



24 CUADROS

AÑO 3 - Nº 15

PROVOCANDO ANIMALES SALVAJES

Escriben: Panessi, Mell, Mazzini, Gil, Castaño, Giuffré y Néstor Fonte

SÉ VOS

(Ricardo Iorio - Almafuerte)

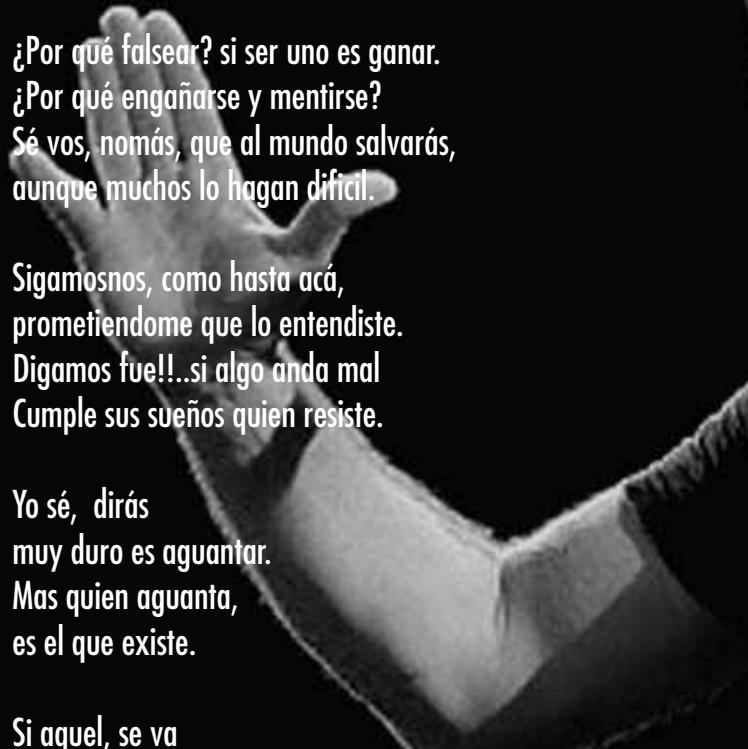
Vamos che, porque dejar
que tus sueños se desperdicien.
Si no sos vos, triste será
si no sos vos será muy triste.

¿Por qué falsear? si ser uno es ganar.
¿Por qué engañarse y mentirse?
Sé vos, nomás, que al mundo salvarás,
aunque muchos lo hagan difícil.

Sigamosnos, como hasta acá,
prometiendome que lo entendiste.
Digamos fue!!..si algo anda mal
Cumple sus sueños quien resiste.

Yo sé, dirás
muy duro es aguantar.
Mas quien aguanta,
es el que existe.

Si aquel, se va
No llores, ni mires atrás.
Aunque muchos te lo hagan triste.
Si aquel, se va
No llores, ni mires atrás.
La vida busca instruirte.



INDEX

24 CUADROS

- Jurassic Park Pag 1
- Teoría del 15/ Pag 2
- Ud. está aquí / Pag 3
- Plot por Mariano Castaño / Pag 4
- María Luisa Bemberg por Néstor Fonte/ Pag 5
- Viaje a Tientas por Marcelo Gil/ Pag 10
- Vanguardias Cinematográficas por Natacha Mell / Pag 13
- Nuevo Cine Independiente por Hernán Panessi / Pag 17
- Sole le falta Hablar - Parte 2 por Roberto Giuffré / Pag 20
- Zappacine por Juan Pablo Mazzini / Pag 23
- Los chicos no lloran por Hernán Castaño/ Pag 26
- Contratapa / Pag 31

Bernardo Bertolucci

El vacío nos está ahogando. Pocos hablan. Menos se pelean. Nadie está "picante". Casi ninguno tiene una postura sobre nada. A nadie le importa nada me atrevería a decir. Los temas no se discuten, se ignoran.

La única polémica en el cine actual la provoca *James Cameron* en su divino brote führer, puteando a derecha e izquierda sobre el mal uso que le dan a su amado 3D, películas como *Pirañas*. Apasionante.

Las revistas de cine se vuelven locas y van sacando artículos refritos sobre polémicas viejas: el *traveling de Kapo* será una vez más diseccionado y vilipendiado, y *Gillio Pontecorvo* seguirá cagándose soberanamente en ello, mandando a reencuadrar una y otra vez todos las agonías en alambrados que le toque dirigir allá por los dominios de *San Pedro*, o que logre capturar en las cavernas de *Belcebú*.

El firmante, hastiado, podría empezar un nuevo ataque contra las políticas imbéciles del *INCAA* (con perdón de los imbéciles). No será el caso, aunque es sospechoso cómo todo el mundo está calladito ¿no?. Lo dejaremos para otro día: para que ese debate se destrabe, muchos deberían renunciar a sus recientes puestitos rentados donde deciden si le otorgan dinero o no a los proyectos de sus antiguos compañeros en la lucha. No hay peor fanatismo que el del converso. Sobre todo si se convierte por unas monedas; que las guarden para *Caronte*.

Ya que quienes nos leen tienen cierto entusiasmo por el tema, traigamos a colación el viejo tema del cine de género, a ver si podemos generar una discusión que clarifique. En sendos *Plots* de los números 10 y 11, di mi opinión sobre la situación desfavorable en la que se encuentra el cineasta que pretenda filmar terror, ciencia ficción, fantástico, etc., en este bendito país.

Ahora, en un ejercicio de reflexión hablemos de otras causas por las cuales fallan.

La primera y principal que se puede pensar, es que los géneros aquí no siguieron el camino crítico por el que pasaron en otros lados.

De seguro que podemos nombrar a una figura como *Narciso Ibañez Menta* y a un director que alternó los policiales con alguna que otra película de terror como *Carlos Hugo Christensen*. Pero se siente el canto de los grillos en semejante soledad. Y por Dios no invoquemos a *Emilio Vieyra*, no tanto cineasta de terror como hombre terrorífico. Me da vergüenza ver que algunos fans reivindiquen la trayectoria del mencionado, más sobre el desentendimiento de su tono político que por sus cualidades como cineasta.

PLOT

Por Mariano Castaño

Muchos estudiosos de los géneros cinematográficos identifican 4 estadios de los mismos, según se van desarrollando.

Norma Lazo propone esto:

- >BÚSQUEDA/EXPERIMENTACIÓN
- >CONSOLIDACIÓN/EXPLOTACIÓN
- >PARODIA
- >DECONSTRUCCIÓN, REVISIÓN O REFLEXIÓN.

Por otro lado, *Christian Metz* formula estas etapas:

- >CLÁSICA
- >PARODIA
- >REPLICA
- >CRÍTICA

Dejaremos que alguno de nuestros redactores estrella retome el trabajo de explicar y analizar cada una de las teorías en próximas entregas. Focalicemos, utilizando estas matrices, en el *terror Argentino*.

Con honrosas excepciones (se me ocurre *Daniel De la Vega*), el terror argento pasó directamente a la etapa 3 de cualquiera

de los dos modelos. O bien es paródico, o bien es réplica.

Al perderse las primeras etapas, tanto la clásica como la de búsqueda y experimentación, también se pierde una de sus claves: que realmente asuste al espectador. Que tenga impacto en la sociedad.

Necesitamos un buen susto. Algo de lo que hablen los noticieros.

Necesitamos *La última casa a la izquierda*. Necesitamos un *Wes Craven*. Necesitamos un *Carpenter*. Y nunca pensé que iba a escribir esto, pero necesitamos espíritu crítico, desde los mismos cultores.

El mundillo del género argentino, en una orgía de auto-homenaje permanente, está festejando obras y directores de calidad, al menos, cuestionable.

Entiendo la necesidad de promoción y soy capaz de apoyarla, pero creo que tenemos que tener cuidado con los adjetivos.

No lo puedo evitar, estudié cine, filmo y doy clases. No puedo mirar para otro lado cuando muchas de las películas festejadas no logran, ni aunque sea por un momento, pegar dos planos o acertar en la duración de la toma.

Esas cosas se aprenden. Es paradójico como estando temáticamente y de forma prematura en la 3º etapa de desarrollo de los géneros, algunos, estilísticamente permanecen en la Edad de Piedra de la forma cinematográfica.

Debemos cambiar y perfeccionarnos. Debemos pensar más allá del ghetto y ejercitarnos el lenguaje, que empezó hace 115 años.

Lo magnífico de este lenguaje, es que es una herramienta maleable. Nadie escribe igual a otro, aunque lo haga en el mismo idioma.

No sólo le cabe al terror, le cabe a todo un movimiento de cineastas que está haciendo películas, en condiciones precarias y a pulmón, de variados géneros y movimientos.

A ellos, si me permiten, les digo: sólo en contadas ocasiones la sistematización conciente del error se convierte en un código.

Las otras, solo son error, tras error, tras error.

Sería una pena que esto que está naciendo, muera por no hacerlo en serio.



MARIA LUISA BEMBERG

Bajo su influencia.

por Néstor Fonte

Retomando una línea temática abierta en el número 14 de esta revista, en la que la *Licenciada Natacha Mell* presenta su nota *La Mujer en los inicios del Cine Argentino* (Pág. 20), mientras que el Señor periodista *Hernán Panessi* aporta su *Entrevista a María Laura Casabé*, Directora de *El Hada Buena: Una fábula peronista* (Pág. 14), este modesto representante del género masculino metido en el hacer cinematográfico quiere rendir su homenaje a las destacadas colegas de ayer y de hoy que han sabido ganarse un lugar en el gremio, a las cientos de chicas que estudian cine (en especial a las estudiantes del *IDAC Instituto de Artes Cinematográficas de Avellaneda*- donde este humilde servidor ejerce como docente) y, en particular, a aquellas que han dejado su huella en épocas un poco más difíciles para dirigir cine desde el lugar de la mujer.

Un panorama más o menos actual

Haciendo un somero, y seguramente incompleto, panorama sobre la situación actual de las mujeres argentinas frente a la dirección cinematográfica, nos encontramos con un importante número de destacados nombres que, con mayor o menor producción, han conseguido instalarse en el reconocimiento de público y crítica. Muchas con un subrayado recorrido por los festivales nacionales e internacionales. Entre ellas: *Albertina Carri, Anahí Berneri, Cecilia Milijker, Celina Murga, Daniela Fejerman, Gabriela David, Lucía Puenzo, Lucrecia Martel, María Teresa Costantini, Vanessa Ragone, Verónica Chen, Virna Molina, María Victoria Menis, Julia Solomonoff, Cecilia Cedrón, Victoria Reale, Vera Fogwill, Kris Niklison y Sandra Gugliotta*. Un interesante número de realizadoras; si bien menor respecto de la cantidad de varones que dirigen películas en el país, respetable por el nivel y reconocimiento alcanzados, por lo que su consolidación significa como carta de presentación para las cientos que la vienen remando desde abajo en roles de nivel inferior al de realizadora, aunque igual de válidos como prueba



Imanol Arias le enseña a Susú Pecoraro a bailar sin música.

de su capacidad para el hacer cinematográfico. Máxime si se tiene en cuenta la notoria participación del género femenino en las escuelas de formación audiovisual.

Una investigación de la *periodista y Licenciada en Ciencias de la Educación María Eugenia Miranda* (1), sobre las jóvenes directoras argentinas de cine -cuyos resultados fueron publicados en la red- sostiene que el incremento de la participación de las mujeres en la realización cinematográfica nacional se dio en el marco del *"surgimiento del Nuevo Cine Argentino como un fenómeno nacido en los años '90 de manos de una generación de cineastas jóvenes que crecieron bajo la*

última dictadura militar y que buscaron expresarse y mostrar la realidad social del país sin la retórica del cine anterior". Agrega que para llevar adelante su tarea, en este revitalizado contexto, *"idearon un sistema de producción más independiente, lo cual significó una innovación completa en términos narrativos y estéticos".* Destacando entre otros antecedentes favorables: *"la aparición de escuelas especializadas como la Universidad del Cine dirigida por Manuel Antín y las políticas monetarias de la década del '90 con la paridad del peso-dólar que permitió generar un cine más económico".*

Con éstos cambios aparecieron las primeras óperas primas

audiovisuales de cineastas mujeres menores de 35 años con producciones que llamaron la atención en el país y en el exterior y que obtuvieron numerosos reconocimientos.

La autora de la investigación manifiesta que es a partir de estas circunstancias que *"las mujeres empezaban a ocupar lugares en el cine que hasta ese momento eran esencialmente "una cuestión de hombres". Trabajaron como asistentes de cámara, de dirección o de fotografía. Y ya no se conformaron con el maquillaje y el vestuario".*

En las entrevistas desarrolladas por la **Lic. Miranda** para su estudio, las directoras consultadas mencionaron, entre los principales obstáculos para su trabajo, los aspectos económicos y el miedo a la tarea de dirigir, pero también nombraron los problemas de género ya que el cine -dijeron- es *"una cosa hombres"*.

Prejuicios que subsisten.

En un trabajo de **Marcela Bárbaro** (2) publicado en Internet, la crítica cinematográfica manifiesta una serie de opiniones útiles para comprender la situación planteada. Al respecto, dice: *"El surgimiento de jóvenes directoras de cine es algo relativamente nuevo. Prefiero no utilizar los términos "cine de mujeres" o "cine feminista" como comúnmente se los denomina. No sólo me parece discriminatorio sino que se lo acota y se lo encuadra en algo diferente a lo que es el resto del cine. ¿Qué tiene de diferente? si la sensibilidad no es una cuestión de género sino de necesidad de expresión. La diversidad y pluralidad de miradas también es parte de eso y es muy bueno que suceda. No niego que haya una comprensión más íntima del universo femenino cuando dirige una mujer, pero hay muchos cineastas que conocen y abordan ese universo, con la misma comprensión y profundidad, cuanto no más intensa, que las propias realizadoras: Ej. Rohmer, Almodóvar, Allen, etc."*

Complementando la idea del prejuicio a vencer, es oportuno traer a colación otra de las conclusiones que la **Lic. Miranda**

expone en su informe, citado en el apartado anterior: la existencia de "un mayor número de coincidencias cuando preguntó sobre la relación entre la vida personal y la laboral. Todas las directoras consultadas creen que no hacen un trabajo común de ocho o nueve horas diarias. En ese contexto, sienten dificultades porque les cuesta que sus parejas lo entiendan. Por eso en general creen que la pareja debe pertenecer al ambiente. Pese a esas limitaciones, muchas lograron ser madres y directoras simultáneamente".

Hasta entonces, solo una mujer había hecho trayectoria en cine: Dentro del cine nacional, el mayor antecedente lo marcó **María Luisa Bemberg** al dejarnos un legado de películas de gran calidad artística y el aporte de una provocativa mirada feminista. Toda su filmografía contó con la producción de **Lita Stantic**, quien, como realizadora, sólo dirigió "**Un Muro de Silencio**" (1993).

María Luisa, hija de los Bemberg

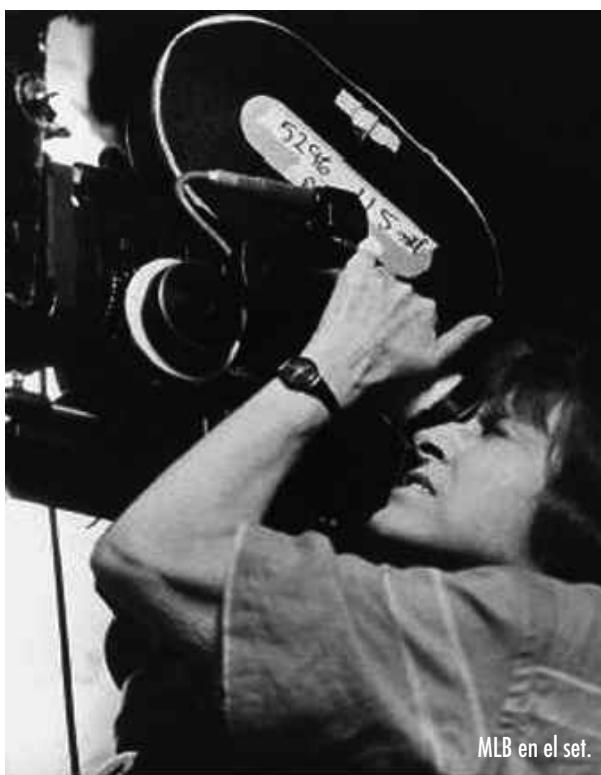
Cuentan que de pequeña, cuando estaba enferma, se entretenía con un espejo tratando de encerrar allí pedacitos de la realidad para poder mirarlos desde otros ángulos. Así dicen aprendió que los puntos de vista podían ser incontables y que tenía la posibilidad de elegir uno o varios y una libertad potencial para ejercitarse una mirada propia sobre las cosas. Pero claro, a esa edad esto no era conveniente para una niña como ella que tenía un destino diseñado muy alejado de la rebeldía (3).

Nacida en una cuna de familia de la clase poderosa; criada, como sus hermanas, por un ejército de institutrices que las instruyeron en los secretos del refinamiento, y para colmo en los años treinta, cuando cualquier gesto de emancipación femenina solo conseguiría una dura condena social.

Su destino de dama, era formar parte de un hogar tradicional, atendiendo al marido y a los hijos; y el de cualquier inquietud social personal, a lo sumo, la actividad de beneficencia, en su sentido misericordioso.

En principio, **María Luisa Bemberg** aceptó esos designios sin demasiada resistencia. Se casó muy enamorada de **Carlos Miguens**. Del amor solía decir que era invasor, y que las mujeres, eran presas fáciles de su dulce intoxicación (3).

Sin embargo, no se olvidó totalmente de la lección del espejo y



MLB en el set.

en su espíritu se reservó un espacio módico para ejercitarse la mirada y la opinión.

La madurez de María Luisa.

El tiempo pasó y no fue de un día para el otro que maduró en sus convicciones y descubrió que tenía sus propias ideas y debía defenderlas. A pesar de cumplir el rol que el mandato social y

familiar le había predeterminado, en su interior, María Luisa solía encolerizarse ante el autoritarismo machista y la callada y cómoda resignación de las mujeres frente a eso. No aceptaba la necesidad de canjear su libertad a cambio del privilegio de una protección económica y afectiva que la hiciera totalmente dependiente de un marido proveedor. Quería librarse de los límites que le imponía la educación recibida, que pretendía encapsularla en los canales de la elegancia y las buenas formas, estrechando así su horizonte de vida.

Cuando al fin pudo pasar en limpio estas intuiciones, empeñó a luchar para hacerse de un lugar y ejercer el derecho de pensar por su cuenta. Esto significaba luchar contra el machismo y, seguramente, perder seguridades y someterse a zozobras de las que la holgura económica y la coraza social la habían preservado hasta ese momento.

Principios de la transformación

Hacía falta valor, y **María Luisa** lo tuvo. Consideró que le había llegado la hora de recorrer un camino propio y se arriesgó a desafiar todos los prejuicios: Los que acarreaba su apellido, paradigma de la oligarquía. Los que suscitaba su edad (escribió su primer guión a los 47, dirigió su primer largometraje a los 58), y los que derivaban de su condición femenina y de su origen social.

En esas opresiones que había padecido y en el sometimiento femenino que le alborotaba el ánimo acopió material para su obra, mientras se iba construyendo a sí misma.

Sus películas no son solo expresión de un excelente manejo del oficio de filmar, en ellas se oyen su voz comprometida, sus preocupaciones, fervores, iras y esperanzas. Son testimonios de un feminismo del que nunca se avergonzó y que muchas veces sirvieron a cierta crítica para minimizar el valor artístico de sus obras cinematográficas.

Podía encontrar en cualquier época las criaturas que encarnaran la representación de sus desasosiegos. Tanto en su contemporaneidad como trasladándose a sus propias vivencias

pretéritas o al pasado en la Colonia, para recrear los trágicos amores de *Camila O'Gorman*, o encerrándose en los claustros mexicanos, en busca del espíritu impaciente y fogoso de *Sor Juana*. Las mujeres retratadas por *M. L. Bemberg* son arquetipos rebeldes, observados con valentía y sarcasmo. En cada película el objeto de rebeldía al cual se enfrentan suele ser diferente (adulterio, iglesia, clase social, machismo, consumismo o incapacidad, entre los más destacables) denunciando un pretendido "mundo femenino" que en definitiva no dejan que les pertenezca.

Su cine habla por ella

Puede admitirse que la *Bemberg* (como NO le gustaba que la llamaran), a través de sus películas, procuró deshacerse de viejos nudos interiores, pero también logró abrir, para las mujeres, puertas y ventanas que antes les estaban vedadas.

Con dos colaboraciones en el argumento de *Crónica de una señora* (1970/71, *Raúl de la Torre*) y *Triángulo de cuatro* (1974/75, *Fernando Ayala*), María Luisa sumó experiencia con dos cortometrajes propios titulados: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) antes de lanzarse a su exitosa carrera como realizadora de una importante cantidad de largometrajes:

Momentos - Argentina 1980 -(89')

Durante el año 1980, realiza su primer largometraje titulado: *Momentos*. La película, estrenada en el cine *Broadway* al año siguiente, resultó un sorprendente alarde de corrección para una Opera Prima. Su relato toma el tema del adulterio desde una mirada franca, comprometida y de extrema madurez como nunca hasta entonces se había permitido el cine nacional.

Con planos medios y primeros planos, muy cuidados, la película logra crear una atmósfera particular que permite adentrarse, de a poco, en la cotidianidad de la felicidad y en el drama de los sentimientos.

Se trata de un discurso sin falsa retórica, carente de cualquier



MLB junto al "Chango" Monti, célebre DF argentino, en el set de *Yo, la peor de todas*.

tibia moralidad. *Graciela Dufau*, en el que probablemente haya sido uno de sus mejores trabajos en cine, con *Miguel Ángel Solá* y *Héctor Bidonde* componen un trío en conflicto (Lucía, Nicolás y Mauricio). Ante la mentira y el engaño que deviene de la pasión, también afloran la culpa y el remordimiento por la incomunicación que se abre paso cuando las personas solo tienen en común la empatía de querer ser felices.

A lo largo de su obra cinematográfica se le conocerán otras fraternidades con mujeres que irá poniendo en el centro de sus historias. Admirará en todas ellas: el valor y la resolución. La primera, la de *Momentos*, por ser una esposa que se atreve a ser honesta.

Señora de nadie - Argentina-1982 (98')

La segunda, la de *Señora de nadie*, porque se resuelve a manifestar su enojo y sale a encarar la vida, aunque tenga que pagar por ello el precio de la soledad.

Esta película trata sobre la historia de una madre de familia que

un día descubre la infidelidad de su esposo. Herida e indignada, decide abandonar su casa e inicia un peregrinaje durante un duro año en el que deambulará por varios e improvisados hogares; buscará y encontrará empleo; creerá haber hallado a su pareja ideal y terminará, finalmente, después de un largo y no siempre fácil camino, descubriendo su propia identidad.

La acompañará en este proyecto un destacado elenco entre los que se cuentan: *Luisina Brando*, *Rodolfo Ranni*, *Julio Chávez* y *China Zorrilla*.

Camila - Argentina/España-1984 (88')

En su tercera película, *Camila*, la mujer a la que dedica su relato, es una joven que se juega la vida por desafiar la norma social y la institución religiosa de su época.

En esta ocasión la historia trata sobre la trágica pasión entre *Camila O'Gorman*, joven de la alta sociedad porteña, y el sacerdote *Ladislao Gutiérrez*, en el rígido marco moral y religioso de mediados del *siglo XIX*, durante el gobierno del *General Rosas*. El abuso de poder, la arbitrariedad y la

represión, serán el signo común de la época que afectará su situación personal. Un clima que América Latina no ha dejado de padecer del todo, aunque es justo reconocer sus progresos en ese sentido.

La película cuenta con un importante elenco de actores entre los que sobresalen: *Susú Pecoraro* como *Camila*, *Imanol Arias* en el rol del *Padre Ladislao* y *Héctor Alterio* a cargo del personaje del padre de *Camila*.

***Miss Mary* - Argentina-1986 (100')**

La película *Miss Mary* es la más abiertamente autobiográfica, la que más se aproxima, por la época, por el ambiente, por algunos detalles de la anécdota, a su propia historia.

Se la puede adivinar, tal vez, en la piel de una de sus actrices, *Sofía Viruboff*, la niña adolescente encerrada en la mansión normanda al lado del río, ésa que tropieza con la desaprobación cada vez que da rienda suelta a su vitalidad y que espía la vida a través de las desdichas de los mayores.

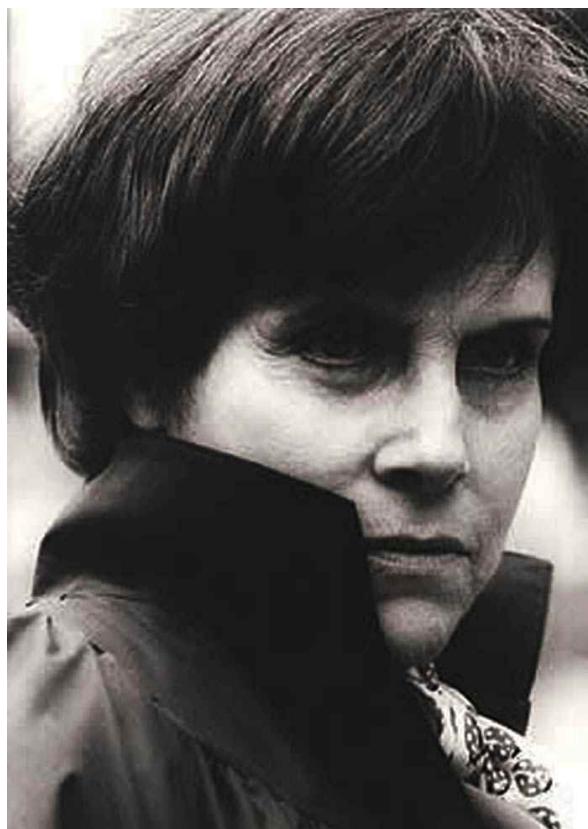
La historia cuenta sobre los avatares de una familia prototípica de la oligarquía ganadera argentina, entre 1938 y 1945. De espaldas a un mundo que está cambiando e indiferente a todo aquello que no le concierne de forma directa, vive al mismo tiempo ignorante de la realidad que toca a su propio mundo. Una institutriz inglesa, *Miss Mary*, contratada especialmente para educar a las niñas de la casa, será testigo de los acontecimientos que culminarán poco antes de la llegada de *Juan Domingo Perón* al Gobierno Argentino.

La película cuenta además con actores de la envergadura de *Julie Christie*, *Nacha Guevara*, *Luisina Brando*, *Eduardo Pavlovsky*, *Iris Marga*, *Guillermo Battaglia* y *Gerardo Romano*.

***Yo, la peor de todas* - Argentina-1990 (105')**

La película, basada en *Las trampas de la fe* del escritor mexicano *Octavio Paz*, narra una época, el siglo XVII en el

Virreinato de México, en la que la inteligencia, sí tiene sexo. "Las cosas de Dios y las del César están mezcladas" y los arzobispos, apoyados por teólogos desalmados, aseguran que "Dios no creó a la mujer para filosofar". Fue ese el tiempo de la monja de "cuerpo abstracto" y alma sin más prisiones que las decididas por ella misma: *Sor Juana Inés de la Cruz*, la



amante fiel del divino esposo, pues Dios quiso que amara más a su astrolabio, sus libros y su telescopio, que a Él mismo.

Una película con un elenco internacional compuesto, entre otros, por: *Assumpta Serna*, *Dominique Sanda*, *Héctor Alterio* y *Lautaro Murúa*.

***De eso no se habla* - Argentina/Italia-1993 (105')**

Durante los años treinta tiene lugar esta historia de un amor ciego, imposible, que nace, inesperadamente, en el contexto enrarecido de una comarca reprimida por el dominio de una mujer.

Basada en un cuento homónimo de *Julio Llinas*, la película tiene un elenco multiestelar entre los que se destaca: El gran *Marcello Mastroianni*, lo acompañan los actores *Luisina Brando*, *Alejandra Podestá*, *Betiana Blum*, *Roberto Carnaghi* y *Alberto Segado*.

A modo de cierre:

Haciendo propias las sentidas palabras que utiliza *Fernando López* (3) para cerrar su emotiva nota sobre la *Bemberg* que sirvió de fuente para la presente: Quien la haya visto en sus últimos días, cuando enfrentó la grave enfermedad y le hizo jugarretas a la muerte y al olvido dejando en manos de su asistente *Alejandro Maci* la adaptación de *El impostor*, de *Silvina Ocampo*, y en las de todos los argentinos las obras de arte que supo coleccionar, podrá certificar que su mirada, que se le había vuelto diáfana y transparente, transmitía al fin un afable aire de sosiego. Con el deber cumplido. *María Luisa Bemberg* que había empezado queriendo jugar con el espejito y la realidad, al final supo que había logrado hacer cine. Buen cine y con otra mirada: la mirada de una mujer.

Para las demás, las que vinieron después para desarrollarse ahora (y para las que vendrán) mi mejor deseo, como sugiere *Bárbara*, es que las juzguen como lo que son: Realizadoras Cinematográficas y no mujeres que hacen cine, con todo lo bueno y lo malo que esto implica

(1) María Eugenia Miranda es periodista y Licenciada en Comunicación (UBA) y es activista en temas de juventud, género y derechos sexuales y reproductivos

(2) Marcela Bárbara es crítica cinematográfica y poetisa, además de licenciada en Relaciones Públicas. En 2004 publicó "El montaje de la identidad". También ha publicado junto a otros escritores "6º Antología de poetas y narradores urbanos" (2001) y "Queda en palabras" (2002).

(3) Extractos de la nota de Fernando López, titulada Historias de mujeres: María Luisa Bemberg, desde la cámara; publicada el 27-07-10 en LA NACION Revista.



El cine dentro del cine en "El estado de las cosas" de Win Wenders. A la izq, Sam Fuller.

VIAJE A TIENTAS por el Universo de la cinematografía.

por Marcelo D. Gil

La importancia del viaje

El viaje siempre fue un elemento central en la narración, y por ende en el cine. Reflejo natural de la acción, al poner en movimiento elementos dramáticos fundamentales (personajes, deseos, búsquedas, destinos), el viaje es un ejemplo-símbolo útil a lo narrativo y a su desarrollo.

Diversos temas, diversos fines

El movimiento por y en el Oeste de ***Norteamérica*** fue para el western, género fundacional del cine como arte, un elemento central, y lo ha seguido siendo. Ya sea en el Western Clásico (*la Diligencia, John Ford*) o revisionista (*Los Imperdonables, Clint Eastwood*), el viaje es motor significativo de la acción, un destino fijo e inexorable, fin en si mismo, o necesidad para lograr otro objetivo.

Pero no sólo en el western tenemos el viaje y su utilidad "narrativa". La cierta desilusión de ***Antoine Doinel*** frente al mar, el lugar soñado, logrado el movimiento y ya frente a su destino anhelado, demuestra que no siempre los viajes son tan útiles para los protagonistas como para los narradores. Rememorando el título de la excelente y difícilmente encontrable película alemana de ***Michael Klier*** de los años ochenta, ***Siempre se está mejor donde no estamos***.

Viajar es conocer, recorrer y reconocer, meterse en un paisaje muchas veces nuevo, un espacio a descubrir por el propio recurso del viaje.

Los personajes de ***Easy Rider (Dennis Hopper)*** recorren carreteras, y en el movimiento encuentran la vida (y la muerte), como corresponde al "road movie", subgénero con antecedentes variados, pero anclado fuertemente su nacimiento a este film de 1969.

Wim Wenders, "acribillado" por la cultura americana, y



Escenas de caza en la Baja Baviera, de Peter Fleishmann.

admirador como tantos otros realizadores europeos de cierto tipo de cine americano, queda marcado por el movimiento en el cine (una de sus productoras se llama **Road Movies Film Produktion**), emparenta sus búsquedas estéticas con estos personajes en viaje, que recorren y se recorren a si mismos, a veces sin buscar nada en sí, sólo viviendo el tránsito.

El Espectador en viaje

De todos modos, creo que el paisaje más vasto, inabarcable, ingobernable desde la mirada actual y la perspectiva del recorrido es la misma cinematografía, y el viajero librado a su suerte, el espectador actual. Al decir "actual", pensamos en un

espectador nacido como tal en los últimos... 15 años. Habrá excepciones, pero hay constantes que se repetirán.

La obra humana llamada "cine" tiene dimensiones de vía láctea para el pequeño astrónomo-spectador sentado en su butaca.

En **IMDB** (Internet Movie Data Base) se puede ver un panorama de la inmensidad. No puedo precisar cuántas películas hay en la base (no lo he encontrado), pero estimando que superarán los doscientos mil títulos, y suponiendo un promedio de duración de 90 minutos por cada película, necesitaríamos algo más de 34 años de expectación ininterrumpida y constante para ver todo ese "metraje". Un océano de tiempo al que es difícil zambullirse.

Evidentemente nadie querría ver "todo", ni por posibilidad ni por gusto o interés. Películas que uno buscaría con pasión, serían rechazadas por otros. Aún así, el viaje es complejo y de principios difíciles. Y lo que hace más difícil nuestro posible viaje por este universo es la aparente sobreoferta y la falta de guía.

La confusión en la superoferta

El todo se vuelve a veces nada. Hoy el "cine" está por todas partes. En la calle, en la vereda, las esquinas, las bocas de subte. Sigue habiendo videoclubes, puntos de alquiler o venta, envíos por correo, Internet. En los barrios (muchos barrios) han vuelto las salas, en forma de supermercado del cine, con oferta relativamente monolítica, pero a distancia accesible. Hay incluso canales de cable que se dedican prácticamente a pasar películas, algunos de ellos con una programación más "particular", menos de "actualidad y estreno".

Pero frente a esta oferta, parece faltar orientación. Mucho está disponible, todo parece conseguirse, pero las elecciones se vuelven a veces homogéneas e invariables, movimientos sobre una única dirección: un tipo de cine, un tipo de producto, incluso un tipo de director.

El pasado es Blanco y Negro

No solo los jóvenes veinteañeros escapan a las pantallas Blanco y Negro. Como una publicidad de rollo de fotos ideal para retratar la fiesta de tu cumpleaños, el color parece un valor ineludible. El blanco y negro se vuelve un concepto de antes, y el antes no nos pertenece. Mientras tanto, **Wim Wenders** desde *El estado de las cosas* y su rotundo blanco y negro de 1982, el **DF** interpretado por **Samuel Fuller** (director americano admirado por el director alemán), le dice al guionista de la película que se filmaba en esa película "*La vida es en colores, el cine es en blanco y negro*".



Wenders, después de *Las alas del deseo* (1987), no volvió al blanco y negro, pero sí lo hicieron otros directores, por ejemplo **Jim Jarmusch** en varias ocasiones, **Mathieu Kassovitz** en *El odio*, o más recientemente **Luc Besson** en *Angel-a*.

La reacción contra el blanco y negro, no es sólo del público "común y joven". En una edición del festival de cine de Mar Del Plata se escuchó la descorazonada frase "Uhh!!! ¿Es en blanco y negro?" cuando comenzaba la excelente *EL GENERAL*, película por la que **John Boorman** había ganado la *Palma de Oro* en *Cannes* como mejor director.

Cuesta volver los ojos hacia atrás, y el cine en blanco y negro



Brendan Gleeson y Jon Voight en "The General" de John Boorman.

parece un mero recurso para hablar del pasado (del cine y de los personajes).

Para hacernos de la historia

Como decimos, la oferta es amplia y está fácilmente disponible, desde canales de cable y de Internet, hasta espacios de alquiler o compra más especializados, pero el público (y cada vez más, el nuevo público) parece librado a su suerte en ese océano del que apenas se puede ver su orilla.

Quizás esto se deba también a la escasa existencia de espacios que realicen retrospectivas del cine. El huevo y la gallina, quizás no existan porque pocos irían. Pero sin entrar en la valoración

nostálgica de un pasado no tan lejano, es un hecho que en los noventa, la cosa era diferente. La sala **Leopoldo Lugones** del **Teatro General San Martín** sigue funcionando, pero han desaparecido espacios como la **Hebraica**, el **Cine Arte**, el **Cine Teatro Empire**, **Fundación Eikon**, por sólo nombrar algunas que supimos visitar.

Dejo en un aparte al **IRCA**, de **Ariel Sandoval**, que funcionaba donde Ariel llegara con su proyector en una mano y su bolsa de compras (de las de antes) con las latas de películas de 16 mm (de las de antes) en la otra, para hacernos conocer o volver a ver a su querido cine alemán y francés. Con él pude ver *Escenas de caza en la Baja Baviera*, tremenda película de **Peter Fleischmann**.

Hay hoy espacios como los cines **Arteplex** (notable y valiosísima propuesta) o el **Cine Núcleo**, pero ellos se dedican sobre todo al estreno de films de arte, o de diferente propuesta comercial, corridas del eje del cine dominante (aunque muchas veces distribuidas por productoras americanas), o a los preestrenos calificados, para un público ya calificado. En el **cine Núcleo**, todos los martes un público que sabe lo que es bueno, se encuentra con lo bueno.

Pero hay algo que falta. Los jóvenes, incluso estudiantes de cine, no tienen en general un vínculo con "el cine anterior y sus autores". **Buñuel**, **Truffaut**, **Herzog**, **Wenders**, incluso americanos como **Scorsese** o **Coppola**, pueden ser poco más que nombres de la historia, una historia distante y ajena al gusto como espectadores comunes.

Creo que desde el rol docente, como desde el que esté a la mano, hay un valioso espacio por llenar. Un espacio que de orden, recorrido, algún modo de llegada a esos valores que hoy parecen escondidos y revelados para pocos, en la historia del cine.



Dalí, Nosé, Buñuel, Lorca, Desco y nocido.

Vanguardias Cinematográficas

Parte 1 - Introducción

por Natacha Mell

El Invento

El cine es un invento de la modernidad, lleva en sus orígenes la impronta filosófica positivista que asegura que el ser humano puede, confiando en la ciencia, llegar a dominar el mundo. En el caso particular de lo cinematográfico, puede atrapar el movimiento de las imágenes, puede registrar y reproducirlo. Y se llama a sí mismo "cine", vocablo que proviene de la palabra griega "kine", que significa movimiento. Es decir que "cine" es sinónimo de "movimiento". Esta concepción fundacional esconde un hecho que no es menor. El cine nunca pudo reproducir el movimiento, sólo logró crear una ilusión del mismo. Lo que percibimos como movimiento es una sucesión de imágenes fijas proyectadas a un número determinado de fotogramas por segundo. La ilusión de movimiento se da en base a dos fenómenos, el meramente óptico de la persistencia retiniana que hace que cada imagen dure en la retina aún cuando ya hubiera desaparecido el estímulo lumínico que la produjo y el psicológico "efecto phi" que permite la elaboración mental del movimiento. Es interesante señalar que gracias a esta característica, que podría haber sido una carencia, el cine ha logrado crear la ilusión de movimiento aún en elementos inmóviles, abriendo paso al arte de la "animación".

La primeras películas registraban hechos cotidianos, podemos decir así que el cine nació documental. Si bien ya se había desarrollado la fotografía, la posibilidad del movimiento hacía que se pensara que la eternidad era posible. Nada podía morir si era atrapado en el fluir vívido del cinematógrafo.

Como el cine parece poder reproducir la realidad, se lo consideraba una ventana abierta al mundo por donde espiar ese afuera. Pero esta sensación necesitaba de la complicidad del espectador, ya que se filmaba con película blanco y negro sin sonido, dos características que lo hubieran distanciado de lo real, si no hubiera existido ese pacto lúdico.

La magia del cine, lo fascinante del mismo, siempre estuvo ligado a este juego de complicidades con el espectador, que es el que da sentido a esas luces y sombras proyectadas viviéndolas, participando emocionalmente, creando un mundo en cada film. La confianza positivista de dominio del mundo se convierte en el etéreo sumergirse en un universo recreado por un espectador activo.

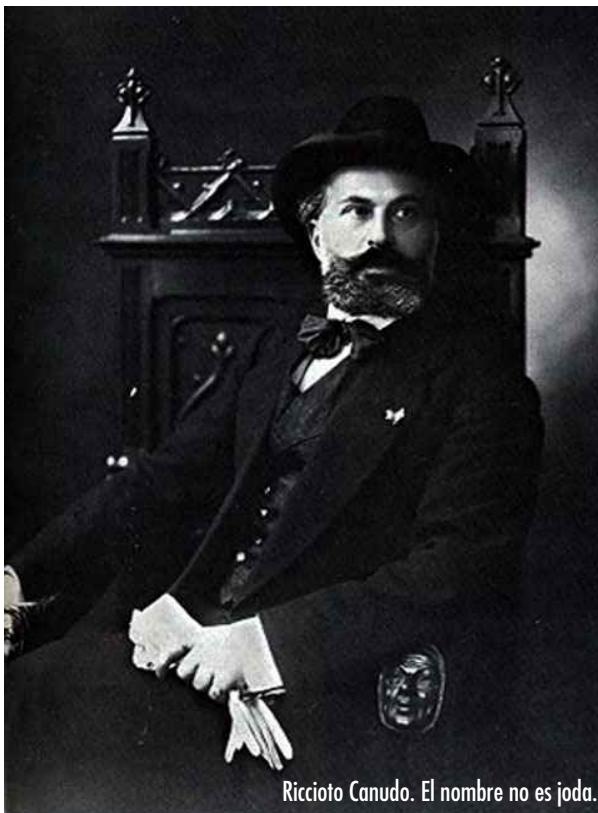
El encuentro con la narratividad

En los comienzos no existía una noción sobre cuál era la función del cine. En un principio se creyó en él sólo como juguete tecnológico. Luego se lo valoró como procedimiento de conservación o archivo, como tecnología auxiliar para la enseñanza e investigación de ciencias como la botánica o la cirugía, o como posibilitador de construcción de noticias periodísticas, entre otras funciones. Ofrecía infinitas posibilidades, y todas estaban por desarrollarse.

De una manera lógica, dado el devenir histórico de la cultura occidental que lo había creado, se produjo un hecho importantísimo que condicionó la evolución posterior del cinematógrafo: el encuentro del cine con la narratividad. Lo narrativo se hace tan predominante que en poco tiempo "el cine" se empieza a considerar como sinónimo de "cine narrativo". Empieza la noción de cine como entretenimiento y se sientan las bases de una industria próspera. Este predominio numérico y social se encuentra acompañado de un proceso de construcción interna del film constituyendo un lenguaje que genera figuras propias fundamentales que serán comunes a cualquier película narrativa. Se establecen así códigos de montaje, movimientos de cámara, graduación de planos, lógicas de los fundidos a negro, encadenados y otras formas de paso, así como construcciones codificadas para escenas y secuencias. Según **Christian Metz**, "justamente en la medida en que el

film enfrentó los problemas de la narración, debió constituir a través de sucesivos ensayos, un conjunto de procedimientos significantes específicos" (C. Metz, "Algunos aspectos de semiología del cine", pag. 130)

El cine se fue convirtiendo cada vez más en máquina de contar historias y fue estableciendo un lenguaje visual, que incluía



Ricciotto Canudo. El nombre no es joda.

repertorios de figuras y procedimientos narrativos estables, que fueron excluyendo las posibilidades de invención y cambio.

A principios de la segunda década del siglo XX el cine en su aspecto visual había llegado a constituir un lenguaje consolidado. Y se comenzaba a vislumbrar una separación

importante entre los materiales que eran registro de sucesos de actualidad (la noticias, actualidades o simplemente "vistas"), de los que se recreaban ficcionalizándolos (el "cine"). Concepción que arraigó fuertemente en la cultura llegando prácticamente a nuestros días, donde aún se considera cine al narrativo y se lo separa del que muestra la realidad rotulándolo como "documental".

Época de quiebres y rebeldías

Desde fines del siglo XIX, con la aparición de la fotografía y luego el cine, en las artes pictóricas se fue produciendo un cambio de lo figurativo a la experimentación de otras posibilidades plásticas. Ya en el siglo XX esta búsqueda dio lugar a la irrupción de movimientos y vanguardias que revolucionaron todas las artes.

El cine constituyía en sí mismo un fenómeno innovador que vino a convulsionar la organización tradicional del sistema de las artes. Tuvo que sustentar su propio estatus de arte, demostrando que tenía elementos "específicamente cinematográficos" que justificaran su inclusión dentro del sistema. En 1911 **Ricciotto Canudo** lo bautiza como "el séptimo arte", mote que aún hoy sigue identificándolo.

Las primeras búsquedas del cine fueron tendientes a su construcción como lenguaje y como arte. Pero luego de la primera guerra mundial y ya con la avanzada del cine norteamericano que se proponía como líder de la industria cinematográfica estableciendo los regímenes narrativos e ideológicos a seguir, estipulados en lo que se llamaría lenguaje narrativo clásico, comenzó una etapa de búsquedas, quiebres y rebeldías, en las que se trataba de experimentar otras posibilidades del lenguaje.

Durante la segunda y la tercera década del siglo XX las



Ya saben lo que viene. E igual lo quieren ver.

vanguardias artístico-literarias se relacionaron con el cine y dieron lugar a interesantes manifestaciones cinematográficas que pueden catalogarse como futuristas, dadaístas, surrealistas, expresionistas, y hasta cubistas. En todos los casos las exploraciones filmicas iban acompañadas de manifiestos donde se expresaba la filosofía y los propósitos perseguidos, como verdaderas declaraciones de principios. *“El cine se convierte en un campo de experimentación fecundo para discutir radicalmente los valores estéticos tradicionales (como en el futurismo), para la destrucción de la odiada sociedad burguesa (como en el dadaísmo), para la elaboración de una nueva estética o para la búsqueda de nuevas funciones del lenguaje artístico”*. (Antonio Costa, “Saber ver el cine”, pag 82) Aparecieron, además, vanguardias estrictamente

cinematográficas, que también elaboraron manifiestos y textos teóricos. Sus epicentros fueron **Francia, Alemania y la Unión Soviética**. Se conocieron como cine impresionista, cine puro, cine abstracto, realismo soviético y cine ojo, entre otros. En todos los casos se trataba de relanzar al cine por un camino no comercial. En el caso francés y alemán las búsquedas se daban por afianzar lo expresivo, la experimentación formal, y el juego puramente visual. En la **Unión Soviética**, debido a un cambio económico-político radical (la revolución comunista), se comenzó a pensar en la función social del cine orientado a la propaganda y la enseñanza revolucionaria. Por primera vez el cine fue considerado el arte más importante.

Es interesante señalar que a las vanguardias no les interesaba

distinguir entre las categorías de documental y ficción, mezclaban ambos materiales o simplemente no las tenían en cuenta como una diferencia significativa que produjera géneros diferentes. Todo servía para la experimentación. Las propuestas de las vanguardias de la segunda y tercera década del siglo XX son muy importantes para que pudiese darse la renovación y la experimentación del lenguaje y han influido en mayor o menor medida en la evolución posterior del cine. Con el desarrollo del cine sonoro a partir de los años treinta, era necesaria una nueva consolidación que uniera materiales sonoros y visuales, las búsquedas se concentraron en ese camino y las vanguardias languidecieron y se extinguieron, pero ya habían dejando su semilla plantada para que fuera tomada en el momento oportuno.

A woman with dark hair tied back is sitting at a table in a dimly lit room. She is wearing a white, flowing dress. She is looking down at a small screen, possibly a laptop or a tablet, which is resting on a stand. The room is lit by a lamp on the table, creating a warm, focused light on the woman and the screen.

EL TRIPLE 6 VIVE

www.youtube.com/deltriple6cine

Hacete fan y mirá los cortos en

[facebook](#)





Nuevo Cine Independiente: La vanguardia cinematográfica desde Argentina⁽¹⁾

Por Hernán Panessi

Desde la aparición del largometraje ultra-independiente *Plaga Zombie* hasta nuestros días, en Argentina se está llevando a cabo una importante renovación cinematográfica con esquirlas en todo el Cono Sur: jóvenes cineastas provistos nada más ni nada menos que por sus propios medios, incentivan a otros tantos a que construyan y consuman arte en lugares donde nunca antes hubieran sido, siquiera, lejanos partícipes. El *Nuevo Cine Independiente* aglutina a un convoy de obras indie pero con serias intenciones de entretenir, floreciendo ante un mercado poco innovador, aburrido y repleto de remakes innecesarias.

¿Qué es el *Nuevo Cine Independiente Argentino*?

Históricamente, los movimientos cinematográficos han sido renovadores de cuestiones vetustas. Las intenciones rupturistas y contestatarias significaron siempre nuevas perspectivas de visión. Bajo esa prerrogativa es difícil definir en términos concretos qué es un movimiento. En caso, el *Nuevo Cine Independiente Argentino* tiene pretensiones marcadas, quizás no así sus delimitaciones. Algunos dirán, de forma excesivamente simplista, que es "la independencia de la independencia". Imposible. Estamos hablando de un nuevo paradigma dentro del cine argentino pero que, sin embargo, es muy permeable a todos los ideales latinoamericanos, y eso es lo realmente interesante del movimiento.

Autogestión, notoria cofradía, ausencia de capitales excesivos... Ideas (casi) constantes de una vorágine que supura esperanza frente a márgenes de desaliento: la de un cine diferente, atractivo y fatto in casa, como variante al cine comercial.

Lejos de estructuras mainstream e ideológicamente separados de corporativismos, podríamos señalar claramente "qué no es" *Nuevo Cine Independiente Argentino*. En confrontación directa: Cine norteamericano no es (aunque de ellos toma el ideal absoluto de entretenimiento), cine europeo no es (no obstante incorpora algunas de sus formas), cine asiático no es

(bueno, quizás las vertientes marciales sí, pero lejos está de la poética oriental). Perfecto, por decantación, cerca estamos de asociarlo como el fiel reflejo del cine latinoamericano tendiente a la guerrilla, y no, tampoco resulta correcta tal acepción. Este movimiento toma lo mejor del cine mundial germinando una nueva invención: el cine hecho con algunos amigos en pos de la diversión de muchos. Es decir, estos nuevos y jóvenes cineastas, inevitables hijos de la cultura de consumo que generacionalmente heredaron de *Hollywood*, están elaborando novedosos productos de entretenimiento retomando una cuestión entre ausente y acéfala en los últimos años: el cine de género.

Asimismo, vuelven a la vida las comedias disparatadas, las películas con héroes de acción, el terror clásico y moderno, la ciencia ficción del nuevo milenio, etc. Cineastas independientes empatan el criterio latinoamericano de darle la espalda al cine de género con frutos de calidad.

El *Nuevo Cine Independiente Argentino* aflora en el instante exacto (geográfico, político y social) donde las nuevas generaciones cinematográficas expresan sus verdades con bravura y destreza. Temporalmente nace con la última declinación del Nuevo Cine Argentino², digamos, a partir de sus segundas obras, luego de significantes óperas primas. Tales películas aparecen atravesando el mismo espacio temporal pero con una notoria diferencia de pretensiones. Contemporáneos, quizás; parecidos, ni un poco.

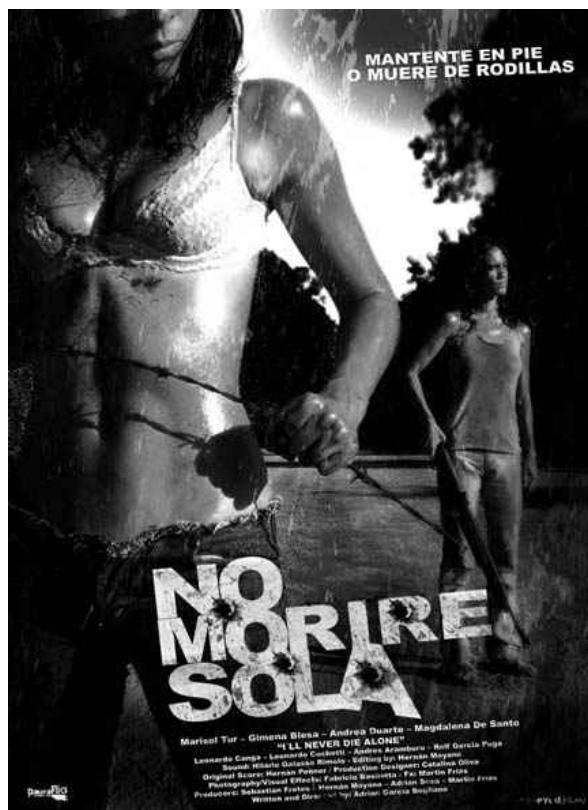
Este movimiento representa, entonces, a una estampa generacional auténtica, propia de una cultura latinoamericana doblemente glorificable: independiente y autogestionada.

¿Nuevo respecto a qué?

Si es "nuevo", por supuesto, se infiere que hay (o mejor dicho, hubo) alguno "viejo". Bajo el afán de agrupar una serie de obras, como fruto del recambio generacional, apareció una función revitalizadora para con el cine vernáculo.

Extinto el denominado *Nuevo Cine Argentino* (NCA), una época de transición de entelequias se hizo presente durante el nuevo milenio. Y aquí es donde brota definitivamente el *Nuevo Cine Independiente Argentino* (NCI)³.

El concepto es totalizador ya que su extensión, obviando el



"argentino", representa a las nuevas tendencias sujetas a construcciones cinematográficas por fuera de las industrias oficiales pero que, sin embargo, pese a ser más bien periféricos, poseen la calidad suprema para su exhibición masiva y posterior deleite.

Iniciado como "cine de culto", y así fue cómo nacieron la mayoría de las escenas mundiales, por estos momentos, el NCI

gana festivales locales e internacionales, es reconocido por la crítica argentina y se haya posicionado, viablemente, cual puerta definitiva, hacia la genuina independencia cinematográfica latinoamericana.

El carácter autogestionado o cuando la industria oficial da la espalda...

En ese preciso momento en que los órganos estatales y mecenas variopintos hacen vista gorda, la opción más lógica de supervivencia y prepotencia de trabajo- es la de tomar al toro por las astas: envolverse en la aventura sin pedir permiso y esperando todo a cambio. Surge la idea del observador participante.

Más por una actitud exquisita que por prototipos contrarrevolucionarios, muchos directores han evadido la opción de completar formularios para eventuales patrocinios, debido a -lamentablemente- las constantes negativas de entidades audiovisuales en brindar apoyo. De esta manera, y de muchas otras también, este sistema satélite fue conformando su propia idiosincrasia... ¡Autogestionada!

Por consiguiente, el movimiento se caracteriza en ser "cine hecho por colegas". El espectador en algún momento puede hacer su propia película bajo ciertos estándares de calidad. No hay una barrera formal entre quienes hacen y quienes potencialmente podrían hacer. Todos los intervinientes sin diferencias elitistas, ni divisiones extremas- aportan su capital en plan del cumplimiento de objetivos: hacer cine, construir pensamiento auténtico por fuera de los circuitos comerciales.

Los inicios... FARSA Producciones

Mucho antes de saber qué les depararía el destino, unos niños de la localidad de *Haedo* (al oeste de la provincia de Buenos Aires), jugaban con unas viejas cámaras *VHS* a hacer lo que siempre les gustó: cine. Precisamente, desde comienzos de la década del '90, con sólo 5 años de edad -da fe: *Boluman*

(*Diego y Pablo Parés*, 1991), hoy conseguible en YouTube, comenzaron filmando cortometrajes de obvios tintes infantiles, posteriormente mediometrajes más atrevidos y ahora, establecidos como pináculo del movimiento, cosechan legiones de fanáticos por todo el mundo. Estamos hablando de los **FARSA Producciones** (cuyo team oficial reza los siguientes nombres: *Pablo Parés, Hernán Sáez, Berta Muñiz, Walter Cornás y Paulo Soria*), y son quienes han conformado la piedra elemental del *Nuevo Cine Independiente*, el híbrido terror-comedia: *Plaga Zombie: ¡La venganza alienígena ha comenzado!* (*Pablo Parés y Hernán Sáez*, 1997), un opus económico hecho con \$150 dólares- que los llevó, por su carácter innovador, a formar parte de las grandes ligas de la independencia.

Esta experiencia casera fue significante en la conformación de la escena, debido a que inclinó a miles de jóvenes a querer emular su linaje y romper, con ello, los límites de la autonomía.

La expansión y consolidación del germen

Una vez instalado el criterio del *do it yourself*, cantidades de cineastas y atrevidos cinéfilos se aventuraron en probar suerte con sus propias películas.

Debido a la proliferación de Internet y a la “democratización” de la tecnología, el acceso a la industria cinematográfica está medida en cuestiones de coraje. Por lo tanto, bajo esa intención primigenia de la independencia, aparecieron grandes directores argentinos, determinantes en la composición del movimiento y trascendentales para que sea consolidado y rectificado dentro de la industria.

Películas como las de *Adrián García Bogliano*, *Habitaciones para Turistas* (2004) y *36 Pasos* (2006) y las de la productora *Paura Flics* en general (*Grite una Noche*, 2005; *No Moriré Sola*, 2008; *Sudor Frio*, 2010), le dieron -sobre todo al terror- una bocanada de aire fresco, un nombre de prestigio, estimulando un género suspendido durante mucho tiempo.

El palmarés que cayó sobre el film de ciencia ficción *Filmatrón* (*Pablo Parés*, 2007): *Mejor Película Nacional* en el **BAFICI** y en el **FESAALP**, *Premio del Público en el BARS*, menciones en *Estepona* y *Fantasposa*, ha sido



No moriré sola de Paura Flics Prod.

imprescindible para la legitimación del movimiento en ámbitos considerados serios o solamente penetrables por las poderosas majors.

El guiño de los consolidados, caso *Peter Jackson*, diciéndole al nobel *Andrés Borghi* (director del largometraje *Bailando con el Peligro*, 2009): “Estaré pendiente de todos tus

proyectos”, en el marco del concurso neocelandés *Working Day*, donde *Borghi* obtuvo el primer premio, significó el alerta de que el mundo cinematográfico high profile está mirando para Latinoamérica.

Dentro del género comedia, la locura de *2 Locos en Mar del Plata* (*Matías Lojo y Pablo Marini*, 2009) y la vanguardista saga de *Tetsuo Lumière* (TL-1: *Mi reino por un platillo volador*, 2004; TL-2: *La felicidad es una leyenda urbana*, 2009) representan el advenimiento de films divertidos sin la necesidad de caer en obviedades encasilladas.

Conjuntamente, por si fuera poco, aparecen magníficas obras como *Recortadas* (*Sebastián de Caro*, 2009), *La Casa por la Ventana* (*Esteban Rojas*, 2010), *El Hada Buena: Una fábula peronista* (*María Laura Casabé*, 2010) y *Plaga Zombie 3: Revolución Tóxica* (*Pablo Parés*, 2010), fundamentales para entender al movimiento que, cada vez más, encuentra su lugar en el mundo: el de la liberación.

Sostenida por tamaño caudal artístico, la revolución cinematográfica es tajante e inevitable. Generar cuestiones innovadoras a fuerza de no encontrar espacios adecuados en el mainstream, es una actividad que, según parece, el Nuevo Cine Independiente Argentino cumple y dignifica.

1 Artículo publicado originalmente en la Revista Godard!, de Perú.

2 Grupo heterogéneo de películas que asumían su carácter contemporáneo, desde 1997 a 2009. La mayoría responde a una bajada de línea intencional por parte de la demanda del Instituto Cinematográfico de Artes Audiovisuales (INCAA), y cuyos máximos referentes estéticos son: *Pizza, Birra y Faso* (*Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano*, 1997) y *Mundo Grúa* (*Pablo Trapero*, 1999).

3 Término acuñado, en primero momento, por publicaciones especializadas en el año 2009 y cuyo uso se hizo notoriamente extensivo al resto de los participantes (hacedores y espectadores) con el correr de los días.



SOLO LE FALTA HABLAR

2DA PARTE

por Roberto Giuffré

Establecido el circuito de la comunicación de Jakobson (ver 24 cuadros Nº 14), el guionista debe comprender que la escritura de una película es como decir un gran monólogo. Ya sea trivial o profundo, por simple entretenimiento o con intenciones de hacer reflexionar a los espectadores, lo que siempre se quiere dejar en claro es un **MENSAJE**. El guionista en primera instancia, y el director y su equipo en segunda, se transforman en los **EMISORES** de este mensaje, y los espectadores adquieren el rango de **RECEPTORES**, y es en este punto donde se interrumpe el circuito. Salvo raras excepciones en las que se hacen funciones donde el público puede opinar sobre algún detalle del film, que con posterioridad se tomará en cuenta para "arreglar" la película en beneficio del estudio que la produjo, el **RECEPTOR** no tiene oportunidad de responder el **MENSAJE**, es por eso que el guionista debe tratar de ser lo más

claro posible con sus intenciones y, sobre todo, con los diálogos entre sus personajes.

¿Cómo lograr diálogos creíbles?

Esa es la pregunta del millón, todos los que alguna vez decidimos dedicarnos a escribir historias, ya sea cuentos, novelas o guiones cinematográficos, nos encontramos ante semejante duda. Las mejores narraciones, las mejores descripciones, las mejores creaciones de personajes, los mejores giros, plantados, puntos de acción y de historia se derrumban en un segundo si los diálogos fallan; la atención del espectador se desvanece si no puede procesar de manera correcta la información que transmiten las palabras. Una vez que el diálogo cinematográfico pasó por la pantalla del cine, no puede volverse atrás.

Un buen ejercicio para comenzar a practicar la forma de hablar de los personajes es el siguiente:

> **Como primer paso**, prestar mucha atención a las conversaciones que ocurren a nuestro alrededor, incluso también de las que somos partícipes, tratar de tomarlas de la forma más exacta posible, si podemos grabarlas mucho mejor. De su análisis posterior se desprende que:

1. Existen muchas pausas que generan incomodidad.
2. Frases incompletas.
3. Repeticiones sin sentido.
4. Malas elecciones de palabras.
5. Expresar una idea resulta complejo en muchos casos.

> **Como segundo paso** hay que transcribir todo lo conversado a un modo mucho más claro y directo, evitando los puntos mencionados con anterioridad y arreglando las frases para que la idea expresada pueda comprenderse con la primera pasada.

24 CUADROS

Puesto que, como dice Robert McKee en su libro "El guión":
EL DIÁLOGO CINEMATOGRÁFICO NO ES UNA CONVERSACIÓN

El guionista debe tomar a sus personajes, hacerlos hablar y generar la ilusión de que existe una conversación en la que cada uno de ellos ocupa su papel correspondiente dentro del circuito propuesto por Jakobson. El diálogo cinematográfico debe parecerse al habla cotidiana pero su contenido debe ser superior al normal.

Dentro de un diálogo cinematográfico se diferencian dos conceptos:

1. El texto: es lo que se dice de manera literal.

2. El subtexto: es lo que en realidad se quiere decir con el texto.

Además presenta ciertas características:

1. Estilo coloquial: debe tener un estilo que sea comprensible a la mayoría de los espectadores y de acuerdo con la época en la que se sitúa la historia.

2. Orden en las frases: A diferencia de un diálogo de la vida real, donde los interlocutores se superponen al hablar, en el diálogo cinematográfico las frases que digan los personajes deben tener un orden establecido.

3. Parlamentos breves: un buen intercambio de información entre los personajes se logra otorgando frases cortas a cada uno. Puede haber momentos en los que la intensidad dramática requiera un parlamento largo, pero deberá estar bien justificado con lo que se quiera lograr.

4. Persigue un objetivo: Cada intercambio en la conversación apunta a un cambio y un crecimiento de la escena.

Como ejemplo se puede tomar el diálogo entre Rick y Sam en la película CASABLANCA (1943).

En la escena anterior Ilsa y su marido Laszlo entran al Café de Rick. Descubrimos, por la situación que se genera, que Ilsa y Rick habían tenido una relación que no terminó bien. Al final de la escena Ilsa y Laszlo se retiran.

Rick y Sam se encuentran solos en el Café de Rick. Rick bebe, Sam lo mira con preocupación.

RICK

De todos los bares de todas las ciudades de todo el mundo, ella tenía que entrar en el mío. (Sam comienza a tocar algo)

¿Qué es eso que tocas?

SAM

Algo mío.

RICK

Bueno, déjalo. Tú sabes lo que quiero escuchar.

SAM

No, no lo sé.

RICK

Lo tocaste para ella.
Puedes tocarlo para mí.

SAM

No creo que la recuerde.

RICK

Si ella pudo soportarlo, yo también.
¡Tócala!

SAM

Si, jefe.

Sam toca "Según pasan los años".



Sam, dejate de joder con el pianito.

En esta memorable escena el TEXTO indica que Rick quiere escuchar la canción que disfrutaba junto a Ilsa cuando tenían una relación. El SUBTEXTO indica que Rick está destrozado por sus sentimientos aún vivos hacia ella.

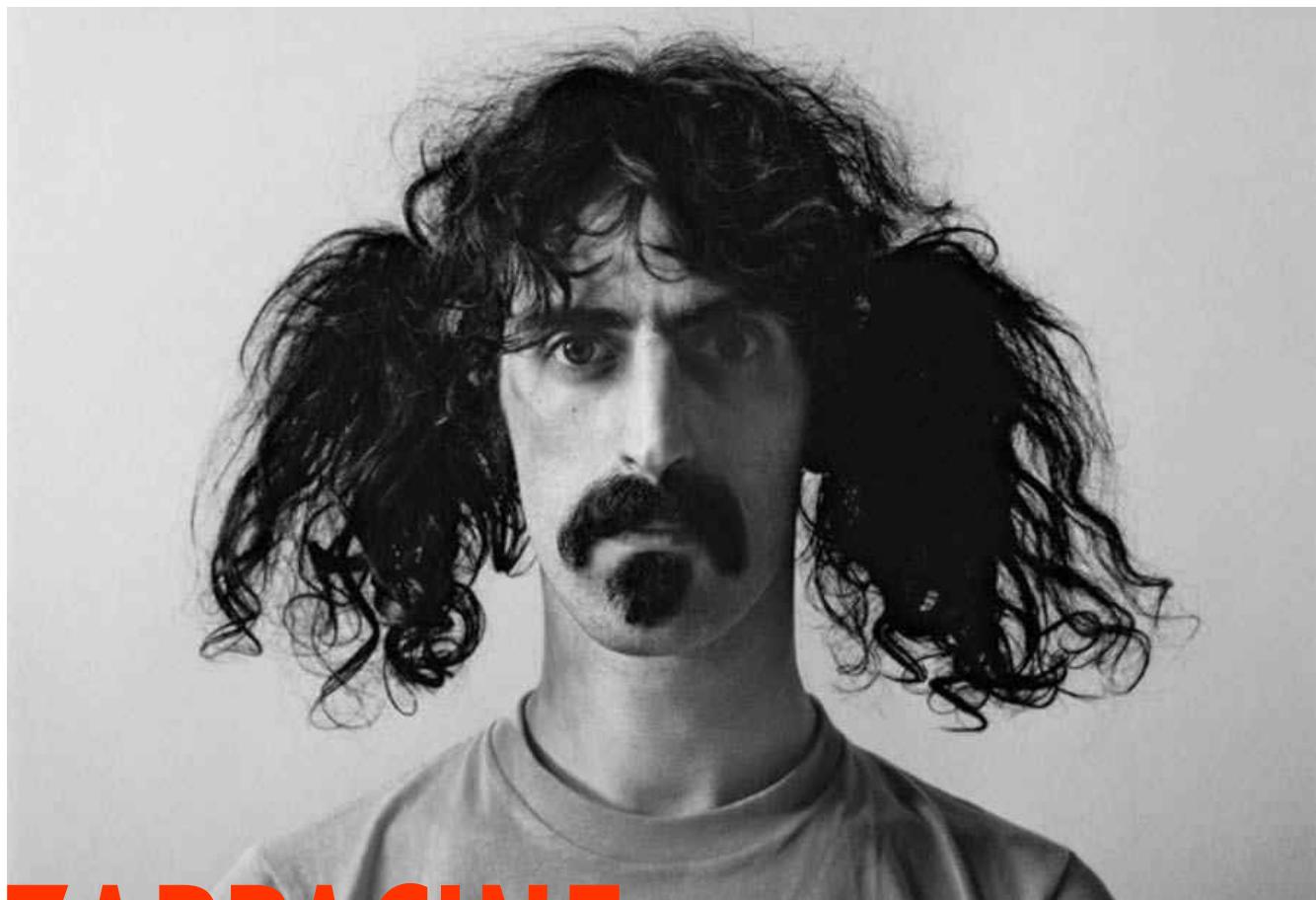
Rick y Sam hablan de la manera habitual en la que lo harían dos hombres de su condición, cada uno respeta el orden en que le toca hablar, las frases empleadas no tienen larga duración, y el

objetivo final es demostrar el estado de ánimo que presenta Rick. Con todos estos conceptos aplicados de forma correcta, el diálogo resulta verosímil y hasta podríamos decir que se trata de una conversación que podría darse en la vida real.

En el próximo número seguiremos profundizando en varios conceptos que ayudarán a que nuestras historias presenten diálogos cada vez más verosímiles.

Bibliografía:

- >El guion. Robert McKee. Editorial: ALBA EDITORIAL
- >Curso sobre diálogos. Dictado por Valentín Fernández Tubau.
- >Dímelo otra vez. Recopilación de diálogos cinematográficos realizada por Alejandro Sequeira y Octavio Fabiano. Editorial: Planeta singular.



ZAPPACINE

Por Juan Pablo Mazzini

"Creo que uno es individualista de Nacimiento. Si después elegís perder esa individualidad y sumergirte en alguna monstruosa forma de estupidez, es asunto tuyo. Yo no me sorprende cuando veo cosas estúpidas. Lo que me sorprende de veras es cuando algo sale bien, cuando una cosa se eleva por encima del nivel de mediocridad general. Pero yo creo que la norma general del universo es la estupidez"

FRANK ZAPPA (1940 - 1993)

Al día de hoy probablemente nadie desconozca, al menos nominalmente, la figura de **Frank Zappa**. Este músico, nacido en **Baltimore** y radicado en **California**, fue un transgresor en todos los sentidos que el término puede abarcar: Hizo genuinamente rock, burlándose de los clichés y las poses rockerás. Planteó la lucha contra el sistema a partir de sus propios dispositivos. Tuvo una posición claramente antagónica respecto al consumo de drogas. Enfrentó al poder establecido, aún al precio de perder espacios en radio y TV. E hizo de la constante mutabilidad su marca de estilo.

Prolífico como pocos, multiinstrumentista, ácido y mordaz crítico de su época; este hombre que en algún momento consideró ser candidato a presidente de los **Estados Unidos**, también hizo cine.

Cine Rock: Ficción, Realidad, Música Visual y un largo etcétera

Si tuviésemos que ubicar a las películas de **Zappa** dentro de algún estilo, probablemente en el que mejor encajarian es en el híbrido que algunos dieron por llamar **Cine-Rock**.

Desde el vamos el **Cine-Rock** en sí mismo es una zona gris, ya que abarca películas muy particulares y disímiles entre sí, que van desde materiales de cierto carácter documental hasta ficciones lisas y llanas.

Básicamente, el término se originó para catalogar un puñado de films, surgidos entre fines de la década del '60 y gran parte de la década del '70. Combinaban registros de bandas, en vivo o en estudio; materiales documentales; y recursos propios del denominado Cine Experimental: ruptura con la narrativa clásica, exhaustiva experimentación formal, y el criterio de apuntar a formas audiovisuales que provoquen un efecto puramente sensorial en el espectador.

Por lo general, la temática de estos films pioneros se centraba en una gira, un show, la gestación de un disco, un período particular dentro de la obra del artista en cuestión, o el reflejo de alguna etapa relevante de la historia del rock.

Films como *The Song Remains the Same* (Peter Clifton,

1976), sobre los shows que llevó a cabo *Led Zeppelin* en el *Madison Square Garden*, en el año 1973; o *Let it Be* (1970, *Michael Lindsay-Hogg*), centrado en el proceso creativo en torno al disco homónimo y el concierto de despedida de *The Beatles*; son claros ejemplos de lo mencionado. Aunque es bueno aclarar que esta última prácticamente hace a un costado la experimentación formal en favor del documento.

Dentro de la tendencia ficcional del *Cine-Rock* pueden establecerse, a riesgo de generalizar, al menos dos tendencias: Por un lado historias delirantes o muy crípticas, más centradas en transmitir una idea, un concepto o una serie de sensaciones; que en contar una historia de forma ortodoxa. La ópera rock *Tommy* (*Ken Russell*, 1975) o *The Wall* (*Alan Parker*, 1982) se encuentran en esta línea.

Por otro, las enfocadas en retratar la biografía de algún músico o banda; como por ejemplo *The Doors* (*Oliver Stone*, 1991), que retrata la historia de la banda y la de su líder, *Jim Morrison*; o la muy divertida *24 Hour Party People* (*Michael Winterbottom*, 2002), dedicada a la movida musical de *Manchester* de fines de los '70 hasta mediados de los '80.

Más allá de su diversidad, todas las películas englobadas en este estilo tienen un rasgo en común: La Música Rock como constructor de sus tramas o al menos como un elemento indispensable de las mismas.

A partir de gran parte de los recursos y tendencias mencionadas, se constituirá el caldo de cultivo a partir del cual *Zappa* dará rienda suelta a sus para nada desapercibidas producciones.

El Talentoso Sr. Zappa

"El componer es un proceso mediante el cual los elementos se ordenan en una estructura determinada. Si hago una película, eso también es una forma de composición, es una cuestión de organizar elementos visuales, de conducta, de textura, de tiempo y espacio, de la misma manera en que ordenaría las cosas sobre un pentagrama".

La primera, y probablemente más arriesgada, incursión de *Zappa* en el cine será la inclasificable *200 Motels* (1971).

Filmada en siete días en los estudios *Pinewood*, en las afueras de Londres, la película narra, de forma muy particular, las peripecias y tensiones internas de una banda en gira.

El relato se construye a partir de situaciones entre absurdas y bizarras, y la música de *Zappa*, ejecutada alternativamente por la *London Symphony Orchestra*, y su banda *The Mothers*.

Zappa hace uso y abuso del montaje rítmico, llegando por momentos a pegar los cortes entre toma y toma en los abruptos cambios de sus complejas partituras, generando un efecto que por momentos podría catalogarse de epiléptico. También se vale de recursos como el congelado, avance y retroceso de la imagen, los fundidos, las sobreimpresiones y el virado de colores; generando secuencias donde la superposición de imágenes, el juego con las texturas, y los cambios de tonalidad, generan una estética claramente psicodélica.

A todo esto se suma también una secuencia animada denominada "*El dilema de la Higiene Dental*", en la cual uno de los miembros de *The Mothers* se cuestiona su permanencia en la banda.

Zappa, que en el film sólo aparece en unas pocas escenas tocando junto a *The Mothers*, se hará presente de tres formas más: Mediante un muñeco que lo representa; como una entidad invisible y omnipresente, que hostiga virtualmente a sus músicos, y mediante el personaje de *Larry El Enano*, un individuo que se ve igual que *Zappa*, interpretado por *Ringo Starr*.

Junto al ex Beatle y los miembros de The Mothers, completa el elenco *Keith Moon*, baterista de *The Who*, en la piel de una monja desquiciada y drogadicta.

Más allá de su conflictivo rodaje, el film llegó a las salas cinematográficas y fue el primero en ser grabado en video y pasado a celuloide.

Luego de un impasse de ocho años, *Zappa* saca a la luz su

segundo film *Baby Snakes* (1979).

El film tiene dos partes muy claramente diferenciadas: En la primera se alternan entrevistas a *Zappa* y el animador *Bruce Bickford* con imágenes surrealistas en stop-motion, provenientes de la retorcida imaginación de *Bickford*.

La segunda reproduce gran parte del concierto de *Halloween* que *Zappa* llevó a cabo en *Nueva York* en el año 1977. En el mismo participan músicos de la talla de *Terry Bozzio* o *Adrian Belew* y podemos apreciar los dotes de *Zappa* no sólo como compositor y líder, sino también como guitarrista.

Muy destacable la versión de su clásico "*Camarillo Brillo*" enganchada con "*Muffin Man*" y la performance de *Terry Bozzio* interpretando al Diablo en "*Titties and Beer*".

A todo esto se suman ridículas situaciones de backstage donde *Zappa* y sus huestes se divierten autoparodiándose o abusando de una muñeca inflable.

En *The Dub Room Special* (1984) *Zappa* volverá a unir fuerzas con *Bruce Bickford* para diseñar algunas secuencias animadas, a las cuales se sumarán fragmentos de los conciertos que *Zappa* dio en los años 1974 y 1981 en los estudios *KCET* en *Los Angeles* y en el *Palladium* de *Nueva York*, respectivamente.

En esta última presentación, *Zappa* cuenta con la presencia de *Steve Vai* y algunos de los músicos que constituirán su última banda, como el cantante-pianista-saxofonista *Bobby Martin*, el bajista *Scott Thunes* y el baterista *Chad Wackerman*.

En el año 1985 ve la luz *Does Humor Belong in Music?*, compuesto por el recital que *Zappa* dio en *The Pier* en *Nueva York* y algunas entrevistas al músico. ¿El humor pertenece a la música? *Zappa* deja en claro que sí.

A partir de unos pocos registros de *Zappa* en el año '68 sumados a material nuevo grabado en video, el músico perpetró en el año 1987 *Uncle Meat*, en el que explorará de forma grotesca los fetiches sexuales de sus músicos.

La película incluye una editora calentona, muñecas inflables, embutidos y el primer implante de guitarra peneano. PASEN Y VEAN.

Editada en el año '87 según algunas fuentes y en el '89 según otras, *The Amazing Mr. Bickford* constituye probablemente la más extraña de las incursiones del músico de *Baltimore* en el séptimo arte.

Proyecto inconcluso, generado a partir de materiales de *Baby Snakes* y *The Dub Room Special*, más una serie de escenas en stop-motion y 2D obra de *Bruce Bickford*, el film compila sesenta minutos de imágenes donde la violencia, las transformaciones físicas y lo incomprensible, llegan a elevadísimos niveles.

La ausencia de diálogos, exceptuando una breve voz en off al inicio del relato, será contrapesada por las composiciones de *Zappa*, que apuntalan y resignifican las pesadillas del brillante animador.

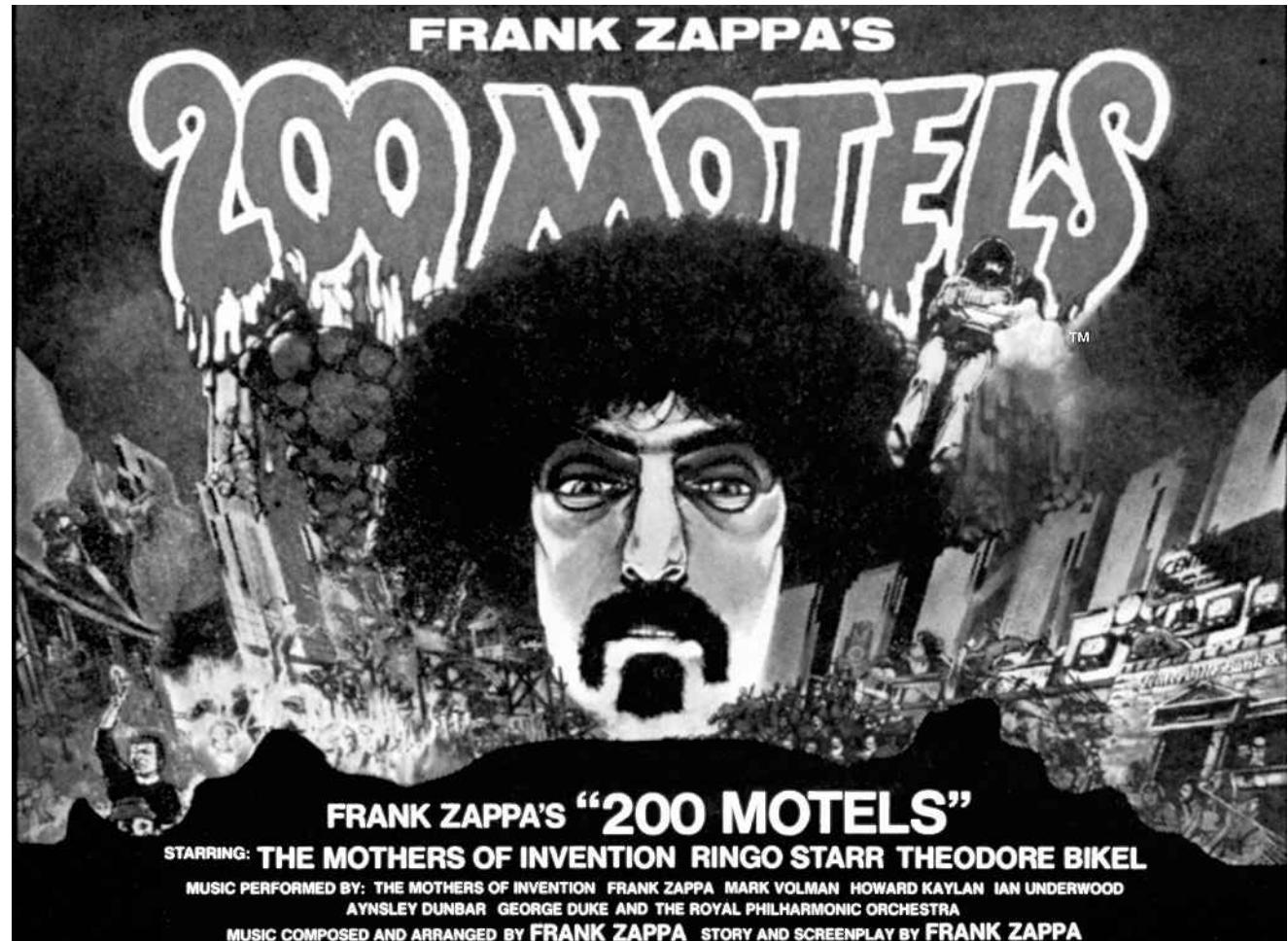
Video From Hell, editado en 1987 se construye a partir de fragmentos de los films anteriores de *Zappa*, algunos video clips dirigidos por el músico y fragmentos de shows en vivo.

Además, *Zappa* dedica un tiempo a explicar cómo llevó a cabo la grabación del disco *Jazz From Hell*, su último material de estudio.

Como perlita, la película incluye el video clip del tema *You are what you is*, censurado por *MTV*, porque entre otras cosas mostraba a *Zappa* ejecutando en la silla eléctrica a "un tipo muy parecido a *Ronald Reagan*".

Cerrando el círculo, *Zappa* efectúa un documental donde se permite contar todos los problemas que le acarreó la realización de su ópera prima.

De esta forma *The True Story of Frank Zappa's 200 Motels*, aborda sin pelos en la lengua cuestiones como el escaso presupuesto, la huida del co-director *Tony Palmer* del proyecto, o el hecho que sólo un tercio del guión original pudo ser realizado.



Bajando el telón

Zappa fallece en el año 1993, víctima de un cáncer de próstata, y de esta forma el mundo pierde a uno de los más grandes músicos y luchadores de la historia del rock.

La independencia, la exploración artística permanente y la honestidad intelectual, marcaron indudablemente su obra, tanto musical como cinematográfica, la cual lo ha trascendido ampliamente, dejando un legado que aún hoy perdura.

No importa cuántos esfuerzos hayan hecho los poderes de turno y el Mainstream para silenciarlo: hasta el día de hoy su grito se sigue escuchando.

Fuentes:

Nota "La estupidez según Zappa" Revista Expreso Imaginario, 1980
www.recis.com.ar
webspace.webring.com
Guía Oficial BAFICI 2007
IMDB
Wikipedia



LOS CHICOS NO LLORAN

El fin de Toy Story
por Hernán Castaño

Tras terminar de ver *Toy Story III*, hice lo acostumbrado. Entré en **IMDB**. No, no había llevado la notebook al cine. Bajé un screener en castellano y la miré vía cable **VGA** en el **LCD**.

¿Por qué hice semejante desvarío? Porque no soy para nada un fanático de la animación digital. No es animación. No son ilustraciones. Son vectores. De "animación digital" específicamente iba a hablar. Sin embargo, me arrepentí. Iba a hacer un desmadre y mas friamente me di cuenta de que era desacertado como mínimo. ¿Hubiera sido tan tremendo éxito *Toy Story* si hubiera sido hecha mediante animación tradicional? No lo sé. Es imposible de determinar. Tal vez no. Entonces decidí que la animación digital es un concepto y un medio en si mismo. Es una nueva forma de cine basada en una forma antigua pero que por suerte envejeció bien, con soltura. Y genera por si sola. Cualquier pedorrada hecha por computadora recauda muchísimo mas que el 90% de las películas de animación tradicional. Miren *Madagascar* por ejemplo.

Apenas surgió el éxito de *Toy Story*, tanto **Dreamworks** a través de **Dreamworks Animation** como la **Fox** buscaron la forma de llevarse una tajada de ese negocio naciente. Pero **Pixar** no se rindió ante la nueva competencia y usando este tipo de animación salieron varias grandes películas en los últimos quince años, como *Wall-E*, *Monsters Inc.* y desde ya, la saga *Toy Story*, que fue la que empezó todo esto de verdad. Antes de las películas de juguetes, **Pixar**, la pionera, había hecho algunos cortos probando las nuevas técnicas de animación desarrolladas por unos nerds con muchos títulos universitarios.

Cuando pensaron que lo tenían ajustado se mandaron con la primera *Toy Story*, hace ya quince años. La historia era muy simpática: *Buzz Lightyear*, el nuevo juguete de un chico llamado *Andy*, ha llegado para tomar posesión como juguete preferido. Pero hay un conflicto. *Buzz* no sabe que es un juguete, y *Woody*, el ex juguete preferido, está celoso. Cuatro años después llegaría la secuela de *Toy Story*,

inobjetablemente nombrada: *Toy Story II*. En esta no tan acertada secuela, apresurada por el envión que las otras empresas iban teniendo, *Pixar* ya había conseguido mejores computadoras, pero *John Lasseter* no tenía el lapiz igual de afilado.

La historia se resume en un videojuego de plataformas. *Woody* cae en las garras de un nefasto coleccionista de juguetes, mientras *Andy* se encuentra de campamento. Corolario: *Buzz, Rex, el chancho, los cara de papa...* todos al rescate hasta el infinito y mas allá. Es una buena película, pero a años luz de la primera aunque agrega un lindo personaje: *Jessie la cowgirl*.

Pixar anotó el traspie (mínimo, la película recaudo cientos de millones, como casi todas sus creaciones) y dejó estar a la historia de los juguetes un tiempo. Quizá ya tenía pensado el final, pero como *George Lucas* y *Star Wars*, la tecnología no lo acompañaba. En el medio pasaron la linda *Finding Nemo*; la increíble *The Incredibles*, la desacertada *Cars* (la versión autóctona con voces de *Dady Brieva* y *Favio Posca*...); la anodina *Ratatouille*; la maravillosa *Wall-E* y la nostálgicamente jodida *Up*.

También prestaron producción para doscientas millones de pelis, inclusive el bodrio de *Captain Sky*.

Para *Pixar* hubo un point of no return. La compra por parte del cubito de hielo.

Walt Disney compró *Pixar Animation*.

Mamá me salvé (Me compró Disney)

La historia es bastante más intrincada que una simple "compra": de hecho, *Pixar* siempre estuvo asociada a *Disney* en la distribución mundial de sus películas. Lasseter y muchos de los capos de *Pixar* habían estudiado en *Cal Arts*, para luego trabajar como animadores en *Disney*.

En el 2006, la junta directiva de *Disney* decidió que sus películas de animación tradicional estaban siendo destrozadas en la taquilla tanto por las pelis de animación digital como por la

llegada del anime, a la cual ya habían ralentizado comprando buena parte de los derechos de distribución. El desenlace fue simple. Comprar a la gallina de los huevos de oro. Cuando *Disney* adquirió *Pixar* en **7400** millones de dólares (dolores) muchos esperaban el fin de la compañía que había nacido en el año '79 de la mano de *LucasFilms*. O lo que es peor, un papel menor animando digitalmente a *Bambi*, la *Cenicienta* o *La Sirenita* en sus pedorrisimas continuaciones para el *Disney Channel*. Para alivio de todos esto no sucedió. Lo único que cambió fue la inclusión del castillo al principio de las películas. Además, y como doble beneficio, *Lasseter* fue designado por *Disney* como Director de los estudios de animación, poniéndose como meta volver a potenciar la animación tradicional.

Luego de la adquisición, vinieron varias películas y todas ellas de gran factura técnica e independencia argumental. Y aquí hago una salvedad. No es necesario que *Disney* meta mano para que en una película infantil yankee haya musicales y lagrimeo. Es la receta. Con el cheque de la productora viene el siguiente diálogo:

-¿Va a haber canciones?

-¿Las cebras tienen rayas?

Es así. Ni siquiera hay que discutirlo. Puede ser un cangrejo cantando *Bajo del mar* o un vaquero con una guitarra entonando *Yo soy tu amigo fiel*. Es la receta.

John Lasseter, vicepresidente de *Pixar*, admirador de *Miyazaki* y usador de feas camisas hawaianas dijo esto:

"Hacemos la clase de películas que queremos ver. Amamos reir, pero también creemos en eso que Walt Disney dijo: Para cada risa hay una lágrima. Amo las películas que me hacen llorar porque me están infundiendo verdadera emoción. Siempre pienso mas tarde: ¿Cómo hicieron eso?"

Ahí esta todo. Es como *Tezuka* para los japoneses. *Disney* es la principal influencia de todos, aunque este congelado hace un millón de años y probablemente le haya robado sus máximos personajes a un vagabundo.

El vicepresidente de *Pixar*, empleado ahora de *Walt*, fue el guionista principal de las tres *Toy Story*, y a lo mejor le deba algo al rolito.

El éxodo.

-Son basura- dice *Andy* a su mamá mientras escribe en su notebook. Esta hablando de sus juguetes. Aquellos que lo acompañaron de pequeño. *Andy* esta yéndose a la universidad y la madre le pide que decida que cosa va al ático y que a la basura. Por un error (el desencadenante típico de las películas de animación de cualquier clase), los juguetes de *Andy*, menos *Woody*, terminan en una bolsa para la basura.

Woody, al cual *Andy* planea llevarse a la universidad días despues, escapa de la caja y salva a sus amigos, los cuales terminan en un nuevo destino. Una guardería. Es posible que allí ellos tengan un final feliz. Niños que no los olviden. Que jueguen con ellos todos los días. La mentira es bien vendida por *Lotso*, un oso rosa que es el patriarca de los juguetes de la guardería, junto a sus fieles laderos: un Ken doll, un pulpo, un muñeco Bebé y algunos otros amenazadores chismes. En realidad forman parte de una mafia terrible destinada a controlar a que sección de la guardería van los juguetes, tocándole al grupo de *Buzz* el peor lugar: los destructivos niños de dos años. *Woody*, antes de conocer a los niños, se escapa. Su lugar es junto a *Andy*. Lo dice la suela de sus botas de vaquero. Por otro error digno de *Pixar*, termina con *Bonnie* que lo lleva a su casa y lo trata con mucho amor mientras le presenta a sus otros juguetes entre los cuales se encuentran una triceratops coqueta, un pequeño pony, una rag doll, y un payaso con una historia. La historia de *Lotso* y como fue abandonado por su dueña.

Seguir contando despues de allí sería arruinar la historia... Y me propongo hacerlo (¡ya pasaron dos meses perdedores!) Eliminando el nudo vayamos al desenlace. *Andy* juega una vez mas con sus amados juguetes mientras decide que lo mejor para ellos no es un oscuro ático, o una repisa mugrienta. El mejor lugar es con una niña amorosa. Y con ella los utiliza por



John Lasseter, sus millones de juguetes y sus espantosas camisas hawaianas.

última vez antes de irse a la universidad. **Bonnie** los abraza. Es la nueva dueña.

Lo inexplicable

La habilidad de reir y llorar que pueda o no tener un guionista es fundamental. Algunos dicen que es mas fácil hacer reir. Otros que por el contrario, es mas simple hacer llorar. Algunos guionistas (escritores al fin de cuentas) han logrado lo más complicado de todo. Hacer reir con tragedias y hacer llorar de la

felicidad. Los múltiples guionistas de las *Toy Story*, con **Lasseter** a la cabeza, ejercieron esa habilidad cuantiosa y cualitativamente. Y en la tercera, ese rasgo no podía quedar a la deriva. Sin duda, la música ayuda. Me hace recordar a *Monsters Inc.* cuando **Bu** vuelve a su mundo y **James Sullivan** descubre su regalo sorpresa por parte de **Mike Wazowski** (que con los ojos cerrados sabemos que es **Billy Crystal**... lo sabemos). La música nos entra de lleno en el corazón, **Sully** abre la puerta y se escucha la voz de **Bu**. Solo la aguda voz diciendo

cariñosamente una vez mas: "Gatito". No era necesario mostrar a **Bu**, y ellos no lo hicieron.

En *Toy Story III* son dos escenas. Seguro que cuando la vean van a saber cuales. Y si ya la vieron... si, esas dos.

Tal vez parece inexplicable. Un reseñista de la película reveló que no comprendía como era posible que él, que tenía veintiocho años, llorara con una película por el destino de unos juguetes, y su hijo de seis no lo hiciera. Claro. La respuesta habrá que buscarla quince años atrás, cuando salió la primera película. Trece años. Veintiocho. Quince en el medio. Un hijo que destroza juguetes. Un montón de juguetes tirados en tachos de basura, dados a iglesias, guarderías, fundaciones. El cementerio de recuerdos visitado por un body snatcher implacable. ¿Cómo no llorar? Imposible. La catarata de emociones en el cuello angosto del embudo. La puerta, pesadísima, cerrándose. Detrás, la infancia, la inocencia, la simpleza mas simple de la vida.

Lo precioso

Los juguetes encontraron un nuevo destino. El espectador también. En el futuro, *Pixar* nos espera con la secuela de *Cars* previsiblemente mejor que la primera (a lo mejor nosotros tenemos suerte y tanto **Dady** como **Favio** están muertos o bien lejos) y una de *Monsters Inc.* probablemente peor que su predecesora. Lo que estamos seguros es que *Toy Story* terminó. Su fin es agri dulce sin duda, porque la película termina como tiene que terminar siguiendo los patrones temporales. Ahora ellos pertenecen a otra persona. Son de plástico así que les quedan miles de años de uso si no median fuego o compactadoras. Es un final precioso, tierno y agrio a la vez, porque el auto de su primer dueño se aleja y ellos lo ven ir. Pero eso realmente no importa. En las botas siempre lo recordarán.

Porque "yo soy tu amigo fiel... yo soy tu amigo fiel...".

www.revista24cuadros.com

revista24cuadros@hotmail.com



[@revis24cuadros](https://twitter.com/revis24cuadros)



[Revista 24 Cuadros](https://www.facebook.com/Revista24Cuadros)

STAFF

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO:

Marcelo D. Gil, Néstor A. Fonte

Roberto Giuffré, Hernán Castaño

Mariano Castaño, Juan Pablo Mazzini

Hernán Pannesi y Natacha Mell

Dirección y Diseño
Mariano Castaño

contratapa

"Veo mucho potencial, pero está desperdiciado. Toda una generación trabajando en estaciones de servicio, sirviendo mesas, o siendo esclavos oficinistas. La publicidad nos hace desear coches y ropa; tenemos empleos que odiamos para comprar mierda que no necesitamos. Somos los hijos malditos de la historia, desarraigados y sin objetivos. No hemos sufrido una gran guerra, ni una depresión. Nuestra guerra es la guerra espiritual, nuestra gran depresión es nuestra vida. Crecimos con la televisión que nos hizo creer que algún día seríamos millonarios, dioses del cine o estrellas del rock, pero no lo seremos y poco a poco nos hemos dado cuenta y estamos, muy, pero muy enojados."

Fight club

