lerer y Eduardo Antín (Quintín)

Unas cuántas preguntas sobre el presente y futuro de la crítica de cine

“Las nuevas formas de crítica de cine en la era digital”: el título de la mesa de debate que tuvo lugar en el marco del Talent Campus lo dice todo. La pregunta parece repetirse en toda discusión que involucre a la crítica, pero la respuesta no es fácil. La charla de la que participaron Diego Battle, Scott Foundas, Robert Koehler, Roger Alan Koza, Diego Lerer y Quintín giró en torno a las múltiples paradojas que se abren a partir de la irrupción de internet en el mundo de la escritura sobre cine, y lo llamamos de forma tan ambigua porque tampoco es seguro que podamos denominar “crítica” a todos los discursos que circulan por la web. Y es que todo parece tener dos caras en el mundo virtual.

Internet permite escapar de las restricciones de los medios masivos: un espacio limitado, pautas editoriales demasiado rígidas, *deadlines*. En la red, el espacio es -al menos en teoría- infinito, y los límites -de tiempo y de estilo- los escoge quien escribe. Los medios digitales parecen gozar de una libertad casi absoluta. Pero ¿cómo conjugar la demanda de inmediatez del mundo web con una escritura sólida y bien argumentada, con la necesidad de dejar decantar las primeras impresiones? ¿Son malos todos los límites? ¿No pueden, en cierta medida, alimentar la creatividad?

¿Y qué ocurre con el acceso casi irrestricto a textos y películas? No cabe duda de que la posibilidad de entrar en contacto con otras escrituras, cercanas y lejanas, es enriquecedora, y que las toneladas de material que circulan por ahí hacen de internet el paraíso cinéfilo por excelencia. Pero ¿es la cantidad lo que nos hace mejores críticos? Si el consumo nunca frena, ¿cuándo nos detenemos a pensar?

Otro de los conceptos eje del debate fue aquella palabra tan utilizada al referirse a la era digital: “democratización”. La crítica, una actividad antes reservada a unos pocos, está hoy al alcance de cualquiera. Pero ¿cómo orientarse en medio de esa pluralidad de voces? ¿Cómo diferenciarse?

¿Qué lugar le queda al crítico hoy, una vez perdida su “autoridad”? Y ¿cuán democrática es esa democratización? ¿Han desaparecido, de verdad, las viejas jerarquías? ¿No le damos acaso, también en la red, más valor a las voces “calificadas”, a los grandes nombres?

Cuando se trata de los medios digitales, hay más preguntas que respuestas. Y es que estamos hablando de un fenómeno vivo y en desarrollo, y ni los críticos que vienen del papel ni los que comenzamos a escribir en el mundo virtual sabemos cuál será su desenlace. La incertidumbre asusta a algunos, y el vértigo de los cambios despierta en otros una fe ciega. En el medio, la única certeza es que la crítica recibió una buena sacudida: hoy ni su función, ni su lugar, ni su necesidad son evidentes. Pero como toda desestabilización obliga a pensar, este proceso está llevando –o debería llevar, tarde o temprano– a los críticos a replantearse su posición frente al cine, a sus lectores, y a la propia escritura. Y puede resultar incómodo, pero ponerse a uno mismo en cuestión nunca viene mal. No hay conclusiones definitivas, pero el debate está abierto.





JOHN CAMPOS GÓMEZ

TALENT PRESS 2011

Crítico de cine y programador independiente peruano. Director del segundo Lima Independiente Festival de Cine 2012. Programa ciclos especializados en la sala Ventana Indiscreta de la Universidad e Lima, el Centro Cultural de España en Lima y la Sala Armando Robles Godoy del ministerio de Cultura. Es redactor principal de cine y cronista freelance de la revista Dedo Medio (Perú), el magazine web OtrosCines.com (Argentina), los blogs peruanos Cinencuentro.com, Páginas del diario de Satán y la revista especializada Ventana Indiscreta. Es Editor de la selección peruana del catálogo de largometrajes "Butaca Andina", que reúne la filmografía reciente de los países que componen la Comunidad Andina (CAN). En la actualidad es Director de Transcinema, Festival Internacional de No-Ficción, que prepara su primera edición en 2013.

Dos ensayos sobre 20 Cigarettes/Aita y sobre La vida sublime

John Campos Gómez y Patricia Kaiser

En el marco del Talent Press del Talent Campus que organizó la FUC, el peruano Gómez y la venezolana Kaiser escribieron dos interesantes textos sobre tres films vistos en el festival.

El paso del tiempo: Evolución de la teoría y retrospectiva melancolía: 20 cigaretes y Aita

Por John Campos Gómez

Según la ortodoxia teórica, que asimiló los criterios pictóricos para analizar un filme y creyó en el montaje como única “etapa creadora” en el cine, lo que hace James Benning no es arte, pues “sólo reproduce la realidad”, no la desvía lo suficiente de su naturaleza como para aceptarlo como una producción, siendo apenas reproducción: resultado del impersonal trabajo de recopilar datos con la cámara, decían. Obviamente, por razones cronológicas, estos pioneros de la teoría cinematográfica (el poeta Vachel Lindsay, el estudioso alemán Rudolph Arnheim y el también documentalista Paul Rotha) no se refirieron al propio Benning sino al estilo que ejecuta, que desatiende la mística de la imagen, insistente en que los atributos de la cámara sean empleados expresivamente con el objeto de personalizar el plano (con movimientos, angulaciones, zoom) y hacerlo plástico (con iluminación y otros decorados).

Los conceptos de la también llamada teoría establecida eran incapaces de distinguir lo que hacían los Lumière con lo que posteriormente filmarían o Andy Warhol o Michael Snow o el mismo Benning. Sólo subjetividades o excepciones a sus estrictas reglas permitirían valorarlos en una acción amplio contradictoria a sus principios arbitrariamente estudiados. Las décadas pasaron y el debate por la legitimación del cine como arte fue ganada, sin embargo los argumentos de defensa amparados en los dogmas establecidos de las Bellas Artes debían replantearse en pos de concluir otros estrictamente filmológicos, ya no sometidos al contexto que desdeñaba al cine como “teatro encapsulado” y por ende despistaba la discusión a una vindicativa.

Los tiempos que corren permiten a las nuevas generaciones ver cine sin los prejuicios de otrora. Hoy, el espectador entrenado no se molesta en clasificar una producción entre documental o ficción si esta lo reta, pues la respuesta (también arbitraria) no la hace ni mejor ni peor película. Así es el caso del susodicho cineasta de Wisconsin, quien dice también ser un narrador, aunque uno no convencional; narrador porque siempre dicta algo tras la sucesión de sus imágenes, las cuales no son tiradas al azar por más que parezcan autónomas una de la otra. Que **13 Lakes** sea una compilado de trece planos de trece lagos norteamericanos de diez minutos de duración cada toma no significa que carezcan de significación como conjunto, quizás sí de una figurativa o lineal, mas no de una intuitiva que propicie reflexiones varias. Lo propio con los cielos de **10 Skies**.

La duración de cada uno de los 20 planos/tomas de **20 Cigarettes** no la marca el máximo que le permite la bobina de 16mm (que es diez minutos),

como en las dos películas antes mencionadas, sino el tiempo que hace durar cada sujeto su cigarrillo. Así, Benning como 'director' da espacio a la improvisación de sus 'actores': cada plano/toma/secuencia dura lo que el fumador quiere que dure, solo subordinado por la resistencia del bocado de nicotina una vez encendido. Similar es el caso de su **RR**, que sujeta la duración de su toma al paso de cada uno de los trenes que filma. En ambas películas, Benning se somete a su materia de rodaje (trenes, cigarrillos) y no a su material de rodaje (bobina) por concesión a lo efímero pero valioso, a lo irrepetible de un acto aparentemente mecánico como el de fumar o de una situación tan redundante como el paso de un tren por la misma vía férrea: el cuadro lo parece mas no es siempre el mismo.

En **20 Cigarettes** el ejercicio es más dinámico y próspero: el estudio del gesto humano como fin. Cada pose del fumador envía información al espectador acerca de su conducta y manera de sentir el placer; cuales terapias, evaluamos cada guiño porque la extensa duración de cada toma nos invita a hacerlo. El cigarrillo funge como cronómetro, marcando el tiempo que nos permita admirar cada gesticulación del 'actor' en un plano único mas no inalterable, pues el humo que éste exhala tras cada aspiración densifica el encuadre, lo dota de otra textura. De un solo acto (el de fumar) recibimos y procesamos datos antes de repetir el ejercicio con la siguiente secuencia. El cerebro traquetea tras cada colilla apagada.

Teórica y funcionalmente, Benning no filma 'primeros planos' de sus 'actores', sí los 'grandes planos' definidos por Sergei Eisenstein como oposición a la teoría de los americanos. Dijeron los rusos que el plano de un rostro no sólo representaba el detalle de la expresión sino que sus posibilidades estéticas y emotivas eran importantes. Aunque americano, James Benning así lo entiende: cada rostro hace muchas caras entre humo y ruidos en off que también componen el encuadre. Expresan más de lo que quisieran.

Dice el crítico Jonathan Rosebaum que las construcciones -ojo, no documentales- de James Benning "abordan todo Norteamérica"; ergo, dicha lógica indicaría que **20 Cigarettes** "aborda todo el globo". No por la obvia certeza de que en todo el mundo se fuma tabaco ni tampoco porque las expresiones humanas, sin considerar la raza, son similares por cuestiones de especie, pese a que las distintas idiosincrasias mal que bien condicionan ciertas (re)acciones, sino por el simple hecho de que transportara su cámara a distintos continentes para registrar fumadores de Corea y México, de Inglaterra y Tailandia, de Nigeria y Estados Unidos, estructurando un ensayo sobre la significación del gesto y su funcionalidad como narración, a propósito del acto reflexivo de fumar, que es lo que más se parece a hacer algo sin hacer nada.

La mística del montaje, que dominó el desarrollo de la teoría establecida, y que refiere al montaje como la verdadera etapa creadora en el cine, tampoco saludaría el cine de James Benning. Irónicamente, en la primera mitad del siglo XX este cineasta mayor hubiera sido confundido con un tomador de vistas empleado de Pathé.

Afortunadamente, los tiempos pasaron también sobre el cine, caducando conceptos desarrollados sobre la elemental premisa de que el encuadre capta un trozo de realidad, delegándosele al montaje la función de componer con los "pedazos sueltos" de películas una obra de arte. Más aún, para el díptico de José María de Orbe, esta rebatida teoría establecida es inaplicable.

Estéticamente virtuosa pese a la austeridad de su rodaje, **Aita** es una película de ribetes místicos, que enfrenta a la fe y al ateísmo en variadas representaciones. La plaza neutra del conflicto es la vieja casa deshabitada, histórico Palacio de Murguía en el País Vasco, a la que no se la presenta ni célebre ni contrariamente marchita: ambigua, no se distingue entre monasterio o residencia fantasmal. Tal palacio funge como un espacio de la “realidad” dispuesto a ser manipulado por los recursos expresivos del cineasta donostiarra.

La cámara reposa sobre espacios de la casona absorbidos por la oscuridad: pasillos, salones y habitaciones que no distinguimos sino hasta el ingreso de la luz natural por ventanales y puertas. Sabemos que estamos dentro de la casona, sobre tal o cual pasillo, porque la luz natural -invasora, según el descreído viejo guardián- venida del exterior del encuadre nos lo aclara, configura la imagen. Sin embargo, De Orbe también aplica ese concepto para el registro auditivo: los planos de los recovecos oscuros del palacio atienden a una impronta fantasmal por los sonidos de los pasos del vigilante impenitente que se oyen y dejan sentir pese a estar él fuera del encuadre. Aquí, el eco de las pisadas invade el espacio que la luz no ocupa. Entonces, es trascendental el espacio off del cuadro (la luz y el eco) por su influencia en la forma y sentido final de los planos.

Así, cada recoveco del palacio defiende desde su naturaleza mística o fantasmagórica, definido por su ubicación en el espacio palaciego, no la resolución del film, que se plantea como palestra del debate, sino la de un lugar aviejado y olvidado como los hay a lo ancho del mundo. Es un inmueble deshabitado y añejo, ¿un lugar de culto o un aposento de espíritus? El duelo se hace declamatorio en las tertulias ácidas entre el sacerdote y el guardia del palacio, tratando la muerte, la fe y el tiempo como asuntos de la hora del té. Simpáticos diálogos que redundan lo dicho sutilmente en imágenes. Como moderador de la controversia, De Orbe filma un plano/secuencia de consenso que remata la película, donde el cura y el vigilante, acallados, comparten vino.

Más que sobre la memoria, **Aita** reflexiona sobre lo que se lleva consigo el paso del tiempo: gentes, legados, épocas. De ahí el found footage, de fotogramas corroídos de películas soterradas del cine mudo español, proyectado sobre muros desgastados de la casona. El tiempo que lo descompone todo y el silencio de testigo.





LUCIANA CALCAGNO

TALENT PRESS 2012

Cursa su último año en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente escribe sobre cine en el sitio web El ángel exterminador. Realiza medios gráficos para la revista Haciendo cine desde el año 2009. Considera que la crítica de cine la ayuda a entender un poco más el cine nacional.

Entrevista a Gastón Solnicki

En una entrevista comentaste que definieron a *Papirosen* como una película “exorcista”. ¿Crees que haber realizado (y haber terminado) esta película tuvo un efecto terapéutico para vos?

Quien definió a la película de esa manera fue Hans Hurch (director artístico de la Viennale) y se refería a que puede despertar ciertos fantasmas, como también exorcizar y matar.

Estas son las cualidades chamánicas de la actividad cinematográfica, y yo siento que haber organizado los traumas de la familia fue transformador para todos.

En mi caso yo soy el hermano menor y creo que eso me permitió tener una mínima distancia como para poder ver a mi familia y elegir la loca aventura de relacionarme con ellos durante más de una década a través de la situación de una filmación.

No lo hice pensando que era interesante a priori hacer una película sobre familias o que mi familia fuese especialmente espectacular, digamos que era el material que tenía más a mano. Y para mí el documental tiene que ver con el acceso.

De todos modos con mis películas siempre hago algún tipo de catarsis, ya sea filmando o editando, siempre hubo para mí un sentido de hacer películas como una forma de expiación vinculada directamente al llorar que a los hombres argentinos no nos resulta tan fácil.

La película tiene varios puntos de contacto con *Süden*.

Sin duda *Papirosen* tiene mucho que ver con *Süden*, en muchos niveles. Están hechas de una manera muy parecida y con Andrea Kleinman en el montaje, que es indiscutiblemente la co-autora de ambos films.

Otro punto en común es que no fueron hechas con una idea preconcebida, casi te diría que al principio ni siquiera soy consciente de que estoy haciendo una película. Lo que sí sé es que estoy filmando.

¿Sos consciente de que la película es muy referencial?

Sí, no es una película más, es realmente demasiado autorreferencial, en esta película yo tomo la infancia entera de mi sobrino sin preguntarle, porque empiezo a filmar en la fecha de su nacimiento, y a partir de ahí encuentro correspondencias muy interesantes con mi propia niñez. Más allá de mi infancia, veo que hay una historia común en toda la familia que no tiene que ver conmigo, y que ni siquiera tiene que ver con las familias judías burguesas, tiene que ver con los seres humanos y cómo se fueron organizando a lo largo de los siglos, especialmente esta tribu de los judíos rusos que quizás sea de las más endogámicas de la historia de la humanidad.

Y hay algo de los traumas y de la vitalidad que conlleva esa endogamia que a mí siempre me conmovió y me lastimó.

Pero luego en edición me di cuenta de que no había solamente trauma, había también amor y franela-en el sentido físico- y eso es muy cinematográfico.

Todos esos elementos me permiten a mí hacer una película.

No sé si podría hacer una película con la historia del suicidio de mi abuelo sin mi abuelo que de hecho está muerto, pero creo que eso es lo interesante de *Papirosen*, no es la historia en la que viajo a Europa para ver el lugar dónde estuvieron, sino que yo realmente estoy filmando los cuerpos vivos, los personajes que se quieren, que se odian, que se matan, que viajan, y con eso obtengo una película que termina siendo sobre cosas muy específicas pero que la pienso en términos muy formales.

Estuviste filmando durante once años ¿Cómo pudiste ordenar todas esas horas y cuál fue el criterio de selección?

Con respecto al criterio, cuando fuimos acercándonos a un cuerpo de la película aparecieron, tanto en Süden como en Papirosen, algunos problemas.

En *Süden* a esa altura nos dimos cuenta de que teníamos solo primeros planos y en *Papirosen*, después de trabajar un año y medio en edición se hizo un armado de dos horas y realmente vimos que no iba para ningún lado, entonces empezamos a quitar gemas para que la película funcionara.

Y lo que fue crucial fue hacer testeos y ver qué era lo que se estaba leyendo de la película. Aprendí mucho con eso.

Ese creo que es el punto en el que la película toma cierta altura, sale realmente de lo que uno cree que es y empieza a arcarse a lo que es, pero para eso hay que tener también cierto amor por el proyecto que te permita, en un momento, separarte de él.

Hans Huch me ayudó muchísimo a encontrar una forma, el año pasado cuando la película fue rechazada por el BAFICI, se pasó noches enteras viéndola, corte por corte y me ayudó a entender dónde exploraba ciertas líneas más originales y donde caía en lugares comunes, porque siempre pasa eso.

¿Cómo fue, puntualmente, el trabajo con Andrea Kleinman, la montajista de la película?

Con Andrea vimos todo el bruto, lo cual nos llevó meses y fue realmente agotador. Después organizamos los proyectos por distintas temáticas: por año, por la cámara, por personaje, y eso ya empezó a determinar un tipo de prioridad dramática.

Armamos entonces algunos núcleos, por ejemplo: un viaje a Florida en el 2004, el nacimiento de Mateo, los materiales de archivo, los VHS de los ochentas, los 8 milímetros de los setentas.

Con respecto a esto último hay algo curioso: hacia el final de todo este proceso me enteré que existían bastantes horas filmadas por mi abuelo paterno, que tiene una presencia fantasmagórica muy importante en *Papirosen*.

Él había filmado material ni bien llegaron de Europa, y esa fue una de las cosas más increíbles que le pasaron a la película, fue realmente del orden de lo arqueológico, yo no conocí a ese abuelo, y es como si hubiese sido invocado: lo veo por primera vez moverse, filmado en 8 milímetros, y veo material filmado por él. Y en esa época quien filmaba no era un amateur. Por suerte con las nuevas técnicas digitales se pudo escanear todo esto y logramos que en cine se vea de un modo bastante especial.

Hay una escena en la que tu sobrino Mateo está soplando las velitas y el deseo que pide es que vos dejes de filmar. ¿Cómo manejaste internamente el hecho de seguir filmando incluso durante peleas o momentos que deberían ser privados?

Eso es la película, y eso también es *Süden*, salvando las distancias. Y eso es lo que hago en este trabajo documental temprano y allí se ve claramente como se retroalimentan ambas obras.

Yo empecé filmando a mi familia desde el 2000 o un poco antes, y me acostumbré a cierta impunidad en esto de meter la cámara y filmar situaciones de mucha intimidad, y por eso en *Süden* (que comencé a filmarla después) pude tratar gente que no conozco del mismo modo.

Además es muy sorprendente cómo las personas pueden aceptar que las apunten con cámaras y micrófonos. Es obviamente un modo distinto que ir y pedirle permiso a alguien y explicarle lo que estás haciendo, es más violento y agresivo, y éticamente es bastante complejo. Pero yo trato de resolver las cuestiones éticas en el montaje.

Especialmente en *Papirosen* que hay niños y que tienen que convivir con la película todavía siendo niños y teniendo irresueltos algunos vínculos. Con respecto a esto, yo creo que la decisión más cinematográfica es la de cuándo cortar, tanto en la filmación como en el montaje.

Por eso en *Papirosen*, cuando mi abuela pide el corte, se palpita algo muy interesante que se dijo en una crítica de la película: uno no puede dirigir a su familia. Por más que quiera.

¿Cómo definirías la estructura de la película?

Otra cosa que me dijo Hans es que un punto interesante es que en la película hay como una línea y una especie de senoide que atraviesa esa línea donde hay modificaciones en la distancia con la familia, de a ratos los veo como desde afuera y en otros momentos no, estoy ahí y, como ellos, yo también estoy conociendo a mi sobrino que acaba de nacer. Entonces hay algo en ese orden que es especialmente esquizofrénico y difícil: estás viendo a tu propia familia y al mismo tiempo los estás pensando como personajes dramáticos, es algo bien psicomágico, para invocar a Jodorowsky.

Creo que esta película no se parece a ninguna más allá de *Süden*, puede tener un aire a *Tarnation*, pero solo por el registro familiar. ¿Tuviste alguna búsqueda o alguna influencia particular?

Tarnation a mi no me gustó cuando la vi. El tema del asunto es algo que hasta ahora perjudica a mis dos películas, ya que es muy específico, y si no te interesa el asunto no entrás.

Yo no empecé a hacer *Süden* pensando en que me interesaba reflejar el estado de los músicos latinoamericanos, ni esta película pensando en que mi familia fuera fascinante. Es más bien algo dónde termina y no dónde empieza. Lo de *Tarnation* es una referencia más que nada para el espectador.

Quizás las influencias funcionan a un nivel más micro: planos que me hacen recordar a planos, o gestos o personas o situaciones.

Pero la verdad es que nunca vi una película sobre una familia que me marque, quizás me siento influenciado por Frederick Wiseman en esta idea de retratar una institución y dejarla que se exprese sola, sin obligarla

a decir cosas, pero eso es más una forma de trabajar que otra cosa. Yo lo cito a él cuando me preguntan qué piensa mi hermana de la película (que es el personaje que está más expuesto), ya que como respuesta a la pregunta de por qué sus personajes se abren tanto al registro íntimo, él dice que no se puede subestimar el narcisismo y la vanidad. Eso es muy cierto. Aunque la persona no sea especialmente narcisista, el hecho de que a uno lo quieran convencer de que su cara o su vida puede tener algún tipo de interés para lo demás, despierta curiosas aperturas.

En *Süden* tuve influencias más puntuales, pensé mucho en una película de Chris Marker que se llama A.K. que es sobre el rodaje de *Ran*, de Kurosawa, es un retrato elogioso del maestro, una mirada encantada sobre alguien que uno admira, y me guíe mucho por esos términos

¿Ya estás pensando en tu próxima película?

En este momento tengo un manantial de proyectos que surgen, la película también es exorcista en este sentido: fue difícil hacerla y terminarla y ahora estoy revitalizado, tengo picos de entusiasmo pero estoy muy concentrado en distintos proyectos, algunos más ambiciosos, no tengo muchas ganas de seguir haciendo este tipo de películas ya, lo hablé con mi colega José Luis García que también estuvo muchos años con *La chica del sur*.

Es interesante a nivel formativo atravesar la experiencia de hacer una película así (no necesariamente tan personal) por el solo hecho de meterse y estar todo el tiempo que haya que estar.

Y siento que haber hecho estas dos películas me permite tener la referencia de la experiencia, luego de todo el esfuerzo puedo empezar a tomar decisiones y buscar una síntesis que me permita ser más expeditivo a la hora de hacerlas, y no por eso volverme un burócrata, ya que hay algo de lo artesanal de hacer películas que a mi me interesa.

¿Va a ser documental?

Yo creo que ya nunca voy a poder hacer algo que no tenga cierto componente documental.

Nota a Directores de la Competencia Internacional Bafici 2012

Las tres películas tienen protagonistas jóvenes y transcurren en el interior del país. ¿Cómo fue la experiencia de filmar con gente joven en estos paisajes poco explorados por el cine nacional?

Maximiliano Schonfeld : Para mí no fue ninguna experiencia distinta a las anteriores, ya que estoy filmando el lugar de donde soy y en el que ya había hecho otros cortometrajes anteriores. Con respecto a los jóvenes, antes también trabajé con los mismos jóvenes, pero lo interesante es que el proceso fue tan largo que a Brenda y a Lucas, por ejemplo, los vi crecer.

Alejandro Fadel: Mi caso es parecido al de Maximiliano , viví hasta los 18 en Mendoza, mi etapa de formación la atravesé en Tunuyán, y es más cercana la relación que tengo con ese paisaje que con el urbano.

Filmé una parte de la película en Mendoza simplemente por una cuestión de organización, pero también quería filmar en un lugar que no estuviera tan atravesado por mi experiencia, quería ir a conocer el paisaje y enfrentarme con el desafío de que aparezca lo nuevo en algo conocido, que creo que es se busca en la película.

Los personajes jóvenes no son parte de una búsqueda que me haya planteado, pero creo que haber trabajado con actores de esa edad y esas experiencias dio como resultado una verdad respecto a la adolescencia que no estaba en el guión ni en la construcción dramática.

Hay algo de la forma en la que hablan, cómo se mueven, dónde tienen los piercings y los tatuajes que es muy contemporáneo y verdadero de la adolescencia.

Gabriel Medina: En mi caso elegí un joven porque me surgió así, tenía ganas de contar la historia de un adolescente fóbico y muy urbano que se enfrentaba a una situación extrema con la naturaleza. Me parece que la elección de que sea un chico de 20 años tiene que ver con una cuestión de iniciación, pero esa es la explicación que le busco ahora.

Y la filmé en el interior porque tenía la necesidad de que transcurriera ahí, me gustaba la idea de mostrar el fuerte contraste que hay entre la naturaleza y la ciudad.

Si bien las películas son muy distintas, comparten cierta ambigüedad que requiere una posición bastante activa en el espectador ¿Ustedes buscaron esto?

G.M: Yo no tuve esa premisa. Llevé adelante la película y siempre confié en lo que estaba contando (la historia, la psicología de los personajes, los mundos) y de paso traté de filmar bien y en función de lo que lo que quería narrar.

Hubo elecciones (la elección de filmar cámara en mano cuando hay montaña, por ejemplo) y ese tipo de discusiones estéticas que tienen que ver con lo narrativo, pero no tengo idea en este momento si el público la tomará como una obra abierta o no.

AF: A mi me gustaría que fuese así. Yo creo que todo arte debería aspirar

a esa ambigüedad que para mí podría definirse como la búsqueda de la belleza.

Pero en *Los Salvajes* trabajo con ciertos temas y corro el riesgo de que se solidifiquen y terminen situándose por encima de la película. Por eso intenté que a medida que avanzara el metraje la película se fuera desprendiendo tanto de la trama como del tema y se volviera más abstracta.

La idea formal y narrativa que yo tenía desde el principio era que fuera un camino hacia el vacío: un encierro que de a poco se va abriendo tanto en el tamaño de los planos como en cierta respiración del paisaje, donde la trama y los personajes van desapareciendo (hasta el último, que desaparece por completo) y lo que queda es un paisaje vacío.

Una película que me transmitió esa idea por primera vez y que es maravillosa es *El increíble hombre menguante*, de Jack Arnold y otra que trabaja de la manera en la que me gustaría que mi película trabajase es *Francisco, juglar de Dios*, de Rossellini.

Están esas dos grandes películas y luego está lo que uno puede hacer.

MS: En mi caso, traté de ser muy fiel a cómo son las personas en las aldeas: de pocas palabras. Si daba demasiada información a través de los diálogos iba en contra de la esencia de lo que quería contar. Por otro lado, cuando estaba filmando, llegó un día en que taché las últimas dos páginas del guion y dije “no hay más película”.

Sentí que no tenía más nada que contar. Y no me puse a pensar en qué iba a generar en el espectador, lo que tenía a mi ya me llenaba.

¿Cuál es el recorrido que piensan hacer con las películas?

GM: En mi caso los productores tienen ya decidida una fecha de estreno para Septiembre u Octubre y previo a eso están viendo si la mandan a algún festival. Mi deseo es que la película viaje por todo el mundo, mi experiencia anterior me dice que no hay disfrute más grande que estar mostrando tu obra ante un público diverso.

AF: Yo a la competencia en las salas comerciales la siento como una batalla perdida.

Partiendo de esa base creo que hay que buscar la manera de que cada película encuentre su modo de ser distribuida.

La idea es tener un estreno más controlado, para que la película tenga un recorrido más del boca a boca y la gente pueda ir de a poco.

Pero la complicación que esto implica es que no tenemos una cantidad de salas equipadas con la calidad técnica que exigen las películas, eso es un problema a resolver del circuito de exhibición.

MS: Nosotros estamos arreglando todo para mostrarla lo antes posible en Crespo. Si después surge la posibilidad de presentarla en algún festival bienvenida sea.

Crítica de Germania

A pesar de su hermosa fotografía, el aire que se respira en **Germania** es denso, y bajo la aparente calma del pueblo entrerriano en el que vive la familia protagonista (perteneciente a una colonia de alemanes del Volga) hay una tensión que inunda cada plano del film.

Ésta puede ser de índole sexual (como la que hay entre los hermanos Brenda y Lucas), familiar (como la de la madre con los hermanos) o social (como la de Brenda y Lucas con sus amigos, o la de la familia toda con el resto de los pueblerinos), y está también relacionada con la incertidumbre y los nervios de lo que vendrá, ya que la familia debe dejar el lugar debido a una extraña peste que atacó a sus animales y el film nos relata su último día en su aldea.

Tal vez lo más interesante de **Germania** radique en su modo fragmentario y elíptico de narrar situaciones que son esencialmente conflictivas, dejando entrever que lo son, pero sin ir más allá. Es un film de puras insinuaciones, que están subrayadas con una fotografía perfecta, cuyos juegos de desenfoces están al servicio de esta intención y la ilustran con maestría, acentuando el clima general de un modo sutil pero preciso.

La música está también seleccionada con el mismo fin, ya que hasta puede ir en contra de lo que muestra la imagen solo para aumentar esta tensión a un nivel meramente formal (es el caso de la escena en la que Brenda y Lucas bailan polka, donde hay varios planos sonoros, siendo el principal uno apabullante, que nos confunde y nos dice mucho sobre la propia turbulencia interior de los hermanos).

Probablemente muchos le achaquen a **Germania** su pertenencia a una tradición del cine argentino que parece “no narrar nada”, pero en **Germania** todo está ahí; solo hace falta tener la paciencia y las ganas de verlo.

Crítica de Hors Satan, de Bruno Dumont

Si Dumont ha dicho que el poder del cine consiste en hacer “que el hombre vuelva al cuerpo” esta vendría a ser, literalmente, su película más poderosa. Mezcla de **Ordet** (Carl Theodor Dreyer, 1955) con **Entre la fe y la pasión** (Bruno Dumont, 2009), **Fuera de Satán** (Bruno Dumont, 2011) es una contundente prueba de que, a medida que el director se pone más y más místico, sus films se cierran más y más sobre sí mismos, volviéndose casi inaccesibles para el público y hasta para los fanáticos (los religiosos, y los suyos).

En este film se vuelve a la campiña, al territorio de Flandres. También se vuelve a la violencia cruda alternada con planos largos y silenciosos, y a los personajes *outsiders*. Pero hay algo del orden de lo trascendental que se presenta en **Fuera de Satán** y que no lo hace del modo en que aparecía en **Entre la fe y la pasión** sino de una manera maligna y misteriosa, con forma de niña con ojos desorbitados o mujer con espuma en la boca.

El personaje interpretado por David Dewaele (a quien ya vimos en **Entre la fe y la pasión**) será el encargado de expulsar al diablo de estas mujeres, a la vez que se va convirtiendo en un ser extremadamente cruel y

despreocupado, en una especie de psicótico de las praderas.

Así como en **Entre la fe y la pasión** sólo veíamos amor (a pesar de las escenas extremadamente violentas y potentes de Dumont, que tampoco faltaban) en **Fuera de Satán** sólo vemos odio y oscuridad, siendo el único acto de amor el del final, en el que este *outsider* devenido exorcista devuelve a su enamorada a la vida, en una resurrección *dreyeriana* memorable que tal vez sea lo único emocionante del film.

El minimalismo extremo de la puesta en escena revela una maestría que ya no nos sorprende en Dumont, y se encuentra en sintonía con el hermetismo del film; así como también lo hacen los escasos gestos de sus actores/no actores, y los planos perfectamente fotografiados.

Pero el clima enrarecido y áspero de la película genera una frialdad y una distancia que no puede ser subsanada con una apelación a la “sensorialidad” del mismo, ni a esta espiritualidad todavía inentendible. Estamos, sin dudas, ante la película más difícil de Dumont, pero así y todo decidimos seguir teniéndole paciencia.

Crítica de Keyhole, de Guy Maddin

Maddin es un clásico del BAFICI. Y con *Keyhole* volvió más oscuro y delirante que nunca, para presentarnos una película-pesadilla a la que le agrega ciertas dosis de humor que combina con la medida justa de reflexión. Hay de todo para ver: en un blanco y negro perfecto desfilan desde muñequitos de hojalata hasta cráneos en macetas, pasando por la infaltable Isabella Rossellini y una pandilla de gánsters de mala muerte, liderados por el macho alfa de la casa, un Ulises no muy homérico, al que todo el tiempo se le pide que “recuerde”. Qué es exactamente lo que tiene que recordar nunca queda claro, pero lo que sí sabemos es que nosotros recordaremos las potentes imágenes de *Keyhole* con más intensidad que las de cualquier otra película del Festival.

Crítica de Un amour de jeunesse, de Mia Hansen-Løve

La primera decepción es a menudo mucho más fuerte que el primer amor y nos ayuda a crecer y a volvernos un poco menos puros. A la hora de la segunda ya estamos advertidos, y podemos olvidarla más fácil, e ir preparándonos para las que le sucederán.

Un amour de jeunesse, tercera película de la joven y talentosa Mia Hansen-Løve, retrata esos años que pasan entre la primera y la segunda decepción, entre 1999, año en el que Camille (Lola Créton) deja de salir con su primer novio, Sullivan (Sebastian Urzendowsky) y 2007, año en el que luego de un fugaz reencuentro (y a pesar de la nueva pareja estable de Camille) vuelven a terminar. Estos son también los años en los que Camille deja de ser una adolescente para convertirse en una mujer.

Pasar de la adolescencia a la adultez es admitir, como le dice Lorenz (el siguiente novio, el novio *real*) a Camille, que no existe ni el novio ideal, ni el futuro ideal: existe el posible, el real. Pero ella tal vez aún sea muy joven para eso, o es probable que ni siquiera le importe: prefiere arriesgarse una segunda vez con el hombre que ya la defraudó, solo porque “lo lleva dentro como una enfermedad”.

La sensibilidad femenina que inunda el film colma cada uno de los detalles, desde las discusiones y los planteos a veces descabellados, hasta los ataques de llanto (“lloro lágrimas de felicidad”, le mentirá una destrozada Camille a su desconcertada madre), los cambios de ánimo y las inexplicables reacciones y enojos propios de quien todavía no sabe lo que quiere, pero sabe lo que no quiere.

Combinando relato de iniciación con película de *amour fou* (son notables las influencias de Truffaut, pero sobre todo de Rohmer, en el carácter de la hermosa Camille, determinada a equivocarse todas las veces que sean necesarias con tal de recuperar -o retener- a su amado), la directora logra que cada plano contenga la dosis de emoción justa, evitando caer en la sensiblería romántica. Esto es posible no solo gracias a su exquisita mirada y a la precisión de los diálogos, sino también gracias a la fuerza y el carisma de Camille, cuyo carácter explosivo la ubica en las antípodas del típico personaje pasivo de “mujer enamorada” que suele inundar las películas de amor.

Como si con todo esto fuera poco, hay una escena en la que se hace lugar para una reflexión sobre el carácter de “película francesa de amor” de esta película, cuando luego de una cita al cine, Sullivan expresa su descontento con lo visto, tildándolo de “extremadamente francés, dialogado, sensiblero” y Camille lo trata de insensible. Podrían estar hablando de ***Un amour de jeunesse***, ya que esta es una película de sentimientos intensos. Pero por suerte su sutileza la ayuda a escapar de todos los lugares comunes a la hora de hablar de adolescentes enamorados, generando como resultado un bello film que no es más que un poderoso manifiesto a favor del amor, sea en la forma que sea.





NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA

TALENT PRESS 2012

Es alumna de Doctorado en el Programa de Pós-Graduação em Multimeios de UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), donde desarrolla un proyecto sobre cine argentino contemporáneo con apoyo de CAPES/CNPq (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Es Magister por el mismo Programa, en el cual desarrolló la tesina *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*, sobre el sonido y el proceso de creación de Lucrecia Martel. Periodista graduada por UNESP (Universidade Estadual Paulista/campus Bauru). Participó del proyecto colectivo de investigación *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*, auspiciado por la Fundación Carolina de España (2011), y también tradujo al portugués el texto final, en prensa en Brasil. Integrante del ClyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine y del Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho, de Rio Claro (São Paulo/Brasil). Colaboradora de diversas publicaciones en Brasil y miembro del comité editorial de *Imagofagia* - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Los estudiantes

Entrevista con Celina Murga, cuyo documental Escuela Normal fue presentado en una función especial en el 14o BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

Celina Murga siempre tuvo ganas de hacer un documental. Un palpable espíritu de registro de observación ya rondaba sus películas anteriores -Ana y los otros (2003) y Una semana solos(2008)- y anunciaba el coqueteo de la directora con la no-ficción. Con Escuela Normal, Murga concreta su deseo de filmar los momentos en los cuales la realidad se revela independientemente de la manipulación y del artificio, como describe ella.

Celina estuvo un año acompañando la cotidianeidad de la Escuela Normal Superior José María Torres, en Paraná, institución en la que ella misma estudió y que le causaba una inmensa curiosidad: ¿cómo sería volver a esos enormes pasillos veinte años después y desde una perspectiva muy diferente? “El país cambió mucho, y hace tiempo me daba inquietud ver lo que podía haber cambiado allí”, cuenta la entrerriana. Además del vínculo afectivo que la motivaba, la realizadora explica que hay algo muy fuerte en la historia de ese lugar, fundado en 1871: se trata de la primera escuela normal creada por Domingo Faustino Sarmiento, con el objetivo de formar maestros que luego fueran a enseñar a otras partes del país. En una nación tomada por la inmigración, Sarmiento creía en la necesidad de estandarizar la educación, formando de esa manera un ciudadano argentino.

La cineasta estaba desarrollando el guión de su tercer largo, La tercera orilla, cuando un concurso del INCAA buscaba proyectos de documentales que representaran a cada provincia del país con motivo del Bicentenario. La convocatoria reactivó sus deseos de estar en la escuela. Murga transformó 140 horas de material en dos películas: una de 48 minutos, a ser exhibida en televisión como parte de la serie El camino de los héroes, y la versión que se presentó en los festivales de Cartagena, de Berlín y ahora en el BAFICI.

Hay mucho de documental en tus ficciones y una fuerte impronta de ficción en este documental ¿Cómo fue el proceso creativo en este caso?

Siempre tuve la fantasía de dirigir un documental. Hay también una búsqueda narrativa en el cine de ficción que yo hago que tiene que ver con lo documental, con la idea de registrar situaciones independizadas de su factor dramático, algo que distingue a la ficción en su sentido clásico. Esa cosa de observar los personajes, los acontecimientos. Yo tenía ganas de explorar un formato de producción que me permitiera estar menos atada a un guión y a situaciones de producción que me condicionaran. En el comienzo, me resultaba raro el hecho de no estar controlando 100% lo que pasaba delante de la cámara. Siento que el control en el documental está en el montaje y en las decisiones que se toman sobre qué filmar. Un director de ficción está acostumbrado a que lo que se desarrolla delante de la cámara está mucho más ligado a lo que uno espera ver. Muchas veces, al filmar ficción, espero esos momentos que se escapan de lo planeado.

Hay algo de esa dinámica que a mí me atrae mucho: cuando la realidad se revela independientemente de la manipulación y del artificio. En el documental, eso sucedía todo el tiempo! Me resultó muy disfrutable solamente observar lo que pasaba, mientras que al dirigir ficción lo que pasa está mucho más relacionado a mi intervención.

¿Cómo se eligieron las situaciones y personajes que se muestran en Escuela Normal?

Esa es una escuela muy grande, que tiene desde el jardín de infantes hasta el secundario: son casi 1.600 alumnos. Yo sabía que quería centrarme en los chicos de los dos últimos años. La intención era hablar de un momento donde el pasaje entre ser estudiante secundario al mundo exterior está muy puesto en evidencia. Hicimos una especie de casting, preseleccionando algunos chicos que queríamos seguir dentro de cada aula. En el proceso, hubo aquellos que fueron creciendo, y otros que se apagaron, que se fueron disolviendo en el grupo. Cuando arrancamos con la filmación, teníamos pautado un organigrama de clases: hoy vamos a esa clase, mañana a la otra. No pudimos seguirlo bien porque la escuela es un lugar mucho más imprevisible de lo que era cuando yo cursaba, lo que me sorprendió mucho. En un momento ya no hay clase, el docente no viene, vamos a tomar una chocolatada, ahora hay elecciones. Existen millones de situaciones que pasan alrededor del aula en sí y hace que la escuela sea mucho más dinámica. Por otra parte, yo no podía dejar fuera el personaje de Macacha, la jefa de preceptores, que me fascinaba por la manera en que lidiaba con una especie de caos en ese lugar. La convocatoria del INCAA que impulsó la realización del proyecto se titulaba El camino de los héroes, y para mí Macacha es una verdadera heroína.

¿Por qué las elecciones para el centro de estudiantes terminan cobrando tanto protagonismo en la película?

De las elecciones nos enteramos cuando comenzamos a filmar. Empezamos a seguir las dos listas y, de golpe, teníamos un montón de esas situaciones, que se impusieron como un eje narrativo muy interesante y revelador. Lo que más me llamó la atención al destacar eso fue mostrar a una juventud activa, con cierto compromiso en cuanto al contexto que la rodea y con ganas de hacer, de proponer. Esos fueron los chicos que decidimos retratar, escapando a cierto pensamiento generalizado hace unos años -por lo menos en la Argentina- de una juventud apática.

La “sensación” del BAFICI del año pasado fue El estudiante, de Santiago Mitre. ¿Te parece que hay una conexión entre las dos películas?

Escuela Normal se filmó antes de que yo viera El estudiante. Me pareció gracioso porque los jóvenes de la película de Mitre podrían ser los chicos de Escuela Normal unos años después! Lo que más me gusta de mi película es ver a los chicos ensayar o dar sus primeros pasos en la ciudadanía, en eso de elegir, de ocupar roles, de poder hacer... Hay como un lugar común de ser adolescente que tiene que ver con quejarse, y es atractivo verlos salir de la zona de la queja para pensar qué harían en determinada situación, cómo proponer un cambio. Esas preguntas se articulaban todo el tiempo entre los chicos, y estaban presentes en sus acciones. En ese

sentido, obviamente hay una relación entre las dos películas: la idea del poder hacer a través de la política y de la acción cotidiana.

Muchas películas posan la mirada en el ambiente estudiantil ¿Hubo alguna en especial que fue importante en la gestación de Escuela Normal?

Ser y tener (Nicolas Philibert, 2002) es un documental francés hermoso que estaba mucho en mi cabeza. De todas maneras, la película de Philibert tiene una estructura más anclada en la idea del paso del año, una percepción más cerrada sobre el ciclo lectivo. Otra película que me apasionaba era High School (1968), del estadounidense Frederick Wiseman, un documentalista que me encanta. Como en muchos de sus films, es alucinante como logra tener una mirada muy incisiva y una observación muy aguda sobre el funcionamiento de las instituciones. Yo tenía claro que quería trabajar sobre la institución, sobre cómo es la educación en la escuela hoy, pero no quería convertir mi documental en un análisis sociológico porque yo soy una directora de ficción, y me interesan los personajes, rescatar lo humano. Estaba muy nítido desde el principio que la estructura tenía que lograr ese equilibrio entre la observación y el análisis institucional, pero a través de personajes muy claros y definidos por medio de los cuales uno pudiera entrar en la película y sentir empatía. Por ejemplo, esa preocupación fue fundamental cuando planteamos si íbamos a incluir las escenas que pasan afuera de la escuela, si iba a estar la percepción de la escuela como claustro o no. Y me interesó salir porque la película no era sólo sobre una escuela sino sobre esos personajes. Entonces me pareció rico poder verlos también en otros ambientes.

Hablando de los personajes, hay una atracción muy fuerte por los jóvenes y niños en tu cine.

La idea de filmar a jóvenes o a niños tiene que ver con tomar una posición, una distancia para ver al mundo de los adultos. Me parece que todas mis películas, si bien son protagonizadas por niños y tienen el punto de vista narrativo de uno más chico, siempre están hablando de las dinámicas sociales que los adultos planteamos. Es una manera indirecta de acercarse a ese mundo social adulto. Creo que los niños y los jóvenes son un punto de vista interesante para ver la realidad.

Comparando el comportamiento participativo de los niños de Escuela Normal con el de los personajes de Una semana solos hay una gran distancia...

Al observar a los chicos de Una semana solos puse la lupa sobre un microcosmos que está devolviendo un entorno social y político. Hay un estado de las cosas en esos chicos que tiene que ver con un contexto adulto de discusiones y de políticas; hay un análisis sobre lo social a partir de la observación de lo cotidiano. Todos estamos atravesados por lo social y, acompañando a los niños de Una semana solos, podemos pensar en esa sociedad hoy: qué la sostiene, sobre qué pautas está basada, y ahí es donde aparece la dimensión política. Quizá, también, son más chicos, siendo así más receptores de una circunstancia que los presiona. El confinamiento del barrio cerrado es muy gráfico en ese sentido: hay un estado de cosas que los limita y ellos no tienen mucha acción. Cuando accionan, lo

hacen por reacción frente a algo que los está oprimiendo. En cambio, en Escuela Normal lo que tomé de la realidad es justamente a los chicos que tienen más voz, más posibilidades de accionar sobre el afuera.

Ya está en camino tu nueva película de ficción, La tercera orilla, que empezaste a desarrollar antes de la realización de Escuela Normal...

La tercera orilla transcurre en Concepción del Uruguay, también en Entre Ríos, en la frontera con el Uruguay. Es la historia de un adolescente de 16 años y el vínculo con su padre, un médico conocido en la ciudad. Hay una relación bastante particular entre los dos, ya que el chico es el hijo de una familia paralela del médico. Eso se acerca a la idea de identidad y la película cuenta el momento o el proceso en el cual el personaje se enfrenta a la situación de decidir qué hacer con ese contexto en el que vive, con ese mandato paterno-social. Estamos ahora en la etapa de casting y vamos a filmar a fin de año. Empecé con ese guión en 2009 e incluso con la realización de Escuela Normal en el medio del camino el desarrollo de La tercera orilla nunca fue completamente interrumpido. Lleva mucho tiempo hacer una película que tiene una estructura financiera mayor. La oportunidad del documental estuvo buenísima para no tener que esperar tantos años para salir a filmar y, por otra parte, para poder hacer algo con más libertad. No me gusta estar tanto tiempo sin rodar, aunque no soy una persona que precisa estar filmando siempre. Yo me alimento de los procesos, empieza a haber como un diálogo donde el texto escrito se nutre de lo que voy encontrando en la realidad.

Versión en inglés: <http://duasoutrescoisasqueeuseidele.wordpress.com/2012/05/08/the-kids-are-alright/>

La violencia invisible

Entrevista con Mariano Luque, director de "Salsipuedes"

Mariano Luque, el cineasta cordobés de sólo 25 años, subió a un avión por primera vez en mayo de 2011, con destino a Cannes. Acompañaba a su medio metraje Salsipuedes, a ser exhibido en la muestra de la Cinéfondation. Como película en construcción, Salsipuedes ya había circulado por el Festival Nacional de Cine y Vídeo Río Negro Proyecta, el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse y el Buenos Aires Lab, en el último BAFICI. Tras el pasaje por Cannes, el debut de Luque se transformó en un largo, formó parte de la prestigiosa sección Forum en Berlín para finalmente llegar a Buenos Aires.

En Salsipuedes, Rafael y su esposa Carmen -o Tutuca, como él la llama tiernamente- descansan en un camping. Si bien les tocaron días hermosos, ellos nunca están cómodos, incomodidad que se transfiere a los espectadores. Cierta violencia atraviesa los diálogos, cierta tensión atraviesa la atmósfera, pero ya todos han aprendido a disimular el fastidio generado por tales situaciones. Carmen se encuentra atrapada sin posibilidad de salida: están el marido, que extravasa una violencia invisible; la complicidad de familiares que han naturalizado las frases y gestos agresivos; el bosque, que al ocupar toda la extensión del cinemascope, termina acentuando su prisión.

El tema de la violencia está en el centro de la película. ¿Cuál fue tu punto de partida y por qué elegiste trabajar con esa cuestión?

No elegí el tema de antemano. Empecé a escribir escenas aleatoriamente, en especial a partir de imágenes y situaciones que había visto, y fue tomando forma naturalmente. Trabajo mucho los rasgos de personas que conozco, mezclando la personalidad y las anécdotas de familiares, amigos, padres de amigos. Cuando descubrí que la historia iba a seguir ese camino, no quise profundizar en el tema pero sí mantener sus orígenes, muy basados en el sentido común, impresiones personales, mi entorno, mi vida.

Los diálogos son el alma de la película, en los cuales se hace palpable toda la dimensión violenta que acecha la relación de los protagonistas...

Los diálogos encierran un cariño falso. La violencia está escondida en la forma, como si eso amenizara la crueldad del contenido. En Córdoba, la gente recurre mucho al humor para al final agredir, por lo que me pareció muy interesante explorar cómo el lenguaje se vuelve rebuscado para disfrazar situaciones de este tipo.

Además, el trabajo con todo el sonido de la película tiene una dimensión muy importante. ¿Cómo se elaboró eso?

Me interesaba que el sonido no solamente acompañara la narrativa sino que le agregara una superficie diferente. Hay un cruce entre la imitación del entorno de la naturaleza y el ánimo del personaje de Carmen, a la vez que se presta especial atención al fuera de campo de manera de incrementar la tensión y estimular la imaginación del público. Mi trabajo con el guión es muy extenso y me gusta hacer storyboards, que sirven para organizar las ideas, sintetizar los planos, lo que es fundamental para cultivar el poder sugerente del sonido. Los dibujos también me ayudan a realizar muy pocas tomas, lo cual es una especie de premisa o juego que me atrae.

Mutoscope y computadoras

Charla de Ismail Xavier, Eduardo Russo Jorge La Ferla sobre el found footage

Los tres intelectuales discutieron sobre la apropiación poética del found footage en uno de los encuentros del Talent Campus

El brasileño Ismail Xavier y los argentinos Eduardo Russo y Jorge La Ferla, grandes e insoslayables investigadores de cine de nuestro continente, se reunieron en el auditorio de la Universidad del Cine para hablar una vez más sobre Cine e Historias(s), temática que guió y unió las discusiones que se dieron en la reciente edición del Talent Campus Buenos Aires.

La charla -titulada Found footage y montaje: el cine estructural y la Historia en los films de Carlos Adriano- se inició con la presentación de Ismail, quién traía la película que dispararía el debate: Santoscópio=Dumontagem (2008).

Ismail fue director de tesis de Carlos Adriano en su Doctorado, en la USP - Universidad de São Paulo (Brasil), en el cual él desarrolló, además de un trabajo teórico, una labor práctica y poética, destacada por La Ferla como una propuesta importante al reunir la realización y la reflexión.

El investigador brasileño empezó su presentación hablando del hecho de que desde siempre se hicieron compilaciones en el cine de manera a recuperar materiales y entablar un diálogo con la Historia y el pasado, mencionando a Dziga Vertov como uno de los ejemplos. Sin embargo, a Ismail le interesaba hablar del rescate de materiales a partir de otro punto de vista, que tiene sus orígenes en los cineastas estadounidenses de los años 1960 y 1970 como Ken Jacobs y Hollis Frampton: no se trata solamente de reconquistar a las imágenes, sino de apropiarse de ellas y desarrollar experiencias más poéticas, que no buscaran una narración. El objetivo era incorporarlas; remontarlas para montar un otro sistema que diera atención al dispositivo, su estructura, llamando la atención al propio cine - haciendo de la mirada sobre esa construcción su contenido. Esa exploración del proceso como centro de interés fue llamada por Adams Sitney de cine estructural.

La introducción sobre el cine estructural fue fundamental para adentrarnos al debate alrededor de la obra de Carlos Adriano, que vimos enseguida. Ismail cuenta la historia de Santoscópio=Dumontagem: Carlos encontró, en un museo de São Paulo, una máquina que ni siquiera las museólogas sabían de qué se trataba. Era un mutoscope, en el cual imágenes fijas ganaban movimiento a través del impulso mecánico de una manija. Una serie de fotos que resultaban en un plano fijo del encuentro entre el brasileño Santos Dumont -para muchos, inventor del avión, con cuyo prototipo hizo un vuelo en 1900, dando una vuelta alrededor de la Tour Eiffel, años antes de la máquina de los Hermanos Wright- y Charles Stewart Rolls (futuro dueño de Rolls Royce), durante un viaje de Dumont a Londres.

Carlos Adriano transforma los 55 segundos de las imágenes en movi-

miento en un increíble corto de 15 minutos, trabajando con diversidades cromáticas, geométricas, cambios de velocidad, y haciendo uso de dos parámetros constructivos: el loop y el flicker. El loop alude, primeramente, al loop del maravilloso invento de Santos Dumont, y también nos lleva a pensar en el cinetoscopio y en los movimientos circulares de diversos otros aparatos pre-cinematográfico.

El flicker es un procedimiento típico del cine fotoquímico. Adriano también destaca la mirada fugaz que Santos Dumont dirige a la cámara, remitiéndonos un poco al cine de atracciones de los primeros tiempos. La estética sonora está totalmente anclada en la reproducción de ruidos de máquinas que evocan el universo industrial que borbotaba en el momento. Carlos Adriano incuba en su corto una miríada de ideas que incluso nos lleva a pensar en otro dispositivo generador de ilusiones ópticas, como el caleidoscopio, y en los efectos a la George Méliès.

Los investigadores discutieron como los dos principios constructivos principales en Santoscópio=Dumontagem son característicos de máquinas. Sin embargo, fueron desarrollados en una computadora, generando el diálogo entre esas dos maneras de crear y estableciendo una reflexión histórica. Como observa Russo –quien cuenta que pudo conocer un mutoscopio en plena actividad cuando era niño-, estamos en contacto con un cine que mira al pasado y al futuro.

Russo también desarrolló sobre las relaciones entre lectura y escritura en la realización de este cine que se ocupa del found footage, y sobre las separaciones y acercamientos entre espectador y autor, entre operador e interventor. La Ferla finalizó la conversación haciendo vinculaciones entre la experiencia de Carlos Adriano y de otros cineastas, como las relecturas de clásicos de Alfred Hitchcock (por ejemplo, la remake que Gus Van Sant hizo de Psicosis, o la obra 24 Hour Psycho, de Douglas Gordon), los trabajos de Alain Fleischer (Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard, 2007) y de Woody Vasulka (Art of Memory, 1987). El asunto cautivante no dejó tiempo para las interesantes proyecciones que traía La Ferla, y los participantes del Talent Campus quedaron en ver los videos en YouTube y seguirlos discutiendo después.

Versión en inglés: <http://duasoutrescoisasqueeuseidele.wordpress.com/2012/05/08/mutoscope-and-computers/>





LUCIANA CARESANI

TALENT PRESS 2012

Investigadora y crítica de cine. Estudió Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como miembro del staff de la revista de cine digital Marienbad, donde publicó diversas notas críticas. Es adscripta de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA) donde investiga los orígenes de la crítica cinematográfica en el cine silente argentino. Integra el equipo encargado de la conservación y puesta en valor del legado fotográfico y documental de Luis César Amadori y Zully Moreno de la Fundación Claudio España. En el campo de la gestión cultural ha organizado visitas guiadas y talleres de arte en el Centro Cultural Borges y fue seleccionada para participar del VII Talent Campus Buenos Aires (sección Talent Press) organizado por la Universidad del Cine, participando a su vez en el área de prensa del XIV BAFICI. Además, colaboró en la coordinación del ciclo de cine debate “Guerra y cine” del Auditorio David Viñas del Museo del libro y de la lengua en el marco de la exposición “Archipiélago de la memoria” (Biblioteca Nacional) organizado por la cátedra Análisis y Crítica Cinematográfica (FFyL, UBA).
Contacto: luciana.caresani@gmail.com

Herencias de las vanguardias

La casa Emak Bakia, de Oskar Alegria
Por Luciana Caresani

Si hay un punto clave que las vanguardias históricas de principios del siglo XX lograron dejar al resto de la humanidad fue la reconciliación del vínculo entre el arte y la vida. El último film de Oskar Alegria que va del documental al cine de arte y ensayo tiene como punto de partida hallar la casa frente al mar donde Man Ray vivió y filmó Emak Bakia, allá por 1926.

Pero, curiosamente, a medida que avanza el film, el director va estableciendo el entramado de su obra al mismo tiempo que la de-construye ¿Cómo se puede recrear la esencia del cine de vanguardia? El resultado es aquí re-escribir la obra original siguiendo las leyes del azar, la casualidad y los actos de automatismo puro que el dadaísmo utilizaba para indagar en nuevas formas de creación artística.

En este acto de homenaje, Alegria se sumerge en una búsqueda donde el placer se halla no en el resultado final sino en la exploración misma, los desvíos narrativos y las historias de vida que se desprenden del proceso de rodaje.

Por ello, uno de los temas centrales que aborda el film es el lenguaje. El lenguaje fílmico, en tanto que excava en su materialidad, se vuelve objeto de sí mismo: el director divide el plano en dos uniéndolos simultáneamente imágenes del film original de Man Ray y su propia reconstrucción. De esta manera, y gracias a un simple procedimiento de montaje, Alegria logra actualizar el plano poniendo en un mismo nivel la obra original y la obra representada, una variante de sus tantas posibles copias.

Otro punto es la posibilidad de pensar el lenguaje en tanto juego de signos presentes en nuestro mundo, donde una palabra lleva a la otra, a otros lugares, o a otros tiempos. La narración salta arbitrariamente (como el camino que podría trazar una liebre) de la tumba de un payaso que trabajó con Federico Fellini a los poemas que pueden enhebrarse entre los nombres de casas de algún pueblo vasco, y luego a la búsqueda de una olvidada princesa rumana que colecciona estampillas de elefantes.

El film de Alegria que se define en su propio proceso explora en el significado literal del sintagma “Emak Bakia” (que en vasco podría traducirse como “Déjame en paz”) y cómo el término se ha re-significado en el espectador, produciendo nuevos sentidos: tanto sea porque el título del film es hoy el nombre de una marca de ropa, como que forme parte del disco de una banda musical.

La dificultad del cineasta por no hallar ninguna casa con el nombre de “Emak bakia” donde Man Ray filmó su obra, también se plantea como el

interrogante abierto en torno a las palabras muertas ¿Dónde están esas palabras? ¿A dónde van una vez que ya no son pronunciadas? Las palabras que ya no son pronunciadas, a medida que mueren quienes las usan, perecen también en la lengua. Los lugares que no son registrados por el lente de una cámara quedan fuera de la memoria, cayendo en una suerte de vacío. Es tarea del cine, entonces, el deber restituir el pasado donde el arte no quede cristalizado por una imagen vaga y borrosa.

Entrevista a Ulises Rosell

En una de las funciones especiales del 14° BAFICI se presentó por primera vez El etnógrafo, el último documental de Ulises Rosell. Esta vez, el director de Bonanza se adentró en la vida de una comunidad wichí en la región del Chaco siguiendo de cerca la historia de John Palmer, un antropólogo de origen inglés.

Por Luciana Caresani

¿Cómo surgió tu interés por trabajar sobre este tipo de documental?

Me gusta mucho la situación que se produce durante el rodaje del documental. Si bien no soy un espectador especializado, que diría “vi los documentales que debe ver un director”, me gusta mucho hacerlos. Cuando empecé a filmar me pasó que no tenía muy en claro qué pertenecía a la ficción y qué al documental. Lo terminé definiendo como un documental por un tema de producción, pero para mí son todas películas. Me cuesta encontrar tema; si bien siempre me gustó lo biográfico, esa especie de “retrato” de personaje, no salgo a buscar personas en particular que me puedan interesar. Pero cuando conocí a John, me pareció que con él valía la pena hacer una película.

Yo trabajé mucho con documentales televisivos, pero no es lo mismo, ya que apuntan a algo casi meramente informativo. Tenés muy poco lugar para despegarte del contenido, y creo que esa diferencia con el cine es fundamental.

¿Creés que en tus trabajos para televisión apuntás a otro tipo de espectador?

Tanto en cine como en televisión creo ser muy simple narrativamente: no llego a un gran nivel de complejidad formal para poder expresarme. El tipo de narración que planteo tiene ritmos más o menos habituales. Nunca sentí que le impusiera una exigencia al espectador para que tenga que estar “entrenado”. Pretendo que la estructura narrativa no sea la carta de presentación de mis películas.

¿Cómo conociste a John Palmer, el antropólogo protagonista de tu película?

Haciendo programas de televisión. Uno de los lugares en los que más me gustó trabajar fue en la zona de Chaco. Cuando se abrieron licitaciones para hacer programas sobre pueblos originarios, me presenté para trabajar sobre esa región. El proyecto se aprobó, así que hice ocho programas sobre etnias aborígenes de la zona. Ahí fue cuando apareció John, entre todos los antropólogos que fui conociendo. Todos me decían que el que más sabía de los wichí era él, un inglés que vivía en la zona y estaba casado con una wichí con la que tuvo cinco hijos. Cuando lo conocí, me di cuenta de que contaba con el aura de una elección de vida particular. Al único antropólogo que me parecía coherente filmar era a John: él es me-

dio wichí, está realmente metido en el tema. No tiene el objeto de estudio y nada más.

¿Dónde lo conociste?

Lo conocí en Tartagal. Me sentía como si me hubieran metido en una película, salí fascinado diciendo que el tipo era extraordinario. Creo que fue como una especie de campanazo; me dije: “Este hombre es para hacer una película, no sé qué voy a hacer, pero me encanta este tipo”. A medida que lo iba conociendo, más me impresionaba. Cuando le dije que quería filmar con él, le mostré mi película Bonanza. Mi estrategia fue decirle que íbamos a filmar sobre una cosa sola, y después iba surgiendo el resto.

¿Trabajaste sobre un guión o sobre lo que iba surgiendo durante el rodaje?

Más que un guión yo suelo tener un universo o problemáticas que me interesan, reflexiono sobre lo que estuve mirando y por qué me gusta o entretiene estar en un lugar. En esta película (cuyo rodaje duró dos años) me interesaba ver cómo se mezclan los idiomas en los nenes que todavía no aprendieron a hablar. Entonces empecé a filmar situaciones que se dan alrededor de estos chicos, porque quizá se abre una punta diferente a los preconceptos que yo puedo tener sobre cómo son los niños aborígenes. Me voy dando una idea de qué tipo de escenas me interesan. Y aunque no entiendo muy bien cómo, ya que no soy una persona que se comunique muy fluidamente en el trabajo, creo que puedo transmitir qué es lo que me interesa filmar.

En el film hay muchas escenas íntimas en las que parecería que la cámara no está allí. Las situaciones parecen darse muy naturalmente...

Eso es lo que a mí más me gusta. En ese sentido, me parece bien que los límites entre el documental y la ficción no estén tan marcados, que se mezclen un poco. Citando a Godard, busco filmar ficciones como documentales y documentales como ficciones. Cuanto más se va borrando ese límite, más me interesa instalar una narración. Por ejemplo, en la película hay tres voces en off de John que yo grabé. Me parece que ver a alguien hablando a cámara es la forma de comunicación más básica que hay entre el espectador y la cámara. En este caso, me interesó descubrir a una persona a través de su voz y no de su cara.

¿Cómo fue el proceso de filmar en la comunidad?

Fue desconcertante minuto a minuto. Mi interlocutor y la persona que me ayudó a entrar en la comunidad (e incluso quedarme allí) fue John. Sin él nunca podría haber superado la barrera idiomática, y sobre todo la cultural. El estado ideal del wichí es el no dejarse arrastrar por las emociones, tratar de neutralizar la tristeza y la alegría en ese estado suspendido que tienen. Es algo absolutamente incomprensible, por ejemplo, el hecho de que un chico pudo haber nacido o muerto y vos ni siquiera te enteres. De hecho, a mí me sucedió una de esas cosas maravillosas que te da el

documental: la escena donde se está prendiendo fuego todo. Y no hay parámetro de occidental que sirva para analizar eso, porque en seguida le pondrías un calificativo. Los wichí tienen otra manera de pararse en el mundo, y eso hace que todo lo que sucede los afecte de una manera diferente.

Si bien en la comunidad me conocían, eso no generó una cercanía. Excepto con Roque, el cacique que en el film se lo ve siempre usando gorra. Roque fue criado por un criollo, por eso habla español y entiende que nosotros necesitamos mirarnos a los ojos para registrar que estamos hablando. En cambio los wichí hablan todos en susurro cada uno mirando para otro lado, ni siquiera se entiende quién está hablando con quién. En la película hay algunas escenas en las que alguien habla, luego habla otra persona, la cámara panea y la encuentra. Y así varias veces. Todo eso se sintetiza en un plano que quedó con sentido, donde increíblemente el camarógrafo entendió que el diálogo se estaba dando así, todo ocurría a la vez. Filmar sin entender tiene algo que está buenísimo, pero que es terriblemente desgastante cuando no tenés idea de qué está sucediendo. Dos meses después del rodaje traduje las escenas con la ayuda de John. Recién allí empecé a entender de qué hablaban los personajes, y apareció otra cosa. Yo disfruto sumergirme en eso. Un buen ejemplo es la escena donde la anciana le cuenta a John que su marido murió de tristeza, traicionado por su gente. John tardó un rato largo en darse cuenta de que estaban hablando de los muertos. Ese fue un momento bisagra. Para los wichí durante el diálogo se fluye permanentemente de una cosa a otra. Eso es alucinante.

Es decir que en el momento en que traducías las escenas re-descubrías la obra y ésta se abría a otros sentidos...

Claro, eso fue genial, un momento maravilloso. A mí me interesaba retratar a la comunidad visualmente, me gustaba estar viéndolos. Y a veces el sentido venía después.

No me gusta caer en los lugares comunes de lo que suelen llamar las "problemáticas sociales". Me gusta indagar en el individuo, las personas que se diferencian o se recortan en el medio de la uniformidad. Las generalizaciones que se hacen sobre las mayorías (que parecen ser inapelables) me aterran y las menosprecio. Ahí no suelen estar las cosas interesantes.

¿A qué se debe tu elección por el título El etnógrafo?

En primer lugar, porque era distinto a "El antropólogo". El componente "-grafía" en la palabra "etnógrafo" me remite a algo pasado de moda de principios de siglo XIX, lejano al 2012. Y además creo que John tiene algo increíblemente romántico: al mantener sus principios a toda costa (a diferencia del resto del mundo) parecería no estar acorde a su época. Me sedujo que su figura tuviera una suerte de tradición de relatos, encarnando historias que leí y escuché anteriormente. Por otra parte, creo que yo mismo trato de tener el punto de vista de un etnógrafo al filmar, así descubrí la similitud entre mi trabajo y el de un antropólogo. Más que imponer un texto que otro deba interpretar, intento ser desprejuiciado y estar más

presente al momento de registrar. Eso se vincularía también con el tipo de juego estético que se plantea mi película. También la historia de John tiene algo que lo vincula al cuento de Borges, El etnógrafo.

En cuanto a mis expectativas, me interesa que la película no se cierre hasta que no termine la versión final. Por ejemplo, decidí hacia el final, cuando terminaba la mezcla de sonido, que la película inicie con la voz en off de John hablando en inglés y no en castellano. Haber dejado abiertas cuestiones estructurales del film hasta último momento es para mí la mejor forma de trabajo: te surgen preguntas, inquietudes que te siguen dando vueltas en la cabeza. No concuerdo con la concepción tradicional de hacer el guión y luego el presupuesto en imágenes. Es increíble cómo, cincuenta años después de la Nouvelle Vague, uno sigue reconociendo que lo que está escrito es muy distinto a lo que está filmado.

Es una concepción de cine que implica estar abierto a distintas circunstancias...

Sí, aunque va de la mano de la libertad económica, que no depende de la cantidad de dinero sino de lo que uno elija hacer con él. Yo estoy muy contento porque El etnógrafo es una película hecha con casi nada de presupuesto. Tenía planificada una parte donde John volviera a Inglaterra con su familia. Pero, además de que el viaje implicaba un presupuesto muy superior al costo total del film, me di cuenta de que para contar que John era inglés no era necesario filmar el viaje. Lo que para John es Inglaterra está condensado en la escena en que dialoga por teléfono con su madre. Preferí dejar esa voz suspendida en el fuera de campo, tal como lo está para John. Por eso decidimos hacer la cabina oscurísima.

Creo que las restricciones que se imponen al hacer una película tienen consecuencias que uno debería abrazar. Filmar es un proceso que tiene muchas condiciones, y la película se halla en ese terreno. No existe la película ideal. A mí no me importa lo que un director tenía pensado hacer al filmar, sino la película que queda.

Masterclass Alexander Kluge

En el marco del BAFICI 2012 se realizó una nueva edición del Talent Campus Buenos Aires, evento anual organizado por el Festival de Berlín, el Goethe Institut Buenos Aires y la Universidad del Cine, en el cual un grupo preseleccionado de jóvenes profesionales del cine de América Latina participa de un encuentro creativo con profesionales, académicos e intelectuales destacados de la región y del mundo. Dentro de dicho evento el domingo 15 de abril se llevó a cabo una videoconferencia con el cineasta y teórico Alexander Kluge, figura esencial de la historia del cine alemán, quien viene de realizar recientemente el monumental proyecto Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital. El encuentro, moderado por David Oubiña, llevó el título El cineasta y la Historia y estuvo marcado por lúcidos desvíos intertextuales que buscaron interrogar al cine sobre el devenir de la(s) historia(s) de las imágenes en movimiento. A continuación, una transcripción completa del histórico evento.

Por Alexander Kluge

David Oubiña: Es un placer que podamos conversar. Me pidieron que conduzca esta conversación, como si fuese una especie de Virgilio que lo guía hacia un buen puerto. Pero en realidad lo que más me interesa, en el estilo de sus películas y su conversación, son los desvíos y la ausencia de un avance lineal. De modo tal que si me permite, quisiera acompañarlo mientras se extravía por los caminos del cine y de la historia.

Alexander Kluge: Ambos estuvimos hablando durante una hora por teléfono. Pero es una sorpresa que sea posible estar ahora dialogando con todas estas personas jóvenes, sentadas una al lado de la otra.

David Oubiña: Normalmente, los cineastas están detrás de las cámaras, los espectadores estamos frente a las pantallas.

Alexander Kluge: Ahora estamos aquí juntos. Y esto ocurre considerando una distancia de catorce mil kilómetros. Ida y vuelta son veintiocho mil. Es algo distintivo de la tecnología, que mi padre y mi madre no pudieron tener. Creo que en el año 2040 resultará natural que las personas se comuniquen de esta forma. Esta técnica fue descubierta por algunos científicos. Interesados en estudiar pequeñas partículas, por decirlo de alguna manera, pudieron entender en parte el funcionamiento de sus estructuras, así como la materia. Fueron ellos quienes crearon Internet, como efecto secundario.

David Oubiña: Creo que es uno de los efectos democratizantes de la tecnología. Hoy todos somos como actores de una película de Kluge.

Alexander Kluge: En mis películas no hay actores. El actor es un intérprete. Aquí somos simplemente personas. Esto es intencionalmente un film

autoral, cuyo autor no es autónomo, es todo un equipo, en tanto que la autonomía se halla frente a la cámara. Todo es autónomo y está semiescondido. Esto es parte de un diálogo. Es decir, estamos más emparentados con Sócrates que con el Dr. Goebbels.

David Oubiña: Diría entonces que el efecto democratizador nos convierte a todos en espectadores, a nosotros y a usted. Quizás una de las innovaciones del Nuevo Cine fue la de poder observar el mundo como si fuera un nuevo tipo de espectador.

Alexander Kluge: Sí, aunque sería el más antiguo, el que siempre existió, porque la persona autónoma existe desde hace mucho tiempo. En verdad somos productores de nuestras vidas, no somos espectadores de nuestras vidas. Somos los productores de nuestra propia experiencia. Es decir, cada uno de los espectadores es un participante, un partisan.

David Oubiña: Pensaba justamente en uno de los textos de su libro *120 historias del cine*[1], donde hace mención al cine en la cabeza del espectador. Ahí se hace una reflexión sobre las células del cerebro que funcionan a través de una alternancia entre la percepción de las luces y las sombras. El texto concluye diciendo que sólo la mente humana estuvo preparada desde la Edad de Piedra para el cine.

Alexander Kluge: Diez mil años antes (o antes aún), el ser humano tenía la posibilidad de tener una percepción de la vida. Primero estaban los dibujos en las cuevas. Después siguió la casa, luego empezó a desarrollarse la sociedad, por lo que podemos decir que el cine es extremadamente antiguo, y ciento veinte años atrás se agregó la técnica. El cine es una arte muy reciente. Tomemos a la hermana mayor del cine, que es la ópera: tiene cuatrocientos años. Hay ochenta mil óperas que acompañaron todos los errores de la sociedad burguesa. Desde el siglo XVI hasta hoy no hubo error o masacre que no hayan sido tomados en el último acto de una ópera. En realidad, todas estas óperas responden a una misma partitura. Y el cine es o fue por decirlo así la ópera del siglo XX.

Yo siento que el cine va a seguir subsistiendo. El cine apareció con el aparato de proyección de los hermanos Lumière y la cámara que en una fracción de cuarentaiochoavos de segundo captura oscuridad y en la siguiente fracción captura imágenes, que son llevadas al celuloide o a la electrónica. Uno no imagina que, en realidad, cuando uno ve una película en el cine la mitad del tiempo está oscuro. Si una persona está sentada durante dos horas en el cine (una hora de oscuridad), entonces sus fantasías o sus células grises están liberadas. No hay ninguna imagen interferida, y así aparece una relación subjetiva-objetiva que es diferente al diálogo. Ese es el principio del cine y por eso es que en él es posible soñar tanto. Dado que no hay siempre luz, el cine no es algo pleno como la televisión o la computadora, sino que es un proceso cuya mitad le pertenece al hombre, es su manera de hacer experiencia. Por ejemplo, si un león me asalta, veo todo. Pero en el cine todo peligro también se compone de elementos donde la mitad del tiempo es oscuridad y se libera la fantasía:

se combinan las imágenes que uno ve y las imágenes que no se ven. Es lo que nosotros llamamos la epifanía.

David Oubiña: De modo tal que cada imagen que vemos tiene una doble dimensión.

Alexander Kluge: Y también tiene una imagen personal. La imagen tiene la respuesta del espectador: en el cine el espectador tiene prácticamente la posibilidad de responder en las pausas. Alguna vez intervenimos o proyectamos con un segundo proyector en la fase oscura, generando una interesante imagen continua. Por ejemplo, si introduzco por un proyector una película en color y en otro una en blanco y negro, obtengo color y contornos muy nítidos. La imagen es mejor pero mata la fantasía, porque perdemos las pausas que necesitamos.

Somos seres vivientes muy antiguos. Nuestros antepasados (los suyos en Argentina, los míos en Europa) vivían hace quinientos millones de años en una Edad de Hielo extrema. Nuestro planeta estaba circundado por hielo, se llamaba Snowball Earth (Tierra bola de nieve), uno podría haber pensado que la Tierra nunca iba a resurgir de esa Edad de Hielo. Nuestros antepasados que eran por aquel entonces microbios seguramente eran muy tenaces. De alguna manera demostraron su capacidad de supervivencia, almacenaron su valentía.

De pronto llega la muy breve época de la primera globalización: quinientos millones antes de Cristo. Los mares se calientan en todas partes y la vida (en apenas veinte millones de años, muy poco tiempo) se expande en todo el planeta. Gracias a esas ganas de vivir que tenían estos seres vivientes que nadaban, se desarrollaron en ese océano que ahora nos separa a lo largo de estos catorce mil kilómetros. Luego se expandieron como Internet a lo largo de todo el planeta. Eso lo tenemos en nuestros riñones, donde hay todavía algo de contenido de sal de esos mares. Nuestros cerebros, nuestras células viven de esta materia tan antigua. Y como tenemos anclas tan antiguas, no somos dominables, somos demasiado complejos, muy viejos para eso. Puede ser que en algún momento nosotros tratemos de destruirnos, como por ejemplo si Israel ataca a Irán con bombarderos. Pero no vamos a lograr destruirnos porque hay fuerzas más antiguas adentro. Eso es lo que nos enseñó nuestra capacidad de fantasía, la cual volvemos a volcar en el cine y que guardamos como si fuera un hermoso templo secular.

Vale decir que el cine es más antiguo de lo que nosotros suponemos y al mismo tiempo es joven, porque ciento veinte años no es mucho tiempo. Cada tanto, ya sea por el comercio o por los aparatos de distribución, se destruye. Pero después resurge. Lo interesante es que no sabemos dónde resurge: puede ser en Youtube, en el cine, en las universidades o en el Goethe-Institut (Risitas). Este topo, que nosotros llamamos cine, a veces desaparece en lo subterráneo y después resurge en la superficie. Lo que quería decir es que soy un patriota de la Historia del cine y de mi país, y al mismo tiempo soy un patriota de los libros y de la música. Todas esas

cosas las combino.

David Oubiña: Usted hacía recién un paseo por el cosmos y me parece que muy frecuentemente que recurra a la metáfora del cosmos para hablar del cine. El cosmos es un cine, pero el cine puede ser también el modelo del cosmos.

Alexander Kluge: Tiempo atrás había pastores que para llevar su rebaño a pastar se orientaban en las estrellas. Yo estoy seguro que esa fue la forma más temprana de hacer cine. ¡Un cine que se mueve todas las noches y tiene un significado! El cosmos nos cuenta historias interesantes.

En el año 1820 hubo un jurista austriaco (que además trabajaba como físico y que conocía de fotografía) que desarrolló una teoría: cuando el cielo está claro, la Tierra brinda informaciones, brinda luz hacia el universo. Si en nuestra vecindad tuviésemos una estrella a gran distancia hecha de emulsión fílmica, se la observaría como un negativo. Este jurista no habló de cine porque no lo conocía, habló de fotografía. Decía que la imagen de una flota hundida en una batalla de podría ser leída por la estrella vecina. Allí está todo protocolado, todo llevado al acto: hay un archivo de luz terrenal. La información no nos vuelve a llegar a nosotros, porque la luz necesitaría demasiado tiempo y no tiene una tendencia a invertirse y volver a nosotros. Hoy sabemos que el setenta por ciento del cosmos consta de energía oscura que va en dirección inversa a la luz y a la gravedad. Entonces expande la galaxia pero también puede llegar a hacer que retorne información. Por lo tanto puede llegar a ser que en el año 2080 con la ayuda de otro planeta, como Tarkovsky ha descrito en *Solaris*, eso pueda llegar a suceder. En ese caso nosotros podríamos leer nuestra historia antigua y eso sería un buen cine. Sería un buen libro también, no es imposible de pensarlo.

David Oubiña: De modo que hay cine más allá del cine y al mismo tiempo el cine es más antiguo que el arte de filmar. Ayer yo le sugería el término pan-cinematografismo para referirme a esa idea suya. Le pregunto si le parece una definición adecuada.

Alexander Kluge: La verdad que es una expresión muy buena, le agradezco mucho, la voy a asumir. Pero no es tan sencillo. Porque el cine no es omnipresente. El cine está allí donde está la narrativa, donde sólo están los hechos, si no hay narración no hay cine. Si me permiten quisiera describir la diferencia, porque seguramente hablaremos también del montaje.

Seguramente todos ustedes conocen la imagen de la Casa Blanca donde están todos mirando a las computadoras pero no se puede ver la imagen de lo que están observando. Tenemos a un general gordo que dirige todo mientras que la Secretaria de Estado Hillary Clinton pareciera que estuviese tosiendo o se estuviese asustando [en referencia a la muerte televisada de Osama Bin Laden]. Eso es lo que se ve en la imagen. El presidente de

los Estados Unidos está como un alumno muy modesto a un lado, en un banco, como quien no quiere ser el encargado de todo. Esa imagen está encuadrada como la imagen que nosotros tenemos acá en la videoconferencia, pero en verdad no es cuadrada. Y tampoco es una extracción de una imagen, sino que más allá de lo que se ve hay cincuenta asistentes de la Casa Blanca. El narrador no está dentro de la imagen sino al lado. Si yo narrara la historia diría: “El asistente del presidente ahora nos narra qué es lo que pasa. Y lo que ustedes ven en la computadora es algo extremadamente alejado, algo que está mucho más alejado de lo que estamos nosotros. Es el grupo de comando que termina matando a Bin Laden”.

Ustedes se darán cuenta de que eso no es un cine, esa es una dura realidad que después hay que pasar a la narración, pero uno no sabe cómo narrarla. Si ahora uno comienza a narrar y se pregunta “¿Qué va a pasar con este hombre muerto?”, diría que va a ser llevado a Afganistán, será fotografiado, la publicación de la foto se prohibirá, será llevado a un portaviones y luego será arrojado al océano Índico. Para narrarlo necesitamos a Ovidio, porque él cuenta cómo un grupo de delfines que siempre van levantando a sus jóvenes porque son mamíferos encuentran esta bolsa tan extraña que van empujando hacia la costa de Somalia. Allí llega a las manos de traficantes que lo venden a un barco japonés como reliquia. Los delfines hacen estas cosas.

Todo lo que yo digo obedece a la realidad, pero como ustedes se darán cuenta, acá comienza la narración que se diferencia de los meros hechos de la práctica. Esto termina en una historia tan terrible que no puedo tomar partido. Porque es terrible, es muy compleja, no siento compasión por Bin Laden, pero después de todo es un muerto. Usted comprenderá que esa es la diferencia en la narrativa del siglo XXI: uno necesita dramaturgia antigua y percepción nueva. Se darán cuenta que algo es pancinematográfico y otra cosa es simplemente un desierto. La mera realidad es un desierto.

David Oubiña: En su film *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (2008), Peter Sloterdijk dice que para poder penetrar en el texto de *El Capital* de Marx es necesaria una teoría del cuento. Quizás ahí uno comprende por qué Serguei Eisenstein cuando quiso filmar *El Capital* fue a visitar a James Joyce.

Alexander Kluge: Eso es lo que me sorprendió realmente. Quiere decir que en octubre de 1929, en un momento en el que tiene lugar el viernes negro, precisamente en esa fatídica semana en París se encuentran Eisenstein y Joyce. Este último está casi ciego y Eisenstein le muestra imágenes, fotos, textos que Joyce no puede leer. Ellos se entienden, se entusiasman, pese a que sus sentidos ya no son compatibles. Eso habría sido una obra gigantesca de probablemente unas veinte horas. James Joyce no puede pensar en términos más breves que esos y Eisenstein tenía la valentía para estos diseños. Hubiese sido más largo todavía que *El anillo de los nibelungos* de Wagner. Eso me fascinó, obviamente. Ahora creo que sí, con mucha modestia, uno está frente a estos dos grandes, e intenta incorporar algunas de las ideas de las sesenta páginas que escribió

Eisenstein y decide filmarlas, entonces uno tiene que desarrollar formas. Una de estas formas es la de respecto a las formulaciones de Marx acercarse donde más se sorprende. Es decir, donde uno menos entiende a Marx, allí tiene que comenzar, a lo largo de la línea de la resistencia. Y para mí el término que me resulta más dificultoso es el de mercancía. Marx se refiere con este término a algo muy poético que observó, que las personas se reflejan a través de aquello que hacen, es decir, sus productos. Yo me siento orgulloso de mis películas y por eso tendría que ir a un almacén y decir: “Yo hago películas muy lindas, quisiera que me vendiera a cambio carne picada”. Pero las cosas no funcionan así. Necesito una abstracción de valores, como todo. Ese nivel de valores debe ser homogeneizado, recién después son comparables. Por eso una persona se puede reflejar en la otra, pero no nos reflejamos directamente sino en el producto que hemos hecho y ese producto nosotros lo evaluamos en función de un valor muy complicado, que por ejemplo se cotiza en una plaza bursátil. Es decir, por un lado pasa por la abstracción.

El cineasta alemán Tom Tykwer (que a mí me parece que es uno de los mejores realizadores que tenemos en Alemania) hizo una película de diez minutos[2] sobre estas abstracciones de los valores, este fetichismo de la mercancía. Así uno pude comprender que en cada cosa, en este reloj, en este lápiz, en esta línea de comunicación que establecemos y que nos une como si estuviéramos hablando puerta a puerta, existe tiempo de vida de la gente. Si ahora cortáramos con una cortapluma, de esta imagen saldría sangre, eso lo dice Marx de una forma poética. Lo que hizo Tom Tykwer es describirlo a través del lenguaje filmico de una forma interesante: va de una colilla de cigarrillo en la calle, pasa al techo de una casa, y de ahí va otra vez a una puerta. Eso lo hace en un procedimiento en tres dimensiones. Hace la toma en 35 mm, después pasa la imagen a fotos y se mueve de la manera en que lo hace uno generalmente la cámara. Eso no se podría hacer con las lentes normales, no se podría pasarse por ejemplo del zapato de una mujer al todo. Esa es una narración filmica. Luego sigue narrando y dice: “Todas las películas son personas encantadas”, porque en realidad es mano de obra transformada. Si nosotros lo tomamos en serio, la tristeza es réquiem para las mercaderías que ya no son vendibles. Ustedes se pueden imaginar que también se necesitaría un parlamento, una constitución de las mercancías. No bastarían con la existencia de derechos humanos para las personas, sino también debería haber derechos para los objetos, los productos que hacemos. Si esto existiera, estas cosas ya no golpearían. No habría un Fukushima. Lo que hay aquí son errores de fetiche, ojalá no pase que los mares acusen a British Petroleum diciéndole: “Nuestro derecho de los mares ha sido violado en el Golfo de México. Nosotros los mares no queremos eso”. Michel Serres, uno de los grandes filósofos franceses, dice que existe un derecho humano de las cosas, en la medida en que las cosas son hechas por nosotros. El derecho humano de las cosas es aún mayor cuando se traza de la naturaleza.

Ahora bien, cuando Peter Sloterdijk habla de la teoría del lenguaje filmico, hace otra invención: junta a Marx, Engels, Lenin y Ovidio, borrando a Stalin. Sloterdijk tiene una capacidad teórica enorme, habla en un lenguaje muy elegante pero que no cualquier trabajador entendería. El lenguaje de los trabajadores en la lucha es un lenguaje totalmente diferente al que usa Sloterdijk, es otra forma de expresarse. La ópera *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono (uno de los grandes artistas modernos), trata de las revoluciones de 1790 a 1809 y del luto, la tristeza no solo por las cosas

que han desaparecido sino también por las revoluciones a las que han sido abandonadas las personas. Se trata de la revolución perdida y de las mujeres, que siempre son las que pierden (como Rosa Luxemburgo o las mujeres francesas que mueren o deben ir al exilio). Esta es nuevamente una narrativa con la música y la tradición de la ópera. Luigi Nono narra, como Verdi o Bellini, y eso nos llega al corazón de forma distinta que la lucha de los trabajadores o el lenguaje de Sloterdijk.

Ahora tomemos el mismo contenido, las mismas preguntas y dificultades de la comprensión de Marx. Debajo de la lava están tratando de extraer algo y eso lo hacemos ahora a través del teléfono. En la película, a través del teléfono nos contamos recíprocamente que la versión de Brecht tiene hexámetro. Hablamos así sobre el Manifiesto comunista de Marx, pero es transformado y lo pasamos por el molido de los hexámetros. Es decir que es una forma muy particular el hacerlo por teléfono, ya que en realidad ya forma parte de lo arqueológico, hoy lo haríamos por mail. Esa mezcla es otra forma de narración diferente que pueden expresar los obreros y la ópera. De manera que si uno se ocupa con una idea enciclopédica, uno narra al principio de todos los lenguajes. En el latín, en el lenguaje de los trabajadores, pero también en el lenguaje de los médicos o en el lenguaje de la caricatura política. En Europa tenemos muchos diarios populares, en los que aparecen personajes como un bufón, seguramente ustedes también tienen algo así. Me he dado cuenta que en castellano se pueden hacer muy buenos chistes porque muchas cosas tienen doble sentido en su idioma.

David Oubiña: Me parece que lo que su película descubre también en ese encuentro entre Joyce, Eisenstein y Marx es que siempre es posible leer el reverso poético de las cosas. Me gusta pensar que lo que a Eisenstein le interesó del Ulises para conectarlo con El Capital es que

Alexander Kluge: Ser radical quiere decir tomar algo de las raíces. Un libro solo no basta para transferir toda la experiencia social. Porque para eso haría falta que el lector también pudiera incorporar al libro su propia experiencia, eso no lo pueden hacer todos. En el cine el espectador puede unir su experiencia con la imagen, dice Eisenstein. Eso es lo que quiere, que el libro no sea útil exclusivamente para los intelectuales. Uno podría decir que si no lo entiendo, lo único que puedo hacer es aprenderlo de memoria. Eso no es una narración. Si quiero una narración, tomo un nexo con algo objetivo con mi propia experiencia. Necesito este proyecto para El Capital, decía Eisenstein. Marx nació en 1818, hoy tendría muchos años, es más viejo que la historia del cine, tendría una barba muy larga. Para mí fue bueno tener una estación intermedia: un hombre moderno como Eisenstein, que a su vez tiene un hermano mayor como Joyce, que está emparentado con los celtas (que no son romanos). Dublin es un lugar de narradores, tiene muchos puentes de comunicación como los que estamos formando nosotros mientras dialogamos. Hay pequeños puentes que puedo tender, así como hay grandes puentes como los que tendió Eisenstein. O lo que Joyce hizo con Ulises, una pieza única. No conozco otro libro tan bueno como ese.

David Oubiña: Es como si Eisenstein descubriera que Ulises es el reverso enloquecido del texto de Marx, y con todo respeto creo que Noticias de la antigüedad ideológica conecta con Eisenstein porque también lee El Capital de esa manera enloquecida. Como si en lugar de interpretarlo, lo hiciera funcionar.

Alexander Kluge: La razón puede ser en sí misma loca. Uno puede pasarse por loco también. Pero eso es además informativo, uno no tiene por qué dejar de decir una afirmación. Hay una ecuación: si el proletariado es sometido hasta casi explotar, entonces eso es la revolución. Y eso es una idea loca, si usted lo quiere así, porque la gente no explota. Antes de entrar en una revolución las personas buscan donde sea salidas y soluciones. Tomemos diciembre de 1917 en San Petersburgo y en Moscú. Allí había aproximadamente cuarenta cines y lo único que se veía eran melodramas: amor, muerte, mujeres abandonadas, seductores de París que humillan a Rusia, etcétera. Todas historias así. El comité central está sentado en una oficina y mientras tanto toda la gente mira esos melodramas, esas cosas cursis. Esa es una relación humana real, esta gente tenía sus razones luego de un duro día de frío invierno. Si no saben muy bien cómo funciona una revolución, entonces se sumergen en la ilusión. Se refugian en el romance, en lo romántico. Pero el partido dice: "Terminó la guerra, les daremos tierras a los campesinos". Esta gente también tiene razón. La narración es entonces ingresar en ese cúmulo de errores y la suma de todos los errores muestra algo de lo que es la persona. Y quizás así se tenga la razón. Eso no se puede reconocer del resultado, porque es un resultado terrible si pensamos que en 1937 Stalin termina matando a sus camaradas y todo termina desapareciendo. Pero en un primer momento, cuando se analizan todos los elementos, se ve algo que se repite siempre en las personas y que no puede prohibirse: los melodramas cinematográficos que realmente no son muy revolucionarios, sino kitsch y cursis y la política. La liberación también vuelve a repetirse, y miles de otras cosas más como las ganas de reírse, la sensualidad de las plantas de los pies, de la nariz o de las orejas. Los ojos no son dominables, miran donde no deben mirar. Sobre todo los chicos, que siempre miran donde uno no quiere que miren.

Sólo quería hacer esa interpretación porque... ¿cuál era la pregunta que me había formulado? Me perdí un poco. (Risas).

David Oubiña: De eso se trata. La pregunta que en realidad era más bien una afirmación era que me daba la sensación de que en lugar de intentar adaptar e interpretar El Capital, lo hacía funcionar como una vieja máquina.

Alexander Kluge: La máquina quizás se pueda utilizar para una cosa totalmente diferente de lo que uno cree. La máquina tampoco es todo El Capital, sino que quizás es solo el párrafo de la página 233 de ese libro. Allí dice algo importante. En uno de estos libros de Marx hay una observación, una nota al pie pequeña, escondida, de unos treinta renglones donde describe que al final del Medioevo había unos señores en Italia que pasaron por una depresión. El proletariado en las ciudades (los oficios que sabían hacer algo y podían trabajar sobre las telas) fue reprimido hacia la zona

rural y empezó a cultivar la tierra. Pero al ser urbanos, hicieron un cultivo urbano, que terminó siendo algo maravilloso: los jardines italianos distintos en cualquier otra parte. Poco después se fundan las ciudades del Renacimiento, como Florencia. Aquí ya no tenemos jardines medievales como antes, sino que tenemos jardines urbanos.

Así es la narrativa de Marx, uno puede decir que no es una narración pero eso fue lo que principalmente le interesó a Eisenstein. Él habla de los conserjes en París, los sucesores de la Revolución francesa, donde cada casa tenía un guardián que debía cuidar que no saliera ningún contra-revolucionario. Después dejan de ser revolucionarios, se convierten en civiles, que después de 1910 compran acciones de los trenes siberianos. Luego estas acciones carecen de valor porque la empresa dice que no les va a pagar, entonces los conserjes de París dicen que no van a votar a los comunistas, lo cual lo mantuvieron hasta 1936. Eso es Eisenstein, no sigue la línea ortodoxa. Trata de convencernos de que Lenin igual tenía razón al no pagar las acciones que había emitido el zar y que ellos habían comprado. Es decir, incorpora un obstáculo, una dificultad. Eso distingue a la película de la pretensión de tener razón didácticamente. Eisenstein está lleno de eso. A los cineastas les recomendaría ver a estos maestros.

En estos momentos estamos preparando una película, que también será bastante larga, sobre Napoleón y el carácter burgués, incluida la llegada al uniforme. Ahora bien, Kubrick ha dejado una gran herencia. En 1968 quería hacer un film sobre Napoleón[3], lo preparó, dejó unos 30 kilos de papel, sabemos exactamente lo que él quería hacer. Así como pude expresar mi respecto hacia Eisenstein través de las Noticias de la Antigüedad Ideológica, ahora pudo expresar mi respeto hacia Napoleón a través del ascenso y la declinación de un ciudadano que tiene una imagen muy juvenil. Entre 1790 y 1815 hay toda una centuria que uno puede describir, aunque parezca lúdico es triste. Este es un lindo proyecto, ojala pudiésemos hacerlo como estamos ahora, con ustedes sentados allá y nosotros acá.

David Oubiña: Usted recién se definía como un patriota de la Historia del cine, y creo que si tuviera que pensar en otro cineasta que también se podría definir como un patriota de la Historia del cine, sólo se me ocurriría Godard.

Alexander Kluge: También Fritz Lang, por razones personales (porque aprendí con él, no porque sea de la vanguardia, porque los otros sí son de la vanguardia), Hans Richter es un gran hombre de 1921. Podría citar toda una legión, pero Godard sería el más próximo, él es mi primo hermano[4].

David Oubiña: Pensaba en Godard porque él también tiene un proyecto sobre las Historias del cine. Y me preguntaba cuáles son los puntos de contacto o las diferencias, porque son por otra parte proyectos muy diferentes.

Alexander Kluge: Yo comencé a hacer películas porque existe Godard. Vi *À bout de soufflé* y me dije: “Quiero ser realizador de cine”. Siempre me mantengo dentro de la huella que Godard ha dejado. Él habla un poco mejor latín que yo, ya que es francés y yo alemán.

David Oubiña: Tenemos algunas preguntas de los talentos del Talent Campus sobre su relación con la televisión. Desde finales de los años ochenta usted ha dedicado sus esfuerzos a dicho medio.

Alexander Kluge: No es algo que se lo suela comentar mucho, pero en su momento, como protesta contra la desaparición de los cines no comerciales, Rossellini también se dirigió hacia la televisión. Creo que hay un cine de autor y que también hay una televisión de autor. Pero esta televisión de autor no es idéntica a la televisión habitual. Uno debería tomarse en serio a la televisión, porque es un medio de aprendizaje, esto se entiende sobretodo a partir del 11 de septiembre de 2001. Si yo escucho que colapsan las Torres Gemelas, no voy al cine, tampoco me voy a leer un libro a la biblioteca. Hablo por teléfono y miro la CNN. Hoy también miraría qué pasa en Internet.

La televisión en el living es algo así como la tercera ventana: ahí miro si el mundo está en orden. Si existe un medio de referencia de esas características, entonces uno debería aportarle lo mejor que exista más allá de lo televisivo. La televisión como institución tiene la tendencia de llevar las cosas a un sonido televisivo, que está totalmente afuera de la realidad. En Alemania, los mejores institutos científicos son los Max Planck. La física está difundida de forma planetaria. Es algo que tiene un lenguaje propio, un lenguaje bastante más inteligente que la televisión. Eso es lo que uno debería escuchar, aunque sea brevemente en la televisión. Lo mismo con el lenguaje en las clases bajas, que es muy vivaz. Uno también tendría que poder escuchar ese lenguaje en la televisión, que es nuestro medio de referencia. Esa es mi actividad. Uno podría decir que es antitelevisión dentro de la TV. Porque tomo en serio la confianza que deposita la gente en ella, pero al mismo tiempo muestro poco respeto por los organizadores televisivos, por el aparato administrativo, por las reglas y toda la tecnología del medio.

David Oubiña: Sus programas de televisión me hacían acordar a las películas de los hermanos Marx, porque siempre hay una fiesta en sus películas.

Alexander Kluge: Me ha comprendido muy bien, son mis dioses. *A Night at the Opera* (1935) es una de mis películas favoritas. Allí los cantantes se enferman, van apartándose y es la joven generación la que tiene que hacerse cargo.

Las personas caminamos erguidas, en algún momento logramos erguirnos y caminar. No lo hacemos cien por ciento pero lo hacemos bastan-

te bien. Cuando pudimos lograr eso, se formó la cintura, donde hay un músculo ubicado entre la parte superior e inferior y que forma el límite. Arriba tenemos el sistema respiratorio, el cerebro, el lenguaje, el corazón, olvidamos así que es la capa superior de la sociedad. Abajo tenemos los intestinos, pero también los órganos sexuales, los pies, las piernas. Todo lo que sostiene la clase de arriba, viene a ser la clase baja de todo. Y entre medio tenemos a los partisanos. Acá tenemos dos propiedades: no podemos evitar que allí se genere la risa. Usted está en la iglesia con el pastor que le habla, de repente le da un cosquilleo acá y se tiene que reír. ¡Y eso es terrible! Imagínense en un congreso partidario. Ahí está el presidente del partido hablando, Hitler, y uno se quiere reír o besar a una mujer, que es muy fea, y usted se quiere reír. Ahora usted piense en *The kiss*, una de las primeras películas del año 1896. Esos dos actores que por primera vez se presentaban en un primer plano mientras se besaban no podían más de la risa, parece un beso pero es risa pura fotografiada. Ustedes se darán cuenta, ese es el partido de la base marxista: la dramaturgia.

Ayer hablamos de la dramaturgia esferoidal. Eso es solo una parte, la otra parte es el doble fondo. Porque el chiste se produce de casualidad, por eso esta parte del cuerpo es autónoma. Ahí es donde tiene su sede la teoría del cine.

David Oubiña: Esa actitud resistente dentro de la televisión que tienen sus programas, comienzan por el formato mismo. Hemos visto trabajos suyos de nueve horas y otros de un minuto de duración.

Alexander Kluge: En la historia del cine hay films de 1902, 1903, 1905, todos de un minuto de duración, porque la cámara no permitía realizar filmes más largos. Ahora, gracias a Youtube, se pueden ver todas esas películas de un minuto. Yo honro a Youtube y a esos cineastas. Para el festival de Venecia hice unos trabajos en formato de 65 mm, con un negativo que es mejor que el 35mm, es excelente, pero muy caro. ¿Han presentado *Die Lampen des Ateliers*?[5]?

David Oubiña: No.

Alexander Kluge: Es conveniente mirarlo, es un film realizado en 65 mm. En los ateliers las lámparas nunca se ven, se esconde lo más bello, es decir la luz. A la noche los “pintores del cine” se van y finalmente las lámparas pueden empezar a vivir, se prenden y apagan. Filmar eso con la cámara de 35 mm es la gloria. El negativo normal no puede borrar esa transición entre lo oscuro y lo claro. Pero en 65 mm sí se puede. Eso provocó aplausos en el Festival de Venecia.

Pero al mismo tiempo como patriota de la historia del cine definiendo a Youtube y la posibilidad de que el cine pueda llegar a todas partes. Las condiciones en Internet para hacer películas son tan libres como en el año 1902.

David Oubiña: Uno de los participantes del Talent me acerca la pregunta de si todavía hoy es posible hacer una película como Alemania en Otoño (Deutschland im Herbst, 1977)[6], si se puede hacer una película sobre la crisis financiera internacional.

Alexander Kluge: Con un método de trabajo parecido a Noticias de la Antigüedad..., hace poco hicimos una película colectiva de doce horas de duración, titulada Frutos de la confianza (Früchte des Vertrauens, 2009), en el que colaboraron varios cineastas alemanes. También participó el poeta Hans Magnus Enzensberger, utilizamos un texto muy esclarecedor del filósofo alemán, ya fallecido, Niklas Luhmann, donde describe que los cinco sentidos no son suficientes. Para que podamos manejar la realidad y entender la crisis financiera necesitamos por lo menos veinticuatro sentidos, porque la sensibilidad para comprenderla requiere funcionalidades muy diferentes a los sentidos habituales.

Es decir, hay nuevos sentidos en nuestro mundo, también hay una contra-economía intacta con respecto a la especulación de las plazas bursátiles. Existe una economía de tiempo de vida y de fuerza de trabajo, una economía de los deseos de las personas, una economía de recíprocos reconocimientos. Todo eso se puede expresar en horas y en días de la vida, de tal modo que una persona de mi edad tiene un capital de aproximadamente treinta y seis mil días. Vale la pena defender ese capital y filmarlo. Por el otro lado está el capital en forma de dinero, que no es una gran unidad porque los chinos piensan diferente que el capital financiero de Londres, o Goldman y Sacks, por ejemplo. Pienso en otras categorías que un economista clásico.

Debo contarles una breve historia que aparece en este extenso film de doce horas. Ocurre lo siguiente: hay un fondo de inversiones, con dinero que circula por el mundo, el cual inicialmente invirtió en China para construir edificios y fábricas. Pero luego se trasladó a la India. Entonces los edificios construidos en China se convirtieron en ruinas, como Pompeya pero sin lava. El gobernador que había permitido que se construyeran esos edificios fue detenido y se suicidó en la cárcel. Su hijo, que era el jefe de la Contaduría General de la Nación china, dijo: "primero aprendí Marx, después aprendimos de nuestros errores, después desarrollamos el capitalismo de producción, y ahora llegamos convertirnos en capitalistas clásicos. Formamos una troupe de docentes para adultos, los enviamos a Nueva York, a la bolsa. Nosotros le enseñamos a ver los que es capitalismo". Es decir, que el capitalismo no es tan fuerte como sistema, sino a la inversa. Las personas no se pueden fusionar como las bolsas, tienen más sustancia en su resistencia. Por eso esta película dura doce horas, en noventa minutos no podría describir eso.

Vivimos juntos en una marea de imágenes comerciales. Hay demasiadas imágenes en movimiento, es un exceso. Si el cine desaparece y se ahoga en imágenes comerciales, deberíamos intentar dos cosas. Por un lado, regresar nuevamente a los comienzos del cine, a los elementos de sus

inicios. Mantener intacto el cine, el film, la narración, no alienarla comercialmente, no convertirla en servidumbre. La narración debe ser autónoma. Por el otro, usted al comienzo decía que deseaba llevarme a un buen puerto, ¿verdad? Si nosotros construimos una nave, es porque no queremos hundirnos sino buscar formar una unidad. Porque si construimos juntos, una película va apoyando a la otra. Esa cooperación en Alemania en otoño se da porque Fassbinder, Mainka, Schlöndorff y todos los demás nos apoyamos unos en otros. En los mares, la vida se alimenta de arrecifes de corales. Cuando no hay nada que comer, esos arrecifes se llenan de seres vivientes diferentes unos de los otros, juntos sobreviven. Ese es nuestro rol.

David Oubiña: Entre los participantes del Talent, hubo un gran interés por la utilización de textos y de dispositivos gráficos en sus películas. Varios se interesaron en saber el por qué de la elección de estos recursos, si en realidad estos recursos estaban allí en lugar de imágenes que no podían ser mostradas.

Alexander Kluge: No es que yo prefiera los textos a las imágenes, sino que trato de establecer un equilibrio. A mí me gustan mucho las películas mudas de los años veinte que usaban intertítulos. La interpretación en una película de Fritz Lang, por ejemplo M, está en el intertítulo. Ahí es donde se cuenta la historia y después surgen imágenes libres. La secuencia no se ve interferida porque en todas partes tengo que ser teatral, transporto permanentemente información. Es decir, puedo retrotraer la información en un núcleo y luego permitir que haya un montaje con imágenes libres. Hay tres elementos con los que trabajo básicamente: uno es la música, que no tiene una expresión lingüística. Es decir, no necesariamente debe tener un sentido pero moviliza mucho al corazón. El opuesto es el lenguaje. No creo que los libros y el cine se desconozcan entre sí. Lo tercero es la imagen en movimiento. Quisiera comparar la situación de la imagen en movimiento en nuestra época. Si Ud. tiene una marea, tiene un exceso de agua. Si Ud. tiene un exceso de granos de arena, entonces Ud. tiene un desierto. Si tiene un exceso de seres vivientes, tiene una jungla. Y las tres cosas tienen una mala narración. Pero de la jungla puede hacer un jardín, en el desierto puede encontrar un oasis y en el agua puede tener un Arca de Noé y sobrevivir. Para construir algo así es que estamos, solo que vivimos en la segunda naturaleza. Nosotros hacemos jardines espirituales, arcas, oasis de películas con una narración organizada.

Acepto que otro realizador piense lo contrario. Por ejemplo, mi hija: ella se negaría a hacer un intertítulo. Diría que es algo vago, que hay que explicar con imágenes. Yo lo acepto, pero no soy tan purista como ella. Y además tengo en mi interior al niño de seis años que en su infancia miraba películas que todavía tenían intertítulos. No sé si Ud. comprende, en el cine no hay nada prohibido. Lo primero que hicimos nosotros en el cine de autor fue excluir las limitaciones. Por ejemplo con la cámara, como si no pudiéramos mostrar una sobre-exposición en el cine. O como en la oscuridad, Fassbinder es un maestro en el uso de estos valores extremos. Fellini por ejemplo en Roma es un maestro absoluto de imágenes nunca vistas, porque precisamente evadió todas las limitaciones.

El hecho de que use textos se debe a que de chico veía películas mudas, a que escribo libros y por lo tanto me gusta incorporar a ese “enemigo” que es la letra para el cine, ese caballo de Troya. Me parece correcto que no tenerle miedo a los textos escritos.

David Oubiña: Parecería ser que los cineastas son como los brujos de la tribu, que llevan el conocimiento de una época hacia la otra. Pensaba en una anécdota que Ud. cuenta en unos de los textos, acerca de la utilización de lentes de viejas cámaras de cine aplicados a cámaras digitales.

Alexander Kluge: Es cierto, tengo mi estudio en la ciudad donde se fabricó la cámara Arri II, allí los ingenieros hacen estas cosas. Ahora el problema es sencillo. Las ópticas clásicas, que fueron inventadas en los Países Bajos hace quinientos años para utilizarse en aparatos astronómicos, ya no existen. Fueron muy valiosas, hicieron el cine. Si se usan en una cámara digital, se deben equilibrar de tal forma que la luz efectivamente pueda formar la imagen. Al principio no era algo sencillo para las cámaras digitales, ahora sí se puede hacer. Lo que hicimos nosotros lo puede hacer mejor cualquier ingeniero, unimos la óptica, la fotografía clásica y los comienzos del cine.

Hay algo fundamental para que las cámaras no hayan podido sustituir a los ópticas antiguas, pueden ustedes ver que es diferente. Hay aparatos modernos que son más fáciles de usar, pero no tienen la imagen del filmico, porque en el centro tienen nitidez, luego la mayor parte de la luz se va irradiando hacia los costados. Eso es mejor aún en el blanco y negro, que como captador de luz es superior a cualquier otro color. Yo no estoy en contra del color, de hecho hago películas en color, pero el color es algo así como una lava, una capa de polvo que no permite la misma nitidez. En una película en color no se puede ver cómo cambia la luz de la tarde a la noche. No olvidemos tampoco que un film en blanco y negro [El Artista], ha recibido el Oscar. Es una película respetable pero que no está a la altura de los hermanos Marx.

David Oubiña: Quisiera hacerle una última pregunta. Ud. ha dicho en algún momento que la historia del cine viene hacia nosotros desde el futuro. Me gusta mucho esa idea, y me gustaría preguntarle, ¿cuál es el futuro del cine entonces?

Alexander Kluge: Lo digo porque las personas vivimos en una avalancha de imágenes. En realidad recibimos demasiado de todo: demasiada información, demasiadas ofertas comerciales. También es demasiada la sexualidad en los medios (ya que en realidad uno no puede hacer el amor como aparece en la televisión) y entonces cuando aparece algo así, las personas resisten.

Cuando Gutenberg inventó la imprenta había muchísimos panfletos, convocatorias a la guerra civil, a la revolución, toda chatarra impresa. Las crí-

ticas de Immanuel Kant apuntaban a que no se puede saber todo y lo que tampoco se necesita saberlo. Ese contramovimiento, esa resistencia a esta influencia permanente a la arbitrariedad de las imágenes la lleva la persona adentro suyo. Es el anti-realismo del sentimiento. El sentimiento, algo que no me gusta, lo voy a negar, es decir, es anti-realista. Esa realidad no es mía, yo no vivo en esa realidad y por lo tanto me responde como un contra-movimiento. Esas son nuestras oportunidades, es algo que está dentro del hombre y se ha establecido por el hombre. Sobre esa base es que se pueden hacer películas, como un empleado de una empresa publicitaria también puede hacer cortos publicitarios. O bien Ud. es un servidor del sistema o es un servidor de las personas. Es un poco grandilocuente, pero siento que es importante decirlo. Intelectuales como Jürgen Habermas, Michel Foucault o Michel Serres lo han expresado desde la teoría. La narración va contra el exceso de lo complejo del mundo y retorna a aquello con lo que las personas en su interior, en su fantasía, realmente viven. Por eso hay muchas expectativas.

Si hiciésemos una convocatoria para un proyecto, a realizarse los fines de semana, desde el viernes a la tarde hasta el domingo, se abriría una pequeña ranura en la puerta para mirar hacia otra dimensión. No es lo mismo que en el mundo del trabajo. Hay tiempo suficiente para ponerse en movimiento. Si realizásemos filmaciones colectivas y luego las juntásemos, rápidamente llegaríamos a trescientos minutos, especialmente si trabajásemos en base a videominutos, que no están atados a ninguna lógica común. Uno puede hacerlo siguiendo todas las reglas del arte, del humor (como los hermanos Marx), después uno musical y luego uno más convencional. Si se van alternando, se va a tener la aprobación de los espectadores. Así son los jardines y las bases de las que hablaba antes.

Hay una imagen de la que deseaba hablar, una imagen de la época de la Ilustración y de la Revolución Francesa. Un arquitecto francés construyó una torre-faro para quienes se habían perdido en el desierto. Finalmente nunca fue llevada allí, tampoco se sabía cómo una persona perdida en el desierto iba a poder verla. Con ese mismo impulso, incluso existiendo tan poca probabilidad de que alguien que se hubiese perdido regresase a la civilización, yo voy a construir ese faro. Todo lo que digo acá lo haría para siete espectadores, sin embargo por noche a veces tengo quinientos, ochocientos mil o un millón, que son pocos en la televisión. Pero no podemos prescindir de las siete personas, ni de una o de dos. Aun cuando se hable de que algo es improbable, eso que se hace tiene más fuerza.

Tenemos para nuestro trabajo una frase referencial, un principio: salvar a las noticias de la indiferencia humana, aunar siempre el factor objetivo con el factor subjetivo. Más no puedo ofrecer, pero debo decir que realmente me emociona mucho ver que estando a tanta distancia, sin embargo puedo verlos tan de cerca. Eso tiene algo que ver con la globalización, con estos grados de concreción. Estamos hablando como si habláramos normalmente estando juntos. En ese sentido la globalización es algo bueno. Somos siete mil millones de personas en este mundo, cuando nací eran aproximadamente dos mil millones. Ahora existen siete mil millones de problemas, de salidas y soluciones. Puede haber diecisiete Beethoven, cuatro Eisenstein. Dicho en otras palabras, eso es lo que yo me imagino del futuro. Estas siete mil millones de soluciones son objetivamente nece-

sarias, prácticamente es un imperativo a partir de la cantidad. Me encanta ver lo jóvenes que son ustedes.

David Oubiña: Esperemos que en el futuro haya también cuatro o cinco Kluges (Risas).

Alexander Kluge: No me pueden clonar, pero mi hija es cineasta. La historia del cine es independiente del temperamento individual, sin duda. Nosotros no debemos inflarlos, la historia del cine se va a desarrollar sola. Quiero agradecerle mucho al Sr. Oubiña, a la Sra. Antín y a la traductora.

David Oubiña: Ha sido un placer que converse con nosotros. Muchas gracias. (Aplausos).

