



Talent Press
2013





PRISCILA DE ALMEIDA XAVIER

TALENT PRESS 2013

En el trabajo de crítica no sé si es el caso de escribir una biofilmografía, ya que soy una de las responsables por interpretar la filmografía de otros profesionales. Mis trabajos autorales son de fotografía y el único trabajo en cine en el que he participado, ha sido en un corto resultante de un taller de documental digital, que mezclaba la experiencia de cine con la de fotografía.

Mis escritas acerca de cine muchas veces no son de críticas a estrenos, pero si de reseñas de películas históricas o de restauraciones. De esta manera, creo conciliar mi formación multidisciplinar al ejercicio de escribir para y acerca del cine.

Me veo como una persona observadora, a veces introspectiva, creo que en razón de eso me inclino hacia la crítica y la teoría del cine. El cine es parte de mi cotidiano, es mi trabajo y mi ocio.

La memoria del olvido

Avanti Popolo, Michael Wahrmann (Brasil, 2012)

Avanti Popolo es el primer largometraje del director Michael Wahrmann. Fue premiado en el Festival de Roma en la competición paralela Cinema XXI y después del BAFICI sigue su trayectoria de festivales aportando en el IndieLisboa.

Es posible definirla como una película política, pero no tiene nada que ver con lo que estamos acostumbrados a asistir cuando se trata del tema de las dictaduras latinoamericanas. Aquí la política se hace en otro nivel, no hace falta palabras de orden para hablar acerca de eso en el cine. El cine es el lenguaje del audio y del visual, por lo tanto, las armas que la película tiene para hacer su crítica está en su estética.

En Brasil hay un dicho de que el brasileño no tiene memoria, el olvido es la regla. Pero hay heridas que no cicatrizaron, que necesitan ser discutidas y sanadas para que se pueda seguir adelante. La relación entre un padre amargado por la pérdida y un hijo que tiene que volver a empezar va más allá de lo personal, hace emerger una historia que el país pretende olvidar.

El papel del cine aquí es central. Simbólicamente los protagonistas son personajes conocidos del cine brasileño, la memoria viene a través de películas Super 8 familiares hechas por el hijo/ hermano desaparecido en el periodo de la dictadura al retornar de la URSS. Carlos Reichenbach, un grande del cine brasileño fallecido hace poco, es el padre. André Gatti, un historiador del cine brasileño, es el hijo. Con estas personajes el Cine y la Historia dialogan o ensayan la posibilidad de un dialogo, que es difícil y aparentemente imposible. El punto de conexión entre los dos se da con la mirada hacia el archivo familiar. La películas cuentan una memoria.

El presente y el pasado se entrelazan. El recuerdo de los momentos felices en familia es tan frágil como el soporte fotoquímico de colores degradados donde se imprimen las imágenes. El presente también tiene un aspecto de decadencia, de melancolía, la casa está en ruinas, los muebles son viejos, las personas están destrozadas; la fotografía acompaña esta idea, el color desvanecido está hecho a posta. El pasado está en el presente.

El hijo se fue a la URSS y no volvió. La dictadura con su ley de amnistía se acabó, pero no quiere ser recordada para que tampoco sea juzgada. Las imágenes de los archivos personales de la familia sí que se quedan y en tiempos del cine digital son “resignificadas” para la construcción de una memoria que vive en el olvido del tiempo.

Crítica de películas estrenadas en 2012

Pollo con ciruelas, de Marjane Satrapi (Fr, 2011)

Pollo con Ciruelas es la segunda adaptación para el cine de un cómic de la ilustradora iraní residente en Francia, Marjane Satrapi. Después del éxito de Persépolis (2007), que la hizo reconocida internacionalmente, Marjane vuelve al cine pero de una manera distinta del trabajo anterior, ahora es una película con actores reales dentro de un universo fantástico y no más una animación con carácter realista.

Presentada por primera vez en el Festival de Venecia de 2011, la película, en general, tuvo una recepción positiva. Con un reparto internacional, que cuenta con nombres como Mathieu Amalric en el papel principal, Maria de Medeiros, Chiara Mastroianni, que repite su participación en una película de Satrapi e Isabella Rossellini, de esta vez hay una mezcla entre el live action y la animación. Es básicamente una película rodada en estudio y con escenarios animados digitalmente.

Es la historia de un músico, Nasser Alí Khan, un virtuoso del violín, instrumento que aquí sustituyó el tar (una especie de laúd iraní) del cómic. La película se concentra en los últimos días de vida del músico, que decide morir después que su instrumento es roto por su esposa durante una pelea entre ellos.

A través de una narrativa no lineal, dividida en capítulos conforme los días que se suceden desde que el protagonista decide morir, las memorias y los hechos futuros se cruzan para componer la historia de la familia. A lo largo de la película el espectador se va dando cuenta de los verdaderos motivos de la tristeza de Nasser: un amor imposible de la juventud que le llevó a ser un gran violinista. La pérdida del instrumento, por lo tanto, es la pérdida de sentido de la vida.

En algunos momentos, la historia gana aspectos del realismo fantástico, tan conocido por nosotros latinoamericanos. Hay elementos cómicos y dramáticos, uno sale de la sala de cine sonriendo pero con lágrimas en los ojos. Quizá por contar con nombres como Isabella Rossellini y Maria de Medeiros, ha acordado el universo de Guy Maddin, con una fotografía en color muy marcada y elementos visuales muy fuertes.

Visualmente no es de todo original, además de la clara influencia felliniana, hay toda una tradición de películas fantasiosas del cine francés. La historia es lírica y cautivante, es la entrega total de una persona a su amor (o desamor), en como los ideales extremos pueden sobreponer a la vida corriente y llevar a la muerte. Es, por fin, una lección moral de la búsqueda por el equilibrio.

Carnage, de Roman Polanski (Fr, Ale, Esp, Pol, 2011)

La nueva película de Roman Polanski es, de hecho, una película de actores. Excepto por el prólogo y por la conclusión, la historia tiene como escenario lo que sería el piso de la pareja compuesta por Jodie Foster y John C. Reilly.

Basada en una obra de teatro francesa llamada God of Carnage, de Yasmina Reza, la película se sostiene por el diálogo entre los cuatro protagonistas. La palabra es el hilo conductor de la narrativa.

El enredo cuenta la historia de dos parejas que se encuentran en el piso de una de ellas, los Longstreet, para intentar un acuerdo tras una pelea entre sus hijos, donde uno de los niños, hijo de los Cowan, pega con un bate de béisbol al otro. Lo que empieza como una simple tentativa de reconciliación, va ganando amplitud en el desarrollo del enredo hasta en descontrol total de las dos partes.

El reparto está compuesto por Jodie Foster, Kate Winslet, John C. Reilly y Christoph Waltz. Los actores han sido nominados a diversos premios en festivales, ganando en conjunto el premio de la sociedad de críticos de cine de Boston. Y la película en sí ha ganado el pequeño león de oro en Venecia en 2011.

A pesar de pasar en un piso del barrio de Brooklyn in Nueva York, ha sido rodado en París, debido a la orden de detención que todavía corre en los EE.UU. en contra Polanski.

Por ser una película muy basada en la actuación, es innegable el excelente trabajo y la sintonía entre los actores. El guión que funciona muy bien en el teatro es arriesgado para el cine, por concentrarse en diálogos con una tensión creciente en un único ambiente.

Los padres son típicos norte-americanos de clase media alta, dos parejas aparentemente cultas. La madre Longstreet es aficionada a las artes plásticas y con ideas más sociales, el padre Cowan es un hombre de negocios que no para de trabajar nunca, hecho que es justamente uno de los motivos de discusión entre el grupo. Las máscaras van cayendo, las hipocresías de los supuestos ciudadanos de bien, civilizados, occidentales y con dinero van emergiendo hasta quedaren fuera de control.

Para un espectador acostumbrado a películas norte-americanas más dinámicas, esta es difícil de verla. Hay que tener la misma atención como se fuera una obra de teatro. Los diálogos al mismo tiempo que son muy directos y duros, son sutiles y llenos de críticas a la propia sociedad que es la receptora de Polanski.

Trampa para hombres. Un encuentro entre la ciudad y el campo

Priscila de Almeida Xavier

Si hay una cara femenina del cine norteamericano del periodo mudo, se puede decir que esa cara es la de Clara Bow. Hoy poco recordada, la diva vamp era responsable por grandes éxitos taquilleros en los años 1920. Conocida como la “it girl”, término utilizado a la época para nombrar a las mujeres símbolos de la modernidad y que fue título de su película más conocida.

Mantrap (1926), de Victor Fleming, es una comedia romántica protagonizada por una joven Clara Bow. Es la historia del encuentro entre dos mundos distintos: el urbano y el rural, intermediado por el personaje de Bow.

En la narrativa hay un abogado de New York, Ralph Prescott (Percy Marmont) que está harto de todo. Harto de sus clientes mujeres que intentan de todas las formas sacar ventaja de sus esposos y también está agotado de las locuras de la ciudad, el único que anhela es la paz y el aislamiento del campo, lo que le es proporcionado por un amigo. Ya el “paleta” Joe Easter (Ernest Torrence) está aburrido de la vida tranquila del campo y quiere encontrar diversión y quizá un amor en la ciudad, ya que no ve una mujer desde hace mucho y solamente convive con los viejos y conservadores amigos de siempre. Y en la ciudad encuentra la mujer de sus sueños, Alverna (Clara Bow), que va a cambiar toda la historia.

El desplazamiento de estos personajes de un ‘mundo’ al otro, provoca un choque inevitable entre el modo de vida en el campo y el de la ciudad. A través de la comedia de situaciones, este choque está moldeado por relaciones personales con toques de erotismo.

El campo va a ciudad o Una ciudad en escena

Con la Primera Guerra Mundial, el pensamiento que permeó la belle époque ya no es más

viable y el hombre de esa época percibe que no es más tan invencible como creía antes de la guerra con todas sus construcciones tecnológicas, la destrucción causada por los conflictos muestra la vulnerabilidad de la sociedad, del individuo. Ése es el momento de reconstrucción del espacio y también de valores, de dar lugar al nuevo, al moderno. Y el nuevo se configuraba, entonces, del otro lado del océano mientras la vieja Europa trataba de cerrar sus heridas. Los Estados Unidos surgían como potencia emergente (lo que lograría de hecho después de la 2a Guerra) y con ello un nuevo paradigma de urbanidad, una nueva ciudad: Nueva York.

No por coincidencia, New York es la ciudad donde vive el personaje del abogado agotado de la vida urbana.

Una característica muy fuerte de la ciudad moderna es la condición pública de los acontecimientos. Para eso el hombre en su condición de ciudadano urbano pasaría por un redimensionamiento de su cuerpo, en conformidad con la revolución tecnológica y el empleo de la industria como forma predominante de trabajo, que edificaba el progreso. Ese espacio de la calle era

dinámico, como así convenía a la modernidad y donde la preferencia era el joven.

La ciudad es el ideal de la modernidad. El hombre y la máquina se complementan, un es extensión del otro. La ciudad dicta su ritmo, el hombre trabaja y se divierte conforme los medios urbanos modernos. El nuevo individuo de la ciudad se identifica con el espacio público es, sobre todo, joven y necesita de diversión.

Para eso, el vestuario femenino gana ligereza con su corte recto, tal como las líneas de los edificios, el ancho de los vestidos se abrevia, dando más libertad a los movimientos, la mujer está paseando por las calzadas, está en las fiestas bailando el sensual foxtrot y, por consecuencia, pasa a ganar espacio en ese movimiento público.

La ciudad construía espacios específicos para la realización de fiestas, donde se podría bailar libremente el atrevido foxtrot. Clara Bow choca los viejos conservadores del pueblo de Mantrap con su sensual y desinhibido baile urbano. Representa todo qué la ciudad juzga ideal para sí: es joven y despreocupada, baila la música de la moda y transmite la alegría que la vida urbana vendía.

No por coincidencia, Clara Bow es uno de los grandes símbolos femeninos norteamericanos de los años 1920.

El cine en los años 1920 ya está bien definido como lenguaje, en los Estados Unidos ya hay una industria creciente localizada en la costa oeste, ya con su mainstream y sus nacientes estrellas, que a lo largo de la década formarían un verdadero star system, hasta su decadencia con el advenimiento del cine sonoro.

El encuentro del hombre de pueblo con la ciudad se pasa cuando Joe sale de los rincones de Canadá y se va a Minneapolis, en los EE.UU. Él es un tipo raro en la ciudad, todo le sorprende, pero todo le fascina. Pasa por situaciones cómicas, como en la que casi es atropellado

por un coche al entrar en la ciudad. Por ser de un mundo diferente al de la ciudad, a la vez también llama la atención por donde pasa, entonces el primero que hace es alterar su visual en una barbería y es allí que encuentra la vamp urbana, Alverna, que también irá a alterar su destino.

La ciudad va al campo o El lugar de refugio y de la tradición Pero ni todos están listos para la ciudad, el anónimo flâneur que hace parte de esa masa sin nombre o individualidad, que transita por la urbanidad, también tiene sus sentimientos, lo que no está explícito en la vida de la ciudad. El abogado de New York es uno de esos y, en contra todo lo se supone ser bueno en aquel momento, se ve saturado de la vida moderna y se va al campo.

El pensamiento del que concibe el campo como lugar de refugio y tranquilidad es concomitante al que concibe la ciudad como el lugar del caos y ruido. Cuando las ciudades pasan a ser el espacio de la aglomeración de personas con nuevos trabajos fabriles o de servicios, el ideal de campo surge como oposición, como el lugar del ocio, de lo "recargar las energías" en un fin de semana o por una temporada para el retorno a la ciudad.

He-man country x city girl

La ciudad es el espacio femenino y el campo es el espacio masculino. Es interesante percibir qué la modernidad urbana se identifica con la mujer y la tradición del campo es el espacio masculino.

En una frase emblemática, Joe Easter dice que está cansado de vivir en aquel “he-man country”, donde no veía mujer a muchos años y todo cuanto tenía a su alrededor eran hombres.

Lo que para él era un martirio, era el paraíso para Ralph que se fugaba justamente de la ciudad de las mujeres y buscaba el refugio en el campo solo con la compañía de otros hombres. Él ya no aguantaba más la vida de la ciudad, el hombre aquí es victimizado en esa relación, la mujer moderna es astuta y predatoria, según la visión de la película.

A pesar de ser una película con guión adaptado por dos mujeres, Ethel Doherty y Adelaide Heilbron, basado en el romance de Sinclair Lewis, la película está lejos de ser feminista, mismo con la fuerte presencia en escena de Clara Bow con toda su “modernidad” símbolo de los años 1920. En ese período, el movimiento feminista y de las suffragettes

norteamericanas ya era bastante importante, pero aún así en esa época en Hollywood sería anacrónico pensárselo. Al final, el director era un hombre.

Alverna haz el camino contrario de la modernidad: deja su profesión en la ciudad para ser la esposa de Joe en un pueblo de Canadá. Pero aun así no deja de ser la “it girl” que trabajaba como manicura en la ciudad al mudarse para el campo. Como toda mujer urbana, según la película, es voluptuosa y una verdadera trampa para hombres, como el propio título de la película en inglés. En Mantrap continuará siendo la seductora incontrolable tal como era en la ciudad.

La ciudad es el lugar sine qua non de la modernidad. El campo es el lugar de la tradición y pasado, que sirve como contrapunto para el porvenir (que está en la ciudad). La mujer ya no es más la esposa escondida en el espacio del privado, está en las calles, trabaja y se mueve de otra manera, lo que puede ser prejudicial a los hombres si no las saben “domar” o si sabe usarlas para el bien de la sociedad, integrándolas en la ciudad.

Como una película de su momento, Mantrap tiene como discurso moralista el dominio sobre la mujer, que empieza a “tomar gusto” por la libertad de la ciudad. Aquí la mujer tiene por instinto lo que heredó de la Eva del paraíso, el pecado está con ella, cabe al hombre estar en el comando.

La pregunta que queda suspendida en el aire es: ¿que ha cambiado en las comedias románticas de la contemporaneidad?

A world of images

By Priscila de Almeida Xavier

The last session of the 8th Talent Campus Buenos Aires took place on Monday 15th, April. Its guest expert was artist Giselle Beiguelman, who spoke about the relationship between visual arts and the use of new technologies.

Giselle's lecture served as a complement to the subject discussed during the whole day: the future of film in view of the technological changes brought about by digital production.

During the introduction of the conference, moderator Jorge La Ferla described the current context that surrounds film. The key point was to discuss the idea that we live in a society based on images, and that film has ceased to be restricted to the big screen.

Giselle gave statistics to show the astonishing participation the social network has in our lives. According to her, "images are decisive in how daily life operates". The relationship between what is virtual and what is real is nowadays an anachronistic dichotomy. What is virtual is not separated from reality. The social network is unequivocally all around us.

Spectators watch films in the most different types of screens, be it a PC, a tablet, or even a cell phone. Filmmakers have started to shoot films taking this into account, taking advantage of the new technologies. They have started using smaller cameras and are even directing films without actually being present on set.

According to the artist, we are living in a post virtual era. The predominance of images has changed our perception of the world, a world where filming or taking photos has become a synonym of living. A moment can only be "lived" if it is in some way recorded.

In this sense, the rule is to share. Everything we "live" has to be shared in the social network. The line that divided public from private has begun to weaken, what is personal and what belongs to the public domain is no longer clear.

The lecture ended with the introduction of the concept of "cannibalization of the screen". The screen as we know it today will gradually disappear, absorbed by multiple screens. Film plays an important role in the appropriation of these technologies and in reversing the logic of image consumption.





EDDY BÁEZ

TALENT PRESS 2013

Breve biofilmografía

Aproximación crítica a la instalación “Televisores abandonados” de Jorge Macchi

Producción del segmento radial La Música en el Cine: Día 1
“Apocalipsis Now”

Payaso asesino como fantasma de un hombre cohibido en
“Balada Triste de Trompeta” de Alex de la Iglesia

Sylvain Chomet: fabricante de ilusiones

“Antichrist”: Las dicotomías de un film de terror al estilo de
Lars Von Trier. Fragmento: Psicología vs Esoterismo

Grant Gee: Un director ecléctico

“Häxan” de Benjamin Christensen: Una fórmula secreta, III
Congreso Internacional de ASAECA /Universidad de Córdoba
Monte Hellman, poética de la incertidumbre. X Jornadas In-
ternacionales de Estética y Teorías Cinematográficas, Grupo
Art-Kine/UBA

“Ensayo Final para Utopía” de Andrés Duque: Más allá del límite

Ted: a Muppet without strings

Aquello que no es claro, que se mezcla, que muta, que excede los límites y se aparta de lo convencional, esas son mis áreas de interés, las que se nutren de la diversidad y apuestan el todo a ello.

El amor como artificio.

Mapa, de Elías León Siminiani
Por Eddy Báez

Todo empieza cuando el director español Elías León Siminiani decide realizar una “película diario” y el 16 de abril de 2008 se marcha a la India a realizar su primer largometraje. Allí Elías —ahora convertido en personaje— descubre sus miedos, no sabe qué filmar, ni cómo adaptarse a una realidad tan distinta a la suya. Se inician las discusiones con “El Otro” —su otro yo que lo contradice en cada decisión— y la lucha entre dejarse llevar por la razón o por la emoción. Paulatinamente el hecho de no poder encontrar la inspiración ni la técnica, será desplazado por la necesidad de encontrar un amor, una pareja, alguien con quien compartir ese viaje.

Así aparece el personaje en base al cual se articulará y estructurará el resto del relato: “Luna”, el enigmático personaje que guiará sus acciones y emociones. Su relación con ella separa la historia en dos partes: la primera donde empieza a plantar señales sobre su presencia, hasta descubrir que está enamorado de ella y decide volver a Madrid. Y la segunda parte donde debe olvidarla. Entre ambas partes un pequeño montaje de 4 minutos resume una elipsis de dos años, que nos pone al tanto de lo que paso entre ambos. Pero lo más importante de este pequeño momento es que el mismo autor nos devela aquí los artificios de la comedia romántica y él está haciendo una, aunque no sea en el sentido convencional del género.

Hablar sobre el amor, es entonces lo que da vida al film. Es una fórmula que Siminiani ha experimentado antes en su corto *Limites: 1ª persona* (2009) —el mismo que usa para abrir este largometraje—. Quizás sea porque el amor es un sentimiento universal —todos en algún momento sentimos la necesidad de buscar y encontrar a alguien— que elija este tema para atraer la atención de los espectadores o quizás sea porque cree que “donde hay amor hay cine”. Así el director convierte a Luna en la fuerza motivadora, es lo que moviliza a Elías/personaje como el satélite natural controla la marea. Antes de ella no sabía que filmar, después de ella, tampoco, pero su existencia es lo que le permite desplazarse, aunque sea para olvidarla. La historia de amor es la que permite a Elías/director —crear un vínculo con los espectadores, para así poder interpelarnos y— con muy buen resultado controlarnos.

El “ritual del olvido” no lo podríamos realizar sin el proceso de identificación entre los espectadores y los personajes, sin la cohesión que da a la historia la temática del amor. Proceso que requirió la primera mitad de la película, para plantar todas las imágenes referentes a “Luna” y que luego se repetirá como mecanismo de continuidad del film: pasará del monotema de encontrar una compañera, al de olvidar a esa compañera. Sin “Luna” no hay historia de amor, sin el amor, el director no podría calar en el espectador. Y es esta la jugada más astuta que lleva adelante, es este recurso lo que le permite llegar a un público diverso con un tipo de registro que no es el habitual para las comedias románticas.

Mapa surge luego de un largo proceso de documentación que el autor ha dispuesto a medio camino entre la ficción y el documental y es este gesto lo que la hace memorable. En este film Siminiani expresa su necesidad/capacidad de controlar casi todo aquello que siente y piensa el espectador, en ella no hay nada dejado al azar. Pareciera que hay una excesiva corres-

pondencia entre la palabra y la imagen a lo largo del film que no deja lugar a la ambigüedad, pero esa manera de representar la realidad, de reorganizar lo real, es el cúmulo de una serie de experimentaciones que este autor ya viene realizando desde sus cortos anteriores. Y en ello se manifiesta no solo su amor por el cine, sino también cierto placer por la hibridación de sus formas.

LUX: New ways of understanding art

by Eddy Báez

In its penultimate day, the 8th Talent Campus Buenos Aires organized the conference *Crossing borders: film in the art gallery*, conducted by Gil Leung, distribution manager of the English arts agency LUX. The session took place in Universidad del cine's auditorium and was made possible thanks to the support of the British Council that along with BAFICI carried out the project called *Britania Lado B* for the 2013 edition. The event was directed to TCBA assistants as well to the public in general.

After briefly exposing the objectives of the agency she represents - mainly the distribution and exhibition of moving image works -, Leung focused her lecture on understanding why and how experimental cinema has reached the galleries, as well as considering why show films in galleries, and the advantages of doing it so through an agency as LUX.

The main reason film has reached the galleries is due to a change in the market. Avant-garde movements have been accepted as art and are nowadays considered valuable, even when many of these were rejected in the past. Marcel Broodthaers's work has been very important in this long process since he changed the traditional way of watching and formally understanding experimental cinema.

Not only the ways films are produced have changed, but also what is considered a work of art and the way it is exhibited and distributed. Moving image curators have to constantly contemplate these questions given the nature of the works. Because unlike painting for example, the object here is not the work itself but the experience of watching it. What is purchased is not the object but the right to exhibit it or become its spectator.

Along with this consideration, the issue of exhibition and storage comes up as well. In this era of big technological advances piracy is the primary threat. This brings about the need to find new ways of protecting copyrights, currently only possible through airtight contracts, which can be modified any time necessary. This adds another function to the gallery.

The conference was highly motivational for filmmakers present since "making artists' productions viable" is among the gallery's principal goals: "let the works be exhibited, but let there also be a remuneration for the artists every time an exhibition takes place". But what was mostly motivating was the avant-garde spirit: Leung believes that "where there is will, there is a way". So we must keep on trying.

Love as artifice

Mapa by Elías León Siminiani
By Eddy Báez

It all begins when Spanish director Elías León Siminiani decides to direct a “diary film” and on April 16th, 2008 leaves for India to shoot his first feature film. It is there where Elías –who has now become a character– discovers his fears, and does not know what to film or how to adapt himself to a reality that is so different to his own. He begins his discussions with “The Other”- his other self who contradicts him in every decision he takes – as well as a dispute about whether to follow his reason or his feelings. The fruitless search for inspiration or technique is gradually replaced with the need to find love, a partner, someone with whom to share this journey.

It is then when the character that will articulate and structure the rest of the story appears: Luna¹, who will guide Elías’s actions and feelings. Their relationship splits the story into two parts: the first one where Elías gradually discovers he is in love with her and decides to return to Madrid. And the second part where he has to forget her. In between both parts, a four-minute montage summarizes a two-year ellipsis and fills us in on what has happened between them. But what is more important in this little moment is that the author reveals us the artifices of romantic comedy. Because he is in fact making one, even if it he does not follow all the conventions of the genre.

Love, to talk about love, is what gives life to this film. It is a formula Siminiani has previously experimented with in his short film *Límites: Ira. Persona* (2009) – the same short film he uses to start off this feature film-. It is perhaps because of love being a universal feeling –all of us at some point feel the need to look for and find someone to love- that Siminiani chooses this subject to draw the audience’s attention, or perhaps because he thinks that “where there is love there is film”. The director transforms Luna into the motivational force; she is what moves Elías/the character, just as our natural satellite controls tides. Before Luna, he did not know what to film, after Luna either, but her existence is what allows him to move, even if it is to forget her. The love story is what allows Elías/the director to create a bond with the audience, so as to the able to question us and –with very good results- control us.

We would not be able to complete the *ritual of oblivion* without this process of identification between audience and characters, without the cohesion love as a subject gives to the story. A process that has required half of the film, so as to plant all the images referred to “Luna” that will then be repeated as a mechanism to give the film continuity: from finding a partner to forgetting her. Without “Luna” there is no love story, without love the director would not be able to reach the audience. And this is the cleverest move, it is this what allows him to reach different audiences, with a form that is not the usual in romantic comedies.

Mapa emerges after a long process of documentation the author, halfway between fiction and documentary film. And it is this what makes it memorable. In this film, Siminiani expresses his need/capacity to control almost anything the audience feels and thinks. There is nothing left at random. Throughout the film, there seems to be an excessive correspondence

1 tn: As well as a name, in Spanish “luna” means “moon”.

between the words and the image that leaves no place to ambiguity. But that way of representing reality, of reorganizing what is real is the result of a series of experimentations this author has been since carrying out in his past short films. And by this, he demonstrates not only his love for film, but that he also takes pleasure in the hybridization of its forms.

Género y Vanguardia.

por Santiago Gonzalez Cragnolino

La película chilena NO, elegida para dar comienzo a otro Bafici, refuerza la impresión que el festival continúa con la misma orientación de siempre pero con un leve cambio en su trayectoria.

Dos apuestas del Bafici 2013, dos declaraciones de principios: NO, de Pablo Larraín (todas las películas de apertura lo son), y una nueva sección competitiva denominada “Vanguardia y Género”. Este énfasis puesto sin eufemismos en el rótulo de la nueva sección es, cómo se encargan de señalar los programadores del festival constantemente, una forma de dar más visibilidad a las apuestas más radicales y a aquellas que se encasillan en géneros, por lo general relegadas a las funciones de trasnoche.

La mencionada NO, es una inteligente articulación de ambas propuestas: el género y la experimentación. Enmarcada en el contexto histórico del Chile de 1988, en los días previos a un plebiscito que decidiría la continuidad del dictador Augusto Pinochet o daría lugar a las elecciones democráticas, la película de Larraín puede ser leída desde varios géneros. Puede ser tanto una película de época, cómo un discreto thriller político, cómo una comedia negra, y puede ser todas estas cosas a la vez. Pero si bien el director se atiene a las convenciones genéricas e incluso se lo puede vincular al clasicismo narrativo, es en su tratamiento del soporte material de la película donde esta encuentra su expresión de radicalidad. Las imágenes replican con sorprendente fidelidad la textura de videocassete. Este giro formal despierta la curiosidad y trastoca la experiencia, ¿son estas imágenes poco nítidas, casi primitivas, una alegoría sobre la difusa memoria histórica del pasado reciente de su país? Son quizás una afirmación sobre la relación entre la memoria y el consumo audiovisual y como este interviene sobre la primera. De cualquier forma NO y sus destellos de U-Matic invitan a indagar sobre ella, a sumergirse en repetidas visiones.

La película chilena es un buen comienzo para esta celebración cinéfila que es el Bafici, otro auspicioso abril para los amantes del cine.

Dos miradas sobre No, de Pablo Larraín

Sergio López y Santiago Gonzalez Cragnolino

Dos reseñas sobre el film de apertura de este año a cargo de sendos participantes del Talent Press del Talent Campus organizado por la FUC.

La revolución será publicitada

Por Sergio López

No, la cuarta película de Pablo Larraín, compitió este año por el Oscar en la categoría de film extranjero (que quedó en manos de Michael Haneke por *Amour*) y fue seleccionada para la apertura del 15º BAFICI. Cuenta un hecho histórico: el referéndum al que llamó Pinochet para validar popularmente sus intenciones de perpetuarse en el poder. Y lo hace desde la perspectiva de René (Gael García Bernal), creativo desembarcado en Chile que, cargado de ideas publicitarias modernas y de una no baja cuota de cinismo, se enrola en la campaña del No, la campaña de La Concertación.

Larraín elige para su relato una cámara que empareja la textura del film con la del material de archivo: pautas televisivas del año 1983. Pero esa cámara no aporta verismo, redobla el artificio. Los límites entre archivo, documento y ficción se diluyen en secuencias en las que los protagonistas de la campaña del No actúan de sí mismos, aunque, 30 años después.

Los spots televisivos de archivo nos abren una ventana a la historia del cine latino: el primero del Sí, propaganda fascista dura y pura; el primero de La Concertación, una pequeña muestra de cine político centrada en el horror de una dictadura. Con la entrada de René, ingresa el lenguaje publicitario, los slogans y el fin que justifica, ¡ay!, los medios: 'Chile, la alegría ya viene'. La publicidad funciona como una tercera posición, la de la victoria. Y, si bien se discute sobre el vacío o no de los spots en algún punto previo a su salida al aire, algún político de la concertación le echará en cara a René que su campaña es una campaña "del silencio", la balanza se inclina por la estrategia de René y el mismo Larraín por un film un tanto formulario: comedia rebajada con biter, coqueteos con el thriller político, tema dictatorial, una clara y reconocible estrella latina y un guión basado en una obra de Skármeta que le valieron a No, además de su resultado fotográfico, la clasificación a los Oscar.

Hay un influjo casi hipnótico en los archivos, la sensación de estar experimentando la Historia misma. Pero se trata de la historia de la propaganda inserta un film de ficción con una intención no poco didáctica (nótese el texto que antecede y enmarca el relato). Los spots de la franja del Sí ponen los pelos de punta, pero es una sensación ya experimentada. El nuevo horror se debe, se lo debo, a los de la franja del No. En la película vemos a los ideólogos pensando al destinatario de su campaña, cómo se valen para tal fin de sus prejuicios y cómo lo pintan de dos o tres brochazos bien gruesos. Esa es la imagen que No nos devuelve como ciudadanía, una capaz de derrocar a un dictador porque se le pegó un jingle televisivo.

En el mundo que postula el film, la propaganda es la sola causa del cambio en el rumbo de la Historia. La televisión, una vez terminada la campaña, es

libre y prepara el desembarco de, sí, un culebrón de presupuesto inflado. Libertad, amarga libertad, parece resumir Larraín, y es en esos momentos cuando su película se aleja de la fórmula y se parece a la textura de sus propias imágenes.

Género y Vanguardia

Por Santiago Gonzalez Cragnoilino

Dos apuestas del BAFICI 2013, dos declaraciones de principios: No, de Pablo Larraín (todas las películas de apertura lo son), y una nueva sección competitiva denominada Vanguardia y Género. Este énfasis puesto sin eufemismos en el rótulo de la nueva sección es, cómo se encargan de señalar los programadores del festival constantemente, una forma de dar más visibilidad a las apuestas más radicales y a aquellas que se encasillan en géneros, por lo general relegadas a las funciones de trasnoche.

La mencionada No es una inteligente articulación de ambas propuestas: el género y la experimentación. Enmarcada en el contexto histórico del Chile de 1988, en los días previos a un plebiscito que decidiría la continuidad del dictador Augusto Pinochet o daría lugar a las elecciones democráticas, la película de Larraín puede ser leída desde varios géneros. Puede ser tanto una película de época, cómo un discreto thriller político, cómo una comedia negra, y puede ser todas estas cosas a la vez.

Pero, si bien el director se atiene a las convenciones genéricas e incluso se lo puede vincular al clasicismo narrativo, es en su tratamiento del soporte material de la película donde esta encuentra su expresión de radicalidad. Las imágenes replican con sorprendente fidelidad la textura de videocasete. Este giro formal despierta la curiosidad y trastoca la experiencia, ¿son estas imágenes poco nítidas, casi primitivas, una alegoría sobre la difusa memoria histórica del pasado reciente de su país? Son quizás una afirmación sobre la relación entre la memoria y el consumo audiovisual y como este interviene sobre la primera. De cualquier forma No y sus destellos de U-Matic invitan a indagar sobre ella, a sumergirse en repetidas visiones.

Amables palabras de un pensador riguroso

por Santiago Gonzalez Cragolino

En el marco del Talent Campus Buenos Aires 2013, los asistentes tuvieron la posibilidad de participar de una charla de Kent Jones organizada bajo el título de “Cómo pensar el cine contemporáneo”. Para quienes no conocen a Jones, se trata de uno de los críticos más importantes de los últimos quince años, devenido ahora también en cineasta y programador del festival de Nueva York. Es una de esas voces que resaltan dentro del coro de opiniones y comentarios acerca de esa categoría tan cambiante, frágil y hasta inasible: el cine contemporáneo.

Económico en su habla cómo lo es a la hora de escribir y filmar, su exposición denota su inclinación por ir al punto y dejar afuera todo aquello que sea superfluo, esto es todo aquello que no puede respaldar con ejemplos concretos, aquello que no puede señalar con nombre propio dentro del panorama del cine actual. La charla es siempre amable pero marcada por esta rigurosidad a la hora de ejemplificar sus argumentos.

El contenido de la exposición que dio a los asistentes del Talent Campus se centró en los cambios que vienen asomando en el cine a partir de los avances tecnológicos. Si estamos en una etapa de transición dentro del cine, ni siquiera un analista tan prolijo y concreto está exento de experimentar la falta de certeza ante el futuro. Por eso a la hora de describir el panorama, abordando las posibles ventajas y desventajas de emplear los nuevos dispositivos tecnológicos de los que disponen los cineastas, su posición es mesurada. Jones señala que lo que se produce hoy con medios tradicionales no es mejor ni peor que aquello que, para dar un ejemplo, echa mano de tecnologías cómo las que facilitan la postproducción de imagen durante el rodaje. Igualmente nota que hoy todavía resuena en el espectador esa transición no del todo suave del soporte fílmico al digital. Para respaldar esta idea Jones mencionó cómo muchas veces las nuevas herramientas de postproducción de imagen suelen ser utilizadas para dar la impresión de lo que se ve en pantalla es un rollo de película en vez de una imagen digital. Esta interesante contradicción es algo a ser pensado.

Entrando ya en un territorio más incierto, Jones señaló dos tendencias en el cine contemporáneo que él sostiene que irán en incremento. Por un lado el cine puede decantar en un conjunto de películas cada vez más atiborradas de elementos visuales y sonoros puestos en función de un entretenimiento masivo vacuo. En contraposición, y facilitada por un acceso más democrático a los dispositivos de registro, la otra tendencia iría en una dirección en la cual las películas serían cada vez más pequeñas y depuradas, destinadas a un grupo de entendidos y con limitadas posibilidades formales: un cine de autor de pequeña escala. El problema que encuentra Jones es que estas vertientes no podrían dialogar entre sí, dando como resultado un empobrecimiento del cine como arte, que se beneficia del choque de perspectivas ya sean provenientes de la industria cómo del cine independiente.

Por último Jones celebró la existencia de las escuelas de cine. En su consideración lo que se enseña en estas escuelas es valioso y por esa razón seguirán existiendo. En contrapunto con lo que ocurre con generaciones anteriores, cómo la “generación de los videos de rock”, una generación

que ayudó a instaurar una lógica audiovisual donde “el corte no importa”, las nuevas generaciones de estudiantes de cine tienen la posibilidad de aprender la importancia de conocer el medio, sus herramientas y el valor de hacer un uso expresivo de los recursos formales que parten no del capricho sino de una búsqueda estética personal. En ese sentido valora la oportunidad que presentan las escuelas para esas personas que quieren acercarse al séptimo arte para transmitir con el lenguaje cinematográfico su experiencia de mundo y compartirla con los demás por medio de la imagen en movimiento, más allá de los soportes de proyección y de las herramientas que permiten ponerla en pantalla.

Kind words from a strict thinker

by Santiago Gonzalez Cragolino

Assistants to Talent Campus Buenos Aires 2013 had the opportunity of participating in a lecture given by Kent Jones titled *How to understand contemporary cinema*. For those who do not know Jones, he is one of the most important critics of the last fifteen years, who has also become a filmmaker and a New York Film Festival programmer. He is one of the voices that stand out in the choir of opinions and comments of that ever changing, fragile and almost impossible to grasp category known as contemporary cinema.

As economic in his speech as he is when writing or filming, Jones' exposition revealed his inclination to be concise and leave out anything superfluous that he could not support with concrete examples or that he could not call by its name. Jones gave a kind lecture, nonetheless answered with rigor when having to illustrate his arguments.

The content of the exposition offered to Talent Campus' assistants was centered in the changes surfacing in filmmaking because of technological advances. Faced with the possibility of cinema being in a period of transition, not even the smartest or sharpest analyst is exempt of experiencing uncertainty towards the future. Thus, when having to describe the current state of cinema and talk about the possible advantages and disadvantages of the use of the new technological devices filmmakers have access to, Jones' position was a moderate one. He pointed out that what is produced today with the traditional devices is neither better nor worse than what is produced, for example, with technologies which facilitate image postproduction on set. Jones however stated that the not so soft transition from analogic to digital format still echoes in the spectator's mind. To support this idea, Jones mentioned how often image postproduction effects are used to give the impression that what is shown on the screen comes from a film roll rather than from a digital image. This interesting contradiction is something worth considering.

Moving over to a more uncertain territory, Jones mentioned two tendencies in contemporary cinema that he believes are in the process of growing. On the one hand, cinema could develop into a collection of films filled with visual and sound elements guided by mass entertainment. On the other hand, the other tendency, triggered by a more democratic access to recording devices, could result in smaller and simpler productions, destined to a group of connoisseurs with limited formal possibilities: a small-scale auteur-driven cinema. The problem with this, Jones stated, is that these movements will not be able to establish a dialogue, which will result in the decay of film as an art, which traditionally benefits from the clash between industrial and independent film perspectives.

Finally, Jones celebrated the existence of films schools. He considered that what is taught is valuable, and for that reason they will continue existing. Unlike what happened with past generations such as "the music video generation", which helped establish the audiovisual formula where "the cut is not important", the new generations of film students have the possibility of learning the value of the medium, its tools and the importance of making use of the formal devices for a personal aesthetic search rather than arbitrarily. In that sense, he valued the opportunity film schools offer to

those who take interest in the seventh art to express through the language of film their views of the world, and to share it through motion pictures, beyond any screening formats or tools that allow these to appear on the screen.





SERGIO LÓPEZ

TALENT PRESS 2013

Soy Profesor de Letras. En la universidad comencé a sistematizar mi formación cinéfila y a escribir mis primeros textos sobre cine. He realizado cursos de crítica y de guión paralelos a mis investigaciones académicas sobre géneros narrativos. He practicado la crítica teatral en proyectos de investigación universitarios. En 2011 comencé a colaborar en la revista VloV con dos textos sobre cine en cada número. En uno repaso, modestamente, la filmografía de algún cineasta: Cronenberg y Wong Kar Wai, por ejemplo. Los otros son de carácter temático: cine y vino, por ejemplo. Actualmente desarrollo una investigación sobre teatro político en la que el cine tiene un papel importante dentro de la serie de fenómenos analizados.

Escribo sobre cine como modo de aproximación a un arte que me apasiona y me ayuda a dialogar con el mundo. La escritura debe tener siempre una cuota de riesgo para que produzca algún tipo de verdad.

Charla “Acerca de cómo se encuentra o se pierde la libertad con las nuevas tecnologías,”

por Christoph Hochhäusler (Talent Campus)
Sergio López

El director y teórico alemán, que presentó en el BAFICI dos películas (The City Below y su aporte a la trilogía Dreileben), dio una charla en el Talent Campus, con moderación de Eduardo Antín (Quintín). Esta crónica se realizó en el marco del Talent Press, organizado por la Universidad del Cine.

En el marco de las actividades del 8º Talent Campus Buenos Aires tuvo lugar la conferencia Acerca de cómo se encuentra o se pierde la libertad con las nuevas tecnologías, a cargo del realizador y crítico alemán Christoph Hochhäusler, quien invitó a los presentes a pensar en el futuro de la realización cinematográfica en función de cuatro de avances tecnológicos que avizora en horizontes próximos futuros. El que sigue es un breve recorrido por esos panoramas no poco sci-fi.

Uno. Con el desarrollo de cámaras capaces de registrar la totalidad de la performance de los actores, los realizadores no tendrán el trabajo de planificación y rodaje de ángulos y encuadres: cualquier plano posible podrá ser obtenido en posproducción. Esto como primera ventaja. Serán capaces, además, de crear complejos planos a partir de este registro, como si se tratara de palimpsestos. Cada unos 30 años cambia el concepto de realismo cinematográfico, recuerda Hochhäusler, y ese cambio viene aparejado a un avance tecnológico.

Dos. En un futuro no muy lejano y, a partir del perfeccionamiento de posibilidades ya existentes en los motores de búsqueda de internet, los cineastas podrán tener acceso al archivo audiovisual más grande de la historia. Vale mencionar que en esta visión las leyes de copyright no son aquellas con las que contamos hoy en día ¿Qué beneficios aporta el acceso a toda la memoria del cine? La de evitar la proliferación de planos déjà vu a la vez que la utilización de otros ready made. En el futuro, sueña con ojos abiertos Hochhäusler, los cineastas tendrán que concentrarse en esas dos o tres escenas que permanecen de los films, las que sobreviven al avance del olvido, aquellas que logran independizarse de la gramática del cine.

Tres. La portabilidad y definición crecientes de las cámaras hace que hoy sea posible registrar imágenes de gran calidad en el lugar mismo de los acontecimientos. Los cineastas pueden llevar diarios audiovisuales y archivar material para futuros trabajos sin desmedro de la calidad final del proyecto. En el futuro no todos seremos cineastas, como podría derivarse de este punto, pero aquellos que lleven adelante el oficio lo harán de tiempo completo, los 365 días del año.

Cuatro. Este punto de la argumentación está relacionado con los otros y es, según lo vislumbra el director alemán, el menos claro. La concentración en los momentos importantes del film, el trabajo con archivos propios y universales, los saltos o “atajos” gramaticales, conducirían al lenguaje cinematográfico hacia la abstracción, una que Hochhäusler ya detecta en algunos documentales hoy en día.

El motivo de la búsqueda de Hochhäusler está relacionado con los problemas con que él cuenta en la actualidad a la hora de filmar. Y, aunque estas tecnologías aparecen en el horizonte como posibles soluciones para los mismos, futuro y avances tecnológicos no son sinónimos de progreso ascendente, lineal o indefinido. Tampoco significan renegar del pasado: en su exposición aparecen nombres de cineastas clásicos norteamericanos como Walsh o Hawks y de pretéritos viajeros del tiempo y la memoria como Marker o Mekas.

El cine fue, es y será, en definitiva, el producto de la interacción entre los dispositivos tecnológicos, los creadores y su(s) mundos. El futuro trae tensiones, encrucijadas y contradicciones a esta relación. Pero Hochhäusler también piensa en las audiencias, en el aspecto comunicativo del cine. De ahí que su reflexión incluya una posición de vigilancia sobre los hipotéticos usos de las tecnologías por venir. Hay que empujar el lenguaje del cine hacia nuevos niveles aprovechando al máximo los desarrollos tecnológicos, pero se tratará, siempre, de un viaje compartido.

La revolución será publicitada.

No, la tercera película de Pablo Larraín, compitió este año por el Oscar en la categoría de película extranjera (que quedó en manos de Michael Haneke) y fue seleccionada para la apertura del 15º BAFICI. Cuenta un hecho histórico: el referéndum a que llamó Pinochet para validar popularmente sus intenciones de perpetuarse en el poder. Y lo hace desde la perspectiva de René (Gael García Bernal), creativo desembarcado en Chile que, cargado de ideas publicitarias modernas y de una no baja cuota de cinismo, se enrola en la campaña del No, la campaña de La Concertación.

Larraín elige para su relato una cámara que empareja la textura del film con la del material de archivo: pautas televisivas del año 1983. Pero esa cámara no aporta verismo, redobla el artificio. Los límites entre archivo, documento y ficción se diluyen en secuencias en las que los protagonistas de la campaña del No actúan de sí mismos, aunque, 30 años después.

Los *spots* televisivos de archivo nos abren una ventana a la historia del cine latino: el primero del Sí, propaganda fascista dura y pura; el primero de La Concertación, una pequeña muestra de cine político centrada en el horror de una dictadura. Con la entrada de René, ingresa el lenguaje publicitario, los slogans y el fin que justifica, ¡ay!, los medios: 'Chile, la alegría ya viene'. La publicidad funciona como una tercera posición, la de la victoria. Y, si bien se discute sobre el vacío o no de los *spots* en algún punto previo a su salida al aire, algún político de la concertación le echará en cara a René que su campaña es una campaña "del silencio", la balanza se inclina por la estrategia de René y el mismo Larraín por un film un tanto formulario: comedia rebajada con biter, coqueteos con el thriller político, tema dictatorial, una clara y reconocible estrella latina y un guión basado en una obra de Skármeta que le valieron a *No*, además de su resultado fotográfico, la clasificación a los Oscar.

Hay un influjo casi hipnótico en los archivos, la sensación de estar experimentando la Historia misma. Pero se trata de la historia de la propaganda inserta un film de ficción con una intención no poco didáctica (nótese el texto que antecede y enmarca el relato). Los *spots* de la franja del Sí ponen los pelos de punta, pero es una sensación ya experimentada. El nuevo horror se debe, se lo debo, a los de la franja del No. En la película vemos a los ideólogos pensando al destinatario de su campaña, cómo se valen para tal fin de sus prejuicios y cómo lo pintan de dos o tres brochazos bien gruesos. Esa es la imagen que *No* nos devuelve como ciudadanía, una capaz de derrocar a un dictador porque se le pegó un jingle televisivo.

En el mundo que postula el film, la propaganda es la sola causa del cambio en el rumbo de la Historia. La televisión, una vez terminada la campaña, es libre y prepara el desembarco de, sí, un culebrón de presupuesto inflado. Libertad, amarga libertad, parece resumir Larraín y es en esos momentos cuando su película se aleja de la fórmula y se parece a la textura de sus propias imágenes.

Las herramientas del cine por venir

En el marco de las actividades del 8vo Talent Campus Buenos Aires tuvo lugar la conferencia **Acerca de cómo se encuentra o se pierde la libertad con las nuevas tecnologías** a cargo del realizador y crítico alemán Christoph Hochhäusler, quien invitó a los presentes a pensar en el futuro de la realización cinematográfica en función de cuatro de avances tecnológicos que avizora en horizontes próximos futuros. El que sigue es un breve recorrido por esos panoramas no poco *sci-fi*.

Uno. Con el desarrollo cámaras capaces de registrar la totalidad de la performance de los actores, los realizadores no tendrán el trabajo de planificación y rodaje de ángulos y encuadres: cualquier plano posible podrá ser obtenido en posproducción. Esto como primera ventaja. Serán capaces, además, de crear complejos planos a partir de este registro, como si se tratara de palimpsestos. Cada unos 30 años cambia el concepto de realismo cinematográfico, recuerda Hochhäusler, y ese cambio viene aparejado a un avance tecnológico.

Dos. En un futuro no muy lejano y a partir del perfeccionamiento de posibilidades ya existentes en los motores de búsqueda de internet, los cineastas podrán tener acceso al archivo audiovisual más grande de la historia. Vale mencionar que en esta visión las leyes de copyright no son aquellas con las que contamos hoy en día. ¿Qué beneficios aporta el acceso a toda la memoria del cine? La de evitar la proliferación de planos *déjà vu* a la vez que la utilización de otros *ready made*. En el futuro, sueña con ojos abiertos Hochhäusler, los cineastas tendrán que concentrarse en esas dos o tres escenas que permanecen de los films, las que sobreviven al avance del olvido, aquellas que logran independizarse de la gramática del cine.

Tres. La portabilidad y definición crecientes de las cámaras hace que hoy sea posible registrar imágenes de gran calidad en el lugar mismo de los acontecimientos. Los cineastas pueden llevar diarios audiovisuales y archivar material para futuros trabajos sin desmedro de la calidad final del proyecto. En el futuro no todos seremos cineastas, como podría derivarse de este punto, pero aquellos que lleven adelante el oficio lo harán de tiempo completo, los 365 días del año.

Cuatro. Este punto de la argumentación está relacionado con los otros y es, según lo vislumbra el director alemán, el menos claro. La concentración en los momentos importantes del film, el trabajo con archivos propios y universales, los saltos o “atajos” gramaticales, conducirían al lenguaje cinematográfico hacia la abstracción, una que Hochhäusler ya detecta en algunos documentales hoy en día.

El motivo de la búsqueda de Hochhäusler está relacionado con los problemas con que él cuenta en la actualidad a la hora de filmar. Y, aunque estas tecnologías aparecen en el horizonte como posibles soluciones para los mismos, futuro y avances tecnológicos no son sinónimos de progreso ascendente, lineal o indefinido. Tampoco significan renegar del pasado: en su exposición aparecen nombres de cineastas clásicos norteamericanos como Walsh o Hawks y de pretéritos viajeros del tiempo y la memoria como Marker o Mekas.

El cine fue, es y será, en definitiva, el producto de la interacción entre los dispositivos tecnológicos, los creadores y su(s) mundo(s). El futuro trae tensiones, encrucijadas y contradicciones a esta relación. Pero Hochhäusler

también piensa en las audiencias, en el aspecto comunicativo del cine. De ahí que su reflexión incluya una posición de vigilancia sobre los hipotéticos usos de las tecnologías por venir. Hay que empujar el lenguaje del cine hacia nuevos niveles aprovechando al máximo los desarrollos tecnológicos, pero se tratará, siempre, de un viaje compartido.

Sergio Mario López.





SEBASTIÁN MORALES

TALENT PRESS 2013

Soy crítico de cine hace tres años. Al ser formado en la carrera de Filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés, encamino la crítica de cine desde una perspectiva filosófica, haciendo énfasis en la utilización del tiempo y el espacio en el cine boliviano. He publicado críticas en diferentes medios de comunicación, como son: Cinemascine, en el periódico La Prensa y La Razón, en el periódico digital Erbol; en publicaciones especiales para diferentes festivales en Bolivia y en libros de cine. Soy co-fundador y co-programador del cine club: La mirada de Ulises. También, he tenido la oportunidad de ser programador del festival de cine Pachamama cine de Frontera (Río Branco, Brasil)

La crítica de cine es la mejor forma de hacer filosofía en la era de la imagen y es mi manera de comprender el mundo.

Insurgentes: pasado y futuro de nuestro cine Fecha de publicación: 12 de agosto del 2012

Medio publicado: Cinemascine.net (medio digital) Sebastian Morales Escoffier

Insurgentes de Sanjinés cierra la larga etapa del cine indigenista boliviano, fin que ya se anunciaba en las puertas del 2000 con la llegada del digital y las propuestas de nuevas estéticas y contenidos. Sin embargo, es con este film que se escribe definitivamente el acta de defunción de esta forma de hacer cine en nuestro país. Ya no parece posible pensar conceptual ni formalmente al indígena desde los grandes discursos, desde la épica de la revolución. Esto porque ni el propio Sanjinés ha podido resolver una pregunta incómoda en Insurgentes: ¿Cómo pensar el cine indigenista (léase revolucionario) en tiempos de Evo? Se hace incómoda la pregunta sobre todo si se decide omitir olímpicamente a los indígenas de tierras bajas, verdaderos sujetos revolucionarios de nuestra época.

Pero Sanjinés no sólo fracasa en el intento de actualizar su discurso en los tiempos de cambio, sino que también nos obliga a revisar los conceptos que atraviesan la obra anterior del maestro. Un ejemplo claro tiene que ver con la gran innovación formal de Sanjinés: el plano secuencia integral. Este elemento sólo es utilizado en la obra del maestro dos veces en todas sus películas y solamente en un film: La nación clandestina. Sin embargo, se puede decir con toda seguridad que la ante penúltima película de Sanjinés se estructura a partir del plano secuencia integral. En el momento en que se propone una reversibilidad en el tiempo, es decir, donde hay un diálogo entre el presente y el pasado se puede hablar de una estructura de este tipo. La unidad del plano secuencia integral no se da gracias al tiempo (puesto que hay dos) sino gracias al espacio. Así pues, no necesariamente se necesita un plano secuencia para hablar con toda seguridad de la innovación formal de Sanjinés, siempre y cuando se plantee una reversibilidad entre pasado y presente y una unidad espacial.

Esto sucede en Insurgentes en dos secuencias. La primera vez que Sanjinés se anima a utilizar un plano secuencia integral en el sentido laxo del término, vemos a un campesino (que luego nos enteraremos que es uno de los muchos héroes que Insurgentes quiere hacer visible) que se cruza con el Evo. En un plano-contraplano los dos personajes se miran conectando el pasado (el campesino) con el presente (el Evo). Lo mismo sucede hacia el final del film, en donde el presidente del estado plurinacional se cruza en un teleférico con los padres de la patria.

El plano secuencia integral nace por la intencionalidad de hacer un lenguaje cinematográfico acorde a la cosmovisión andina. Es una verdadera expresión autoral y cultural. De ahí lo gravísimo de los dos planos comentados, puesto que se utiliza la cosmovisión andina para justificar al gobierno de turno. Hablando filosóficamente, el Evo aparece en Insurgentes como el fin de la historia. Aprovechándose de la estructura circular se plantea que el presidente es la actualización de todos los potenciales de los forjadores de la patria. Se trata no sólo de un eterno retorno de lo mismo, del retorno cíclico de los héroes, sino de la culminación de su misión: una feliz inversión de todos los valores. La frase de Tupac Katari: "Volveré y seré millones" se expresa aquí en todo su sentido filosófico, pero también propagandístico.

El Evo es la encarnación de esa sentencia.

Si es tomada como cierta la hipótesis que proponemos aquí, si el plano secuencia integral se convierte en meramente utilitario, habría que preguntarse la verdadera función de este elemento. Siguiendo a los estetas marxistas sólo una forma revolucionaria puede tener un contenido de este tipo. ¿Pero que sucede en este caso? ¿Será que en germen (aunque no actualizado) La Nación..es una película de propaganda? ¿Los otros filmes, como por ejemplo El enemigo principal son simplemente folletines propagandísticos bellamente realizados?

Insurgentes es una película imprescindible en el cine boliviano, puesto que no sólo plantea cuestionantes sobre el pasado de nuestro cine, sino también sobre su futuro. ¿Qué debemos esperar después del ocaso de los ídolos? ¿Seremos capaces de crear nuevas formas que representen auténticas expresiones de nuestra cultura? ¿Se puede pensar el cine boliviano a partir de una teoría y práctica de un cine junto al pueblo?

Ciudadela: entre la libertad y el cautiverio

Medio publicado: Periódico La Prensa (La Paz, Bolivia)

Fecha de publicación: 11 de diciembre del 2011

Sebastian Morales Escoffier

La ópera prima del documentalista boliviano Diego Mondaca, Ciudadela fue presentada en el marco del IDFA (festival internacional de documentales de Ámsterdam). En espera de su estreno en Bolivia, les ofrecemos aquí una pequeña reseña de la película. El film busca experimentar tanto visual como sonoramente con un espacio muy particular de la ciudad de La Paz; la cárcel de San Pedro.

Para comprender el primer largometraje de Diego Mondaca, Ciudadela, es una necesidad inevitable hacer referencia a su trabajo en el corto La chirola. En efecto, Ciudadela y La chirola son las caras opuestas de una misma moneda, procesos complementarios en la consolidación del discurso que justamente tiene como punto de partida su cortometraje.

En La chirola, Mondaca sigue los pasos de un ex convicto, en la intención de demostrar que los límites entre los dos espacios en los que habitaba y habita este personaje no son tan fáciles de discernir. En el cortometraje, el director boliviano busca poner en duda nuestro concepto de libertad, o más bien dicho, intenta mostrar que los límites entre la libertad y el cautiverio no son tan bien definidos como uno podría creer. Si esto es así, entonces a Mondaca le faltaba todavía mostrar la otra cara de la temática: ya no los sentimientos de cautiverio de un hombre libre, sino más bien presentar la cárcel en una faceta inusual: como una pequeña orbe cerrada, como una ciudad inmersa en otra.

En efecto, Mondaca a partir de una poética de forma se esfuerza en mostrar la cotidianidad del convicto, su vida en familia, sus pequeños negocios, la fiesta, el partido de fútbol. Además, inserta en su narración, elementos que parecen absolutamente descontextualizados si pensamos que estamos viendo una cárcel. El mejor ejemplo de esto es tal vez cuando la cámara de Mondaca sigue a un niño en los recovecos de la prisión de San Pedro, mostrando la inmensidad del lugar. Sin embargo, aún cuando el motivo filmado aparezca en una cotidianidad absoluta, las imágenes del film aparecen con una enorme violencia subyacente, haciendo patente el sentimiento de peligro e inseguridad que sin duda invade a cualquier cárcel.

Doble movimiento (o tal vez triple) el que realiza Mondaca en su documental; en primer lugar nos emplaza en una cárcel, en donde, como espectadores, aspiramos ver lo que normalmente se nos muestra en un establecimiento de este tipo. Pero la cámara intenta por todos los medios posibles desplazarnos, descontextualizarnos, sólo para volver a recordarnos que estamos dentro de una institución punitiva.

Es así como el director invierte pero al mismo tiempo complementa formalmente el discurso de La Chirola. La cárcel es más que cuatro paredes sustraída del régimen de visibilidad, se extiende en los recovecos de la sociedad, en cada uno de sus miembros. Pero a su vez, el sentimiento de libertad puede surgir de las formas más inéditas, en la vista del techo de la cárcel (Ciudadela) o a partir del amor a los perros (La Chirola)

De esto no se deduce que el discurso que nos propone Mondaca sea foucaultiano, el director no hace nada parecido a una ontología del poder o una crítica de las instituciones como nodos de poder. El análisis del documentalista busca revelar simplemente cierta condición humana existencial, busca un acercamiento humano para comprender sus aspiraciones (sus anhelos de libertad) y sus frustraciones (sentimiento de cautiverio).

Más que tener una obsesión por la cárcel (como podría pensarse en un primer momento), Mondaca se interesa por una curiosa antropología filosófica (y hasta una filosofía política) en cuanto intenta emplazar su cámara en esa frontera, en el medio que separa la libertad del cautiverio en el hombre. Si esto es así, entonces Mondaca puede emplazar su cámara en cualquier lugar en donde se haga vigente esta (no) frontera.

Así pues, no es imprescindible para Mondaca instalar su cámara en la cárcel (aunque este espacio es ciertamente un lugar privilegiado para exponer el discurso propuesto por el director), sino que más bien y curiosamente, puede operar y mirar los mismos lugares que han interesado y obsesionado a Foucault: el colegio, el manicomio, la clínica.

El juego de Mondaca es esencialmente espacial; nos invita a mezclar los espacios sin necesidad de desplazarnos temporalmente. Es a partir de este juego (o más bien invitación a la reflexión) que el director boliviano comienza de a poco a consolidar un discurso, no sólo en su contenido, sino también, como propuesta formal. Mondaca, en los dos trabajos comentados, muestra las enormes posibilidades discursivas y formales del documental.

La Paz en Bolivia: Imágenes de la nostalgia

Sebastian Morales.

Si bien este año no hay presencia boliviana en esta edición del BAFICI, hay dos filmes que hablan de forma indirecta de nuestro país y más específicamente de la sede de gobierno. Se trata de la chilena *La Paz* de Santiago Loza y la argentina *La Paz en Buenos Aires* de Marcelo Charrás. Este último, narra la historia de un personaje mítico boliviano: el Ciclón, luchador memorable.

La lucha libre en Bolivia y su especialidad: las cholitas luchadoras ya ha sido tocada en varios filmes de índole documental. Más allá de lo interesante que podría llegar a ser el tema (con una enorme cuota de exotismo) el film de Charrás describe desde el documental de observación un curioso espacio: el de los barrios bolivianos en Buenos Aires.

Así, Charrás se acerca al Ciclón no sólo como a una leyenda de un submundo, sino que también se acerca a la figura del migrante: a sus capacidades de crear espacios (Sloterdijk diría esferas) en lugares que en una primera instancia no parecen ser capaces para dicha labor. Es justamente a eso que se refiere el título del film: un mundo dentro de otro mundo.

En cierto sentido, Charrás elabora un discurso visual similar al de Mondaca en Ciudadela. En los dos filmes, el ejercicio de observación lleva a descubrir los códigos y formas que circundan dos mundos particulares y que, de alguna forma, limitan como si de paredes se trataran los mundos de los alrededores (lo que en el caso de Charrás no implica formar un especie de ghetto sin contacto con lo exterior). Por un lado el Ciclón y la lucha libre y por el otro lado la construcción de mundos en lugares imposibles (citando de nuevo a Sloterdijk): se trata pues de adentrarse de alguna manera a los lugares de la marginalidad.

En una primera instancia la combinación de estas dos marginalidades simplemente parecen imposibles: ¿es factible pensar en un barrio boliviano en Buenos Aires en el que se entrene lucha libre? ¿Cómo el memorable *Ciclón* ha podido ser parte y construir de alguna forma estos espacios? La pregunta sólo puede ser respondida desde un enfoque temporal.

Los nexos entre Bolivia, Buenos Aires y la lucha libre sólo pueden ser encontrados en el ejercicio de rememoración de la madre patria. El Ciclón es un luchador retirado que con nostalgia recuerda su tierra (aunque viva rodeado de bolivianos), sus luchas con su archirrival el *Conde* y a partir de aquello intenta convertirse en un nexo entre Bolivia y sus propios hijos: migrantes que ya vivieron muchos tiempo ahí. Así, como en muchos filmes del siglo pasado (e incluyendo Rojo, amarillo y verde), *La Paz en Buenos Aires* propone un discurso de la espacialidad que tiene que ver con la nostalgia del boliviano a volver a su tierra. Tal vez, uno de los rasgos de nuestro ser como bolivianos es nuestra añoranza de la madre tierra.

Django sin cadenas: Jugar al cine

Sebastian Morales Escoffier.

Ver una película de Tarantino es como jugar un juego. Un juego tiene reglas y el que decide incumplirlas o no las entiende a cabalidad corre el riesgo de aburrirse o considerar la actividad como algo absurdo. Es que sin reglas y sin la conciencia lúdica, el juego tiene la potencialidad de ser un tremendo absurdo.

Tarantino tiene sus reglas de juego y hay que asumirlas para comprender sus películas. El cineasta tiene un estilo muy bien marcado y es que quiere poner en juego todas sus marcas autorales. La excesiva violencia de sus imágenes (que se complementan en algunos casos con una estética similar a la del cómic), sus secuencias colosales y en muchos casos absurdas, su marcado gusto por el kitsch, sus infinitas referencias a películas de culto son las reglas del juego. Así, una crítica externa a las películas de Tarantino es igual al intento infecundo del adulto de comprender los movimientos de un niño en estado lúdico. Sólo se entiende el valor del juego cuando se lo juega.

Así, cuando se trata de hacer una crítica de *Django sin cadenas* hay que pasar por alto todas las imperfecciones de la película, todos los elementos que parecen ridículos. Esto no por intentar una defensa desesperada de Tarantino, sino simplemente para adentrarnos en la lógica del juego. Pongamos un ejemplo: el film trata sobre dos cazarecompensas, uno negro y otro alemán que buscan en una última instancia liberar de la esclavitud a la esposa del primero (ya la situación primera aparece como un ridículo). En un código "serio" parece ser la denuncia algo absurda de los abusos hacia los negros en épocas poco anteriores a la guerra civil estadounidense. Si se toma desde este punto de vista, la película se excede en su banalidad, cae en errores históricos, convierte una herida profunda en un espaguetthi western (no por nada Spike Lee no quiso ver el film). ¿Pero esto es realmente importante en la película? ¿Tarantino es tan *naïf*? ¿Hay que tomar en serio realmente la historia de la película?

Es probable que la elección de temas en donde es fácil identificar rápidamente a los archimalos (los blancos del sur o los nazis en *Bastardos sin gloria*) simplemente tenga que ver con una intención de deshacerse rápidamente de explicaciones que entorpezcan el juego. Y el juego es el cine, o más precisamente: la forma. Así, Tarantino se deshace de grandes discursos, de estructuras de guiones férreas (y por tanto aburridas) y aboga por un cine imperfecto pero que a la vez defienda un cine puro.

Lo puro y lo imperfecto en el cine no siguen la regla del tercer excluido, sino que más bien se complementan, para hacer una película *sin cadenas*. Así, el primer término se refiere a un deseo de no seguir las fórmulas que exigen no sólo la industria, sino también (inconscientemente) la crítica cinematográfica: una historia redonda, buenos actores, verisimilitud en la construcción de las secuencias y los personajes, etc...Con estos parámetros y sin entrar en el juego, el film de Tarantino puede ser quemado en la hoguera (aunque también habría que hacer lo mismo con todas las vanguardias cinematográficas a lo largo de 100 años).

Pero el filme de Tarantino intenta acercarse también a lo más puro del cine clásico (si eso es posible en su totalidad). De ahí su infinidad de referencias a las películas que han marcado historia, de ahí su gusto por el western (el

género que más ha aportado en el séptimo arte), de ahí su intención de experimentar con lo kitsch y al violencia algo banal. *Django sin cadenas* es pues un homenaje hacia el cine que todo cinéfilo atento y con ganas de jugar sabrá muy bien aprovechar. Así, mientras que los que se resisten al juego ven en el Tarantino de *Django* una película banal, imperfecta, para los jugadores se trata pues de un filme que nos invita a recordar el porqué el cine es el arte por excelencia de la actualidad.

Joven y alocada: nuevas experiencias de la espacialidad

Sebastian Morales Escoffier

Joven y alocada, el film de la chilena de Marialy Rivas, cuenta la historia de Daniela, una adolescente de familia evangélica, que decide experimentar al máximo su sexualidad. El film juega con los dos polos que constituyen a la personaje principal: el conservadurismo exagerado de su familia choca fuertemente con las búsquedas de la protagonista. La tensión entre los dos extremos irreconciliables encuentran un punto de escape a partir de la creación de un blog, que permite a Daniela comentar sus experiencias desde el “anonimato” de la web, pero además permite a Rivas explorar narrativas diferentes.

Así, entre la intimidad de los encuentros sexuales de Daniela y la escritura pública del blog, Rivas lleva la polémica tensión del film a una síntesis de dos elementos formales que en una primera instancia parecen antagónicos. Los comentarios de los *bloggers* se entrecruzan con secuencias de alcoba, permitiendo una lectura, desde la multiplicidad de lenguajes, de la compleja personalidad de Daniela.

Rivas intenta poner en evidencia con este doble juego formal, uno de los rasgos más importantes de la era del internet; la disolución de los espacios públicos y privados. O dicho de otra manera: la construcción de un espacio virtual que se sobrepone al real, con sus propias reglas y mecanismos, en donde todo (incluso las aventuras sexuales de la colegiala) está al alcance de las manos de cualquiera sin importar el momento o el lugar.

Así pues, *Joven y alocada* pone en juego una serie de dicotomías, que a veces funcionan como tales, pero que en otros momentos se contaminan, rompiendo las barreras entre ambos polos, en la intencionalidad de crear algo nuevo. Con esto, Rivas propone un lenguaje que intenta instaurar, desde las fronteras del cine, la experiencia de la espacialidad en las épocas actuales. Experiencia que justamente se caracteriza por un frágil y no siempre feliz equilibrio entre elementos heterogéneos. Tan heterogéneos como la compleja personalidad de Daniela.

Charla: Nuevos horizontes del cine.

Marcos Muller, programador de varios festivales cine, junto a Diego Lerer, fueron los protagonistas de la charla titulada “Nuevos horizontes del cine”. El evento enmarcado, en el talent campus del Bafici, pretendía dibujar a grandes rasgos algunas tendencias y *tips* a la hora de construir la grilla de un festival.

Según Muller, lo más importante en el armado de un festival es la búsqueda de elementos heterogéneos y su correcto equilibrio. Así, como sucede con el presente Bafici, Muller propone la programación de filmes de género y de autor, buscando que el conjunto del festival pueda ser interesante para una mayor cantidad de personas. Con esto, además se pretende dar un tratamiento igualitario a películas de diferente índole evitando así el encasillamiento de ciertos filmes en Guetos que a la larga implican una especie de muerte lenta para cierto tipo de trabajos. Aunque a la vez, en la búsqueda de encontrar un equilibrio entre los diferentes elementos, Muller propone indagar en cada una de las películas para que estas puedan encontrar al público que las disfrute y no se pierdan no sólo en el mar de cientos de filmes de los festivales, sino también ante el glamur de la alfombra roja.

Al final de la charla y ante la siempre complicada pregunta: ¿Cómo saber cuál es una buena película?, el programador encuentra una respuesta sencilla: “es una cuestión de panza”.

La Paz in Bolivia: images of nostalgia

By Sebastián Morales

Even though no Bolivian films were programmed in this edition of BAFICI, there are two that indirectly speak about our country, more precisely about our seat of government. These are the Chilean *La Paz* directed by Santiago Loza, and the Argentinian *La Paz en Buenos Aires* directed by Marcelo Charrás. The latter tells the story of a legendary Bolivian character: the Ciclón¹, a memorable wrestler.

Wrestling in Bolivia and its distinctive feature, the Cholita Wrestlers, are subjects which have been covered by various documentary films. In his film, Charrás chooses the observational documentary to describe peculiar spaces: Bolivian neighborhoods in Buenos Aires.

In this way, Charrás approaches the Ciclón not only as a legend of the underworld, but he also takes interest in the figure of the immigrant, in its ability to create its own spaces (Slorterdijk would say spheres) far from its mother country. That is in fact what the film's title refers to: a world inside another world.

In a way, Charrás's visual discourse is similar to the one Diego Mondaca develops in *Ciudadela*. In both films, the act of observing leads to the discovery of codes surrounding two particular worlds which, in some way, act as walls separating them from the worlds around them (in Charrás's case this does not mean that they establish a ghetto without outside contact). On the one hand, the Ciclón and wrestling, on the other the construction of worlds in impossible places (quoting Slorterdijk once more): the object is to go deep into places of marginalization.

At first, the combination of these two marginalities seems simply unconceivable: is it possible to imagine a Bolivian neighborhood in Buenos Aires where people train for wrestling? How has legendary Ciclón built these spaces and become part of them? The question can only be answered from a historical perspective.

The links connecting Bolivia, Buenos Aires and wrestling can only be discovered through the remembrance of the mother country. The Ciclón is a retired wrestler who longs for his land (even though he lives surrounded by Bolivian citizens) and his fights against his archrival the Conde², and tries to become the link between Bolivia and his own children: immigrants who have been living in Buenos Aires for a long time. Like in many films of the last century (including *Rojo, Amarillo y verde*), *La Paz in Buenos Aires* deals with Bolivian citizens' nostalgia for their land, perhaps one of our people's distinctive features.

1 In Spanish, the word "ciclón" means "hurricane".

2 In Spanish, "conde" refers to the title of "count".

Críticas de Joven y alocada + La Paz en Buenos Aires (Talent Press)

Sebastian Morales Escoffier

Dos reseñas realizadas en el marco del Talent Press del Talent Campus, organizado por la Universidad del Cine.

Joven y alocada: Nuevas experiencias de la espacialidad

Joven y alocada, el film de la chilena de Marialy Rivas, cuenta la historia de Daniela, una adolescente de familia evangélica, que decide experimentar al máximo su sexualidad. El film juega con los dos polos que constituyen al personaje principal: el conservadurismo exagerado de su familia choca fuertemente con las búsquedas de la protagonista. La tensión entre los dos extremos irreconciliables encuentran un punto de escape a partir de la creación de un blog, que permite a Daniela comentar sus experiencias desde el “anonimato” de la web, pero además permite a Rivas explorar narrativas diferentes.

Así, entre la intimidad de los encuentros sexuales de Daniela y la escritura pública del blog, Rivas lleva la polémica tensión del film a una síntesis de dos elementos formales que en una primera instancia parecen antagónicos. Los comentarios de los bloggers se entrecruzan con secuencias de alcoba, permitiendo una lectura desde la multiplicidad de lenguajes de la compleja personalidad de Daniela.

Rivas intenta poner en evidencia con este doble juego formal uno de los rasgos más importantes de la era del internet; la disolución de los espacios públicos y privados. O, dicho de otra manera, la construcción de un espacio virtual que se sobrepone al real, con sus propias reglas y mecanismos, en donde todo (incluso las aventuras sexuales de la colegiala) está al alcance de las manos de cualquiera sin importar el momento o el lugar.

Así, Joven y alocada pone en juego una serie de dicotomías que a veces funcionan como tales, pero que en otros momentos se contaminan, rompiendo las barreras entre ambos polos, en la intencionalidad de crear algo nuevo. Con esto, Rivas propone un lenguaje que intenta instaurar, desde las fronteras del cine, la experiencia de la espacialidad en las épocas actuales. Experiencia que justamente se caracteriza por un frágil y no siempre feliz equilibrio entre elementos heterogéneos. Tan heterogéneos como la compleja personalidad de Daniela.

La Paz en Bolivia: Imágenes de la nostalgia

Si bien este año no hay presencia boliviana en esta edición del BAFICI, hay dos films que hablan de forma indirecta de nuestro país y, más específicamente, de la sede de gobierno. Se tratan de La Paz, de Santiago Loza, y La Paz en Buenos Aires, de Marcelo Charras. Este último, narra la historia de un personaje mítico boliviano: el Ciclón, luchador memorable.

La lucha libre en Bolivia y su especialidad -las cholitas luchadoras- ya ha sido tocada en varios films de índole documental. Más allá de lo interesante que podría llegar a ser el tema (con una enorme cuota de exotismo) el film de Charras describe desde el documental de observación un curioso espacio: el de los barrios bolivianos en Buenos Aires.

Así, Charras se acerca al Ciclón no sólo como a una leyenda de un submundo, sino también a la figura del migrante: a sus capacidad de crear espacios (Sloterdijk diría esferas) en lugares que en una primera instancia no parecen ser capaces para dicha labor. Es justamente a eso que se refiere el título del film: un mundo dentro de otro mundo.

En cierto sentido, Charras elabora un discurso visual similar al de Mondaca en Ciudadela. En los dos films, el ejercicio de observación lleva a descubrir los códigos y formas que circundan dos mundos particulares y que, de alguna forma, limitan como si de paredes se trataran los mundos de los alrededores (lo que en el caso de Charrás no implica formar un especie de ghetto sin contacto con lo exterior). Por un lado, el Ciclón y la lucha libre y, por el otro, la construcción de mundos en lugares imposibles (citando de nuevo a Sloterdijk): se trata pues de adentrarse de alguna manera a los lugares de la marginalidad.

En una primera instancia, la combinación de estas dos marginalidades simplemente parecen imposibles: ¿Es factible pensar en un barrio boliviano en Buenos Aires en el que se entrene lucha libre? ¿Cómo el memorable Ciclón ha podido ser parte y construir de alguna forma estos espacios? La pregunta sólo puede ser respondida desde un enfoque temporal.

Los nexos entre Bolivia, Buenos Aires y la lucha libre sólo pueden ser encontrados en el ejercicio de rememoración de la madre patria. El Ciclón es un luchador retirado que con nostalgia recuerda su tierra (aunque viva rodeado de bolivianos), sus luchas con su archirrival el Conde y, a partir de aquello, intenta convertirse en un nexo entre Bolivia y sus propios hijos: migrantes que ya vivieron muchos tiempo allí. Así, como en muchos films del siglo pasado (e incluyendo Rojo, amarillo y verde), La Paz en Buenos Aires propone un discurso de la espacialidad que tiene que ver con la nostalgia del boliviano a volver a su tierra. Tal vez, uno de los rasgos de nuestro ser como bolivianos es nuestra añoranza de la madre tierra.





ARMANDO RUSSI ESPITIA

TALENT PRESS 2013

En 2009 conformé el equipo de programación de la Cinemateca CinUSP en la Universidad de São Paul. En 2011 fui becario del Goethe-Institut en el Seminario Internacional de Cultura y Medios sobre la Praxis e Industria Cinematográfica Alemana en Múnich. Ese año realicé dos conferencias sobre cine y género en para la Universidad Tecnológica de Panamá y las Naciones Unidas en Panamá. Desarrollé los seminarios: Cine y Sociedad en 2008, subsidiado por el Ministerio de Cultura, Una Historia del Cine Brasileiro en 2011 y Cine, Comedia, Artista y Sociedad en 2012 para la Cinemateca Distrital de Bogotá. Actualmente me desempeño como docente de Teoría e Historia de cine, Cinematografía, Guiones y Libertos y Semiótica. Realizo el programa de cine radial La Nacional Cultural de la UN Radio 98.5 fm.

Profesor Teoría e Historia de cine, Critico y Cineclubista: *Entiendo al cine como un hecho estético de alto valor artístico y como conciencia histórica crítica de la condición humana.*

A propósito de Sanjinés y los hijos del último jardín, 2004.

Es difícil hablar sobre la obra de tan notable maestro, pero el balance en relación a su última película no es alentador.

No me gustó, no es una buena película. Voy a trascender el mero juicio del gusto y entrar en detalle en varios aspectos cinematográficos que a mi modo de ver fueron, sin ánimo de ser pedante, inocentes.

La película es tanto a nivel estético, como narrativo y político muy ingenua. No parece una película del maestro en cuestión. Parece por el contrario una película de un joven amateur.

Tengo que reconocer que no conozco toda la obra del maestro, pero conozco bien por lo menos sus 4 primeras películas. Y me pregunto: ¿Dónde quedó la consecuencia estético-narrativa en relación con la crítica política?

Cuando uno ve el desarrollo conceptual, y si se quiere teórico, frente a conciliar los aspectos estéticos, narrativos e ideológicos en pro de representar el sentimiento de un pueblo como colectivo y no hazañas de héroes aislados, asumiendo de esta manera una postura cercana al objeto de estudio y no la mirada distante del colono observador de las primeras películas de Sanjinés, podemos notar la pertinencia histórica de éste cine en el marco de un cine moderno y consecuente y urgente para América Latina.

Por un lado el montaje guerrillero (Ukamau), anárquico, fluido, o mejor, salvajemente fluido, que nos muestra al indígena como una fuerza social, consiente de su condición y de sus decisiones; y no como el estereotipo del indígena noble, sumiso y fiel.

La ruptura espacio-temporal (Yawar-Mallku) con una estructura compleja a base de flash-backs, como elemento de introspección y de dialogo entre la concepción de vida rural y la concepción de vida de la ciudad.

Por otro el lado el plano secuencia (El enemigo principal) como un elemento de distanciamiento narrativo, en donde al dilatarse el tiempo el espectador entra a hacer parte del colectivo (el objeto de estudio, lo filmado, el equipo de filmación y el espectador)

Así mismo, la representación o mejor la presentación de la geografía y atmósfera que componen los paisajes -urbanos y rurales- bolivianos (y otras peruanos y ecuatorianos) naturalista (a veces documentales) de forma coherente, la cual no permite una estétización de la realidad y de los problemas locales, logra una propuesta en armonía tanto en el plano estético, como narrativo e indudablemente ideológico.

Los hijos del último jardín, 2004 es una película que carece de todos estos elementos, los cuales hicieron grande el cine del grupo Ukamau. No se trata de repetir hasta la saciedad, tales o cuales recursos como una formula de éxito, no. Es natural que en una carrera tan larga y tan

sorprendente se incursione en nuevos problemas estéticos, narrativos y temáticos, pero acá no hay una evolución, sino por el contrario un retroceso poco propositivo.

Es una película muy inocente.

Estéticamente vemos una fotografía (video) ingenua, cuyos encuadres y búsquedas no satisfacen un orden metodológico en relación a la temática y el dilema existencial de sus personajes.

Dramatúrgica y narrativamente es mucho más grave, pues la película esta narrada en tono de drama, pero la caracterización y el guión son tan poco elaborados que se cae en la gracia, en el chiste, en el melodrama estereotipado. En momentos en donde el Pathos dramático sugiere ser alto, se haya la escena imperfecta y procura la risa -hay que recalcar, que este recurso NO es intencional- Y esto es peligros, muy peligros, pues la presentación de una critica social y política se torna leve y pasajera.

Bueno, No quiero sonar pedante, es un juicio honesto y preocupado frente a una obra la cual respeto mucho.

Felizmente siempre ésta el buen cine presente y nosotros para recordarlo. "Viejo muere el cine, pero renace cada día" G.I.Cabrera.

Espero éste sea un buen punto de partida para entablar un diálogo amigo y cinéfilo.

ARMANDO RUSSI

Revista Alucine, Unidad de Gestión de Proyectos, Dirección de Bienestar, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

SOBRE EROTISMO, PORNOGRAFÍA Y CINE.

Eros es una cosa, pornografía otra. La pornografía es la cosificación del cuerpo y de la condición humana (mecánica del cuerpo, industrialización, modernidad, incapacidad del dialogo, monotonía, soledad). El erotismo es el reconocimiento del deseo, de las pulsiones humanas y del otro.

La pornografía es efímera, su fin es matar el deseo. El erotismo es eterno y trasgresor. Su fin (entre otros) es mantener el deseo.

No se trata de PRIMEROS planos y penetraciones. Muchos hablaban de la demoledora, incisiva y grafica IMPERIO DE LOS SENTIDOS (convertida en pornografía por la repetición inescrupulosa o ignorante, incapaces de reconocer el poder trasgresor y político de esta obra monumental) se trata de extrapolar lo sexual, para ahondar en problemas y/o fenómenos sociales de representación, género, ideologías, políticas, PSICOLOGIAS, etc.

En la pornografía asistimos conscientemente a una puesta en escena, también, consiente. En esta puesta en escena participamos de la "colegiala" (que sabemos que no es colegiala) y el acto gratuito sexual. La persona, el SER, ya no es más y se convierte en el estereotipo más vulgar, que ni la peor coproducción colombo-mexicana podría proponer en el contexto del más leve melodrama argumental de una telenovela, cuyas reglas de genero permiten perpetuamente el cliché, tras el cliché.

Nadie se pregunta por el pasado, presente y futuro de nuestra "colegiala", basta con que mueva bien su cuerpecito y diga con energía e intensidad MORE!!! y reciba el elixir de la vida en su rostro.

Si comió o no, tampoco es nuestro interés. Importa su nivel sociocultural, académico o humano. Eso para que?

En el contexto erótico los personajes no tienen este vacío histórico, soci-

ológico, antropológico y psicológico. Es verdad que asistimos a otra puesta en escena, pero nuestro accionar no es consiente, se confabula

con la ilusión que establece la película y el espectador frente a lo “objetivo” y la cuestión de lo “real”.

En el contexto erótico los personajes tienen dimensión física, sociológica y psicológica, lo que implica un contexto histórico y geográfico y por ende político, entre otros.

La pornografía es la más hipócrita de los reconocimientos del status-quo. Se mueve por debajo, pero NO tiene censura. El erotismo es tan trasgresor que atenta contra el establecimiento.

Sobre Tinto Bras puedo decir que es un “cineasta” lamentable, torpe y por sobre todo un pornógrafo. (lo cual no está mal, pero que no lo disfrace con erotismo) salvo Relaciones impropias de 2002 y Caligula, su cine no es más que un cine deliberadamente facilista.

Ver a Masamura, los primeros años de Paul Verhoeven y Walerian Borowczyk.

Lo anterior NO es un juicio moral, ni ético. Disfruto la pornografía, sobre todo la extrema, pero prefiero Una delicia turca a un Año y el rey.

Erotismo es esencial en el arte, la pornografía se despreocupa totalmente al respecto.

Revista Alucine, Unidad de Gestión de Proyectos, Dirección de Bienestar, Universidad Nacional de Colombia, 2011.





LUCÍA SALAS

TALENT PRESS 2013

Me encuentro terminando la carrera de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires y cursando Artes Combinadas en la misma universidad. Me desempeñé en el área de Dirección, Sonido y Guión durante mi carrera, y en los últimos dos años en documental. Co-dirigí el documental *Implantación* que participó del 26º Festival de cine de Mar del Plata y competirá en los premios Cóndor, y a partir de esta experiencia estamos desarrollando un largometraje. Me desempeñé como sonidista y directora de sonido en largos y cortometrajes en los últimos 3 años.

Como periodista soy la encargada del área de sonido en la revista virtual Grupo Kane, trabajo en el área de documentos de Marienbad y soy crítica en ambas revistas. Desde el 2010 programamos en la FADU-UBA el ciclo de cine Sala Matinee.

Creo en la comunión entre el estudio teórico y la praxis. Sin una comprensión teórico-analítica del cine no se puede existir. Trato de basar todo lo que hago en esta idea.

Pepe

por Lucía Salas

Textos publicados en Grupo Kane (www.grupokane.com.ar) como cobertura del 27o Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Fecha de publicación: diciembre de 2012.

Pepe el andaluz (2012) Alejandro Alvarado Jódar y Concha Barquero España 83 min. (Sección España Alterada)

La primera vez que tuve contacto con Pepe el andaluz fue durante el seminario que ofrecieron sus propios directores durante el festival, titulándolo como “Ausencias, el reto de la representación”. La película había sido estrenada el día anterior y no había podido verla. Apenas sabía que trataba de un personaje que estaba siempre ausente y que esta ausencia buscaba muchas formas de ser representada y, sin embargo, pude (re)construir una idea de ella a través de la imagen y la voz de sus directores, protagonistas y, claro, a través de ciertas imágenes de presencia | ausencia aun sin haber visto ni una sola imagen. Aquel era sin lugar a dudas un gran seminario que me impulsó a verla esa misma tarde.

En Pepe el andaluz Alejandro Alvarado Jódar descubre que su abuelo Pepe (el del título) en realidad no había muerto sino que luego de la Guerra Civil había viajado hasta este otro lado del Atlántico para “hacerse la Argentina” y nunca más regresó, lo que significó el inicio del movimiento de una familia que a través de generaciones se fue desperdigando por todo el mundo -como tantas otras que corrieron con la misma suerte durante la segunda mitad del siglo XX-, a tal punto que las dos generaciones siguientes a Pepe crecieron con la marca de la ausencia.

Ausencia que se siente en el cuerpo, como el caso de la abuela María, el dolor mayor, un dolor muy solitario y muy fragmentado, al que la anciana maneja dosificando la información. A través de los 10 años que tardaron en filmar esta película la abuela María fue soltando a su nieto los pedacitos de recuerdo que el dolor le permitía soltar y que nunca había podido traspasar a sus hijos. De esta manera ella se vuelve un personaje que controla la estructura del film. La abuela le quita al nieto el control sobre su propia película. Estas historias se saltean una generación, es mucho más fácil enfrentar a los nietos que a los hijos, la mirada de los nietos siempre es menos dura. Y este nieto, Alejandro, además de ser un ser muy comprensivo tiene en su brazo una cámara, y esta cámara que al principio es inhibitoria es después liberadora para todos. Cuando la familia se acostumbra a vivir con la cámara olvidan que detrás hay un familiar, se vuelve una especie de dispositivo silencioso, que escucha y no responde (similar al de Gastón Solnicki en Papirosen). Y así salen los recuerdos más puros.

Alejandro es consciente que este acto de fusión con su cámara tiene muchas consecuencias, lo dijo él mismo en su seminario “es la diferencia entre tomar la sopa o filmar la sopa”. Alejandro decide dejar de vivir muchos momentos en favor de la búsqueda de la verdad sobre su abuelo, y esto no lo hace sólo por su protección, sino por su familia. En Pepe el Andaluz hay un amor tan profundo a la familia que lleva a que todos sus personajes se liberen de esa culpa terrible que sienten el uno con el otro, por nunca haber hablado de Pepe, de lo que significó su ausencia, por lo que cada uno sitió sobre el otro sin sacarlo nunca. Este es un amor redentor... Como dice el

tío de Alejandro en Polonia “yo me he prestado a este juego porque tengo necesidad de hablar, de hablar sin esconder nada”. Esto se vive siempre como una especie de juego, y así es más fácil participar.

Pero el personaje liberado en Pepe el andaluz es realmente la abuela María. Este personaje se va volviendo cada vez más complejo conforme avanza la película. La que empieza como una abuela un poco bicha que no recuerda bien las cosas es al final un personaje muy complejo que está muy triste por haber llevado tantos años la carga de muchos secretos, de los cuales nunca fue culpable. La cámara en este sentido cobra un nivel de personificación, cuando Alejandro hace que su abuela le diga al lente lo que nunca pudo decirle a sus hijos, como si hablara directamente con ellos. Cuando al final María logra sincerarse con su nieto antes de que éste parta para Argentina, luego de marcharse vuelve sobre sus pasos, cuando todos los demás se han ido y le hace la confesión máxima: “si ves al abuelo le dices que le perdono todo, adiós”. Impresionante. Este es el momento de mayor descarga emocional: la abuela, gracias a su nieto y a su cámara, ha logrado sacarse el último peso. Después de todo lo que Pepe le hizo, de todo lo que le hizo pasar, ella aún lo ama y le perdona todo. Esta estructura melodramática que tenía el fin hasta entonces culmina. El cine, como el amor, se vuelve redentor. Después de esto ya estamos listos para conocer a Pepe. Alejandro y Concha se separan de la familia y se hacen cargo de finalizar todos los problemas de su familia, ir a buscar al abuelo perdido.

A Pepe lo conocemos por su voz. Lo escuchamos antes de verlo, al igual que conocimos a Alejandro: cantando en una grabación. El nieto y el abuelo son los personajes acusmáticos de esta historia, los dos que están fuera del alcance de la cámara: uno por estar detrás y otro por estar fuera de campo. Así, una vez que conocemos a Pepe, que es para nosotros una voz grabada en un cassette, se encarga de cantarnos el final de esta historia de amor trunca entre Pepe y María:

Nostalgias de escuchar su risa loca y sentir junto a mi boca como un fuego su respiración. Angustia de sentirme abandonado y pensar que otro a su lado pronto... pronto le hablaré de amor... ¡Hermano! Yo no quiero rebajarme,

ni pedirle, ni llorarle, ni decirle que no puedo más vivir... Desde mi triste soledad veré caer las rosas muertas de mi juventud¹.

Y no nos queda más que llorar de catarsis y emoción, porque Alejandro y Concha nos han liberado todas las culpas, las de los padres, las de los hijos y las de nosotros, los nietos como Alejandro que intentamos con nuestras cámaras matar todos nuestros fantasmas.

En Pepe el andaluz Alvarado Jódar y Barquero retratan la ausencia a través de las huellas que ellos dejan en lo presente, de lo que recuerdan y de lo que quieren contar, pero también a través de lo que quieren callar.

1 Nostalgias, tango de de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo

Pensar en el príncipe encantado y tener dulces sueños

por Lucía Salas

List (2012) Hong Sang-soo Corea del Sur 29 min. (Sección Panorama Autores)

Una foto muy chiquita que proviene del catálogo del festival de Mar del Plata y una sinopsis en el catálogo del mismo. Eso es lo único que hay de List en Internet: no está en IMDb, no está en MUBI, no está en ningún lado.

No hay reseñas, críticas, comentarios... Comienzo a pensar entonces que List no existe y de seguro la soñé, la imaginé, la inventé. Tras una larga búsqueda finalmente consigo encontrar algo que me invita a creer que sí existió, que no fue todo un invento de mi mente producto del fuerte deseo que habita en mí y pugna por descubrir una nueva película de Hong para saciar mi hambre de amor, diversión y soju: una lista, la copia de una lista. Esto significa que alguien más la vio, lo que en principio confirma su existencia. Ese alguien es una chica que escribió en una hoja amarilla una lista de doce cosas para hacer en su pueblo y Hong Sang-soo decidió filmarla.

Pego esta lista en una notita amarilla en mi monitor para que no desaparezca (creo que Internet se comió la película) y comienzo a leerla: 1. Dar una vuelta por la aldea. Lo recuerdo. 2. Dar una vuelta por la playa. Sí, eso estaba ahí.

3. Almorzar en un restaurant famoso. Había soju y palitos. 4. Encontrar un caracol lindo, o un bonito souvenir. Creo que ellos estaban ahí pero nadie quiso bajar a la playa y recuerdo una madre anciana que trata de convencer a su hija para que salga a cenar con el director. ¿Qué director? ÉL director. 5. Ver si hay tours por el lodazal. De esto no me acuerdo (comienzo a olvidar). 6. Encontrar a alguien para jugar al bádminton. Sí, me acuerdo, había viento, jugaban mal. 7. Comprar carne y hacer una barbacoa. Sí, más soju. 8. Mirar las estrellas con el telescopio. Algo así, una ventana. 9. Darle un masaje a mamá. En parte sí. 10. Practicar mi nuevo método de cepillarse los dientes. Sí, la vi, lo hizo frente al espejo y el método era una especie de movimiento ascendente y descendente recto. 11. Decirle a mamá que la amo antes de dormir. Lo escuché. 12. Pensar en el príncipe encantado y tener dulces sueños. ¡Complicado! Estoy confundida, ¿existió o no existió? La lista no se corresponde exactamente con mis recuerdos. Sigo buscando en mi memoria y aparece cierta primera escena. Una madre y su hija discuten sobre una vieja deuda en

el balcón de un departamento, junto al mar. Comen un postre. La hija se levanta. Comienza a escribir. Esto me suena familiar. Pienso un poco. Es el principio de *In an other country*. No entiendo nada, no entiendo si la soñé, la imaginé o la inventé. Busco de nuevo en Internet y no hay nada. “¿Nada de nada en Internet? ¡Esta película no existe!” -pienso y me contesto- “¿De dónde saqué la sensación de vértigo, de incomodidad? ¿De dónde salió todo ese soju?” -pienso- “¿Será otra de las variables posibles de *In an other country*? ¿Eran tres?” -quizás eran cuatro, quizás me equivoco, o es una reunión entre varias- “A este actor lo conozco, es el director, yo lo vi tomando soju en un hotel después de un festival -¿o estaba en un bar con unos estudiantes, lloraba en el regazo de una chica, era todo blanco y negro, y había un bar que nadie atendía nunca, salían mucho afuera y hacía frío, y un amigo se emborrachaba?- “No entiendo nada” -recuerdo unas personas recorriendo la playa, me reí mucho- “¿Cómo puedo haber inventado esa risa? Esa risa fue real. Esta película existió, yo no la inventé, lo juro”.

Creo que presencié una obra oculta de Hong Sang-soo, una antes de *In an other country*, otra variación posible de la historia de la playa pero ¿a dónde fue a parar Isabelle Huppert? Las variaciones posibles de un personaje, las repeticiones de una historia, los desequilibrios, incomodidad y soju. Estoy segura de que vi otra gran película de Hong Sang-soo, pero siento que no me van a creer...

La memoria del olvido

Avanti Popolo, Michael Wahrmann (Brasil, 2012)

Avanti Popolo es el primer largometraje del director Michael Wahrmann. Fue premiado en el Festival de Roma en la competición paralela Cinema XXI y después del BAFICI sigue su trayectoria de festivales aportando en el IndieLisboa.

Es posible definirla como una película política, pero no tiene nada que ver con lo que estamos acostumbrados a asistir cuando se trata del tema de las dictaduras latinoamericanas. Aquí la política se hace en otro nivel, no hace falta palabras de orden para hablar acerca de eso en el cine. El cine es el lenguaje del audio y del visual, por lo tanto, las armas que la película tiene para hacer su crítica está en su estética.

En Brasil hay un dicho de que el brasileño no tiene memoria, el olvido es la regla. Pero hay heridas que no cicatrizaron, que necesitan ser discutidas y sanadas para que se pueda seguir adelante. La relación entre un padre amargado por la pérdida y un hijo que tiene que volver a empezar va más allá de lo personal, hace emerger una historia que el país pretende olvidar.

El papel del cine aquí es central. Simbólicamente los protagonistas son personajes conocidos del cine brasileño, la memoria viene a través de películas Super 8 familiares hechas por el hijo/ hermano desaparecido en el periodo de la dictadura al retornar de la URSS. Carlos Reichenbach, un grande del cine brasileño fallecido hace poco, es el padre. André Gatti, un historiador del cine brasileño, es el hijo. Con estas personajes el Cine y la Historia dialogan o ensayan la posibilidad de un dialogo, que es difícil y aparentemente imposible. El punto de conexión entre los dos se da con la mirada hacia el archivo familiar. La películas cuentan una memoria.

El presente y el pasado se entrelazan. El recuerdo de los momentos felices en familia es tan frágil como el soporte fotoquímico de colores degradados donde se imprimen las imágenes. El presente también tiene un aspecto de decadencia, de melancolía, la casa está en ruinas, los muebles son viejos, las personas están destrozadas; la fotografía acompaña esta idea, el color desvanecido está hecho a posta. El pasado está en el presente.

El hijo se fue a la URSS y no volvió. La dictadura con su ley de amnistía se acabó, pero no quiere ser recordada para que tampoco sea juzgada. Las imágenes de los archivos personales de la familia sí que se quedan y en tiempos del cine digital son “resignificadas” para la construcción de una memoria que vive en el olvido del tiempo.

Nana

Por Lucía Salas para GRUPOKANE (www.grupokane.com.ar)

Nana (2011)
Valérie Massadian
Francia
68 min.
(Competencia Internacional - 14º BAFICI)

La película comienza con una situación cotidiana de campo. Tres chicos jugando a un lado del cuadro, dos hombres asiendo un chanco del otro. Hay otro hombre, con una sartén en la mano. Con una pistola de pistón cautivo penetrante disparan al chanco en la cabeza. El chanco se estremece, y cuando los músculos se relajan un poco, perforan una parte cercana al cuello y brota mucha sangre. La juntan en la sartén y en un balde.

El chanco se sigue estremeciendo, hasta que los músculos se relajan y muere.

Esta escena puede causar turbación, asco, sorpresa, o no, depende de la crianza que haya tenido cada uno. Más o menos así se matan los chancos, a veces los que se usan para comer pero este mecanismo se usa mayormente para sacrificarlos. No hay música empática o anempática, puntuación de sonidos viscosos, gritos, primeros planos, nada que pueda manipular al espectador hacia algo en particular. Si juega, es sólo con la sorpresa de los que nunca vieron esto, y con la familiaridad de los que sí. Y así es Nana, no es ni cruda ni hermosa, es. No es una película particularmente violenta, mucho menos sobre la violencia, sino una película sobre una nena que vive en el campo, y en el campo pasan estas cosas, y para entrar hay que acostumbrarse a cierta violencia.

Hay un punto de vista que es el de Nana, la nena de 4 años que da el nombre a la película. A partir de ahí, vemos la vida y la muerte desde el punto de vista más franco y más puro. Pero no por eso Massadian nos hace creer que somos una nena de 4 años, ni nos trata como tal. Nos presenta la realidad del campo y de las personas que viven ahí.

La vida, la muerte y la familia. Todo lo demás (asco, sorpresa, ternura) es una cuestión que puede agregar cada espectador desde su propia historia.

Massadian tampoco toma a Nana como una cosita linda, cosa que suele hacer el cine en el que hay niños, y eso es lo que más sorprende.

No hay un plano cerrado de Nana hasta casi 30 minutos de película, y son puramente funcionales al relato, nada de primeros planos de sus ojos, de sus manitos chiquitas agarrando cosas. Nada de falsos momentos adorables, ni mucho menos de momentos escandalosos con violencia y niños, porque no es una película con, sobre o de niños, es una película.

Nana vive con su mamá y su abuelo. O eso pensamos. No sabemos que pasó con su papá, o con las otras personas, no importa. Parece que su mamá odia el campo, lo odió siempre, y tampoco sabemos bien si quiere del todo a su hija. Mucho menos si Nana quiere del todo a su mamá. Vemos a la mamá ir y venir, a veces dando pisotadas, escribiendo con fuerza, hasta puteando, bañando a Nana con fuerza. Pero después la vemos reírse y jugar, como si fueran una madre e hija "normales", de esas que se quieren

todo el tiempo y no existen. A nana tampoco le gustan del todo los animales, no le molesta ver que los maten, porque sabe que son para comer. Y así vemos nosotros a Nana. Nunca la vida fue más real que con este hipernaturalismo de Massadian. El campo es así, la familia es así, la vida es así, con ambigüedades, con cambios bruscos, con violencia natural, con juegos, con destrucción. Nana observa todo esto pero con los ojos de quien ya lo sabe. No hay descubrimientos en Nana, hay aceptaciones. Nana ve el mundo como una cosa que pasa. Ve quemar al chanco, para ablandar el cuero, y ella misma prende fuego un conejo muerto. Son estructuras que se repiten por generaciones.

Y de repente ve dura y violéacea la piel de su mamá y le tira un libro encima, porque entiende que está muerta. Y es así de fácil, en Nana todo se entiende porque todo se naturaliza, y así Nana nos muestra que toda otra reacción es un artificio, porque el hombre nace, aprende, come, es violento y muere.

El principio del fin

Leviathan (2012) de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel.

Vanguardia y Género.

Por Lucía Salas

En la tradición judeocristiana el Leviatan es una bestia marina. En la filosofía política, el Leviatan está ligado al hombre como lobo del hombre. Leviathan es la película que viene a plantear que el hombre es el lobo del hombre y de las bestias, porque el hombre y su tecnología ha superado cualquier monstruosidad imaginable.

Leviathan es una película sobre las tradiciones de los géneros que representa y los conceptos que utiliza. En la historia del documental existe una tradición en torno a la relación del hombre y la naturaleza que específicamente se ocupa de estudiar el tema de la pesca. La pesca siempre fue la vía de exploración de los nuevos realismos, de esta dialéctica de los realismos en la cual cada generación deposita sus prescripciones acerca de la voluntad acercamiento a lo real. *Hombres de Harán*, *Redes* y *Stromboli* son algunos ejemplos de esta tradición de renovación del documental que tienen que ver con un cambio de paradigma acerca de cuales son las relaciones posibles entre documental y ficción, entre el documental y lo real.

El Leviathan de Castaing-Taylor y Paravel es un Leviathan digno de su época, ni un monstruo inimaginable ni una sociedad desorganizada, sino una cámara muy pequeña que puede inmiscuirse en cualquier lado, filmar lo que sea. El Leviathan es un artefacto tecnológico, es la facultad de filmar algo como nunca antes se había filmado porque no era posible, es la facultad de poder ver (y mostrar) todo.

Pero Leviathan no es una película sobre el fin del mundo, esta cámara puede ser silenciada (el cuadro negro) y su facultad de impresionar puede ser pasada al sonido, que aunque es igual de desesperante y sensacional, es más sospechoso, porque es más factible de ser recreado. Lo que vemos es claramente un recorte sobre lo real de ese viaje en barco, pero lo que oímos es imposible de corroborar. Por eso no es una película sobre el fin del mundo sino sobre lo que el fin del mundo podría ser, si no controláramos, o si no fuéramos conscientes y responsables de las posibilidades tecnológicas de nuestra época.

Leviathan se pregunta, con mucha sutileza, escondida bajo ese halo de *documental observacional*, acerca de los efectos ideológicos del aparato de base. Se pregunta acerca de cómo es posible continuar ciertas tradiciones en una época donde todo es más registrable, y qué es lo que se debe documentar en esta época de nuevos facilitadores. También se pregunta acerca de la función del realizador como operador de estos nuevos aparatos de base. Las nuevas técnicas de borramiento, las máquinas que se operan solas, o las que deben funcionar son la mano del hombre, para ganar autonomía de movimiento y registro, no restan responsabilidades sino que las multiplican. El hombre, detrás y lejos de la cámara, debe tomar mayor responsabilidad sobre lo que registra el aparato, porque en la no intervención directa sobre la toma de las imágenes la distancia crítica sobre la propia producción puede ser mayor, y también puede serlo el análisis sobre estas imágenes. La responsabilidad sobre la mostración de estas imágenes es mayor.

Leviathan es una película muy consciente de todo esto, no en vano es un documental sobre pescadores y pescados, sobre viejos monstruos marinos capturados por los nuevos Leviatanes, las cámaras GoPro.

The beginning of the end

by Lucía Salas

Leviathan (2012) - Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel

Avant-garde and Genre section

In the Judeo-Christian tradition, the Leviathan is a sea beast. In political philosophy, the Leviathan is associated with man as a wolf to man. *Leviathan* is a film that suggests that man is a wolf to man and to the beasts, because man and its technology have exceeded any imaginable monstrosity.

Leviathan is a film about the tradition of the genre it represents. There is a tradition in the history of documentary filmmaking regarding the relationship between man and nature, which specifically studies the subject of fishing. Fishing has always been explored by the new realisms, with every new generation of realists depositing its different viewpoints in their approach to what is real. *Man of Aran*, *Fishermen's Nets* and *Stromboli* are some examples, which are related to the change of paradigm in the relationship between documentary film and fiction, between what is documented and what is real.

Castaing-Taylor and Paravel's *Leviathan* is representative of its era. It is neither an unimaginable monster nor a disorganized society. It is a very small camera that can meddle anywhere and register everything. The Leviathan is a technological artifact, it has the ability to register something like it has never been done before; it has the ability to see (and show) everything.

But *Leviathan* is not a film about the end of the world. This camera can be silenced (a black frame) and its ability to make an impression can be passed on to sound registering. Though the effect may be equally exasperating and sensational, it is also more suspicious, since sound is easier to recreate. What we see is clearly a clipping of what is real in this voyage in boat, but what we hear is impossible to corroborate. That is why this is not a film about the end of the world but about what the end of the world could look like if we were unaware or irresponsible of the technological possibilities of our time.

Leviathan, under that halo of *observational documentary film*, subtly enquires about the ideological effects of the artifact. It enquires about how it is possible to continue certain traditions in an era where everything can be registered, and about what should be documented in this era of new facilitators. It also enquires about the role of the filmmaker as the operator of these artifacts. New machines, which operate on their own, rather than take away responsibilities, increase them. Man, behind and in front of the camera, has to take full responsibility over what the artifact registers. Without direct intervention on the registration of images, the critical approach on the production can be greater, the same with the study of these images. The responsibility with the exhibition of these images is greater.

Leviathan is a film which is very conscious of all this; indeed, it is documentary about fishermen and fish, about old sea beasts captured by the new Leviathan, the GoPro cameras.

Charla “Una nueva forma en el mapa: El caso chileno”

Lucía Salas

Esta crónica fue producida en el marco del Talent Press del Talent Campus, organizado por la Universidad del Cine.

El sábado 13/4, en el marco del 8º Talent Campus Buenos Aires se dio una charla que giró alrededor del presente y futuro del cine chileno a cargo del documentalista Ignacio Agüero, el productor Bruno Bettati y el programador Raúl Camargo. Su punto fundamental fue la idea de que este estado del cine sólo puede ser alcanzado a través de la recuperación de la memoria de un pueblo por parte de sus directores.

Los entrevistados hicieron hincapié en la importancia de la educación cinematográfica para mejorar el futuro del cine, una educación que tome como eje la historia del cine, que es la carencia de los jóvenes estudiantes. Destacaron la escuela de cine como espacio de debate y formación, y las figuras de jóvenes directores académicos que forman parte de esta nueva forma en el mapa, como Sebastián Lelio o Dominga Sotomayor.

Pero el eje central de la mesa fue un recorrido por los procesos fundamentales que hicieron del cine chileno contemporáneo lo que es hoy, centrado en las derrotas del pueblo. Agüero planteó que el cine chileno debe lidiar con un éxito que se basa en la condición de una sociedad derrotada, que nunca terminó de ganar la pelea contra el olvido. Bettati se refirió a tres momentos fundamentales de la historia chilena en los cuales se perdió la batalla por el público, batalla que continúa aún hoy. Ambos luchan por un cine chileno que pueda ser una creación colectiva y no la suma de obras particulares, fomentadas por dispositivos de neutralización estatal como la concursabilidad de los fondos públicos y privados.

Los entrevistados coincidieron en que lo que necesita el cine chileno -y todo el cine latinoamericano actual- no es ceder ante las búsquedas del gran público, sino reeducar a las audiencias para que pueda acompañar este recorrido estético/político del presente, que está orientado a la toma de consciencia y la inclusión, a través de la recuperación de la memoria histórica de su pueblo. Un movimiento que está estrechamente ligado a la revolución, que Agüero identifica con el movimiento estudiantil chileno y una idea de cambio profundo, de un re-acercamiento a la vida humana. Lo que hay que hacer -dice Agüero- es “cambiar la mentalidad de las novias”, en referencia al momento en el que los jóvenes frente a la cartelera de cine piden a su pareja no ver la película chilena (o argentina) de turno, momento en el cual se pierde, una vez más, la batalla.

