

24 CUADROS

NÚMERO 37 - SEPT 2021

Nuestro único héroe (en este lío)

ESCRIBEN

CASTAÑO / VALLARELLI / FONTE / MOGGIA
MUJICA / OSORIO / CIAFFI / DUARTE / MINEVITZ /
VAZQUEZ / ELESGARAY



PLOT

por Mariano Castaño



Una de las cosas de las que no se habla jamás en las discusiones ideológicas sobre el medio audiovisual nacional, es tal vez la más obvia. Si no generamos una industria vigorosa y que gane algo de dinero, quedan solo dos salidas: la primera es el Estado como único financista (a través de fondos obtenidos de tasar a la actividad y otras afines) método que se ha probado como efectivo a la hora de dar inicio, pero poco perdurable funcionando de manera virtuosa. La segunda posibilidad es que se dedicasen a hacer cine solamente aquellos pertenecientes a las clases pudientes, que no tengan que trabajar de otra cosa para subsistir.

Incluso con la democratización de los medios de producción, esto es una realidad evidente. Muchos jóvenes intentan hacer su primera película al amparo de una vida momentánea y precariamente resuelta, ya sea por el trabajo de sus padres, una renta o un ahorro de un viaje no efectuado. Pero eso no tiene continuidad. Los jóvenes crecen. Los padres se jubilan. Las rentas son para muy pocos. Y la respuesta es siempre la misma: no hay continuidad ni salida porque no hay industria.

El circuito de financiación es estatal. Y las cosas que pensamos están escritas en piedra, se borran de un plumazo. De un día para el otro una actividad económica entera puede zozobrar. Incluso en el mundo de las revistas y las páginas de cine como la nuestra, la financiación dependería (si tuviésemos) del Estado en su gran mayoría. Los anunciantes privados posibles son 3 o 4 y luego quedan los entes de siempre (Ministerio de Cultura, INCAA, Cine.ar, Encuentro, Cont.ar). Además, el presupuesto de pauta no se planifica de manera estratégica. Ni pareja.

Este contexto, el éxito de Cine.ar es una buena noticia. La plataforma estatal duplicó su base de suscriptores e impuso, en medio de la pandemia, el programa *Jueves Estreno*, donde películas otrora condenadas a un par de funciones en el Gaumont, encontraban un público que se cuenta por miles. Esto es un acierto que, sostenemos, puede tener relevancia y significación histórica. En un país que estrena entre 100 y 150 películas por año, pero que, con suerte, solo un 10% llegan a un público masivo, es una buena nueva que una película industrialmente pequeña, llegue a 100.000 espectadores por streaming.

En la 24 Cuadros no hay una mirada única sobre ningún tópico, pero muchos coincidimos en nuestro apoyo a cualquier acción que haga crecer al cine argentino, y creemos que la instauración definitiva de una industria audiovisual es el mejor camino. Con ese objetivo en mente, y poniendo nuestro grano de arena, es que armamos este número.



Rapado (Martín Rejtman - 1995)

Una cierta tendencia del cine argentino

POR FABIO VALLARELLI

En enero de 1954 François Truffaut escribió “Una cierta tendencia del cine francés” en el número 31 de la revista *Cahiers du cinema*. El artículo de Truffaut buscaba cuestionar el cambio de forma en el quehacer cinematográfico francés. Tan solo un crítico con inquietudes de cineasta por aquel entonces, el director de *La noche americana* ponía en valor a cineastas como Jean Renoir, Jean Cocteau, Abel Gance o Max Ophüls, destacando al denominado “realismo poético francés” por encima de un cine cooptado por la mera adaptación de obras literarias exitosas del momento. Truffaut no veía como indeseable adaptar una novela célebre, de hecho, lo haría luego alguna que otra vez como cineasta. Lo que él criticaba era la pérdida de una poética propia, el abandono de las posibilidades del trabajo del dispositivo cinematográfico en pos de una mera narratividad. Su artículo, a la luz de los acontecimientos posteriores, fue una de las piedras angulares de la teoría luego puesta en práctica por la *nouvelle vague*.

Por supuesto, intentar con este artículo algo semejante podría parecer otro ataque de ego desmedido más que habitual en el mundo de las personas “interesadas” en el cine y las películas. No me propongo algo semejante. La intención es literal, solo consiste en querer enmarcar algunas ideas sobre nuestro cine argentino contemporáneo, en el marco de un número especial, dedicado por completo a nuestra plataforma de *streaming* local.

En uno de mis documentales sobre cine favoritos, *Double Play: James Benning and Richard Linklater* (Gabe Klinger, 2013), que relata la amistad bastante improbable entre James Benning y Richard Linklater, el propio Benning dice que en realidad el tiempo es solo el pasado, porque el futuro es incierto y el presente siempre es tan efímero que no tiene dimensión.

Desde esa perspectiva, pensar lo actual implica pensar en el pasado. Ese famoso *saber de dónde venimos, para entender dónde estamos yendo*. Si se trata de cine argentino, el pasado reciente está claro, nuestra última ola famosa fue lo que se denominó Nuevo Cine Argentino (NCA) y que engloba

películas producidas entre los primeros años de los 90 y los primeros años de los 2000. El presente es brumoso. Es más difícil que antes querer catalogar la producción nacional y ya nadie habla de una continuidad del NCA, sino más bien de las persistencias de algunos de sus mohines.

Una anécdota divertida para recordar es la de aquel 2012 cuando Thierry Frémaux, director del festival de Cannes, decía que el cine argentino se había “suicidado”. [1] Es gracioso el comentario de Frémaux. Los festivales de cine, los más importantes como Cannes o Berlín, siempre parecen jugar a descubrir algo nuevo. Desde los 60 a esta parte han aparecido “nuevas olas” en diferentes países. Qué apareció primero, si la denominación o el movimiento, nunca está muy claro. ¿Los programadores descubren de casualidad varias películas que dialogan entre sí y que comparten una misma geografía? ¿O a partir del éxito de una película los cineastas modifican estéticas para entrar dentro de un circuito artístico de validación? Sea cual sea la respuesta, lo que está claro es que esos ciclos se exprimen y se agotan. Cuando una nueva ola ya no es tan atractiva hay que pasar a la siguiente. Estaba el NCA, luego apareció el Nuevo Cine Griego que no prosperó más allá de Lanthimos, pero por suerte apareció el Nuevo Cine Rumano. Afortunadamente, los polacos están haciendo todo para convertirse en la próxima tendencia. Las nuevas olas, además, implican una producción cuantificable. Son contradictorias con la idea de lo variado, diverso y múltiple. Para que una cinematografía se pueda reducir a un corpus de películas, es necesario que la producción sea más o menos dominable, que no haya nada que escape de ciertos criterios. La ironía es que el NCA dejó de ser un activo para el mundillo de los festivales de cine cuando nuestra cinematografía creció y se diversificó.

Si bien la perspectiva sobre qué fue y qué no fue parte del NCA es grisácea, *grosso modo*, la línea se puede establecer. Nadie que haya estudiado con seriedad los fenómenos de esa producción se animaría a sostener que el corpus de películas que lo componen se extendió más allá de la primera década del nuevo milenio. Sin embargo, no sería errado sostener que todavía hay secuelas, destellos, salpicaduras de esa lógica que se fue *aggiornando* hasta el día de hoy, cuando, como decía, es difícil pensar un movimiento o una representación característica y única de nuestro cine. Esto es así en parte porque un movimiento que se extendió por 15 años todavía tiene muchos de sus exponentes con cierta vigencia, e incluso a los más viejos, como por ejemplo Martín Rejtman, que va entrando en un período de revisión y revalorización por parte de cierto público joven.

Más allá de las dificultades para definir qué fue el NCA, a grandes rasgos se pueden mencionar los siguientes hitos: a) la sanción de la Ley de Cine en 1994; b) el lanzamiento del primer concurso de Historias Breves en 1995; c) el estreno en 1996 de *Rapado*, de Martín Rejtman, que había sido filmada en 1991 y había tenido una pequeña distribución en algunos festivales, como Locarno; y d) el estreno de *Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás, en el año 2008, como el cierre del corpus de películas comprendidas dentro del NCA.

Pero entonces, si el nuevo cine ya pasó, la pregunta para hacernos es qué cine es el que tenemos hoy por hoy. Y para eso hay que mirar al pasado.

LA HISTORIA OFICIAL (O CASI)

Luego de la última dictadura militar, durante los 80, el cine argentino comenzó un período de transición, altamente politizado por las secuelas de la represión y los asesinatos cometidos. Además, la primavera alfonsinista propuso el espacio para poder pensar algunas películas de contenido más liberal. Sin embargo, el movimiento es muy poco clasificable. Policiales de escasos recursos y *thrillers* mal habidos hicieron una suerte de *exploitation* de la realidad argentina y convivieron con películas más directas e industrializadas como *La historia oficial* o *Sur* y también con relatos más urgentes como *El amor es una mujer gorda*.

A ese cine se le contrapuso el NCA, que tendió algún puente con la generación del 60. Por lo menos, con algunos de sus exponentes que serían importantes en la formación de los nuevos cineastas durante los 90: Manuel Antín, Rafael Filippelli y José Martínez Suárez.

El caso de Antín es especial. Fue el director del INCAA durante la presidencia de Alfonsín, años en los

cuales puso las piedras angulares de lo que luego sería la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA, como antecedente a la creación de la FUC (Fundación Universidad del Cine) en 1991. [2]

La FUC fue el emprendimiento privado por excelencia de la educación cinematográfica argentina. Por aquel entonces, en Buenos Aires solo se podía estudiar cine en el IDAC de Avellaneda o en el CERC (hoy ENERC). Ambas instituciones eran públicas y tenían un tope de ingreso. La FUC apareció como una tercera vía, en especial para aquellos que pudieran pagarla.

El dinero y los recursos de la FUC estuvieron destinados al impulso de la producción estudiantil, en épocas cuando el país estaba fundido y la producción cinematográfica era escasa. La Ley de Cine sancionada en 1994 fue un hito de aquellos años, pero no impactó de forma favorable en el sistema sino hasta mucho después. La gestión del instituto del menemato fue compleja. En la primera presidencia hubo un desfile de funcionarios con diversos consensos y conocimientos en la materia, la mayoría duró muy poco. Entre 1989 y 1995 pasaron por el Instituto Nacional de Cinematografía René Mujica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier y Antonio Ottone. La segunda etapa, entre 1995 y 1999, la de la profundización del modelo neoliberal, estuvo mucho más clara, en cabeza de Julio Mahárbiz, que llevó adelante una de las peores gestiones de las que se tenga memoria.

Solo para tener una dimensión de lo problemático del escenario, en 1994 se produjeron 5 películas argentinas y se estrenaron 10. El promedio de películas nacionales estrenadas entre 1989 y 1994 fue de 12 largometrajes. [3]

En ese contexto, cualquier producción nacional era destacable y una escuela privada, que se volvió más selecta con el paso de los años, sin los problemas presupuestarios de un sistema público desfinanciado, hacía e hizo la diferencia. Pero no fue solo eso. El fenómeno FUC casi como sinónimo de la producción cinematográfica argentina fue impulsado e impuesto también desde un amplio sector de la crítica cinematográfica que tenía un interés específico y comercial en ello.

Eduardo Antín, alias *Quintín*, es el sobrino de Manuel, a quien llama el tío Maneco, [4] y uno de los creadores de la extinta revista *El Amante Cine* en 1991. Desde sus páginas, esa revista fue la principal



publicista del cine *fuquense* como el único deseable, posible y celebrable en nuestro país. Por aquella década no había muchas revistas de cine y muchas surgieron después, podría pensarse en *Film*, *La cosa cine* y algunos proyectos más esporádicos como *El ojo mocho* o *La vereda de enfrente*, no mucho más. Es evidente que se estableció un pacto, tácito o expreso, solo ellos lo saben, entre ambos proyectos para retroalimentarse y posicionarse en un panorama en el que no había mucha competencia. Gracias a *El Amante* se impuso el perfil de que la FUC era la mejor escuela de cine del continente. Vaya a saber por qué, quién lo valida, cómo se comprueba. La responsabilidad es del loro que repite, pero también del que le da el vino y le dice lo que tiene que repetir.

Ya al interior de la FUC, Rafael Filippelli fue el cineasta que nucleó cual *paterfamilias* a muchas de las nuevas camadas. Filippelli comenzó su carrera como director de grande, en los 80, pero su formación como técnico proviene de la generación del 60. De ahí cierta rememoración en la formación de la primera década de la FUC por las nuevas olas y las rupturas de los llamados *nuevos cines*.

El tercer caso es el de José Martínez Suárez, otra de las caras de la generación del 60, que luego de la dictadura militar prácticamente abandonaría la praxis y se dedicaría a impulsar y trabajar con nuevos talentos en talleres de formación particulares que se volvieron célebres por aquellos años. Lucrecia Martel, Juan José Campanella, Gustavo Taretto, José Celestino Campusano, son solo algunos de los nombres que estuvieron vinculados al hermano más grande Mirtha Legrand.

Sería mentiroso decir que hubo un solo NCA y que todas las películas fueron iguales. Los resultados son muy desparejos. Poco tiene que ver el cine de Adrián Caetano con el de Juan Villegas o Martín Rejtman. Poco tiene que ver el cine de Lucrecia Martel con el de Lisandro Alonso, por mucho que los quieran emparentar. Sin embargo, este impulso de la crítica, incentivado por la prensa de la comunidad internacional, impuso ciertas *tendencias* que, si bien no eran ciertas, cobraron fuerza de verdad durante muchos años.

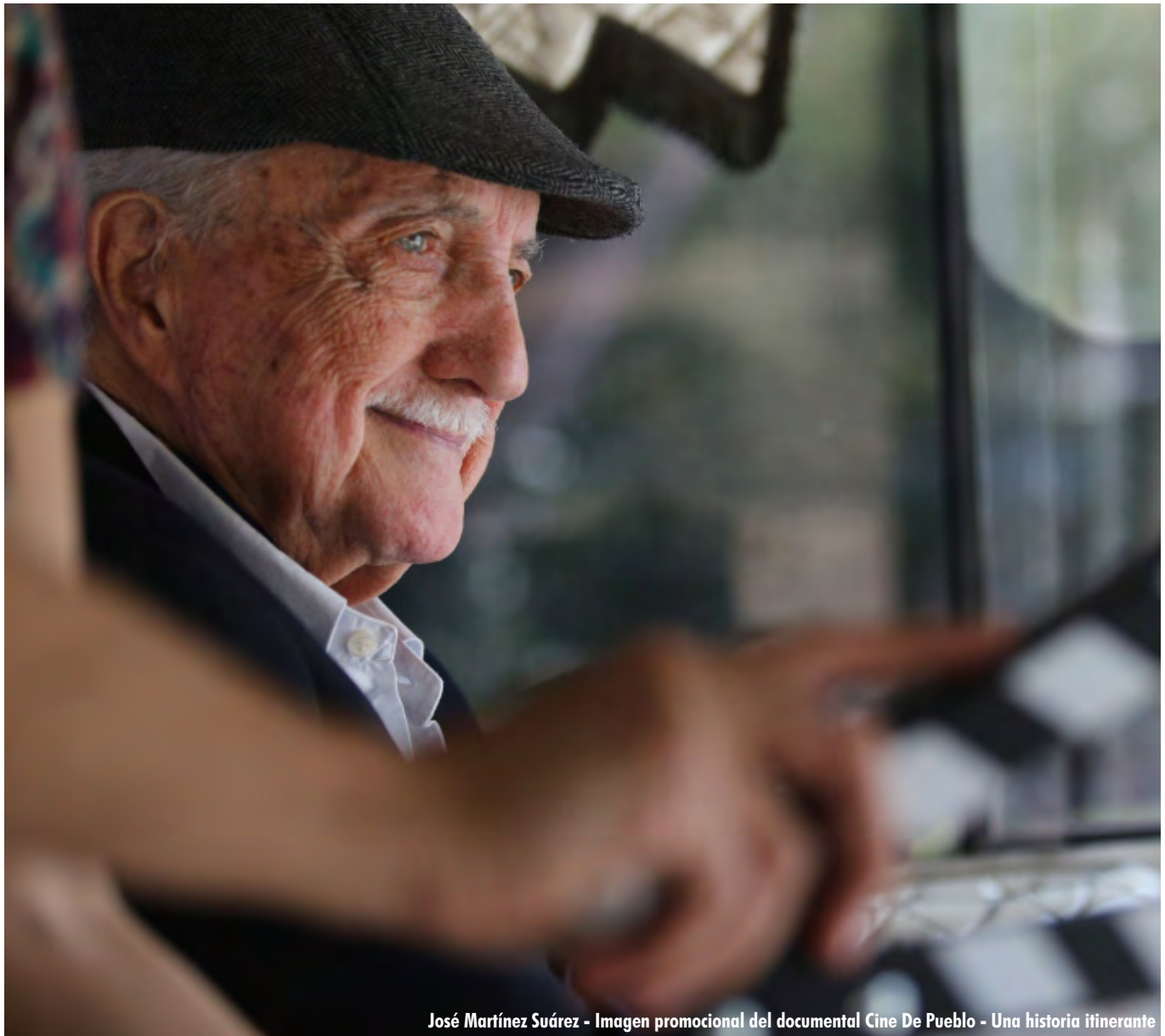
El primer rasgo distintivo con el que se suele emparentar a estas películas es cierta negación a los géneros clásicos y sus estructuras. El terror, el policial, la ciencia ficción, el suspenso o el drama puro y duro cedieron su paso hacia cines más contemplativos y de conflictos internos o con el entorno. A su vez, las referencias históricas, por ejemplo, la dictadura militar, las leyes de Obediencia Debida o Punto Final y ciertos debates de aquellos años aparecían sublimados o de forma muy lateral. Insisto, no es que no existieran películas con vocación de época, *Pizza, birra y faso* o *El bonaerense* lo fueron, pero en la memoria colectiva los rasgos destacados fueron otros.

El NCA no se despolitizó, pero la lectura política que puede hacerse de esas películas es difusa, confusa o lateral. Recién hacia el final ciertas películas del NCA se volvieron más politizadas y directas con la inclusión de cineastas como Albertina Carri. Por eso el segundo rasgo distintivo de estas películas es que buscaban oponerse a la prosa enunciativa de Aristarain o las metáforas explícitas de Subiela, a quienes consideraban dinosaurios.

Como un tercer punto por destacar está la conformación de ciertos clanes de artistas que establecieron relaciones entre sí. Actores, actrices, técnicos que estaban en la escena y cuyos nombres se reiteraban en las producciones. Un circuito chico y limitado, al que no todos accedían y que, por supuesto, solo atendía en Capital Federal.

Un último punto aparece dado por el pacto entre la crítica y los cineastas. Existió una suerte de autocelebración y coqueteo constante entre una generación de jóvenes críticos que impulsaban a los jóvenes cineastas y jóvenes cineastas que a la vez destacaban a los jóvenes críticos. Ambos espacios se autolegitimaron por muchos años.

Esta hegemonía narrativa que establecía *qué cine era deseable y posible* en Argentina finalizó con el advenimiento del boom digital que democratizó contenidos, estéticas, y revolucionó los discursos. La forma del nuevo cine argentino demostró entonces ser más una limitación técnico-expresiva que una decisión estética. Muchos de los cineastas de esta generación se volcaron de lleno a los géneros (el



José Martínez Suárez - Imagen promocional del documental Cine De Pueblo - Una historia itinerante

terror, lo fantástico, la ciencia ficción, el policial, el thriller) en cuanto pudieron y las nuevas camadas expresaron esas tendencias desde cero. Para mediados de los 2000, la referencia dejó de ser los nuevos cines de los 60 y pasó a ser el Nuevo Hollywood de los 70.

La narrativa impuesta por la FUC y sus acólitas cambió. Se podía pedirle plata al Estado y encontrar además un apoyo del sistema productivo privado de última generación. Las películas producidas bajo la marca del pasaje Giuffra se diversificaron e, incluso, la escuela comenzó a virar hacia perfiles de formación industrializados que ya no estaban más mal vistos. El perfil de egresado, de docente y de formación cambió.

ESTAREMOS JUNTITOS, EN EL AÑO 2000. CONTENTOS VIVIREMOS, EN EL AÑO 2000

La llegada de la tecnología DSRL lo transformó todo. Hasta ese entonces filmar con poca plata era imposible, las cámaras digitales eran caras y su resultado, en comparación al 16mm o el 35mm, era demasiado paupérrimo. La diferencia que habían hecho la FUC o la ENERC era imposible de emular por cualquier otra escuela. Aunque la formación fuera mejor, era sumamente difícil competir en festivales con cortometrajes hechos en Super VHS o Mini-DV. En parte, esa desigualdad para acceder a los recursos productivos fue una de las razones para hacerles creer al público y los jóvenes estudiantes que no había nada más por fuera del circuito Moreno y pasaje Giuffra.

La llegada de estas cámaras réflex achicó muchísimo la brecha en la calidad de imagen, no la saltó por completo, eso es obvio, pero la equilibró bastante. Además, estos cambios se vieron acompañados de

una revolución en la tecnología disponible para poder procesar esas imágenes. Por primera vez, una computadora hogareña podía tener las herramientas para editar el audio y el sonido a un costo más o menos razonable, sin tener que recurrir de forma obligada a aquellas oficinas del centro porteño que alquilaban una isla de edición inmunda por un fangote de pesos la hora.

La cosa estaba más equiparada y eso posibilitó el boom de estudiantes de cine en Argentina. El modelo FUC rebalsó y llevó al crecimiento de otros emprendimientos privados como el CIC o el CIEVYC, que comenzaron a volverse instituciones más destacadas. El sector público, completamente abandonado por el INCAA hasta nuestros días, encontró su renacer. La Plata se volvió a convertir en un foco de producción con la UNLP a la cabeza; el IDAC volvió a aparecer en los catálogos de los festivales con documentales y ficciones, y la carrera de Diseño de Imagen y Sonido tuvo una mejoría inusitada de la mano las cátedras Blanco y Campos-Trilnick.

Podría pensarse que el quiebre del paradigma de la producción cinematográfica argentina y el aumento de la producción nacional se dieron entre los años 2007 y 2009. Por un lado, en 2007, la Resolución 632/07 del INCAA creaba la quinta vía digital, luego del reclamo de las asociaciones de documentalistas. Gracias a la quinta vía, que consiste en una compra anticipada de los derechos de exhibición de un proyecto documental, el INCAA financia hasta el día de hoy el 70% de la producción de largometrajes documentales. Además, se reconoce la figura del “realizador integral” y sigue siendo a la fecha una de las pocas vías de ingreso al sistema de financiamiento oficial sin antecedentes.

El cambio en la producción de documentales en nuestro país fue radical. Películas de las más variopintas, de diversas clasificaciones y muy disímiles entre sí se hicieron año a año, y ocuparon lugares más importantes dentro de las competencias de los principales festivales de nuestro país. El apoyo a la postproducción, como línea específica dentro de la vía documental, para películas que se habían filmado por fuera del régimen del instituto también fue muy importante para institucionalizar una gran cantidad de proyectos que de otra manera hubiesen terminado perdidos.

El segundo gran hito por destacar apareció en octubre de 2009 con la hoy casi extinta Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual o “Ley de Medios”. Esta normativa no solo “engrosó” el Fondo de Fomento, sino que también impulsó políticas de financiamiento para producciones y llenó de contenido las nuevas señales digitales. El INCAA articuló con toda una serie de concursos y llamados para producciones que, por primera vez en su historia, eran medianamente federales.

La sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el impulso de los concursos federales renovaron y consolidaron nodos productivos que supieron ser importantes en el pasado y que se encontraban casi fenecidos como Tucumán, Córdoba y Rosario, al tiempo que habilitaron nuevos en la Patagonia y el Noreste argentino.

La estética de las películas cambió, en parte porque ya no existía una sola marca que las nucleara y, por otro lado, el mismo cambio de muchos de los escenarios donde transcurrían las historias ya era significativo. El NCA había muerto, y se había acabado su narrativa según la cual solo era posible la construcción de determinados relatos en nuestro país. La *tendencia* no era única, era múltiple y diversa. No había *malas palabras* ni géneros vetados.

A su vez, estos focos productivos crearon, en algunos casos, nuevos pactos con cierta crítica local como “estrategia de mercado” para hacer conocer sus películas. El caso del fenómeno del “Nuevo Cine Cordobés” con Roger Koza y Rosendo Ruiz a la cabeza es quizás el más emblemático.

Convenios internacionales con los mercados para llevar cine de género, coproducciones con países de la región como Chile, Brasil y Uruguay, y acuerdos con naciones como España y Francia para la coproducción de largometrajes. Lejos de suicidarse como anunciaba Frémaux, el cine argentino estaba en franco crecimiento.

El Programa de Festivales de Cine del INCAA generó todo un sistema virtuoso de exhibición que sirvió



La Cordillera (Santiago Mitre - 2017)

para mezclar a los cineastas con los gestores culturales de diversas comunidades y ayudó, sobre todo en las urbes más pequeñas, a fomentar una relación entre la población con las películas nacionales.

La generación de tanto contenido y la necesidad de alojarlo fueron los antecedentes para la creación de una señal de televisión que pasara solo películas argentinas y una plataforma que les diera lugar. INCAA TV, en enero de 2011, y Odeón, a fines de 2015, fueron el primer paso de lo que hoy conocemos bajo la marca unificada de Cine.ar.

Técnicamente, el crecimiento de la cinematografía argentina fue exponencial. Directores de fotografía y de sonido de primer nivel, casas productoras de efectos especiales y prácticos de nivel industrial. El principal déficit de muchas películas del NCA, la mala calidad de la imagen o el sonido, estaba saldado. Un film de alto costo local como *Relatos Salvajes* o *La cordillera*, que sigue siendo muy barato para los precios extranjeros, podía competir de igual a igual en esos aspectos con los films de europeos o de Hollywood. Por primera vez en muchos años, el principal problema del cine argentino pasó a ser narrativo. El déficit lo constituían los guiones, las estructuras dramáticas, la consistencia de los relatos, o ciertos manejos en la construcción de los personajes y las escenas.

Sin embargo, la exhibición comercial nunca creció de la mano de la producción y ese fue el saldo pendiente de las gestiones que estuvieron al mando del instituto desde 2003 hasta 2017, previo a la crisis actual. Las películas aumentaron en números de forma exorbitante, se generaron nodos productivos en gran parte del país, pero eso no alcanzó para llegar a conformar un público que fuera de la mano con la oferta. Es un saldo que continúa hasta nuestros días.

CÓMO FUNCIONAN CASI TODAS LAS COSAS (AHORA)

Del último informe del Observatorio de la Industria Audiovisual Argentina del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (OAVA), [5] se desprende que en 2018 se estrenaron 223 películas argentinas, 3 más que las 220 estrenadas en 2017. En 2019 el número de estrenos fue un poco menor, 217 películas. En 2020, pandemia mediante, los estrenos nacionales no superaron las 90 películas.

Durante los años de la gestión macrista en el instituto siempre se denunció el recorte y el vaciamiento del Fondo de Fomento, es decir, el dinero que reúne el INCAA, proveniente de un sistema propio de recaudación a través del cual el consumo de la industria cultural se retroalimenta a sí misma. Esta recaudación se asienta, en su mayoría, en dos mecanismos, establecidos por el art. 24 la Ley 24377 (Ley de Cine) y art. 97 de la Ley 26522 (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual).

Ese vaciamiento, desde los números de estrenos, no parecía notarse. El anuario del INCAA de 2015 muestra que ese año se estrenaron 182 películas nacionales. Esto quiere decir que hubo un crecimiento año a año en cantidad de películas hasta 2020.

Por supuesto, un análisis así, desde los fríos números, es engañoso. Entre que una película recibe el visto bueno del instituto o se puede producir hasta que llega a estrenarse por lo general pasan años. Se podría especular que el hecho de que no haya existido una merma importante de películas argentinas entre 2016 y 2019 tuvo que ver con el envío de proyectos aprobados por la gestión anterior. Sin embargo, esto solo no alcanza.

No hay dudas de que existió un recorte sobre cómo el INCAA financió el cine nacional. Pero ese recorte, creo, no vino dado solo por un posible amesetamiento en la cantidad de películas producidas, sino más bien por la puesta en crisis de un modelo productivo.

Lo hablamos unos párrafos atrás. La revolución digital, sumado a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y el boom de las escuelas de cine lo habían cambiado todo. Así y todo, hablar de industria sería exagerado. Un segundo paso del plan debería haber sido la consolidación del modelo, con la creación de empleos genuinos y resortes institucionales, tanto públicos como privados, que impidieran que fuera tan fácil desandar de un plumazo lo conseguido.

El paso del tiempo demostró que este crecimiento no se pudo afianzar y que era tan frágil o precario como un cambio de gestión. Tan solo un ejemplo, de la noche a la mañana, al igual que en muchas carteras del Poder Ejecutivo nacional, centenares de trabajadores se quedaron sin empleo cuando asumió el secretario de Medios Públicos Hernán Lombardi y decidió cambiar el rumbo de las señales que estaban en manos del Estado argentino. Solo algunos pocos nombres habían entrado en una rueda virtuosa de financiamiento con proyecto tras proyecto, y muchos de esos pocos hoy por hoy están dedicándose a otra cosa, porque, literalmente, *esto ya no es negocio*. Veamos por qué.

Si bien la relación entre el aumento de fondos para producir y el aumento de la cantidad de películas nunca fue equitativa, se podría decir que hasta el primer trimestre de 2017 la cosa se mantuvo con cierta armonía. A medida que había más fondos, también aumentaban las producciones nacionales. El escándalo de operaciones políticas y cruzadas dentro del propio Poder Ejecutivo, que terminó con la salida de Alejandro Caccetta como presidente del INCAA y la llegada de Ralph Haiek, por aquel entonces vicepresidente del instituto, a la conducción del organismo quebró esa relación y la volvió mucho más despareja.

Desde 2018 a la fecha la aceleración de los procesos inflacionarios y devaluatorios del país reconfiguraron la forma de producir. Entre que un proyecto y su respectivo presupuesto se aprueban hasta que la película se filma pasan muchos meses, incluso años. La película se aprueba con un costo de referencia, se filma con otro y se termina con otro, sin embargo, el número que aprueba el instituto es el mismo. Hay actualizaciones de presupuesto en el medio, pero nunca llegan a combatir la inflación o la devaluación. Los más perjudicados son los técnicos, que cobran mal y fuera de tiempo, pero que no pueden quejarse porque de lo contrario no volverán a ser convocados para futuros proyectos.

En la vía documental esto es incluso peor. La figura del realizador integral es un paraguas muy positivo, pero también es una herramienta que precariza los roles técnicos. Al no requerirse un certificado de libre deuda del sindicato para entregar la copia final de la película, como ocurre con los proyectos de ficción, dado que el propio cineasta está habilitado para ejercer todos los roles, lo que ocurre es que se vuelve habitual contratar personas por fuera de los convenios establecidos. Es una dinámica un tanto perversa porque el propio presupuesto que otorga el instituto es tan pequeño para "hacer las cosas bien" que impulsa a la irregularidad.

Muchos productores se encontraron entonces con proyectos aprobados que debían filmarse, pero cuyos montos tenían que actualizarse a cifras imposibles. Para poder filmar y mantener la rueda girando, "la industria" (que ya vimos que no existe) se achicó.

Una película de ficción que se filmaba en cinco semanas pasó a filmarse en tres. Incluso, muchas se filmaban con un rodaje “declarado” de dos semanas, solo diez jornadas, algo imposible. Para muchas películas, la ayuda de los laboratorios de producción de los festivales pasó a ser fundamental para finalizar los proyectos. Más films debieron acudir a estas instancias de finalización de proyectos para acceder a cosas elementales como una mezcla de sonido 7.1 o cubrir los costos de un laboratorio para hacer la corrección de color.

¿Por qué es importante esto en términos estéticos? Pues bien, achicar y reducir los tiempos de producción redundan en un cambio en la “forma” de las películas. Filmar más rápido implica resolver con menor complejidad las escenas. En el cine de ficción, sobre todo, esto conlleva una simplificación de la puesta en escena. El cine argentino contemporáneo ha perdido profundidad y narración audiovisual. Las películas se resuelven con mucha economía de recursos, planos generales que solo sirven para contextualizar de un modo burdo y contraplanos cortos para contar rápido lo que hay que contar. Dos o tres puestas de cámara y no mucho más solucionan las escenas. Las películas ya no se *filman*, se sacan de encima.

Esto no es de por sí “negativo”, la economía de recursos no es indeseable por sí misma. El problema no son los tres planos, el problema es que esos tres planos no están pensados con un tratamiento acorde que le dé coherencia a la obra. El problema es que esa economía de recursos no termina siendo elegida, sino que es una consecuencia del hecho de que hacer una película se haya convertido en una mera maratón. Los planos y contraplanos no tienen una búsqueda visual específica.

En resumen, para sostener la “cantidad” el cine argentino resignó valor y se estandarizó. El estilo y la voz propia aparecen como algo cada vez más excepcional en películas hechas con mucho amor, pero cuyos resultados son cada vez menos logrados y más exigidos.

LO QUE VENDRÁ

En la versión web de la revista hemos cubierto largo y tendido la situación del instituto y de la producción nacional durante los últimos años. Las tensiones entre las agrupaciones de cineastas y la gestión del INCAA parecen haber llegado a su pico máximo de ebullición en los últimos meses.

A la fecha el conflicto parece no tener retorno y tampoco respuesta. En diciembre de 2017 se sancionó la



La Flor (Mariano Llinás - 2018)

Ley 27432, que prevé que para el 31 de diciembre de 2022 el vencimiento de todas las asignaciones específicas de impuestos nacionales coparticipables, entre ellas, de acuerdo con su art. 4, las dos que significan la gran parte del Fondo de Fomento. Esto significa que el impuesto del 10% del valor de una entrada de cine y el impuesto de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que hoy por hoy van directo al INCAA pasarán ahora a las arcas generales del erario y será el Estado nacional, en principio, mediante la ley de presupuesto de cada año, el que deberá reasignar el dinero.

Frente a esto la comunidad audiovisual en su conjunto permanece en estado de alerta. Por ahora es todo especulación. Las proclamas –no desfinanciar al sector– parecen y son legítimas. Lo llamativo es la falta de reflexión de las asociaciones para pensar que no alcanza solo con mejorar la cantidad de dinero que se destina al sector, también es necesario *destinarlo* mejor.

La exhibición cinematográfica debe ponerse en discusión. No alcanza solo con pedir el cumplimiento de la cuota de pantalla para producciones nacionales que exige la Ley de Cine, es necesario pensar otro tipo de estrategias. Dejar al Estado siempre como el centro de todos los problemas, en algún punto, es reconfortante, expía las culpas y defectos propios. Debería pensarse una mayor inversión pública en recuperar o gestionar salas de cine dedicadas a la producción local, afianzar un circuito propio que ayude a sostener vivas las películas durante una mayor cantidad de tiempo.

Para muchos realizadores la película se termina cuando el INCAA paga la última cuota. El estreno es algo técnico y luego solo se trata de rezongar sobre por qué no hay mayores espacios. La pandemia, a través de muchos emprendimientos colectivos, demostró que hay mucho interés en los hogares de disfrutar de nuestro cine, solo se requiere de cierta creatividad para buscar que las películas lleguen a los espectadores. Cine.ar debe ser una pieza clave para ello.

Es difícil saber cómo serán las películas del mañana. Lo que está claro, al menos hoy, es que los cineastas que no están atados a los modelos de financiamiento tradicional tienen mayores libertades al momento de pensar los tratamientos de sus películas. Tendrán menos recursos, no podrán hacerlas con la última Arri, pero no tienen que sacarse el rodaje de encima. El modelo de autogestión de El Pampero, *rara avis* incluso dentro los propios lineamientos de la FUC (diría que tiene más que ver con la idiosincrasia de Avellaneda), parece ser la única oportunidad para el cine de ficción independiente argentino que tiene cada vez menos lugar para ficciones medias.

Para quienes hacemos esto sin pensar en la plata, también es necesario replantearse algunas cosas. Los espacios de exhibición para películas independientes en festivales han aumentado, pero también se han vuelto más corporativos. Las distribuidoras como intermediarias obligatorias y el propio lobby entre programadores hacen que la cosa no sea tan fácil como parece. El medio sigue siendo hostil y poco permeable para quienes no provienen de los sectores apadrinados. Además, estos espacios tampoco otorgan la visibilidad y la vida a una película como sería deseable. Debemos pensar nuevas estrategias, también resignar el ego y el sueño de la gloria eterna en pos de buscar que las películas se vean allí donde no hay lobby que valga: internet. Si para algo debe servir una plataforma como Cine.ar que, hay decirlo, tiene una política bastante laxa para incorporar material a su catálogo, es para que las películas sigan vivas.

Lo mismo aplica para los proyectos autogestivos, como esta revista. Congraciarse con fulano o sultano no ayuda a que te inviten a la fiesta, solo prolonga que la mires desde afuera. Si el partido está amañado, en vez de perpetuar el juego arreglado, habría que armar una cancha en otro descampado. Aunque no venga con una linda bolsita de tela estampada.

Así como cada generación tiene sus héroes y demonios, por primera vez en muchos años asistimos a una vocación revisionista de los grandes cineastas argentinos. Como nunca, jóvenes en las redes sociales, escuelas y revistas hablan de Fernando Ayala, Mario Soficci, Carlos Hugo Christensen y Hugo Fregonese, a la par que se reivindicán figuras como las de Rodolfo Kuhn, David José Kohon y otros exponentes de la generación del 60 y de los movimientos de los 70. Como nunca, también, la necesidad de una cinemateca y una política de preservación de nuestro acervo cinematográfico se ha vuelto



urgente. Al contrario de lo que muchos piensan, no se trata solo del cine registrado en fílmico, gran parte de las primeras películas hechas en digital a comienzos de los 2000 pueden perderse en los próximos años si no hay una intervención activa del sector público.

A su vez, hay una mirada crítica del NCA y de muchos de sus impulsores. No es casual que a varios se les haya caído la máscara y que en momentos decisivos hayan elegido posicionarse dentro de la ultraderecha nacional. La ausencia de una dimensión política en varias de sus películas y la ausencia de una dimensión política en las críticas y los textos al final tenían una razón de ser.

Es solo una intuición, y también un deseo, pero a lo mejor, quién dice, la próxima generación será la que tenga por primera vez una tendencia que reversione y mire hacia adentro tanto como las pasadas han mirado hacia afuera.

Bibliografía de consulta

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bernardes, H., Lerer, D. y Wolf, S. (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Edición Cono Sur.
- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos.
- Además de la bibliografía de referencia, el tema aparece abordado en varios de los ejemplares de las revistas *El amante* y *Film*, que se encuentran digitalizadas dentro del proyecto Ahira[6].

Notas

- [1] <https://www.micropsiacine.com/2012/03/thierry-fremaux-y-el-suicidio-del-cine-argentino/>
- [2] <https://www.pagina12.com.ar/7314-hoy-ensenar-cine-es-proveer-los-medios-para-poder-hacerlo>
- [3] Octavio Getino (2005). *Cine argentino*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, p. 177.
- [4] <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2018/07/29/el-tio-maneco/>
- [5] <http://www.incaa.gov.ar/observatorio-audiovisual-oava>
- [6] <https://ahira.com.ar/revistas/el-amante-cine/> y <https://ahira.com.ar/revistas/film/>



BUSCANDO A PANZERI: UN TIPO DE TRAJE Y CORBATA POR BENJAMÍN MINEVITZ

Argentina había logrado ser designada sede para el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978. El país estaba gobernado por la dictadura cívico militar, el temible "Proceso". Fútbol y poder caminaban de la mano, un maridaje perfecto. La organización del "Mundial" se constituyó en una cuestión de estado, era el manejo de grandes presupuestos y sobre todo, una gran fuente de propaganda para la tiranía. En 1978 la situación de muertos y desaparecidos ya era conocida en el mundo entero y las voces de reclamo crecían día a día. El fútbol estaba llamado a contribuir a tapar esas protestas. El gobierno montó una gran campaña publicitaria encabezada por el "relator de América", José María Muñoz. Muy pocos se animaron a criticar la realización del evento y uno de esos pocos fue el periodista Dante Panzeri. Fundamentalmente sostenía que Argentina tenía necesidades mucho más importantes en qué invertir sus recursos. Su prédica insistente era una voz en el desierto. Murió a menos de dos meses de la inauguración de ese mundial de fútbol, toda una paradoja.

Sebastián Kohan Esquenazi es director de cine, productor, guionista, cronista y sociólogo. Vivió mucho tiempo fuera del país, se fue a los tres meses de edad y regresó 30 años después. A su regreso una editorial le encargó reeditar algún libro clásico sobre fútbol y pensó en "Fútbol. Dinámica de lo impensado", de Dante Panzeri, escrito allá por 1967. No encontraba un ejemplar por ningún lado. Así nació *Buscando a Panzeri*.

Dante Panzeri comenzó su carrera de periodista deportivo cubriendo los deportes menos promocionados, el ciclismo y el atletismo. Las crónicas de fútbol llegaron después. Fue, ante todo, un observador, un pensador y analista de la realidad. Decía que la función del periodismo es sociológica y pedagógica. Hoy diríamos que Panzeri era un intelectual, casi un sociólogo. Era un hombre de ideas muy precisas y elaboradas,

un crítico acérrimo del fútbol como negocio o show. Son antológicos sus enfrentamientos con los técnicos "estrella" o con algunos dirigentes de clubes, como Alberto J. Armando, en ese entonces presidente de Boca Juniors. Renegaba del boxeo por la violencia que contenía o del automovilismo como evento promotor de negocios.

Panzeri era un hombre serio, austero, muchas veces enojado. Siempre de traje y corbata. Nunca conciliador. Siempre enfrentado al poder. Un profesional honesto. Trabajó durante muchos años en la publicación más importante de deportes, la revista *El Gráfico*, la cual llegó a dirigir y de la cual se retiró por desacuerdos con su propietario. Luego trabajó en medios muy importantes, *Crónica*, *Canal 11* y la revista *Satiricón*, entre otros.

Kohan Esquenazi estructura este documental en forma cronológica y ordena el material por temas. Comienza la búsqueda teléfono en mano y pinchando recortes sobre una pizarra, a modo de las series de policiales. Consulta archivos de la Biblioteca Nacional, de TEA, de los noticieros fílmicos de la época y de varias publicaciones. Su mujer, sus hijos y algunos amigos cuentan detalles de la vida familiar y profesional del personaje. También varios periodistas como Diego Bonadeo, Tomás Abraham, Dante Zavatarelli, Carlos Ulanovsky, Tomás Sanz o Ezequiel Fernández Moeres dan testimonio de su admiración por la profesionalidad y la integridad del colega. Dante Panzeri fue uno de los periodistas deportivos más importantes que frecuentaron los medios argentinos. Publicó varios libros que hoy nadie lee.

Buscando a Panzeri es un documental muy interesante, sobre todo para los hinchas de fútbol, los que, en general, no estarán de acuerdo con la filosofía "panzeriana".



EL OTRO HERMANO: DOCUMENTAL SOBRE LA VIDA SALVAJE POR ADRIANO DUARTE

Al pensar en *El otro hermano* (Israel Adrián Caetano, 2017), la palabra que de inmediato se me viene a la cabeza es *sordidez*. En efecto, la película es el acceso a un universo opresivo, putrefacto, donde la única ley que existe es la misma que enseñan los documentales sobre la vida salvaje que los protagonistas miran en la televisión: la ley de supervivencia del más apto. Las primeras escenas constituyen, en este sentido, una declaración de principios. Ni bien Cetarti (Daniel Hendler) llega en su Fiat Duna destartado a Lapachito, el suboficial retirado de la Fuerza Aérea, Duarte, lo acompaña a la morgue del pequeño pueblo chaqueño para reconocer el cadáver de su madre y de su hermano. Antes de descubrir los cuerpos, Duarte le recomienda a Cetarti que agarre un balde. En gran medida, esta sugerencia se puede interpretar también como un aviso al espectador. Porque lo que seguirá después, en las casi dos horas de metraje, será un policial duro, revulsivo, violento, no apto para estómagos sensibles.

El otro hermano encaja en el género del policial negro, en el que lo que manda es el crimen y no el orden jurídico. Las muertes con las que arranca la película funcionan como una suerte de *McGuffin*. Frente a este hecho de sangre, Cetarti no manifiesta ningún deseo de justicia. Al contrario, se convierte más bien en una circunstancia de la que él buscará sacar ventaja. Así es como Cetarti entra en una relación más cercana con el

suboficial retirado Duarte y con Danielito, ayudante de Duarte y hermanastro de Cetarti. Todos ellos, en mayor o en menor medida, intentarán obtener algún beneficio de aquellas muertes. Y, de este modo, se establecerán alianzas que, como es de esperarse, no seguirán ningún código de cortesía ni de fidelidad.

Además del argumento, el desarrollo de los personajes es uno de los ingredientes más potentes de la película. Las criaturas de este mundo caído en desgracia se parecen a depredadores taimados, pacientes, calculadores. El débil no es más que una presa y el fuerte mantiene su *status* hasta que se equivoca o demuestra una debilidad: de allí en más se convierte en víctima de este insaciable afán de depredación. Leonardo Sbaraglia compone con colosal virtuosismo el personaje del militar retirado de andar erguido, de paso a la marcha, de pelo corto y de bigote prolijo. A esta apariencia —que se suele relacionar con el orden, la legalidad, el estatuto moral—, Sbaraglia le añade el tono canchero en el habla, los dientes ennegrecidos (como los de un animal carnívoros) y una velada ferocidad que se manifiesta en ciertos chistes, en cierto gusto por las fabulaciones, en cierto orgullo sobre su pasado en “la Fuerza” cuando, en el monte tucumano, estuvo “mirando que todo estuviera limpio” (metáfora que uno asocia de manera inevitable con los años del Proceso). Daniel Hendler, por su parte, compone

con su Cetarti la contracara de este personaje. Con su estilo monocorde, parco, de maneras más o menos aprensivas, Hendler elabora el disfraz perfecto para las motivaciones de Cetarti, a la vez que equilibra la imponente presencia del Duarte de Sbaraglia. Alian Devetac aporta una formidable intensidad a su personaje Danielito, quien de un lado, se halla sometido a la influencia tiránica del suboficial retirado y, del otro, siente cierta afinidad con el hermanastro a causa de la consanguinidad. Pablo Cedrón se luce encarnando a Enzo, el dueño de la chacarita con quien Cetarti regatea los objetos que el hermano fallecido acumulaba. En medio de la depredación, Enzo aparece como el animal carroñero que vive al margen de la lucha entre los más fuertes y preserva así algo de nobleza al lucrar solo con las sobras de ese mundo.

El otro condimento fuerte del *film* lo constituye la composición de la imagen. Cuando uno piensa en el policial negro, suele imaginar espacios poblados de sombras alargadas, rostros tallados por penumbras, tajadas de luz de las que huyen los objetos y los personajes. *El otro hermano*, sin embargo, es una película plagada de una luz aplastante: un policial negro que se sumerge en una luminosidad ubicua y opresiva. Por consiguiente, todo está a la vista. Nada se puede

esconder, salvo lo que no se dice (el silencio de Cetarti) o se tergiversa mediante la mentira (la locuacidad de Duarte). Los objetos, desnudos bajo esa luz tremenda, se acumulan por doquier, se herrumbren, se resquebrajan, se descomponen sin que nadie se preocupe por apartarlos de la mirada, por hallarles algo de utilidad. Caetano muestra las casuchas del pueblo, inclinadas bajo el peso de los techos, que se desperdigan en medio de pastizales duros y ladridos de perros. Muestra los espacios desolados del monte chaqueño, aptos para la locura, para la violencia, para el crimen. De este modo, Caetano prueba su buen arte para la construcción de una atmósfera cargada de un aire que, aunque inundado de luz, es turbio e irrespirable.

Luego de salir de la morgue, al arribar a la casa de su hermano fallecido, Cetarti descubre en el interior de ese rancho un cambalache laberíntico. Entre las torres de manuales de Derecho, los pilones de revistas de viajes, los frascos atiborrados de clavos y de tornillos, el cementerio de extinguidores de fuego, Cetarti encuentra una pecera mugrienta en la que sobrevive, como puede, un axolotl. En cierto sentido, todas las criaturas que habitan el ambiente salvaje de *El otro hermano* son como ese axolotl: sobreviven como pueden en medio de un mundo inundado de porquerías.





Una de arena

POR MARIANO CASTAÑO

Como ya se habrán dado cuenta, este número de la 24 Cuadros festeja al *streaming* vernáculo. Estamos aquí para señalar al espectador ocasional, cooptado por la “N” roja o por Amazon, que en Argentina tenemos un *streaming* gratuito y que pone a disposición contenido interesante.

La 24 Cuadros es una de las pocas revistas pensadas para el espectador, entre tantos blogs, webs y demás formatos pensados para el *mundo del cine* como se da cuenta en las peleas y entrecruces que se han vivido en los últimos meses, y que tuvieron como protagonistas a Mariano Llinás, Nicolás Prividera, Fernando Martín Peña, Roger Koza, Quintín y algunos más, que casi ninguno de los lectores de esta revista conoce y, sin embargo, siguen viviendo (y disfrutando del cine) sin mayores inconvenientes.

En ese orden, el de debernos a nuestro público, notamos que los *streamings* “tanque” dejan poco lugar para la exploración de Cine.ar Play, que es casi siempre gratuito, y cuando presenta contenidos *pay per view*, resulta bastante accesible.

Pero (nada de lo que se escribe antes de un pero tiene importancia) tampoco es que queramos ser los ingenuos buena onda de la fiesta. La realidad es que, si vamos a dedicarle tanto esfuerzo —que no solo es gratuito para el lector, sino que ni siquiera recibimos pauta (a pesar de los \$25.679.160,04 gastados en el rubro en 2020 por el INCAA—¹) más vale también señalar los problemas que tiene tanto la plataforma como, por extensión, el mundo del cine nacional porque, en gran parte, son lo mismo. La bola negra tiene que caer en el director de la publicación.

Hoy por hoy, la cadena de financiación del INCAA es un mecanismo intrincado que, en los hechos, termina con la entrega de la copia A, porque en realidad no conviene ver qué hay más allá. Se respira en el *aquí y ahora* y el cineasta necesita que el escrutinio sobre muchos aspectos de la cuestión sea el mínimo. Por eso, se vive un estado de agitación controlado y los reclamos son los puntuales, que bastan para mantener lubricado el sistema.

Lo mejor que le puede pasar al cineasta nacional es el ataque más rabioso de los sectores liberales (de derecha) que, tergiversando todo, desde los medios de financiación y fomento hasta los propios contenidos, abogan por una actividad cinematográfica exclusivamente privada, es decir, inexistente. La mejor defensa al *statu quo* es Eduardo Feinmann, que fustiga desde las pantallas, porque nos aglutina a todos del otro lado, sin mirar filas adentro qué está ocurriendo y no debería pasar más.

El cine en casi todo el mundo tiene apoyo estatal. Pero en casi todo el mundo también, los cineastas son más pragmáticos y salen a defender su película; entienden que la distribución, promoción y exhibición son importantes. Hay una correlación entre el número de espectadores y el tamaño de los sueños. Es lógico que, si una película es popular (o exitosa en festivales) y atrae espectadores (o prensa especializada), luego su director logre que un inversor privado, en conjunción con financiación del Estado (que es casi insoslayable en Argentina), aporte dinero para hacer una película más grande. Es sentido común, ¿o no? Bueno, esas ideas no tienen lugar aquí y la concepción mercantilista del cine está muy mal vista, al punto que se ha llegado a la autoinhibición a la hora de plantearla.

La realidad es que hay cientos de cines posibles. Desde el hiperpopular, ya sea caro o no tanto, pasando por el cine autoral sin aspiraciones de popularidad, por los cineastas que alternan proyectos autorales con populares y otros, hasta llegar a los menos, que son los que tienen éxito de casualidad, sin siquiera planteárselo y no tienen intenciones de definirse. El mundo del cine es diverso y casi todos los cálculos salen mal, salvo “la media Darín”, nuestra cuenta del pequeño *star system*, que asegura cierta cantidad de espectadores, que ya ni sabemos si es cierta.

LA LÓGICA DEL TRANSATLÁNTICO

El fin ulterior del INCAA, su destino utópico, es dedicarse a fomentar lo que jamás fomentaría una productora privada: películas *avant-garde* que reflexionen sobre el lenguaje cinematográfico y exploren narrativas y modalidades poco transitadas; films con compromiso social, que hablen de la realidad de nuestro país y sirvan para la reflexión del espectador, al mismo tiempo que regula un mercado (que incluye distribución y exhibición) que se nutre de producciones privadas. También debe servir a todos –sin importar quién financie– como fuente de difusión externa y apoyar estrenos de ultramar, a través de los recursos que el Estado nacional tenga para ello, ya sean festivales internacionales, agregados culturales, convenios con organismos extranjeros y un larguísimo etcétera.

Como este destino utópico no puede alcanzarse, el INCAA está abocado, en el mejor de los casos, a la financiación mediante subsidios o créditos de casi toda la actividad cinematográfica nacional, dejando a las demás actividades (que son muy importantes) en puntos suspensivos. A eso sumémosle que en los últimos años la financiación entra en un estado “Schrödinger”, ya que existe y no existe al mismo tiempo. Los concursos y las cuotas destinadas a la producción tardan años en pagarse, a lo que se suma un país con inflación del 40% anual, costos de producción que no se actualizan en los concursos, suspensiones, demoras y tardanzas varias. Todo esto desemboca en que, una vez que asume una conducción, se tardan años en ver modificaciones sustantivas, ya que, primero que nada, hay que cumplir los compromisos acordados por administraciones anteriores. Esa es la lógica del Transatlántico: cada movimiento debe calcularse con muchísima anticipación, puesto que tardará mucho en corregirse el rumbo.

Cuando en diciembre de 2019 asumió como director del organismo Luis Puenzo, el INCAA tenía un déficit de \$800 millones de pesos y, además, debía pagar en 5 meses más de 500 millones de compromisos contraídos anteriormente. El resultado es la desfinanciación de la actividad en 2020 y parte de 2021.

A su vez, el sistema conformado por productoras, el mismo INCAA, directores y técnicos no hace demasiado para que se miren los estrenos nacionales, y como cualquier colectivo, ante un ataque externo –como los de Eduardo Feinmann o Jorge Lanata–, el mundo del cine nacional (no puedo llamarle industria) hace una defensa corporativa, no solo entendible, sino atendible. Pero ahora, que no están mirando, ¿podemos hablar en serio?

EL CONCEPTO DE PRODUCTO

A un gran número de cineastas nacionales les hace ruido hablar de películas como productos. Hablan de



su cine como una actividad artística y necesaria, generadora de fuentes de trabajo, como una contribución fundamental a la cultura nacional, enarbolando la bandera de la soberanía cultural y declamando contra los servicios de streaming. Este ejercicio de ego, seguramente necesario para mantenerse a flote en este país hostil, conlleva no actuar en consecuencia y evadir el pago de cargas sociales, armar cooperativas truchas, bancarse sin chistar que el INCAA haya desplomado el valor de las películas de “costo medio”, reduciendo los rodajes a tres semanas, comportarse con una ingenuidad sorprendente frente a la realidad política y ser “ligeramente de izquierda”, una suerte de militancia progresista con la consistencia (y las preocupaciones) de un centro de estudiantes. Cuando se habla de la creación de una industria, este conjunto de herramientas no es el más adecuado.

Es hora de que entendamos que las películas están hechas para verse. Que los estrenos escondidos en lotes, por pocos días para cumplir lo pautado y cobrar la última cuota del subsidio, no sirven. Necesitamos repensar todo el plan de distribución que hoy por hoy depende de un Hail Mary de un festival. Dicho sea de paso, la federación que los nuclea (RAFMA) también está en conflicto con el INCAA². Pero no solo necesitamos las pantallas: hay que vender esas entradas. Y aquí es donde entra el “especial Ciner.ar” y la responsabilidad de todos.

Después de bregar durante años y de montones de discusiones bastante pavotas, principalmente por parte del complejo y acomplexado cineasta argentino, la pandemia aceleró los tiempos y catapultó Cine.ar Play –mediante la iniciativa *Jueves Estreno*– al centro de escena, para cerrar el 2020 con 1.800.000 suscriptores³. Películas que no veía nadie, porque su estreno estaba pautado para un par de funciones en el Gaumont, literalmente entre gallos y medianoche (menos federal no se consigue), tuvieron entre 60 mil y hasta 100 mil visionados en sus estrenos.

No se puede discutir con esos números prepotentes. Por primera vez en mucho tiempo, el cine argentino en su totalidad, no solo productos populares o del *star system*, sino películas chicas y propuestas riesgosas, estaba encontrando un público. Pero estamos pescando en un mar repleto de peces inmóviles. Nunca fue tan cierta la expresión “público cautivo”. El paso 2 del plan, luego de 16 meses, sería lo que se llama *consolidación de marca y fidelización*. No está ocurriendo. Hoy, se está perdiendo *momentum* y se está dejando pasar esta oportunidad única.

Estos instrumentos complejos, como Cine.ar Play, cuentan con un departamento de prensa. Esa dependencia, muchas veces, tiene la responsabilidad ulterior de “ordenar el producto” y proponer, desde los lanzamientos hasta las estrategias de funcionamiento. El aparato de prensa de Cine.ar Play y el canal Cine.ar es, a primera vista muy correcto y profesional en sus publicaciones en las redes sociales, pero, siendo muy amables, debe estar desfinanciado y, como suele ocurrir en el Estado, bastante descoordinado. Toda película contrata un agente de prensa que manda a diferentes publicaciones y medios el “press kit” de la película. En tiempos prepandémicos esto incluía una invitación a la función de prensa. Las películas más grandes pueden ofrecer los famosos desayunos. En casos excepcionales, y a críticos selectos, se les ofrece merchandising (cosa que jamás nos tocó, ni de películas nacionales ni extranjeras, pero ese es otro cantar).

Ahora bien, uno puede suponer que una plataforma con casi 2 millones de suscriptores y financiada por el Estado nacional podría tener un poder de fuego, en cuanto a prensa, que los agentes de prensa que se contratan para una película en particular no podrían ni soñar. ¿Por qué no aunar esfuerzos? ¿Por qué los estrenos de la semana en Cine.ar y Cine.ar Play no se venden debidamente? ¿Por qué se continúa con esta suerte de “perfil bajo”? En base a su presupuesto de pauta, que debería crecer, los estrenos de la semana en Cine.ar Play podrían ser ubicuos. Radio, TV, youtubers y páginas web deberían estar muy al corriente de todo. Eso se soluciona, y no solo con pauta: con contenido claramente unificado. Que Cine.ar Play saque músculo marketinero y trate las películas como productos y que se imponga en la agenda de todos los medios, no solo de los especializados: el estreno de la semana debería ser un horizonte para la fidelización de la marca.

El cineasta argentino debe extender su reclamo más allá de fomento. Primero que nada, porque se nota mucho por dónde va el negocio. Y segundo, porque es esencial para llegar al público, algo que debería ser un fin superador, más allá de que seamos todos artistas y que “filmemos para nosotros mismos”. Una pavada, pero la he leído tanto que quería escribirla yo.

EL PESO DE LA LEY

En cuanto se puso en funcionamiento HBO MAX (el *streaming* del grupo Warner), los críticos de Twitter Argentina pusieron el grito en el cielo, porque no habían previsto una categoría de clásicos, teniendo el catálogo de la Warner Brothers. Pero, extrañamente, a pesar de no estar categorizados, se incluyeron unos cuantos. Y es esperable que se sigan subiendo. Por su parte, Amazon se compró el catálogo de la Metro Goldwyn Mayer; Star (el *streaming* adulto –ponele– de Disney) hará lo propio con la Fox. ¿Y por casa?

Cine.ar Play debería ser la vidriera digital y federal de nuestra Cinemateca. No puede serlo porque la Cinemateca no existe. No existe porque no se cumple la ley. No se cumple la ley porque no le importa a nadie. Es muy difícil tolerar que aquí se haya hablado de la Isla Demarchi de la Fantasía (remember, remember...) y no de cumplir la ley.

Ya que estamos, y como no le hace mal a nadie, reproduzcámoslo aquí:⁵ Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional Nº 17741 (actualizada en el año 1994).

Artículo 55. — Créase la CINEMATECA NACIONAL, que funcionará como dependencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Artículo 56. — Todo titular de una película de largometraje al que se le otorgue el subsidio previsto por la presente ley cederá la copia presentada al INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES para ser incorporada en propiedad a la CINEMATECA NACIONAL. Además, deberá entregar otra copia al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, cuando la película sea clasificada de interés especial y dicho organismo la considere de utilidad para el cumplimiento de su misión. Los titulares de cortometrajes producidos conforme a lo establecido en los artículos 43 y 44 de la presente ley deberán ceder una copia para integrar el patrimonio de la CINEMATECA NACIONAL y otra al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION.

El productor de un cortometraje no previsto en los artículos 43 y 44 de la presente ley, que se acoja a



los beneficios de cuota pantalla, se obliga a permitir en forma irrevocable y permanente el tiraje de copias a cargo del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES y del ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, respectivamente.

Asimismo, este último organismo tendrá acceso al copiado, por su cuenta, de las ediciones de prensa filmada que juzgue de interés para el mismo.

Las películas nacionales pertenecientes a la CINEMATECA NACIONAL serán utilizadas en acciones de promoción con fines de fomento y difusión de la cinematografía argentina en festivales, muestras y exhibición en el país o en el extranjero y las incorporadas al ARCHIVO GENERAL DE LA NACION en proyecciones acordes con los fines didácticos y culturales del mismo.

Todos los titulares de películas que reciban beneficios establecidos en la presente ley están obligados a autorizar la obtención de copias a cargo del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES y del ARCHIVO GENERAL DE LA NACION que pudieren necesitar para el cumplimiento de los fines mencionados precedentemente.

La exhibición de películas de carácter reservado o secreto depositadas en la CINEMATECA NACIONAL o ARCHIVO GENERAL DE LA NACION deberá ser autorizada por la autoridad del organismo productor.

A su vez, la Ley 25119, del año 1999, promulga la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) y dice así:⁶

Artículo 3º — Son deberes y funciones de la CINAIN:

- a) Recuperar, restaurar, mantener, preservar y difundir el acervo audiovisual nacional y universal;*
- b) Mantener un centro de documentación y estudios audiovisuales, así como una biblioteca especializada y publicar un boletín mensual;*
- c) Mantener por sí, mediante acuerdos con terceros, salas de exhibición cinematográfica y videográfica y de experimentación audiovisual, que deberán tener un funcionamiento regular en diferentes regiones culturales del país;*
- d) Asesorar al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y demás órganos públicos, en la formulación de políticas culturales en materia audiovisual, en la celebración de convenios y en los llamados a concursos destinados a promocionar la producción audiovisual nacional;*
- e) Promover la formación e intercambio de estudiantes y profesionales del ámbito de la investigación y preservación de las películas con instituciones análoga del país y del exterior;*
- f) Promover la difusión del acervo audiovisual en el interior del país, así como la realización de actividades destinadas a fomentar la creación audiovisual;*
- g) Mantener el acceso al acervo audiovisual nacional a los investigadores, estudiantes o interesados que lo requieran;*
- h) Publicar anualmente el catálogo actualizado del acervo audiovisual nacional, así como los estudios relevantes que se hubieran producido sobre la materia;*
- i) Publicar semestralmente el estado de ejecución de su presupuesto en forma detallada;*
- j) Organizar el Museo Nacional del Cine Argentino;*
- k) Organizar y mantener un archivo fotográfico digital del cine argentino;*
- l) Intercambiar películas y muestras con otras cinematecas.*

Artículo 4º — Declarar el estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional y realizar una campaña de información pública sobre la preservación del patrimonio audiovisual.

Hemos dejado prácticamente solo en esta cruzada al realizador, historiador, analista y divulgador cinematográfico más importante que tenemos, que es Fernando Martín Peña. Es el único que se para en un banquito con un megáfono y grita a los cuatro vientos sobre el tema.

Tan surrealista es la batalla que, con un color político afín a la actividad artística en general, plenamente apoyado por los artistas de cualquier índole, al punto que en medio de la crisis tremenda en la que nos encontramos, se prestan para videos militantes por causas que, en este contexto parecen ínfimas, como la defensa de los terrenos del Tiro Federal⁷, pero nada se habla, ya no solo de la Cinemateca, sino tampoco de la Filmoteca, el histórico programa de cine que conducía Peña, y que hace casi un año y medio dejaba de salir al aire por Canal 7, y fue rescatado medio de casualidad como podcast de Radio Nacional en el marco de Sonido Cultura.⁸ Filmoteca volvió, finalmente, el 04 de Septiembre de 2021.

En la misma lógica de “no hacerle el juego a la derecha siendo criticones”, hemos dejado solo a Peña, y no chillamos porque, al fin y al cabo, le dieron un podcast, y el asunto es bien complejo, como dice un tuitero famoso. Filmoteca sobrevivió al macrismo enemigo pero sucumbió ante el albertismo amigo. Recién hace unas semanas se anunció su regreso para finales de agosto. Hay abrazos que vienen con puñales.

La página web de CINAIN no se actualiza desde diciembre de 2019. Se han borrado sus perfiles en redes sociales, y su accionar, si es que está teniendo, no se hace público desde ese momento.⁹ Su noticia más relevante en un lustro se publicó en octubre de 2019. Hace casi dos años se titulaba “CINAIN tendrá su laboratorio de Preservación Fílmica”.¹⁰

Nuevamente, Cine.ar sería un motor propalador de una Cinemateca. Restauremos un clásico por mes. Pongámoslo disponible con una curaduría: un documental bien hecho, entrevistas. Hagamos algo parecido a lo que Netflix otrora intentó con Orson Welles y *The Other Side of the Wind* y *They'll Love Me When I'm Dead* (2018). Generemos un evento. Sembremos interés. Consigamos financiación. Hagamos primero lo obvio, y luego lo no tan obvio.

LA ORGANIZACIÓN VENCE EL TIEMPO

Ustedes no me van a creer, o tal vez sí, pero no solo existe Cine.ar Play, sino que tenemos una segunda plataforma de contenidos, que es Cont.ar (www.cont.ar). Su bajada de prensa dice que Cont.ar es la *plataforma pública de contenidos audiovisuales, (en donde) podrás visualizar todos los contenidos de las señales Televisión Pública Argentina, Radio Nacional, Encuentro, Pakapaka, DeporTV, CCK y Tecnópolis, en vivo y bajo demanda*.¹¹

Por supuesto, es materia opinable, pero ¿no sería conveniente tener una sola plataforma vigorosa? ¿No resulta extraño que Cont.ar tenga largometrajes en su oferta de contenidos?¹² ¿Tan difícil es articular esto? Y aun siendo más preguntón, ¿no es un despilfarro de recursos?

En un purismo digno de 2010, podríamos decir que Cont.ar es contenido para TV y que Cine.ar Play es estreno cinematográfico. Esa lógica no existe en 2021, más aún con el *streaming* y sus estrenos de largometrajes. Y para peor, en Cont.ar se estrenó hace solo unos días *Ensayo para Güemes* (Daniel Rosenfeld, 2021), protagonizado por Leonardo Sbaraglia y Mercedes Morán y guion de Mariano Llinás, que por más que se venda como un programa de TV de un episodio, es un largometraje (apenas) o si se quiere un medimetraje. Tiempo después apareció también CineAr.

No solo ello, el largometraje documental *Los Corroboradores*, de Luis Bernardez, es material de estreno en Cont.ar. Series documentales impresionantes, como *La huella de la imagen*, *El loco de los huesos*, *Broder* o *Isla de los Estados* se encuentran aquí.

El contenido de ambas plataformas, curado y organizado, podría conformar una propuesta única a nivel regional, y compitiendo a nivel mundial con los *streamings* de calidad del mundo. No se pueden adivinar



Ensayo para Güemes (Daniel Rosenfeld - 2021)

los motivos de la “diáspora”, pero se huele interna política, cuidado de quintas y presupuestos; un problema cuya solución recae en tomar una decisión política, ya que todos pertenecen al mismo Poder Ejecutivo, y bien podría decirse “*si no te gusta, ahí está la puerta*”, ya que conlleva un beneficio evidente para todo un sector y no debería tardar demasiado en llevarse adelante.

TAXMAN

Las voces se alzan para gravar a las plataformas con más impuestos. Parece lógico: el fomento depende en parte de un porcentaje de la venta de entradas. Si no se venden más entradas, y todo pasa por el *streaming*, el gravamen es justo. El problema es que, si logramos sacarles ese dinero (que provendrá de los bolsillos de los propios usuarios), y producimos mediante esos impuestos, aún nos quedará resolver el tema de estrenar esos contenidos debidamente tanto en salas como en Cine.ar Play.

A su vez, si queremos una industria verdadera, tenemos dos pasos posibles: obligar a las compañías a destinar a productos nacionales *cuota de pantalla*, o que las plataformas se pongan a producir en el país contenidos por decisión propia. Esto último está ocurriendo. Es bien sabido que las series que Disney está filmando en el país han movido el amperímetro durante la pandemia. Netflix, a pesar de los chascos que se llevó en el pasado (*Edha*, *Puerta 7*), sigue con el plan de producir en el país y está con dos proyectos ambiciosos como *El Reino* y *El Eternauta*.

Deben ponerse en pantalla múltiples contenidos nacionales, ya sea en Cine.ar Play, como en Netflix, Amazon, Disney, HBO MAX y las que vengan. Tiene que haber múltiples ventanillas en las que ofrecer proyectos y lo recaudado por las suscripciones debe aportar un porcentaje al desarrollo de la actividad en el país a través del INCAA, algo que, volvamos a la ley del cine, no está ocurriendo:¹³

Artículo 4º — La Asamblea Federal tendrá las siguientes funciones y atribuciones: h) promover y fomentar la producción cinematográfica regionalmente estableciendo, mediante convenios con universidades u organismos educativos especializados vinculados a la enseñanza de la producción audiovisual, agencias regionales para brindar asesoramiento, recibir y tramitar pedidos de créditos, subsidios y toda otra acción de competencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

Es sorprendente leer todo lo que el INCAA no hace. Y muy revelador también ver cómo y por qué hace lo que hace. Cualquier desarrollo industrial tiene como eje fundamental la formación. El INCAA entiende que esto es solo viable si lo controla directamente (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, ENERC, dependiente del INCAA, cuyos docentes están de paro desde hace unos días) o lo hacen los primos ricos (Fundación Universidad del Cine o FUC). Todos los demás están fuera de esto y por ende se hace de cuenta que no existen. A pesar de no ser el tema central de este artículo, es fundamental, para el desarrollo industrial, que esta lógica cambie.

Las plataformas van a estar muy inclinadas a producir aquí, pagando todos los impuestos, ya que tenemos variedad y capacidad de producción de múltiples contenidos. La fórmula de dólar barato, directores, guionistas e intérpretes talentosos, técnicos de primer nivel, diversidad de locaciones y estudios instalados y con capacidad ociosa, combinada con el número de estudiantes de carreras afines a esta industria, nos debería poner en un lugar privilegiado para esto. Pasó en la India con la industria tecnológica. Puede pasar en Argentina con el audiovisual. El rol del INCAA en la instrumentación es obvio, pero su trabajo actual es inescrutable. No se puede saber a ciencia cierta qué está ocurriendo; no hay un plan de acción claro y las entidades federadas parecen estar en un enfrentamiento con el ente madre, que no tiene solución.

Cine.ar Play y Cont.ar nos obligan a pensar en soluciones más allá de la lógica imperante que es la del fomento como fin, sin otro destino que el de producir una masa de películas sin un plan para hacerlas llegar al público. Tenemos la oportunidad de generar una industria fuerte y pujante, en un país en lo que esto es raro como encontrar un caldero al final del arcoíris. Un resultado positivo en esta puja no va a depender de un solo actor, pero un buen principio es evitar hacer exactamente lo mismo que antes, esperando otro resultado, algo que, dicho sea de paso, es una de las definiciones de locura.



A veces, el funcionamiento del mundillo del cine nacional me recuerda al argumento central de *Los productores*, aquella comedia clásica de Mel Brooks, en la que un productor de Broadway y un contador se confabulan para armar un musical tan revulsivo que no sea visto por nadie, ya que descubren que haciendo trampa en la financiación de un fracaso se hace más dinero que trabajando honestamente en un éxito. Los dejo con esa imagen.

Notas

¹ http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2021/01/ejecucion_-presupuestaria_base_devengado-_ejercicio_2020.pdf

² <https://redrafma.wordpress.com/2020/11/03/hola-mundo/>

³ <https://arsat.com.ar/cine-ar-play-cumple-5-anos-con-casi-2-millones-de-suscriptores>

⁴ <https://www.pagina12.com.ar/315130-cine-argentino-2020-el-streaming-como-salvacion-a-corto-plaz>

⁵ <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/69320/texact.htm>

⁶ <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=bkOADZFFO6w>

⁸ <https://www.cultura.gob.ar/la-nueva-etapa-de-filmoteca-10393/>

⁹ <http://www.cinain.gob.ar/>

¹⁰ <http://www.cinain.gob.ar/cinain-tendra-laboratorio-preservacion-filmica/>

¹¹ <https://www.argentina.gob.ar/aplicaciones/contar>

¹² <https://www.argentina.gob.ar/noticias/contar-suma-cine-argentino-su-oferta-de-contenidos>

¹³ Ídem nota 5.



UNAS VACACIONES DE KARAOKE: SUEÑO FLORIANÓPOLIS POR AGUSTINA OSORIO

Una familia "tipo" viaja a Florianópolis, Brasil, a mediados de los 90, en un desvencijado Renault 12 Break. El cuadro no es el de unas vacaciones perfectas ni mucho menos. Quienes integran la familia lo saben y quienes nos preparamos para disfrutar de la película, también.

Lucrecia (Mercedes Morán) y Pedro (Gustavo Garzón) comparten la profesión de psicólogos y la crianza de dos hijxs adolescentes (Manuela Martínez y Joaquín Garzón) quienes, se podría sospechar, no van a seguir pasando las vacaciones con sus padres mucho tiempo más. La pareja, por su parte, está transitando una separación amigable que no le impide pasar las vacaciones en conjunto ni compartir algún que otro encuentro sexual entre sí, si bien sus deseos encontrarán nuevos lugares y personas donde canalizarse.

Después del accidentado viaje, la familia llega a Florianópolis a una casilla austera que habían alquilado a la distancia sin los beneficios actuales de portales que organizan los hoteles en categorías, precio y calidad, ni los comentarios de usuarixs, la cual resulta ser más austera de lo que quisieran soportar a pesar de tener un claro plan de vacaciones con pocos gastos. Es así que contactan a una pareja del lugar, Marco (Marco Ricca) y Larisa (Andrea Beltrão), quienes habían ofrecido su auxilio en la ruta y ahora terminan por hospedar a la familia en un casa cómoda pero un tanto alejada del centro.

La casa de Marco se encuentra pegada a otra en la que él se quedará con Larisa o con alguna otra amiga o novia, mientras la familia argentina disfruta al lado. Estas vacaciones "imperfectas" no incluyen balnearios organizados ni rutinas familiares clásicas. Lxs adultxs están separándose y lxs jóvenxs tienen más interés en relacionarse con otrxs de su edad aunque no compartan el idioma.

Las cervejas *geladas*, las *caipirinhas* y el *portuñol* acompañarán tanto los momentos cómicos como aquellos más tristes que se presentan de forma cálida y natural de la mano de Ana Katz.

La sensibilidad de esta directora logra generar una atmósfera cómica pero no patética, tierna y con trazos de melancolía pero que no es inundada por el dramatismo. Nada en *Sueño Florianópolis* es perfecto: las playas son hermosas pero el cielo nunca termina de estar totalmente despejado, la casa es cómoda pero es un desorden constante, la familia se quiere pero también abundan los reclamos y ciertos rencores. Sin embargo, es esta imperfección que la hace tan querible, al igual que sus personajes.

Lucrecia está un poco más convencida de la separación que su compañero Pedro. En su madurez, sabe disfrutar que un hombre la mire, la desee y se lo haga saber explícitamente. Recibe su cumpleaños de una forma inesperada y sin muchos planes pero consciente de que ese momento es un

punto de inflexión a partir del cual se abrirá algo nuevo. Pedro, por su parte, transita el viaje desde un lugar menos protagónico si se quiere, reaccionando ante lo que Lucrecia propone y lo que sus hijxs hacen o dejan de hacer.

Sus pares de Brasil hacen de espejo a este ex matrimonio, pavoneándose con soltura frente a ellxs, provocándolxs de diferentes formas sin proponérselo. Al cuerpo flaco y frágil de Pedro se le presenta el más robusto de Marco, quien lo adorna solo con una zunga y una camisa abierta, sin pudor, sin compromiso ni protocolo. Larisa seduce a varones, mujeres y espectadorxs con un tono de bossa nova, viviendo según sus propias reglas sin dejar de tener sensibilidad por quienes tiene cerca.

Pedro y Lucrecia también están reinventándose a sí mismos y sus reglas pero lo hacen con el peso de su profesión, de lo que espera unx del otrx, así como con la incomodidad de tener que relajarse en esto que han decidido transitar. Nada menos relajante que tener que relajarse.

El karaoke juega su rol durante los días de vacaciones, como entretenimiento, ardid de seducción y metáfora del estilo de vacaciones que plasma la película. Así como el karaoke puede ser una versión de menor calidad de nuestra canción favorita, las vacaciones de esta familia son una versión de segunda marca de lo que deberían ser unas vacaciones en el exterior. Una casa, situaciones y relaciones "medio pelo", con permiso del uso de la expresión del gran Jauretche. Este estilo nos genera lo mismo que logra el karaoke: divertirnos, enternecernos y sentir un poquito de vergüenza por lo que estamos experimentando.

Sin embargo, Katz no se queda en la superficie y no cuesta mucho ahondar más allá del portuñol y las escenas graciosas para ver que ahí, en ese micromundo que presenta, están sucediendo muchas cosas, a nivel afectivo, vincular y personal, que pueden ayudarnos a mirarnos desde el otro lado de la pantalla. ¿Por qué no?





VUELO NOCTURNO POR BENJAMÍN MINEVITZ

El castillo de San Carlos, en Concordia, encierra entre sus paredes una curiosa historia. Hacia 1888 un francés venido a estas tierras hizo construir esta importante mansión. Amobló a todo lujo la casa y la habitó con su esposa tan solo unos tres años. Durante ese tiempo el lugar fue el centro de la vida social de la comarca. Un domingo de 1891 la pareja decidió retornar a Francia y desapareció, sin dar mayores explicaciones.

La casa siguió integrando el patrimonio familiar y fue alquilada varias veces hasta que la adquirió el Municipio. En 1938 fue destruida por un incendio.

A principios de la década del 30 San Carlos fue habitado por la familia Fuch Valón, también de origen francés. Los Fuch tenían un hijo varón y dos hijas: Edda quien en ese momento tenía 9 años y Susanne de 14.

En esos años Antoine Marie Jean-Baptiste Roger Conde de Saint-Exupéry, como así se llamaba el aviador y luego famoso escritor, vivía en nuestro país, donde dirigía Aeroposta Argentina, antecedente de Aerolíneas Argentinas. En un vuelo exploratorio de la ruta al Paraguay aterrizó con dificultad en estos campos cercanos a Concordia. Allí conoció a Edda y Susanne, quienes lo sorprendieron al hablar su misma lengua.

Vuelo nocturno es un documental que se exhibió en el último Festival internacional de Cine de Mar del Plata. Narra la historia del encuentro entre Antonie de Saint-Exupéry con esta familia, mas precisamente, de la relación del aviador con las niñas, a quienes luego llamará "las princesitas argentinas" en un artículo que fue el antecedente

de su libro *Tierra de hombres*. La película parte de la hipótesis de que en Concordia, a partir de este encuentro, nace la idea de *El principito*, lo cual se vería reforzado por los audios que Saint-Exupéry le envió al cineasta Jean Renoir y que son el punto de partida para reconstruir la relación que estableció el escritor con estas "Princesses d' Argentine", tan francesas como entrerrianas.

El director del film, Nicolás Herzog (vaya apellido para un documentalista) refiere que esta hipótesis "se sostiene como pretexto para abordar las formas que adquiere la ficción y el cruce de ésta con la experiencia sublimada". Para logra este cruce de ficción, realidad histórica, mito y fantasía, el director apela a recursos fílmicos propios del documental como del cine de relato: viejas fotografías de archivo, filmaciones en super-8 y blanco y negro, relatos de testigos y reconstrucciones por medio de actores a los que por momentos el espectador puede confundir con los propios protagonistas de la historia, todo un acierto. En off se escuchan los audios de Saint-Exupéry grabados en cintas que proceden de la Fundación Renoir y que fueron editadas comercialmente no hace mucho.

Herzog es vecino de la ciudad de Concordia. Ya en 2009 dirigió *Orquesta roja*, film cuya historia también se sitúa en Concordia.

Vuelo nocturno cuenta con una excelente labor de fotografía a cargo de Gastón Delecluze y León Pazos Scioli y con el montaje realizado por Sebastián Miranda y el propio Herzog.

Una propuesta interesante.



El pañuelo de Clarita (Emilia Saleny - 1919)

La mujer y el cine argentino

POR ANA MOGGIA

La historia del arte ha creado la normativa de genios masculinos y de musas femeninas. Durante años el sistema de dominación patriarcal ha invisibilizado y condenado al olvido todo logro académico y artístico de la mujer. El cine no es ajeno a esto.

Desde el nacimiento del cine argentino las mujeres han ocupado roles relevantes, pero casi siempre delante de cámara. Los primeros cien años del séptimo arte de nuestro país muestran muy pocas mujeres en roles técnicos, específicamente como directoras. A partir del nuevo milenio se vio un arribo masivo de directoras, algo que fue creciendo con los años y se sostuvo. No es suficiente, sigue habiendo una disparidad en cuanto a directoras y ni hablar de disidencias. Durante años tampoco hubo una crítica que expresara preocupación por visibilizar la inserción de otras miradas en el cine argentino.

BREVE HISTORIA DEL ROL DE LAS MUJERES EN EL CINE ARGENTINO

En la primera etapa, la del cine silente, aparecen tres nombres de realizadoras.¹ Emilia Saleny, una actriz que luego dirigió dos cortometrajes: *La niña del bosque* (1917) y *El pañuelo de Clarita* (1919). Luego, en 1920, María B. de Celestini dirigió *Mi derecho*. Por último, Fernando Martín Peña, historiador de cine, menciona que sería posible que Elena Sansinena de Elizalde sea la directora de *Blanco y negro* (1920), un film que se le atribuyó a otro director, lo cual sucedió mucho durante los primeros años del cine a nivel mundial.

Durante el periodo de cine de estudio no se puede mencionar a ninguna realizadora, ya que no hubo. En la división de trabajo que se impulsó en la época, que se desarrolló desde el comienzo del sonoro hasta la década del 40, las mujeres tenían puestos específicos en vestuario y maquillaje, o como cortadoras de negativo, el puesto por excelencia relegado para ellas.

Hay que pegar un gran salto temporal y pasar a 1960, para encontrar a Vlasta Lah, quien ya tenía experiencia como asistente de dirección en las películas de su marido Catrano Catrani y estrenó *Las*

Furias (1960), la primera película argentina sonora dirigida por una mujer. Si bien la información que hay sobre este film hasta hace algunos años era limitada, gracias a su recuperación y exhibición en algunos ciclos, hoy se puede encontrar online. La película narra la historia de cinco mujeres: una madre, una hija, una amante, una novia y una esposa. En el inicio de *Las furias* se marca la esencia del film: vemos cómo la figura masculina, a quien solo se la ve de espaldas y escurridiza, va desapareciendo de la escena, para luego solo mencionarse a lo largo del resto del metraje. La película se centra en estas cinco mujeres, interpretadas por las actrices más conocidas de la época: Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Aída Luz, Alba Mujica y Elsa Daniel. El film tiene como eje central cuestionar el paradigma familiar y la dependencia económica de la mujer en la época.

Hacia finales de los años 60 el cortometraje comienza a plantearse como una puerta de entrada para algunas directoras. Paulina Fernández Jurado hizo *Mujeres* (1965) y Eva Landeck, *Horas extras* (1968). Por su lado, el cine experimental también se convirtió en un lugar donde varios nombres pudieron comenzar a desarrollar y destacarse. El Grupo de cine experimental argentino fue creado por Marie-Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Juan Villola, Juan José Mugni, Horacio Vallereggi, Adrián Tubio. Tanto Alemann como Hirsch dirigieron en ese entonces varios cortometrajes.

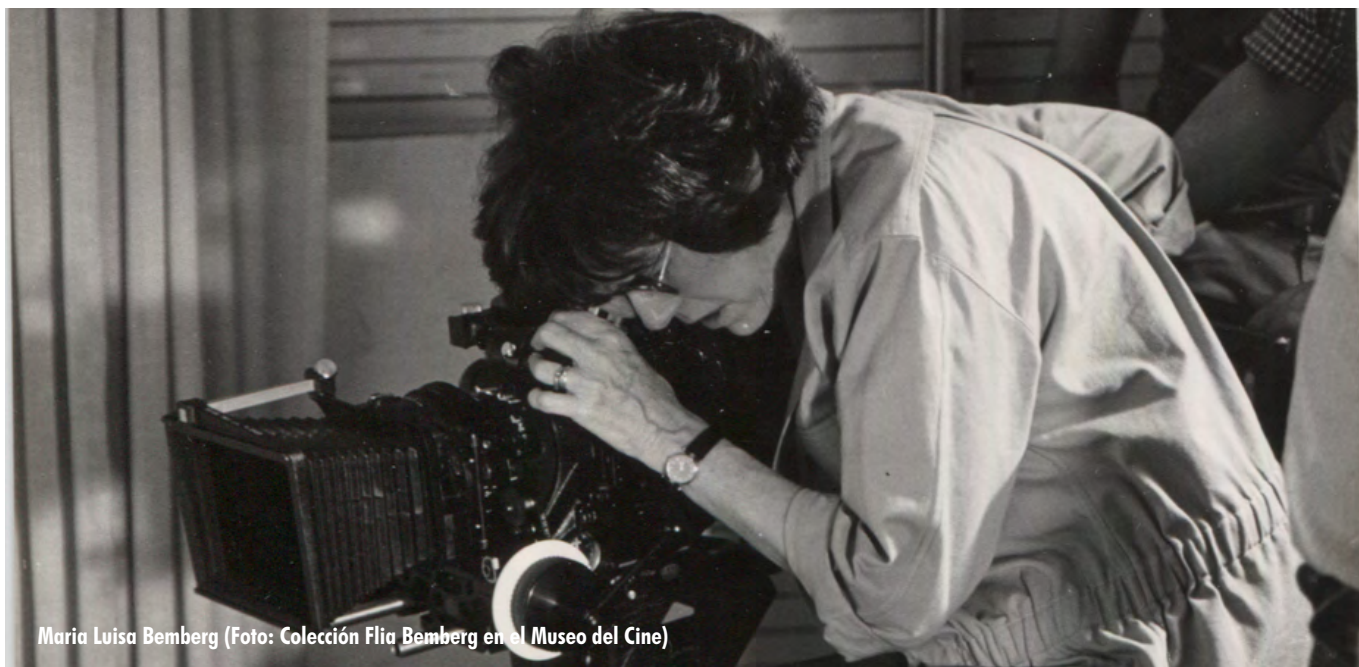
En 1971 María Herminia Avellaneda dirigió la película *Juguemos en el mundo*, basada en un espectáculo musical. Fue la coautora del guion junto a la gran María Elena Walsh. Tuvo como base las canciones del show, y dos recordados personajes creados por María Elena y Leda Valladares que hoy siguen apareciendo cada tanto en obras en la Ciudad de Buenos Aires: Doña Disparate y Bambuco. El film se rodó en Buenos Aires y en Pasteur, ciudad de nacimiento de María Herminia. Luego de dirigir este film, Avellaneda tuvo la oportunidad de desarrollarse como directora, productora y funcionaria pública de ATC.

En esta misma época surgen dos nombres importantes para el guion cinematográfico argentino: en primer lugar, Beatriz Guido, una novelista consagrada, que se convirtió en la guionista de gran parte de la obra de Leopoldo Torre Nilsson, ya sea adaptando obras literarias propias, como *La caída* (1959); de terceros, como *El santo de la espada* (1970); o bien generando guiones originales, como *El secuestrador* (1958). Unos años más tarde aparece en escena Aída Bortnik, guionista de una docena de largometrajes, entre los que se destacan hitos como *La historia oficial*, ganadora en Cannes y del Óscar a la mejor película de habla no inglesa en el año 1985, y grandes éxitos comerciales y de crítica como *La tregua* (1974) y *Tango feroz* (1993). Su carrera se extiende desde la década del 70 hasta el año 2000.

Pero no es sino hasta la llegada de María Luisa Bemberg que se comienza a hablar de un cine “realizado por mujeres”. A María Luisa le bastaron seis películas para crear una impronta, una mirada única y sensible que abordó de lleno el rol y la representación de la mujer, delante y detrás de cámara. Desde los comienzos de su carrera sostuvo una mirada crítica, exponiendo los mandatos patriarcales y reivindicando los derechos de las mujeres. Durante sus primeros años como guionista y directora fundó, junto con Gabriela Cristeller, la UFA (Unión Feminista Argentina), con el objetivo de difundir y reflexionar sobre textos feministas.² Sus primeros cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), denotan una denuncia política feminista de esa época.

A partir de la década del 80, María Luisa se aleja de su militancia feminista organizada. Sin embargo, continúa con aquel activismo a través de su producción artística. Sus largometrajes tienen tramas más complejas, están cargadas de contradicciones y son más sutiles que sus cortometrajes, que podrían llegar a tener un carácter más panfletario. En 1980 dirigió *Momentos*, su primer largometraje. Luego su producción fílmica se hizo cada vez más extensa y rica. *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) y *De eso no se habla* (1992). Uno de los tantos aportes de Bemberg al cine nacional ha sido su capacidad de contar hechos históricos respaldándolos en una fuerte investigación, que daba como resultado la perfección en la recreación de escenarios, vestuario y guiones. Sus películas trascendieron tanto en Argentina como en el resto del mundo, ayudando a reformular la concepción estética y moral sobre el rol de la mujer.³

Cuando se menciona a Bemberg, inmediatamente surge el nombre de la productora en cinco de sus películas: Lita Stantic, otra gran protagonista en la producción audiovisual argentina. Juntas transgredieron



María Luisa Bemberg (Foto: Colección Flia Bemberg en el Museo del Cine)

las formas de hacer y ver cine desde una mirada con más perspectiva de género. Sus desempeños dentro de la industria audiovisual incentivaron un espacio para muchas guionistas y realizadoras argentinas, que las tomaron como ejemplo por seguir. Lita se consolidó como productora y también fue responsable de los primeros pasos de los realizadores más importantes del Nuevo Cine Argentino: Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucía Cedrón, Diego Lerman y Lucrecia Martel, entre otros.

Lita Stantic dirigió *Un muro de silencio* (1993) su primera y única película como directora. El film es un juego de ficción dentro de la ficción que confronta la década del 70 y la del 90 a partir de la historia de Silvia, Ana y su compañero desaparecido. *Un muro de silencio* expone momentos íntimos de su realizadora. Lita Stantic narra un episodio de su historia personal que fue similar al de muchos otros en esa época. Ella y su esposo, el cineasta Pablo Szir, se dedicaron al cine, pero también fueron militantes en los 70. Él fue perseguido y aún continúa desaparecido. Ella, junto a su pequeña hija, logró resistir y se abocó al cine.

Bemberg y Stantic formaron parte en la fundación de la asociación cultural La mujer y el Cine, que desde 1988 continúa en actividad. Entre las fundadoras, también se encontraban destacadas personalidades: Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Susana López Merino, Gabriela Massuh, Marta Bianchi, Graciela Maglie, Alicia D'Amico, Clara Zappettini y Annamaria Muchnik. Apoyaron a nuevas directoras y difundieron la obra de realizadoras argentinas y de otros lugares. Además, la asociación organiza el Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres, con el propósito de promover su presencia en roles de liderazgo en la industria cinematográfica.

A partir de la década del 90 se produce una serie de acontecimientos que dará nacimiento a lo que se conoce como NCA (Nuevo Cine Argentino). En 1994 se sanciona la Ley de Cine que establece la autarquía del INCAA y la forma de financiamiento, lo que dio un impulso a la producción de películas con respecto a los años previos. También, la paridad peso-dólar y el desarrollo de la tecnología digital, entre otros factores. En ese contexto comienzan a producirse cambios en el proceso de producción y exhibición audiovisual en nuestro país. En el año 1995 nace *Historias Breves*, que reúne una serie de cortometrajes en donde convergen los nombres de los realizadores que serán las caras más reconocidas del NCA. Y donde sobresalen las producciones de Sandra Gugliotta con *Noches áticas* y Lucrecia Martel con *Rey muerto*. La consolidación de los festivales de Mar del Plata y el BAFICI ayudaron a la exhibición de cine independiente. Este último impulsó a través de Work In Progress la culminación de obras como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *No quiero volver a casa* (Albertina Carri, 2000).

Nombres de directoras hoy ya no se cuentan con los dedos de la mano. No hay que bucear en el fondo para rescatar a una mujer que trabaje en la producción audiovisual. Pero como se puede notar en esta brevísima

historia de la mujer en la industria del cine, no fue fácil abrirse camino. Les tomó años consolidarse como directoras, guionistas, productoras y directoras de fotografía. Anahí Berneri, Albertina Carri, Virna Molina, Verónica Chen, Paula Hernández, Ana Katz, Celina Murga, Liliana Paolinelli, Lucía Puenzo, Sandra Gugliotta, Ana Poliak, Clarisa Navas, Agustina Comedi, Lorena Muñoz, Vanessa Ragone son algunas de las mujeres que realizaron producciones audiovisuales en los últimos años.

Que haya mujeres dirigiendo no quiere decir que exista o deba existir un cine masculino y un cine femenino. No es en esos términos binarios que se debe pensar el cine, ni ningún arte. El mero hecho de crearse desde la mirada de la mujer le da una perspectiva única. La pluralidad de miradas, no solo de mujeres sino también de disidencias, puede cortar con la brecha de desigualdad de género que todavía existe hoy en día.

Para una mujer de clase media alta tener acceso a una escuela de cine paga, hoy no es un obstáculo. Pero para una mujer trabajadora, sin los mismos recursos, es de suma importancia que existan espacios públicos y gratuitos como la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), que depende directamente del INCAA, o cualquiera de las universidades públicas que tienen la carrera de cine. Párrafo aparte, y con un poco de arbitrariedad sitúo al IDAC (Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda), un espacio para que la clase trabajadora pueda acceder a la educación cinematográfica, ubicada en el conurbano bonaerense. La importancia de que un espacio como este prolifere y se mantenga es enorme, porque no solo se trata de género sino también de representación social.

TRES RECOMENDACIONES DE REALIZADORAS QUE SE PUEDEN ENCONTRAR EN CINE.AR

Hoy partido a las tres (Clarisa Navas, 2017)

De la realizadora correntina Clarisa Navas, esta es su opera prima estrenada en 2017. Este relato coral tiene como protagonistas a jugadoras de fútbol femenino *amateur*, invitadas a jugar un torneo barrial en medio de un acto de campaña de un candidato a intendente de un municipio de Corrientes. Un potrero, calor y una fiesta de diversas corporalidades y femineidades. La película está producida por fuera del circuito.

Un cine que habla desde la periferia, que se logró filmar gracias a premios como los del concurso Raymundo Gleyzer, el apoyo del Instituto de Arte de Chaco y el Fondo Nacional de las Artes, entre otros.

En 2020 la directora estrenó su segunda película, *Las mil y unas*, en el festival de Berlín. El film recibe ese título por el complejo correntino “Las mil viviendas”, donde Navas nació y creció.

La irrupción de Clarisa Navas en el cine argentino viene a romper un poco con la hegemonía de imágenes porteñas y *clases medias* que suelen tener muchas películas de nuestro país. La directora aporta con su mirada su experiencia, no filma la otredad, sino que filma su visión, su círculo. Filma sujetos en territorios poco filmados. Realidades socioeconómicas alejadas del *porteñocentrismo* explorado hasta el cansancio. Su cine está pensado y ejecutado desde una sensibilidad que se corre de la heterónoma. Les da la voz a otros que forman parte de la comunidad LGBT desde la clandestinidad de las provincias: lesbianas, gays y trans son protagonistas. Pero el foco no está puesto en contar sus vidas como una tragedia, sino que se corre del habitual prejuicio que suelen tener estos tópicos.

Las siamesas (Paula Hernández, 2020)

La filmografía de Paula Hernández pone a la mujer como centro de sus historias. En *Las siamesas* hace lo propio narrando una relación casi simbiótica entre madre e hija. Clota (Rita Cortese) y Estela (Valeria Lois) deben emprender un viaje a la costa para ver unos departamentos heredados. El personaje de Cortese es una madre desesperante, demandante y manipuladora. Estela es una mujer de 40 años un tanto aniñada, que no puede lograr un desapego materno. La relación entre ambas es asfixiante, dependiente y tóxica.

Hernández logra irradiar esa atmósfera a través de planos cortos, sobreencuadres, un montaje con un ritmo



preciso y un gran manejo de la espacialidad, elementos que colaboran en transmitir esa sensación de opresión y claustrofobia. El viaje es eterno. Casi todo el film transcurre arriba del micro que las lleva a Necochea.

Entre luces rojas que asemejan una estadía en el averno, como en toda *road movie*, los personajes sufren una transformación. El viaje como vehículo para que afloren secretos, rispideces y los temores más ocultos.

El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, 2017)

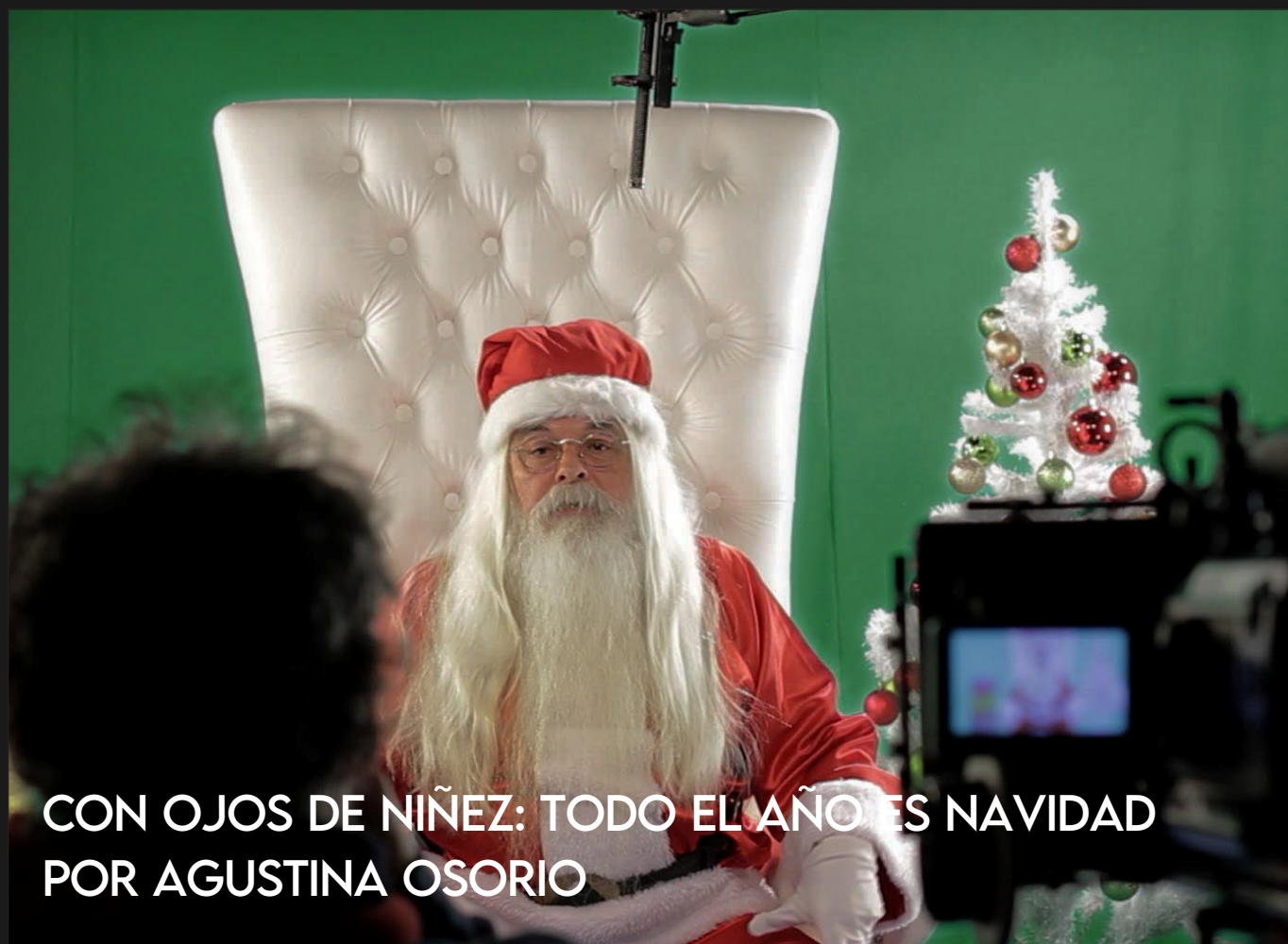
Documental de la realizadora Agustina Comedi. Una película en que a partir de material de archivo de cintas caseras de 8mm y entrevistas realizadas a sus amigxs, conocemos a Jaime Comedi, su padre. La búsqueda por conocer quién fue en profundidad su papá la llevará a revelar un relato previo a su nacimiento. "El día que naciste una parte de tu padre murió", le dice uno de los entrevistados. Agustina narra una historia personal, pero a la vez colectiva. La historia de las disidencias sexuales dentro de la militancia política argentina. A través de los testimonios no solo conocemos a Jaime, sino que se pone en contexto la gran homofobia que había dentro de los grupos de izquierda. La generación de Jaime no fue solo perseguida por una ideología política, sino también por estar fuera de la heteronorma. A lo largo de la película escuchamos la voz en off de Agustina, la otra protagonista de la película, quien lleva adelante esos registros puntuales del vínculo con su papá. Momentos que se pueden resignificar a través de nueva información que se le va revelando, y así, conocer quién era su padre antes de que ella existiera.

Notas

¹Paulina Bettendorff; Agustina Pérez Rial (eds.). (2014). *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

²Moira Soto (8 de enero de 2010). Cuando las mujeres dijeron UFA. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-08.html>

³Ministerio de Cultura. (14 de abril de 2021). *María Luisa Bemberg: pionera del cine argentino hecho por mujeres*. <https://www.cultura.gob.ar/maria-luisa-bemberg-10383/>



CON OJOS DE NIÑEZ: TODO EL AÑO ES NAVIDAD POR AGUSTINA OSORIO

Así como en *Los ganadores* (2016) la escena que abría el documental era la de un ruido incómodo, dándonos a lxs espectadores un adelanto sobre lo que (seguramente) nos haría sentir la película, en la nueva creación de Néstor Frenkel, abre una escena de ficción, lo que nos permite de nuevo conocer el tono y la clave de este documental.

Aquella ficción, es la película argentina de 1960 también llamada *Todo el año es Navidad*, protagonizada por Raúl Rossi, quien interpreta a un Santa Claus que *baja a la tierra*, fuera de calendario para representar a personas comunes y corrientes y así ayudar a otrxs a resolver sus problemas cotidianos.

Parte del cine de Frenkel nos ha acostumbrado a una incomodidad propia de no saber si está bien reírse o no de lo que estamos viendo, al romper con los patrones de eso que llamamos *correcto* o *incorrecto*, teniendo como contextos universos que creemos conocer pero que se encarga de exhibir el sub-mundo bajo esa superficie. En su nueva versión de *Todo el año es Navidad*, a pesar de descolocarnos al mostrar un mundo que parece ajeno pero que demuestra que nos toca muy de cerca en la vida cotidiana (en especial durante el mes de diciembre), el director no nos

hace reír con culpa o extrañamiento, sino con una ternura más pura.

Contrariamente a la película de 1960, en la cual Santa Claus se vestía de una persona común, en el documental de Frenkel, las personas comunes que pueden ser pintores en nuestra casa, vendedores en una feria o profesores de jiu jitsu, se transforman en Papá Noel para brindar magia y fantasía a quienes quieren creer en ellas.

Esto último es lo más importante que se muestra, a través de entrevistas a una decena de papás noes que van pasando frente a cámara en trajes improvisados pero que se toman el tiempo, más adelante, de develar los verdaderos esfuerzos que realizan a la hora de trabajar, lo cual denota que se toman la tarea muy en serio. Porque no es cualquier interpretación la de semejante personaje que carga con una de las mayores fantasías de lxs niñxs y alberga una mística especial en gran parte de la sociedad que confía en que esa fecha, más allá de su raíz religiosa, es sinónimo de amor, encuentro en familia, alegría y tantos otros atributos.

Ninguno de los protagonistas habla de disfraces ni actuaciones, sino de interpretaciones y



transformaciones. Si bien todos mencionan un aspecto laboral de la tarea, coinciden en que hay algo místico detrás de su elección de interpretar a Papá Noel. Una historia ligada a duendes en el bosque, herencias familiares, encuentros fortuitos que les dieron la posibilidad de jugar a algo mágico con el respeto que se merece la figura.

A diferencia de los personajes que algunxs hemos visto en los *trecitos de la alegría* o en algún festejo improvisado en una peatonal de una ciudad balnearia, donde incluso siendo niñxs notábamos que esa persona flaquita en un *jogging* gastado no era la Pantera Rosa, estos hombres cuidan la imagen, impronta, aroma, tradición y el legado de quien representan. Seguramente no da lo mismo que se caiga la imagen de la Pantera Rosa o una de las Tortugas Ninja que la de aquel hombre que viene del Polo Norte y trae juguetes a todxs lxs niñxs del mundo... salvo que estén en una "lista negra", tal como pregunta una nena.

En *Los ganadores* nos reímos de forma incómoda ante una realidad que se nos presentaba como ficticia, ya que mostraba la entrega de premios inventados por las mismas personas que participaban de un círculo de premiadorxs y premiadx. En *Todo el año es Navidad* nos enfrentamos a una ficción a la que se le saca la barba para mostrar la realidad. Sin embargo, este descubrimiento está hecho con tanto amor que lo más probable es que nos genere ternura, incluso en aquellxs que tenemos un corazón de *Grinch*.

El ojo antropológico de Frenkel suele tomar un colectivo o universo para abrir otros que se entrelazan; en este sentido, el mundo comercial no puede escapar a un ensayo sobre la Navidad. No obstante, este es un documental al estilo Frenkel y no a la Michael Moore. Ese tema subyace y atraviesa todo el documental y lo expone al mostrar el armado y desarmado de

escenarios en *shoppings*, así como cientos de muñecos fabricados en algún país que no cree en nuestro Dios padre e hijo, y hasta una suerte de agencia con un manager de papás noeles que cubre varias provincias. Todo ello aporta pautas sobre la reproducción mecánica y artificiosa del tema. Pero estas imágenes son traídas a través de montajes pintorescos que se nos van metiendo en la retina para que podamos reflexionar, una vez pasado el embelesamiento primero que generan los protagonistas y el tono general de la película.

Por otra parte, si bien el aspecto comercial es el que habilita la representación de este personaje basado en un santo, para que pueda presentarse en esta vida terrenal en diversos lugares a la misma vez, los protagonistas lo viven y exponen de una forma distinta y el director desempolva la superficie para que se asomen otros mundos más interesantes que aquel *marketinero*, más trillado o esperado.

En esta clave de fantasía y cariño, se abre la puerta para meternos en una feria medieval, en otra de artesanos, en festejos de un comedor barrial, en una plaza, en la clásica caravana con Papa Noel en su trineo, en un taller de un artesano que hace exclusivamente pesebres y papás noeles, en la casa de otro que colecciona duendes, entre tantas otras rarezas que surgen cuando se empieza a mirar con ojo curioso.

Ese mismo ojo de la infancia que se asombra con cosas comunes, que descubre la vida cotidiana a través de la exploración, que convive con la realidad y la fantasía mezcladas y que quiere creer en la magia aunque vea los hilos o aunque sospeche que mamá y papá son quienes compran los regalos. Así es la mirada de Frenkel y la invitación que nos hace como espectadores. Solo hay que animarse a no ser tan serix por un rato y aprender a vivir con las luces y sombras o las contradicciones que trae la vida misma, tal como dice uno de los protagonistas.



TIERRA ARRASADA: EL COMPILADO DE TRISTÁN POR SEBASTIÁN ELESGARAY

En épocas cuando el legado del macrismo sigue (y seguirá) dando vueltas, la plataforma Cine.Ar Play ofrece de manera gratuita el documental de Tristán Bauer, *Tierra Arrasada*, estrenado el 12 de diciembre del año pasado. La película hace un repaso de la presidencia de Mauricio Macri, desde su asunción en 2015 hasta el final de su gobierno en 2019.

El *film* del actual ministro de Cultura de la Nación es una evidente declaración política que no tiene intención de llegar a los indecisos o a los objetivos del kirchnerismo; mucho menos a los contrarios. Deja de lado la moderación y las sutilezas, y apela a la emoción del militante, del que padeció las políticas neoliberales del macrismo, del que vio como el Estado se achicaba día a día y poco podía hacer.

Desde el punto de vista narrativo hay que decir que no se percibe un principio-desarrollo-final, sino más bien una "acumulación de momentos", un *racconto* de las situaciones más terribles de los cuatro años de Macri en el poder. Todo esto acompañado por la voz en off de Darío Grandinetti e imágenes de archivo que, si uno es asiduo a las redes sociales, ha llegado a ver en

algún momento. Los hechos planteados son de público conocimiento y no agregan nada nuevo a lo que ya sabemos, Bauer no se queda con ninguno y no plantea el armado de escenas o secuencias, dando la sensación de pegar un plano tras otro con cierto apuro.

El otro segmento que sobresale en el documental es la vuelta del kirchnerismo, con Cristina Fernández de Kirchner como lancera principal de todo el (re)armado político luego del *ballottage* en 2015. Sirve de acompañamiento, de relato paralelo ante la desolación que el macrismo va dejando a su paso, y refuerza con un intento de épica la historia conocida. Resulta más efectivo como hecho narrativo, pero no aporta nada nuevo a nivel imagen.

Tierra arrasada no busca cambiar la cabeza de nadie, sino vigorizar y reconfortar el ideario kirchnerista. Es honesta como declaración y en ningún momento esconde sus intenciones. Es la parte documental la que se opaca, la que no arranca en ningún momento y terminamos viendo un compilado. No necesariamente malo, pero sí con gusto a poco.



Cine erótico nacional: explorando el Universo Coca Sarli

POR LUCÍA MUJICA

Al recorrer la plataforma Cine.ar llama la atención la sección dedicada especialmente al cine erótico. Adentrarse en este género significa aparecer en un universo sin reglas. Para ver estas películas es necesario abandonar conceptos, prejuicios y hasta ciertos principios y entregarse a la experiencia. Fue esta la misión que emprendí al comenzar a recorrer el Especial Coca Sarli, o como decidí bautizarlo, el UCS (Universo Coca Sarli, Marvel muere de envidia). El nombre no nace precisamente porque las tramas de las películas sucedan en un mismo espacio, tiempo, o sus personajes estén relacionados, sino porque Isabel Sarli fue siempre inseparable de su director (y pareja en la vida real, aunque su historia de amor fue siempre un secreto a voces), Armando Bó, y sería imposible hablar de una sin mencionar al otro. Juntos realizaron 28 películas, todas del género erótico (hoy embanderando la clasificación de *sexploitation* nacional). El hijo de Armando, Víctor, también protagonizó gran parte de estos films, usualmente actuando como interés amoroso del personaje de Isabel con ciertos tintes de príncipe azul.

Después de varios días de maratón, me llevé una sorpresa y llegué a una conclusión que me resultó impactante. La sorpresa: la famosa e icónica frase "Canalla, ¿qué pretende usted de mí?" por la cual la mayoría de los millennials conocemos a la Coca, nuestra sex symbol argentina, nunca fue dicha por ella en ninguna de sus películas. La mítica oración parece haber sido una especie de efecto Mandela donde se mezclaron las líneas "Canalla, se va a arrepentir toda la vida de lo que hace", pronunciadas en la película *Carne* (1968) y "¿Por qué me persigue? ¿Qué pretende de mí?" que salen de otro film del año 1960, *Y el demonio creó a los hombres*. Dato de color: la actriz sí grabó la frase del millón, pero no en la pantalla grande, sino como una participación en el video del tema "La Argentinidad al Palo" en 2004.

La conclusión: estos films van mucho más allá de las simples fantasías sexuales. Sería necio no reconocer que el alto contenido erótico de los desnudos y las escenas de alto voltaje están ahí para despertar los más profundos deseos del público masculino, pero si se mira con más atención, existe allí una evidente libertad sexual femenina que irrumpe en los roles de la mujer en las producciones de la época. No es

casual que estos largometrajes se hayan realizado en la época de los 60/70, una etapa revolucionaria, de fuerte carga social, en la cual se pensaba al tercer mundo como la pava en la que se estaba hirviendo el cambio, a punto de silbar.

SE VA LA ROPA, ENTRA LA LIBERACIÓN

La primera película de Isabel Sarli es *El trueno entre las hojas* y no es ni nada más ni nada menos que la historia de una revolución armada de los peones de un obraje en Paraguay contra un patrón explotador y violento, sediento de poder. Con la llegada de la esposa del antagonista (interpretada por la actriz), llega la explosión de la disconformidad, la huelga, la unión entre la clase obrera. Es en este film que Isabel protagoniza el primer desnudo en el cine argentino. Una morocha infernal, mezcla entre una estética naïf y mega sensual, cuando en Hollywood empezaba la etapa de las rubias carismáticas (un año después, en 1959 se estrenó *Una Eva y dos Adanes*, con Marilyn Monroe). Aquella mujer bañándose desnuda en el río crea revuelo, crea discordia, crea consciencia. No es casual que su aparición sea acompañada con la unión de los trabajadores. Recomendando muchísimo darle una oportunidad a esta película, porque si bien no es de las más populares (ni la de más alto voltaje), tiene una carga de contenido que yo como novata en el universo Sarli no me esperaba. También origina la tendencia que continuará en otros films de Isabel bañándose en distintas locaciones. "Me habían bautizado 'la higiénica' porque siempre aparecía bañándome", confiesa ella misma.

La Coca y Armando no seguirían el ejemplo de sus contrapartes estadounidenses. A medida que sus trabajos se proyectaban en las salas de cine, los desnudos y las escenas de sexo eran cada vez más provocadoras, así como algunos de los temas que subyacían en las películas. La censura fue inminente, pero el éxito rotundo. Isabel Sarli se convirtió en una estrella y un símbolo sexual, no solo en Latinoamérica sino también en Estados Unidos y Japón. A principios de los años 60, fue la primera figura no estadounidense ni europea a la que la revista *Playboy* le dedicó cuatro páginas. En 1968 se estrenó en EE. UU. *Fuego*, que sigue la historia de Laura, una ninfómana, y un hombre llamado Carlos (Armando Bó) que se enamora de ella e intenta "rescatarla" de su adicción. En algún momento de 1970 el director John Waters (representante de la escuela del Cinema of Transgression neoyorkino, escritor, artista visual e ícono dentro de la comunidad LGBT+) ve una proyección del film y queda fascinado. Tan es así que se inspira en varias escenas protagonizadas por Isabel para realizar la película *Pink Flamingos*, una de sus más controvertidas y conocidas creaciones que sigue siendo considerada hoy en día como una obra de culto, protagonizada por la drag queen Divine. No es sorpresivo que el trabajo del dúo Sarli-Bó se esté revalorizando en la actualidad por su estética *kitsch* y *camp*, cuando se piensa en cómo puede esta filmografía haber influenciado a uno de los directores que originaron este estilo, apropiado en estos últimos años por muchos artistas *mainstream* fuera del ambiente LGBT+.

En Argentina la historia fue diferente. A las funciones a sala llena de cada uno de sus estrenos las acompañaban la censura y la crítica demoledora de los especialistas. Casi todos los proyectos de la dupla fueron prohibidos de alguna manera u otra por "atentar contra la moral y las buenas costumbres". Armando Bó llegaba en ocasiones a pasar días encarcelado luego de las exhibiciones. "Si fuera por los acusadores argentinos, el *David* de Miguel Ángel no podría estar en la plaza de Florencia", declaraba. Para evitar este tipo de problemas había extensas negociaciones con cada nuevo estreno y muchas escenas debían filmarse dos veces. Isabel cuenta que:

En Fiebre, por ejemplo, yo me tenía que tirar desnuda y revolcar en la alfalfa. Armando me decía: 'Coca, vos ahora te sentís yegua. ¡Sos una yegua! ¡Tenés que comer alfalfa, vamos, comé alfalfa! ¡Las yeguas comen alfalfa!'. Esa era una versión. Después filmamos otra, para la Argentina, en la que yo me retorcí entre gasas blancas. Para la versión nacional yo era una señora desesperada entre tules. Para la versión exterior era una yegua que comía alfalfa.

Es tal vez por esta censura que a mucha gente de mi generación las películas de la Coca le llegan tarde, como una especie de mito, "el porno nacional". Quizás es por este motivo también que me sentí a ver sus trabajos con ciertas expectativas, y terminé con otras completamente distintas. Llegué por el *cringe*, me quedé por la profundidad.

DENTRO DEL UNIVERSO COCA SARLI

La Coca encarnaba todos los tópicos estándares de la fantasía *porno soft*, pero traía consigo también una faceta de liberación. En sus películas el goce no solo pasaba por el protagonista masculino, sino todo lo contrario. Las mujeres que interpretaba no le temían a su deseo, en algunos casos como en *La Insaciable* (1979) eran ninfómanas, o disfrutaban del placer alternativamente entre un padre y un hijo (*La mujer de mi padre*, 1968), dándole un sutil toque incestuoso cuando uno piensa que los coprotagonistas eran Armando y Víctor Bó (padre e hijo en la vida real). En el universo Sarli, el deseo no se cuestiona, es un vale todo, libertad sexual en su máxima expresión, y alrededor de eso una mujer que no se deja llevar por la historia, sino que tiene agenda y libido propia. El sexo no solo les pertenece a las parejas hetero. En la previamente mencionada *Fuego* (1968), Isabel participa de una de las primeras escenas lésbicas filmadas en el cine nacional junto con la actriz Alba Mujica.

El éxtasis absoluto tenía a su vez una contracara. Armando Bó supo representar, a veces en forma de comedia, de drama, o incluso fantástica, vivencias sociales como la violencia machista, el acoso, la homofobia y el estándar inalcanzable de masculinidad y la insatisfacción sexual de la mujer. Este es el caso de *Embrujada* (1969), una película sobre una esposa infeliz con un deseo de ser madre incumplido, que recurre a una solución un poco bizarra para la situación (que no voy a spoilear, pero tiene que ver con El Pombero, que tampoco se quería quedar afuera). En la mítica película *Carne* (1968), que es tal vez la que todos conozcamos, aunque sea de nombre, la protagonista es violada por un conjunto de trabajadores de un frigorífico en la parte de atrás de un camión, alentados por un patrón que ejerce constante abuso sexual. Son escenas salvajes, difíciles de ver, fuertemente criticadas hoy en día (tal vez con motivo). Pero más allá de los actos terribles que estos hombres cometen en el film, es notable analizar ciertas características sutiles que se les da a lo largo de la película. Se llaman "machos" los unos a los otros, aunque a la hora de enfrentarse con la mujer que están por violentar tienen reacciones muy diferentes entre sí que no son para nada casuales. La mayoría se aprovecha de su posición de poder, de manera asquerosa y desagradable, pero uno de ellos se arrepiente, por ejemplo, "usted sabe que yo quiero, pero no así", le dice al personaje de Isabel. Por supuesto, luego de dejar el camión sin tocarla, se inventa una historia sobre su gran virilidad. Otro de los hombres reconoce que está enamorado de uno de sus compañeros y se lamenta tener que pretender vivir una vida que detesta. Todos estos personajes dentro de una banda de autodenominados "machos". ¿Fantasía comercial masculina o comentario social? Tal vez un poco de ambas, pero queda en cada uno cómo interpretarlo. Lo más importante es que exista esa opción, esa conversación, esa posibilidad de ver algo más.



Isabel y Armando



Imagen icónica del cine argentino

Años después del fallecimiento de Armando Bó, en 1996 Isabel Sarli vuelve a las pantallas luego de una larga ausencia con *La dama regresa*. La película fue dirigida por Jorge Polaco y trata de una mujer adinerada que luego de muchos años sin vivir en su pueblo de origen vuelve para salvarlo y vengarse de los habitantes que la humillaron en el pasado. A pesar de que el film tuvo una recepción bastante mixta, es importante notar que actuó como una especie de homenaje y despidio a la Coca. El personaje principal está claramente basado en la actriz y representa una especie de resignificación de sus roles pasados, de la relación entre el mito y la mujer. En la actualidad la película no está disponible en la plataforma Cine.ar, pero puede conseguirse gratuitamente en otras plataformas como YouTube.

HOMENAJE A UNA MUJER

Es indudable que la Coca Sarli es una actriz de leyenda en la historia del cine argentino, casi como una diosa griega de la que escuchamos historias, tanto de su vida profesional como personal, y las vamos transmitiendo boca a boca cuando hablamos de ella. Convirtió paisajes argentinos en postales eróticas, bañándose desnuda en ríos y lagunas locales, desnudándose con las cataratas de Iguazú de fondo o teniendo un orgasmo que coincide con el derrumbe del glaciar Perito Moreno. Isabel Sarli abrió el camino al erotismo nacional, un camino poco transitado tal vez, pero que hoy en día es revalorizado y la ha convertido a ella y a sus películas en obras de culto. Su producción es mucho más extensa de la que comenté en esta nota, pero el objetivo aquí era dar un pequeño empujón para que quien la lea se atreva a recorrer este universo en el orden que quiera, armando una experiencia propia, sin ningún tipo de guía (o spoiler, eso sí que no).

Isabel Sarli falleció en 2019, a los 83 años. Aún en las entrevistas que dio al final de su vida reconoció a Armando Bó como su gran amor. Compartieron juntos 25 años de un romance tan eterno como clandestino, digno de cualquiera de sus films. Nunca tuvieron hijos, pero según Armando, "sus hijos eran las películas". Así eligió también homenajearla el INCAA a través de la plataforma Cine.ar, con una colección que contiene sus films más populares y con diez títulos adicionales de distintos géneros además de los clásicos eróticos. El Especial Coca Sarli tiene disponibles: *El trueno entre las hojas*, *Desnuda en la arena*, *Sabaleros*, *Los días calientes*, *Fiebre*, *Fuego*, *La mujer de mi padre*, *India*, *Insaciable*, *Éxtasis tropical*, *Carne* y *La burrerita de Ypacaraí*. También se puede poner el nombre de la actriz en la barra de búsqueda para desplegar la totalidad de las películas. De más está decir que quien les escribe recomienda la experiencia.



LAS CALLES: LOS NOMBRES IMPORTAN POR NÉSTOR FONTE

La película que veremos combina ficción y documental con buenos resultados, recreando una experiencia educativa y didáctica –de ejercicio de la democracia directa y de reivindicación y respeto de la memoria de un pueblo y sus habitantes– de una docente y sus alumnos en Puerto Pirámides (Patagonia, Argentina). La verdadera labor de la maestra Eugenia Eraso, profesora de Historia Oral de la Escuela N° 7710, es rescatada por este filme en el que actores y no actores ponen en escena la investigación sobre los pobladores del lugar. El proyecto escolar “Poniéndole nombre a las calles de mi pueblo” incluyó la votación popular de los nombres para las calles de esa localidad de la provincia de Chubut.

El ejercicio de pensar colectivamente el futuro nombre de las calles del pueblo impulsa una práctica del encuentro y una oportunidad fantástica de diálogo entre generaciones. Y esos encuentros, motivados por el proyecto, se convierten en acciones que permiten a los pobladores pensar en sus orígenes, en su experiencia de vida e, incluso, en su vínculo con ese lugar en el que ahora viven, por el que sienten arraigo. Y esto deviene en reconocimientos transformados en propuestas personales para nominar las calles del lugar, con los nombres de pobladores originarios –como Sayhueque o Yanquetruz– y los primeros colonos que se asentaron en la zona.

La puesta en escena de los diálogos, entre los pobladores, las docentes y los alumnos, tiene una impronta que remarca tanto la importancia que se les da a los consultados, hombres y mujeres de pueblo, como el respeto que se les debe en cuanto a sus formas de expresión oral y gestual. Otro aspecto para destacar es que el rol principal se le otorga a la comunidad en su conjunto y no a un personaje en particular. Ni siquiera se pone especial énfasis en la participación de Osvaldo Bayer, que es tratado como uno más los parroquianos lugareños con los que comparte un momento de esparcimiento. También merecen su mención la naturalidad de la actriz que representa a la docente que impulsa el proyecto, el buen acompañamiento de la otra actriz que también hace de maestra, la fluidez con la que se desempeñan los chicos en la recreación de sus acciones, la pequeña pero efectiva clase práctica de cómo hacer entrevistas, el uso mesurado del bello paisaje patagónico, cuidando así el valor de las imágenes cotidianas de esa peculiar población sureña, protagonista del relato, y por último, una interesante referencia al particular oficio de marisquero, actividad artesanal de supervivencia de la mayoría de los entrevistados y sus familias.

Un viaje distintivo hacia un “territorio fértil”, reviviendo un gesto de democracia directa, donde el asunto de las calles termina siendo una excusa para contar cosas más profundas; disfrutable para quien quiera y se encuentre en condiciones de hacerlo.



COSTUMBRISMO BIEN, SOBRE “LAS VEGAS” DE JUAN VILLEGAS POR FABIO VALLARELLI

La cultura audiovisual argentina está bastante vinculada a lo que solemos denominar “costumbrismo”. Si bien la utilización del término es incorrecta, ya que no hacemos mención con él a la corriente artística del siglo XIX, lo cierto es que guarda alguna relación. Para ponerlo fácil: cuando nos referimos al costumbrismo, hacemos hincapié en obras que muestran la realidad cotidiana de un determinado lugar, por lo general, con cierto romanticismo.

Así, una película costumbrista se encarga de mostrarnos *gente de a pie*, como nosotros, que atraviesa situaciones con las que fácilmente podemos identificarnos, pero en un registro idealizado o pintoresco.

Como puede verse, para una obra anclada en el costumbrismo es imposible eludir los clichés y los estereotipos; son aquí una imperiosa necesidad de la trama y el argumento. Una película costumbrista no puede, en consecuencia, no ser *popular*. Lo difícil, entonces, está en el punto medio, en lograr que la utilización de esos arquetipos se efectúe en justa medida para no caer en el ridículo. Por otro lado, es importante que exista algo por detrás de toda esa carnadura

cotidiana, una historia que se sostenga o tenga algo para decir, si no estaríamos ante una obra que busca la empatía por la empatía misma, sin ningún otro propósito que ese.

Para observar los matices que podemos encontrar dentro de nuestro *costumbrismo* cinematográfico, películas como *Mundo grúa* y *Pizza, birra y faso* podrían compartir estantería en el videoclub con *El hijo de la novia*; *No sos vos, soy yo*; *Cohen vs. Rosi* o *Alma Mía*.

Pensar esto es importante. Es habitual que en nuestro país la palabra costumbrismo cause cierto recelo. Se emparenta a la televisión, a las novelas de *Quique Estevanez* o *Polka*, donde esta idea de lo cotidiano aparece tan exprimida que termina siendo una caricatura; a su vez, en un mundo tan intelectualizado como el de nuestros cineastas de morrales y grandes lentes, lo *popular* o *entretenido* es casi siempre una herejía.

Esta descripción inicial sirve para explicar el pantanoso terreno en el que se mueve *Las Vegas*, última película de Juan Villegas (*Sábado, Los suicidas, Ocio, Victoria*), que narra el encuentro que mantienen una madre joven y su hijo



adolescente con su padre y la nueva novia de este, mientras esperan año nuevo en Villa Gesell. El nombre de la película se corresponde con el que tiene el complejo de departamentos en el que todos se hospedan; a la vez, es en ese mismo lugar en el que Martín (Santiago Gubernori) y Laura (Pilar Gamboa) se conocieron de chicos cuando veraneaban con sus padres y donde concibieron con menos de veinte años a su hijo Pablo (Valentín Oliva), quien ya tiene en la actualidad dieciocho años.

Este tema de la edad será entonces el eje temático de la película. La poca distancia entre Pablo y sus padres es un elemento particular que la película explota para hacernos reflexionar sobre la idea del crecer y madurar.

A diferencia de *Pinamar*, de Federico Godfrid, con la que Las Vegas tiene varios puntos en común, la película de Villegas decide alejar el relato de un *coming-of-age* de Pablo y apoyarse en la comedia de enredos para, a partir de situaciones un tanto exageradas, narrar los conflictos de los personajes. En ese juego *Las Vegas* funciona, hace reír y se anima a caer en el costumbrismo y la utilización de los estereotipos

sin que este uso sea vacío.

El problema de la película aparece cuando deja de confiar en esto; por momentos, pareciera que Villegas tiene miedo de que lo confundan por la calle con un director de *Polka* y opta por tomar decisiones que traicionan los elementos más disfrutables de la película, como si renegara de ellos. Es en esos momentos cuando las actuaciones se desdibujan y adquieren un tono más parecido al cine de Martín Rejtman, saliendo de la frescura y el dinamismo que tanto disfrute generaban. Hay ciertas decisiones en los diálogos y en las puestas de cámara que tampoco son acertadas. Por algunos pasajes el filme se transforma en uno de Hong San-Soo, aunque, lamentablemente, el pastiche desconcierta y distrae más de lo que aporta al disfrute de la película. El punto más alto es Pilar Gamboa, que cada vez que aparece en pantalla mejora y soluciona todos los problemas.

Las Vegas, cuando no reniega del costumbrismo ni busca enrarecerlo, funciona y sirve como ejemplo de un estilo de películas que nuestro cine nacional no hace tanto y debería hacer más.



La guarida del lobo (Alex Tossenberger - 2021)

El lobo de la pandemia y la cueva del streaming, en la sobrevivencia de la industria audiovisual argentina

POR NÉSTOR FONTE

La situación de las plataformas de *streaming* y su relación con la industria de exhibición cinematográfica está sometida a cambios trascendentes que incluyen nuevas técnicas de mercadeo para identificar tanto las necesidades como los deseos de los potenciales espectadores. Pensar en las ventanas disponibles de esta época y diseñar las películas pensando en la necesidad de generar una cadena de valores hacia la audiencia terminan resultando imprescindibles. Para los amantes del cine en sala, es un criterio que cuesta aceptar, pero al que tenemos que estar abiertos para la sobrevivencia de la producción de películas, que no pueden ser concebidas para no ser vistas por el público.

En este sentido, hay que tener presente que en el transcurso del 2020 y en lo que va del año en curso, la producción de películas se vio intensamente afectada por la pandemia. En esta coyuntura el cruce entre los modelos de distribución y comercialización con los que contaba el cine tradicional se ha ampliado al ámbito de las plataformas de *streaming* y esto pone en crisis las posiciones más clásicas y fundamentalistas del público especializado y de muchos hacedores. Importantes producciones, que se planearon para la pantalla grande, terminaron teniendo su estreno en las plataformas digitales. Una estrategia de mercado interesante, pero debatible para muchos. De cualquier manera, hay quienes aseguran que existe espacio para todas las ventanas posibles.

En este contexto, una de las certificaciones más propicias que aportó la actual pandemia de la COVID-19 estuvo dada por un notable crecimiento de Cine.ar Play, una plataforma nacional que fue desarrollada por ARSAT y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), para dar servicio virtual y gratuito a demanda para disfrutar de películas, series y cortos nacionales, y que incrementó ampliamente sus visualizaciones desde el comienzo del aislamiento social preventivo y obligatorio, y se ofreció como una excelente iniciativa para abrir las posibilidades de directores que necesitan dar a conocer sus películas a un público considerable. Esto ha llevado a que gran parte del amplio y diverso universo en el que convive

la gente del cine, le pusiera especial atención, por lo que nosotros, en la *Revista 24 Cuadros*, tratamos de hacer nuestro aporte desde este número especial.

Cine.ar tiene un amplio catálogo de películas, series y cortometrajes, y la mayor parte de su contenido se ha realizado con el soporte financiero del INCAA, la casi exclusiva fuente de promoción de buena parte del cine nacional.

Dentro de ese catálogo, está parte de la obra cinematográfica de Alex Tossenberger, un director, guionista y productor, también licenciado en Psicología, que curiosamente tiene una posición clara respecto del tema planteado al principio de esta nota y no se cansa de repetirlo en cada una de las entrevistas que da, en especial en aquellas que sucedieron en ocasión del estreno de *La guarida del lobo*, su segunda película de una saga de cinco que tiene planificado rodar en la Patagonia, aprovechando sus paisajes naturales y su impronta. Como muestra de ello, vamos a recordar en esta oportunidad sus dichos durante una entrevista que le hizo Nicolás Barak (2019) para la revista digital de cine, series y cultura pop *Cuatro bastardos*. Ante una pregunta sobre el avance de las plataformas digitales (como Netflix) y su efecto (¿destrutivo? ¿contributivo?) sobre la forma tradicional de contar historias mediante películas, Alex Tossenberger contestó:

Hay que comprender lo que pasa con la industria en todo el mundo. Si pensamos que es solamente Netflix sería un error. Es cómo se está re-definiendo el cine en el mundo no solo desde la forma de realizarlo sino también desde las ventanas que uno puede mostrar su obra. Uno tiene que abrir su cabeza, obvio que desde que yo empecé se ha modificado todo, pero si te dejas contagiar se puede generar algo positivo. Porque si, está cambiando mucho, la duración de las películas se está acortando, el formato está cambiando, pero el cine no deja de crecer y el evento cinematográfico en si no va a parar o detenerse por el avance de lo digital. Es algo que como sociedad y como realizador, hay que pensar y adaptarse.

Ahora bien, si en la continuidad de un análisis, indagamos sobre los factores comunes de su obra cinematográfica, comprobamos que, de sus cuatro largos, tres se filmaron en la Patagonia, unos cuantos se concentran en pocos personajes, en todos ellos se nota que cuida mucho la fotografía y, además, se advierte un manejo técnico respetable y el tratamiento de tramas simples en las que protagonistas que aparecen como relativamente sencillos van poco a poco mostrando sus complejidades.

En este sentido, *La guarida del lobo* no es la excepción. Se filmó íntegramente en Tierra del Fuego y se enmarca en tópicos distintivos de Tossenberger, encuadres de la naturaleza, referencias a la necesidad de su protección y un enfoque social que el autor pretende contrastar con las condiciones y los condicionantes de la vida en las grandes urbes. Sus tesis son: que la acción del hombre sobre la naturaleza termina alterando negativamente su equilibrio y que el principal enlace entre las personas va más allá de los intereses materiales e inmediatos que las afectan. Toda una declaración de principios, un poco cándida tal vez, pero por cierto conmovedora para quien esté dispuesto o dispuesta a sentirla, antes que racionalizarla.

Y de qué nos habla *La guarida del lobo*:

La sinopsis oficial de la película indica que Toco (José Luis Gioia), un lugareño que vive alejado de todo, encuentra herido en una pierna en la nieve a Vicente (Gastón Pauls), un forastero, que se encontraba camino a Chile. Toco decide albergar a Vicente hasta que este se cure. Entre ambos hombres aflora una incipiente amistad, que se altera con la llegada de un hombre (Víctor Laplace), que le ofrece a Toco un millón de dólares a cambio de su terruño.

A través de su relato, el director intenta un producto audiovisual inserto en la categoría de cine popular, que al mismo tiempo sea capaz de ofrecer a su público una reflexión sobre la alienación del hombre de ciudad y la oportunidad de que encuentre alivio y liberación si se atiene a las reglas que impone (ofrece) la naturaleza.



En su esencia, *La guarida del lobo* hace su apuesta por el potencial que les atribuye a los sentimientos más básicos del ser humano, valiéndose de dos hombres que, en la soledad de un lugar agreste y frío, encuentran la oportunidad de recobrar parte de las cosas que han perdido. Toco, el rústico y rural lugareño, es un personaje de fuertes principios, pero demasiado encerrado por su carácter huraño, mientras que Vicente es un ciudadano típico que parece más propenso a vincularse con un teléfono que con una persona concreta, y mucho menos si no hay un interés personal. Son compatibles porque, aunque diferentes, resultan complementarios. Terminan necesitándose el uno al otro, más por sus falencias que por sus virtudes.

Trabajar esta complementariedad es uno de los mayores logros de Tossenberger, que adiciona a su sólido manejo de la cámara para captar la belleza de la naturaleza del sur argentino e incluso para explotar la ternura de los perros de nieve. En cuanto a la actuación de los buenos actores con los que trabaja, el resultado es discreto. Tal vez haya un problema con los diálogos y algunas expresiones sentidas de los personajes protagonistas que, algunas veces, se parecen más a un discurso declamativo que a un intercambio natural de ideas y sentimientos, en una conversación entre dos personas conocidas. A este problema se le agrega la poca profundización de un villano que aparece más como una caricatura que como un personaje verosímil consustanciado con la historia, una falencia que Víctor Laplace, a cargo del rol, supone compensar con una sobreactuación que termina agravando la cosa.

Una película argentina con sus virtudes y sus defectos, que resulta al cabo un producto audiovisual digno y ofrece algunos atractivos que alcanzan para superar sus déficits, ocupa un lugar respetable en la cartelera de la plataforma nacional de servicio virtual y gratuito a demanda, para promoción y difusión de las películas, series y cortos argentinos.



INFIERNO GRANDE UNA ENCRUCIJADA DE GÉNEROS Y LENGUAJES POR BENJAMÍN MIVEVITZ

Naicó hoy es tan solo un nombre. Alguna vez supo ser un pequeño pueblo pampeano, con comisaría y estación de ferrocarril; cuando el tren dejó de pasar por allí la gente comenzó a emigrar. En el censo de 2010 se contaron tan sólo 3 habitantes en el lugar. Queda no muy lejos de Santa Rosa, allí donde todavía La Pampa es húmeda y verde. Pero en el imaginario de *Infierno grande* Naicó es un pueblo fantasma del desierto, casi patagónico, lugar de nacimiento y niñez de María, la protagonista de esta historia. Una maestra de pueblo chico.

María está embarazada y tiene un marido dominador, que manipula y sabe meter miedo. Y María le teme, pero no se paraliza; piensa en irse, tramita su traslado a un colegio de otro pueblo. Una discusión más, miedo, una escopeta con la que forcejean y una bala que se escapa...

Infierno grande es el largo camino de María escapando hacia Naicó, el lugar desde donde partió siendo niña, quién sabe cómo y en qué circunstancias. A lo largo de su escape se encuentra con personajes que tal vez son reales, o tal vez no. Que son indios del lugar, o más o menos. María va hacia Naicó, aunque muchos le digan que es peligroso, que por las noches se ven luces inexplicables, que es un pueblo fantasma.

Poco se puede contar de la historia sin revelar secretos, los que seguramente el espectador conocerá a medida que avance el *film*, pero una cosa podemos revelar, porque así lo hace la película desde el inicio: el niño de María nacerá, y lo sabemos porque es quien lleva adelante el relato del episodio de la huida de su madre, con él en su seno.

El valor adicional que Alberto Romero, su director, le aporta a *Infierno grande* es el manejo armónico del cruce de lenguajes. El *film* comienza con una cuestión de género, como es la violencia moral y física sobre la mujer, continúa como una típica *road movie* a través de caminos polvorientos, sigue con elementos fantásticos y tiene una fuerte impronta final del western. Es una película realista y con notas fantásticas, todo al mismo tiempo. La cámara tiene una mirada que produce incomodidad, zozobra y por momentos desasosiego. Es ficción con técnicas propias del documental. Un reconocimiento para el trabajo de fotografía de Tebbe Schonning.

La música de Gustavo Pomeranec es otro de los aciertos que contribuyen al producto final, casi toda compuesta con acordes y arpeggios que van llevando la oreja, en un mismo sentido que el ojo, hacia el extraordinario desenlace final.

Alberto Romero es guionista y director. Forma parte del colectivo de directores Puente Films. Este es su primer largometraje de ficción pero fue co-guionista de varias películas.

La actuación de Guadalupe Docampo merece una mención especial, sobre todo en cuanto a su trabajo corporal con el embarazo, su internalización del miedo y el *tempo* que le otorgó al personaje. Muy buena labor.

En resumen, *Infierno grande* es un *film* argentino, hecho a pulmón, de bajo presupuesto, llevado adelante por artistas que seguramente darán que hablar... siempre y cuando puedan conseguir financiamiento y puedan quedarse entre nosotros. Así sea.



ABALLAY: EL MUERTO, EL POBRE, EL PORTEÑO POR ADRIANO DUARTE

A mi modo de ver, la poética de Fernando Spiner se define mediante dos procedimientos. El primero, una transmutación de la imagen que concede a los lugares familiares cierta extrañeza poética. Como consecuencia de esta alquimia, el espectador retorna a esos lugares —al igual que las almas que se bañan en las aguas del Leteo— como si los visitara por primera vez. Así, se me vienen a la memoria la Villa Gesell hauntológica de *Balada para un Kaiser Carabela* (1987), el mar infinito de *La boyra* (2018), la autopista no euclidiana de *Inmortal* (2020).

El segundo, la composición de personajes de carne y hueso —y resiliente ADN argentino— en los que palpita un robusto corazón literario. No es casualidad que en el desarrollo de sus guiones hayan colaborado escritores de la talla de Ricardo Piglia o Pablo De Santis, o que los libretos tomen como punto de partida textos de autores como Sergio Bizzio o Roberto Arlt. Esta es la razón por la cual a los personajes de las películas de Spiner no les resulta una tarea demasiado difícil volverse inolvidables. En este punto, se me vienen en malón los infames que se entreveran en *Erdsain* (2020, codirigida con Ana Piterbarg), la

muchachada *cyberpunk* en *La sonámbula* (1998), los astronautas que se ceban unos matecitos en *Adiós, querida Luna* (2004).

Spinner aplica de manera consecuente estos procedimientos al momento de extrapolar géneros como la ciencia ficción a la narrativa cinematográfica argentina. Su verdadera maestría como cineasta no deriva solo de explorar terrenos un tanto desiertos en el cine de nuestro país: surge sobre todo por la aplicación a su obra de estos dos procedimientos con una destreza de orfebre.

UN LUGAR LLAMADO LA MALARIA
Aballay, el hombre sin miedo se estrenó un 23 de junio de 2011. La cinta recibió numerosas nominaciones y premios en diferentes festivales. Incluso fue seleccionada como representante argentina para los premios Óscar. Recientemente, para celebrar los diez años de su estreno, la plataforma Cine.ar la transmitió en la señal de cable el jueves 1 de julio de 2021.

La película cuenta la historia de Julián (Nazareno Casero), un porteño que arriba a La Malaria, un paraje del noroeste de Argentina, en busca de los bandidos que mataron a su padre durante un

asalto, cuando Julián era niño. Julián recuerda las caras de los asaltantes, la quebrada donde emboscaron la diligencia en la que él viajaba, el facón con el que su padre fue degollado. Preserva esos recuerdos en una carpeta llena de dibujos a carbonilla.

La Malaria es un rancherío perdido en una región montañosa y áspera. El juez de paz del lugar, conocido como “El Muerto” (Claudio Rissi), ejerce su autoridad con capricho y salvajismo. Decide tomar por esposa a Juana (Mariana Anghileri) sin preguntar a la mujer si está de acuerdo. Julián pronto reconoce al Muerto. Resulta ser uno de los bandidos que mataron a su padre. Además, Julián se enamora de Juana. Decide entonces interponerse a fin de evitar el matrimonio. Como consecuencia, El Muerto y sus secuaces golpean a Julián hasta dejarlo al borde de la muerte. Para salvarlo, Juana escapa de su cautiverio y lleva a Julián con el Pobre (Pablo Cedrón), un jinete solitario que, por un motivo misterioso, nunca se apea de su caballo. La gente de La Malaria lo considera santo y le atribuye poderes milagrosos. Durante el tiempo en que Julián permanece al cuidado del Pobre, se pergeña una alianza para enfrentar una vez más al Muerto, pero que también derivará en enemistad cuando el secreto del jinete se revele.

El largometraje está inspirado en el cuento *Aballay*, de Antonio Di Benedetto. En gran medida, en esta traslación de la historia desde campo literario al cinematográfico es el espacio donde se produce la alianza del género gauchesco con el western. En su bellissimo relato, Di Benedetto despliega un ejercicio —frecuente en la literatura gauchesca— de narración intimista, reflexiva, filosófica, que detalla la transformación espiritual de *Aballay*, un gaucho matrero que se transforma en santo popular. Por su parte, Spiner desarrolla el aspecto mundano y épico del western echando luz sobre la historia de venganza que, en el texto de origen, apenas se insinúa y que se ejecuta, paradójicamente, a la manera de un martirio.

De este modo, Spiner trabaja con esos dos paisajes narrativos. En los dos primeros actos de la cinta, alterna entre uno y otro, asumiendo los tonos brutales del *spaghetti western*, y reserva el último tercio para fundir ambos en un acorde amargo, típico del mejor western crepuscular.

EL MUERTO, EL POBRE, EL PORTEÑO
Indudablemente, *Aballay* constituye un ejercicio magistral de la poética spineriana. En cuanto a la

transmutación de la imagen, el hecho de abordar un western gauchesco le permite a *Aballay* lucirse a la hora de componer el escenario de la historia. La película se filmó en los valles Calchaquies, en la región de Amaicha del Valle de la provincia de Tucumán. Spiner opta por un escenario de montañas y quebradas. Desde ya que esta elección es estratégica. Por un lado, le permite evocar los paisajes del western estadounidense a la manera de los filmes *spaghetti*. Por otro, consigue tomar distancia de la imagen clásica de la pampa gaucha. De este modo, *Aballay* opera esa alquimia maravillosa por medio de la cual la imagen funciona como territorio rural, de la Argentina profunda, y al mismo tiempo, como un ambiente que nos remite de inmediato al lejano oeste en cuanto espacio arquetípico.

Con respecto a la composición de los personajes, la historia de *Aballay* se sostiene sobre una tríada que desarma el esquema maniqueo del héroe vs. el villano. En este sentido, la dinámica del Muerto, el Pobre y el Porteño no solo expone la ambigua moralidad de sus protagonistas, sino que, una vez más, remite a ese horizonte paradigmático que encuentra su eco en uno de los referentes universales del *spaghetti western*: *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) —o *El bueno, el malo y el feo*, como se conoce a esta obra maestra en nuestras tierras—, del gran Sergio Leone. Así, Claudio Rissi, en el papel del Muerto, compone un matón de humor ácido e inflamable; Pablo Cedrón, en el del Pobre, interpreta a un hombre violento agobiado por la culpa; y Nazareno Casero, en el del Porteño, representa a un muchacho de la civilizada Buenos Aires que hace su aprendizaje de la violencia en la bárbara Malaria.

La aplicación de estos procedimientos le permiten a Spiner elaborar un western gauchesco cuya poesía y crudeza encuentra su antecedente en *Juan Moreira* (Leonardo Fabio, 1973). Y más aún, su estética sigue la estela de renovación del género que emprenden largometrajes tales como *Sukiyaki Western Django* (Takashi Miike, 2007), *El bueno, el malo y el raro* (Kim Jee-woon, 2008), *Slow West* (John Maclean, 2015) y *The Sisters Brothers* (Jacques Audiard, 2018).



Historias Breves: el semillero del Cine Nacional

POR WILLY REAL

Semillero: lugar donde se siembran las semillas de las plantas para, una vez nacidas, trasplantarlas a un criadero u otro sitio. La definición en el diccionario es clara y concisa, por esta razón utilizamos esta palabra en el fútbol cuando nos referimos a las divisiones inferiores de todos los clubes, donde si se trabaja bien se nutre de promesas el futuro. En lo audiovisual, a veces, la misma analogía podría hacerse con la televisión. En el caso argentino, lamentablemente, en las últimas décadas la caja chica ha caído en una decadencia que ya poco o nada se apuesta por las producciones nacionales, y lo poco que se genera es repetitivo y de baja calidad, con las mismas dos o tres productoras detrás. Ante este triste panorama nacional, por suerte, surge gracias al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la Empresa Argentina de Soluciones Satelitales SA (ARSAT) la plataforma Odeón, luego renombrada Cine.ar, como alternativa a las plataformas de contenidos, pero pura y exclusivamente argentina. Cortos, largometrajes de ficción, series y documentales nacionales, cine clásico e independiente, incluso, producciones de reciente estreno, todo al alcance de un solo clic.

Como estudiante de cine, gracias a Cine.ar, unx tiene la posibilidad de ver obras de quienes nos enseñan y forman, extender de este modo las clases un poco más, viendo de primera mano los resultados, como por ejemplo en su momento *Como una novia sin sexo* (2016) y el documental *Carlos Jáuregui: el puto inolvidable* (2016), ambos de Lucas Santa Ana. También en catálogo estuvo *La inocencia de la araña* (2011), de Sebastián Caulier, presente ahora con *El Corral* (2017). Fabio Vallarelli con su ópera prima *Tierra II* (2017) y su cortometraje *¿Por qué te vas?* (2018), y casualmente esto último encauza el tema antes de seguir por las ramas: la importancia y revalorización del cortometraje en Argentina, en un grito que dice "acá estamos" desde hace más de 25 años, gracias a Historias Breves, una antología de cortos que reúne el INCAA a través de un concurso anual: el semillero de nuestro cine, donde se curten las promesas del futuro, donde se forman lxs técnicxs que nutrirán la industria audiovisual y donde nacen o se reflejan estilos e ideas del contexto social y económico del país.

HISTORIA BREVE DEL HISTORIAS BREVES

Cuentan lxs que saben que hacia fines de los 80 y principios de los 90, el cine argentino pasaba por una crisis acuciante que se reflejaba en la baja cantidad de producciones nacionales en el lustro 88-93, que a duras penas pasaba de la docena. Ante los bombos y platillos de la elección de *Gatica, el mono* (1993) para ser representante de Argentina para una posible candidatura a los Óscar, su realizador, el gran Leonardo Favio (1938-2012) renunció a tal honor para hacer un llamado con respecto a la situación agonizante que atravesaba nuestro cine y, así, ser uno de los impulsores de una Ley de Cine que lo revitalizaría, por lo menos en parte, logrando la autarquía del INCAA (en ese momento llamado Instituto Nacional de Cine-INC) y su forma de financiamiento, con uno de los propósitos de que aumentara la producción nacional anual de películas.

Los inicios de los 90 llegaron con un auge en el crecimiento de estudiantes de cine y la creación de nuevas instituciones abocadas a la educación cinematográfica como la Universidad del Cine (FUC) y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), sumadas a la ya conocida CERC (hoy ENERC) y la llamada escuela de la resistencia IDAC (comúnmente, “la de Avellaneda”). Es decir, a pesar de la crisis había un interés descomunal en el estudiantado para volcarse al arte audiovisual con respecto a otros años. No soy sociólogo como para estudiar el fenómeno, pero es llamativo el dato. En especial, con el choque posterior que ocurre entre la nueva generación de cineastas (aquellos que conformarán el Nuevo Cine Argentino) con la generación predecesora.

En 1992, Parisier, presidente del INCAA, presenta un concurso de cortos y el instituto financia la producción de los seleccionados y ganadores, y los proyectan a la medianoche antes de algún film. Claro que esto generó confusión entre lxs espectadores que pagaban una entrada para ver determinada película y les ponían antes un cortometraje. Imagínense las caras que miraban para todos lados y expresaban “me equivoqué de sala”. A pesar de esto, la semilla estaba sembrada, sentaba un precedente en que debajo había cineastas emergentes esperando su momento para demostrar su valía, y el tiempo, este concurso tendría su lugar en la historia renombrándose Historias Breves 0, la prehistoria de la muestra/concurso que nos compete.

Con este precedente, un par de años después, finalmente se hace la convocatoria del Historias Breves inaugural, que reúne 9 cortometrajes en 1995, dirigidos por Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, Daniel Burman, Sandra Gugliotta, Israel Andrés Caetano, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, Pablo Ramos, Tristán Gicovate y Jorge Gaggero. Nombres más o menos conocidos en su mayoría, y que cualquier cinéfilx puede asociar con el surgimiento del Nuevo Cine Argentino. Este Historias Breves, al ser el primero (oficial), marcó un antes y un después, porque no solo reunió cineastas que obtuvieron renombre y lograron grandes óperas prima y cinematografías destacables, sino también porque marcaron un cambio con los modos de producción, más al alcance de la mano de una persona de a pie con el deseo de filmar. Plantaron el ejemplo para que el cine no se cerrara en 4 o 5 personajes de renombre reciclando historias con caras conocidas. Nos presentaron un cine más franco y creíble, con un lenguaje reconocible, naturalidad en sus personajes. El ruido se escuchó, porque este Historias Breves se mantuvo por semanas en cartelera y logró convocar entre 12 y 18 mil espectadorxs. Se revalorizó el cortometraje y había un nuevo cine emergente pidiendo pista.

Cabe aclarar que Historias Breves y la Ley de Cine corrieron por caminos separados, fueron dos hitos casi simultáneos que incidieron de una manera positiva en el posterior cine nacional. Si bien hubo y habrá puntos para debatir y mejorar, la Ley de Cine marcó un mojón para fortalecer la industria cinematográfica argentina en ese momento. Hay una base para trabajar.

Las siguientes ediciones, la 2 y 3, salieron con dos años de diferencia (1997 y 1999, respectivamente), se retrasaron por problemas de financiamiento, y entre que sí y que no, terminaron saliendo con productos de valor y nuevos nombres que se asentaron con el tiempo, como Santiago Loza, Quatrini, Liliana Romero, Hernán Belón y la figura del momento Andy Muschietti. A fines de los 90 y principios de los 2000, es sabido lo que ocurre en el país: corralito, crisis, Cavallo, helicóptero, mil presidentes. Historias Breves pasa a ser un lindo recuerdo en un cine que se mueve entre el NCA y producciones de Pol-ka y Telefó para la pantalla grande.



Una cabrita sin cuernos - Historias Breves 16 (Sebastián Dietsch)

Con la llegada de cierta estabilidad en 2004 vuelve Historias Breves con, precisamente, historias que interpelan al público en general en esos años de ausencia, situándonos en un pueblo, en la crisis y el desempleo, la pasión argentina del fútbol. No es casual, el cine (el buen cine) refleja como ninguno las sensaciones y palpitaciones del pueblo según la época, y la vuelta del HB 4 no fue ajeno a esta sensación.

Con otro paréntesis entre idas y venidas, por un tiempo muchxs pensaron que el HB 4 sería el último. Por lo menos, ya se hablaba de cuota de pantalla, exhibición alternativa, permanencia en sala, y varias resoluciones del INCAA apuntaron a reforzar la producción de nuestro cine. Quienes tengan memoria recordarán los debates por una nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26522), comúnmente llamada Ley de Medios, que tendría un impacto en el cine nacional, ya que era una iniciativa de contenidos audiovisuales y de fomento de la industria nacional. Buscaba reconocer y contemplar la capacidad productiva de la industria local, casi la misma premisa por la que se inició el Historias Breves en 1995. Así, en 2009 se hace el HB 5 y de manera ininterrumpida tendremos uno todos los años.

LAS DIVISIONES INFERIORES DEL CINE NACIONAL

La cantera de Argentinos Juniors es popularmente conocida como el semillero del mundo por la cantidad de grandes jugadores de fútbol que saca de forma constante. Es inevitable hacer un paralelismo con Historias Breves. Es el semillero del cine nacional.

Repasar uno a uno todos los cortometrajes y revisar las fichas técnicas no solo nos demuestran que salieron grandes cineastas, en especial en la primera edición, sino que estas figuras nutrieron la producción argentina en todos sus sectores. Muchxs directorxs de cortos del Historias Breves, si bien no continuaron con una ópera prima, pasaron a conformar departamentos de producción, fotografía, montaje, sonido, arte.

Aunque con los tiempos que corren ya no tiene el mismo impacto en el público debido a la gran cantidad de oferta de contenidos en diversas plataformas online, contar con un espacio donde concursan cortometrajes de estudiantes de cine de todo el país es un acontecimiento que enriquece la formación de cineastas y técnicxs del cine. Y porque en cada muestra puede haber una vanguardia del cine nacional que pida pista.

Pensar en cine de género en Argentina siempre fue mala palabra, siempre está el desmerecimiento de

“en Argentina no se puede hacer terror, acción, ciencia ficción”, sin embargo, el coraje de hacer cortometrajes y mostrarlos revela que se puede. En Historias Breves se puede ver una diversidad de géneros y temáticas que abren las puertas para que otrxs cineastas y guionistas se animen.

Hablar del HB 1 ya es redundante con todo el material que circula y lxs grandes cineastas que salieron de ese primer certamen, *Rey Muerto*, de Lucrecia Martel, *Guariso*, de Stagnaro, *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, de Rosell y Tambornino se volvieron, entre otros, en modelos para estudiar en las escuelas de cine. Pero ¿qué más podemos rescatar de las demás ediciones? Si vamos de cortometraje a cortometraje, tendríamos al finalizar un libro, y destacar a uno o dos solamente sería desmerecer al resto.

Cabe también mencionar el corto *Líneas de teléfono* del HB 2 (1997), de Marcelo Brigante, con una trama fuerte y convincente que mezcla los viajes en el tiempo y la crudeza de los años de dictadura. En 1997 por un problema de líneas de teléfonos cruzadas un joven entabla una conversación con una joven, que resulta estar en 1980. Con un par de nominaciones, es uno de los cortos que más trascendió por fuera de esta antología. Pero si decimos trascender, vale la pena nombrar a Alberto Ponce, quien dirigió *Vete de mí*, uno de los poquísimos cortos documentales de todo el Historias Breves desde donde construyó una carrera sólida en montaje y edición, en películas como *Tiempo de valientes* (2005) y *Crónica de una fuga* (2006), y Fabián Forte, eléctrico en una de las producciones de este año y parte de la industria entre la dirección, cámara o como asistente de dirección y segunda unidad.

Con varios retrasos por la crisis económica que empezaba a asomar en el país —el cine siempre sufre antes que todxs los síntomas—, finalmente logra salir el HB 3 (1999). En sintonía con las anteriores ediciones *Nostalgia en la mesa 8*, de Andy Muschietti, destacó, y hoy en día más al tomar tanta notoriedad el director con su llegada a Hollywood. Fue una edición que nutrió el futuro del cine nacional con Vanessa Ragone en el área de producción (*El secreto de sus ojos*, *Todos tenemos un plan*), Pedro Onetto como compositor, Liliana Nadal, Rafa Menéndez y Nicolás Goldbart en montaje, Rodrigo Pulpeiro (*El niño pez*, 2009) como director de fotografía entre tantxs técnicxs más con suerte dispar en sus carreras.

La crisis fue larga, pero con un nuevo rumbo en 2004 sale el HB 4, con uno de los mejores cortos de todas las ediciones: *Más que el mundo*. Es destacable desde lo emotivo de la historia, pero aún más al revisar la ficha técnica. En 2020 su director Lautaro Núñez de Arco formó parte del equipo de guionistas de *Tóxico*, de Ariel Martínez Herrera. En sonido, Diego Gat (departamento de sonido en series como *Castle Rock*, *Atlanta*, *Desencantada*, de Matt Groening, y el film *Relatos Salvajes*), que no conforme con este corto participó en el sonido de otros tres cortos de esta edición. También remarco a la productora Agustina Llambi-Campbell (*El estudiante*, *Muere, monstruo, muere*) y al compositor Gabriel Chwojnik, quienes repitieron labores en la película de Llinás, *La Flor* (2016). Y para afirmar un poco más el por qué es uno de mis cortos favoritos en 26 años de Historias Breves, como coprotagonista tenemos a Betún, el perro de *Los simuladores*.

Para el HB 5, nuevamente la espera fue larga, pero esta edición sería un mojón, si la primera en 1995 lo fue por la calidad y trascendencia, esta lo sería por la continuidad, dada la seguidilla de Historias Breves anuales. Me gustaría destacar el trabajo de Sebastián Caulier con un corto de género terror, *Los extraños*, para estudiar y apreciar cómo se trabaja el fuera de campo. Revisando las fichas de todos los seleccionados de esta edición, otra vez notamos nombres que aparecerán en producciones trascendentes del futuro, como el director de fotografía Julián Apezteguia (*El Clan*, *El Ángel*), Benjamín Naishtat (*Rojo*, 2018), o Laura Caligiuri en el departamento de arte (*Muere, monstruo, muere*).

Encontrar nombres es una sorpresa de cada Historias Breves, incluso aquellos que recién ahora hacen su camino, como por ejemplo Gwenn Joyaux, guionista en la serie *Maradona, sueño bendito* (2021) y con un logrado corto en el HB 7 llamado *Cenizas*. O el cortometraje *Videojuegos* del HB 10, con una nominación en la Berlinale de 2015.

Las 18 ediciones en 26 años (19 contando el HB 0 de 1993) nos dejan una gran variedad en cuanto a los géneros y los temas tocados en el cine, un espejo de lo que llegaría más adelante a las pantallas grandes nacionales, como es la apuesta al cine de género. En su mayoría, cortos de gran calidad técnica, y en



Breve Historia en el Planeta - Historias Breves 11 (Cristián Ponce - 2015)

aquellos en los cuales pueda reprocharse una puesta en escena, la foto o el sonido, debería tenerse en cuenta que lo que prima en la elección de lxs ganadorxs de los Historias Breves es la idea.

HISTORIAS OLVIDADAS

Como dije al inicio, Cine.ar da la posibilidad de ver qué filmaron aquellxs que enseñan, y tener todas las ediciones de Historias Breves disponibles también nos permite ver y aprender qué hacen y cómo lo hacen personas que arrancaron como unx. Nos permite soñar.

En el último lustro, el concurso del INCAA es un reflejo de la situación política y económica del país. Las convocatorias de los últimos 5 años prácticamente fueron fantasmas, con una pésima comunicación. Había que estar muy atentxs para saber que se hacía el concurso, porque todos los años estaba en duda. Y no es casual que el HB 19 aún no se haya expedido sobre lxs ganadorxs, por lo cual no habrá Historias Breves en 2021, ¿será 2022 el año? ¿Se seguirá haciendo? ¿Habrá un interregno de varios años como en las primeras ediciones?

Cuando me enteré de este concurso por un profesor del ISER, las condiciones eran sencillas, mandar storyline, sinopsis, argumento, guion, en fin, una carpeta de producción, indistintamente si eras estudiante de cine o cajero de un supermercado, pero desde hace unos años los requisitos se volvieron un poco más exclusivos, y se comprueba con el hecho de haber más cineastas de las instituciones amigas del INCAA. Esto pasa a ser una confirmación más de que el cine argentino se está volviendo a cerrar entre las calles Lima, Moreno y Giuffra de la Capital Federal.

En fin, pase lo que pase, podemos vivir de lo pasado. De lo hecho. No sabemos si tendremos más Historias Breves para soñar, pero en y gracias a Cine.ar tenemos 18 ediciones, un total de 157 cortometrajes de distintos géneros (más 9 del HB 0, que hacen un número de 166 relatos) para recordar, revalorizar y... sí, otra vez, soñar.



MUERE, MONSTRUO, MUERE: ALEGORÍA DE UN INFIERNO COTIDIANO. POR FABIO VALLARELLI

Recuerdo mucho ese BAFICI de 2012 en el que Alejandro Fadel presentó *Los Salvajes*, su anterior película y, aunque IMDB diga lo contrario, su primer largometraje conocido en soledad (antes había realizado con Mauregui, Schnitman y Mitre la brillante *El amor, primera parte*).

Aquella primera película, la segunda que realizaba *La Unión de los Ríos* luego de *El estudiante*, era sorprendente por como manejaba el género y el extrañamiento. Fadel de a poco nos sumergía en un mundo que se iba alejando más y más del realismo y que culminaba en un estado místico de niveles insospechados para lo que parecía ser un drama marginal de adolescentes.

Este background y los elementos promocionales que pueden encontrarse en internet y redes sociales sobre *Muere, Monstruo, Muere* (MMM), el opus dos de Fadel, deberían bastar para que el espectador, es decir ustedes, corra al cine a ver la película. De todos modos, por las dudas que no sean suficientes aquellos materiales, haré el esfuerzo de convencerlos.

MMM es una película atípica para el cine nacional en general y para el cine de género local en particular. Para empezar el film abraza el terror en su totalidad, jamás reniega de ser una película de género y en ningún momento quiere escaparle al asunto. Abreva de manera directa en las películas clásicas de Craven o Carpenter. Fadel lo sabe y nunca pretende ocultarlo. A su vez, desde la integralidad de la puesta en escena, no deja de ser la creación de un autor. La cámara, el sonido, las interpretaciones y todos los elementos que componen al hecho cinematográfico son trabajados desde la óptica particular de un sujeto que los piensa al detalle y con una marcada identidad. En ningún momento la película parece un enlatado.

Es entonces este binomio compuesto por una narración de género y una mirada de autor lo que vuelve refrescante para el panorama local a MMM. Si algo ha demostrado el cine denominado "de género" en nuestra cinematografía es la capacidad técnica para filmar a primer nivel. Los técnicos nacionales y los realizadores de VFX son muy buenos y eso se nota en diferentes



producciones locales, desde las más caras hasta las más independientes. Las fallas de estas películas suelen estar en los guiones, que descansan demasiado en las convenciones y los lugares comunes del género. MMM viene en este sentido a llenar ese vacío. No solo es una película impecable desde lo técnico, sino que además ofrece un relato sólido y contundente desde el manejo audiovisual.

Por otro lado, la película rompe con muchos prejuicios que suelen existir en nuestro cine nacional. Esa idea cada vez más refutada de que el género es mala palabra o, como decía Agresti, *el refugio de los inútiles*, con MMM y su trabajo desde la narrativa y la estética es echada por tierra por completo.

La historia nos presenta una serie de asesinatos de mujeres que ocurren en una zona cordillerana de la provincia de Mendoza. El principal sospechoso de los crímenes es un perturbado hombre llamado David (Esteban Bigliardi), que sostiene que un monstruo le susurra cosas al oído. Cruz (Victor López), un particular policía, se involucrará de lleno en la investigación luego del fallecimiento de Francisca (Tania Casciani), la esposa de David con quien mantenía un *affaire*.

No tiene mucho más sentido intentar explicar una trama que con esa premisa va sumergiéndose de

lleno en un tono fantástico y de extrañamiento casi Lynchiano, con secuencias que hacen recordar a lo mejor de *Muholland Drive* o *Lost Highway*.

El film puede emparentarse con mucha tranquilidad con la oleada de cine independiente norteamericano de género tan en boga en los últimos años. Si les gustó *Hereditary*, *It Follows*, *Thelma*, *Super Dark Times* o *The Witch*, MMM es su película. En esa línea, estamos ante una obra eminentemente alegórica. Aquí el discurso gira en torno a la violencia de género y a cómo el hombre ataca física y mentalmente a las mujeres hasta descuartizarlas, literalmente.

Al igual que en las películas que mencionaba más arriba Fadel trabaja mucho el extrañamiento y la construcción de un *clima* audiovisual. La *forma* en la que ocurren las cosas y cómo son presentadas al espectador son casi o más importante que lo que ocurre en sí mismo.

Tan sorprendente como *Los Salvajes*, con una maravillosa fotografía y un trabajo único sonoro que evoca al cine de género de los 80, *Muere, monstruo, muere* es una gran película que ha tenido un estreno casi desapercibido por la cartelera nacional.



EL HIJO: DE LA ESTÉTICA IMPECABLE, LOS PIFIES NARRATIVOS Y LA MISOGINIA SUBYACENTE POR ANNA CIAFFI

Esta nota tiene spoilers; bastantes.

Si se tratase de estética únicamente, *El hijo*, segundo largometraje de ficción del director Sebastián Schindel, estaría aprobadísimo.

Con estas primeras líneas entonces, ya se entiende que, por lo menos en lo que a mi parecer respecta, la película se queda corta en todo lo demás. Hasta me atrevo a decir que navega por los caminos incorrectos en cuestiones con las que no puede permitírselo.

Empecemos por decir que la falla garrafal de la película está en el guion, eximiendo a la dirección de todas las cosas cuestionables que hallo en este.

El relato nos cuenta la historia de Lorenzo (Joaquín Furriel), un pintor cincuentón bastante bohemio y no tan exitoso que, acechado por su aparentemente trágico pasado, está al borde de dejar su condena atrás con un nuevo comienzo brindado por el embarazo de su mujer, Sigrid (Heidi Toini).

Pero, como nos enteraremos a los primeros 15 minutos de película (que está estructurada a base de saltos del pasado al presente de forma continua), las cosas no van a marchar para nada bien.

Lorenzo pelea con su mujer por la constante exclusión a la que es empujado por ella y la partera (Regina Lamm), a quien su mujer ha escogido para

poder parir a Henrik, su hijo, en casa.

Eventualmente, las cosas estallarán y culminarán cuando el protagonista jure que Sigrid ha reemplazado al bebé por otro y que hay un plan maquiavélico desarrollándose en su contra. Serán Renato (Luciano Cáceres) y Julieta (Martina Guzmán) los dos amigos que lo van a bancar durante todas sus idas y vueltas psiquiátricas y policiales, poniendo a Julieta en un rol principal como abogada de Lorenzo.

¿Cuál es el problema de todo esto? Tengo unos cuantos, pero me voy a quedar con uno sólo.

No voy a meterme con el hecho de que, si bien el final nos confirma que Lorenzo tenía razón en todas sus conjeturas, todo el asunto de las noruegas secuestradoras de bebés está tiradísimo de los pelos.

Tampoco me voy a meter con la inverosímil escena final en la que (dos años después de los sucesos principales), Martina Guzmán casualmente ve, en medio de la multitud de un paseo de compras, a la matrona fugitiva y decide seguirla a escasos metros por las calles, hasta adentrarse en un bosque (sí, un bosque en Capital Federal) lleno de hojas secas que parecen no hacer mella en el asunto del ruido (¿me estoy poniendo muy quisquillosa? Quizás, pero es que todavía me tiene mal el asunto del bosque oculto en medio del Patio Bullrich), y llega al final a un

caserón abandonado en el que ve que también está Sigrid y del que salen balbuceos de niño. Misterio resuelto. Wow.

Estas y otras cosas, que son las que rompen el clima y arruinan lo que podría haber sido un thriller excelente, me duelen porque en los últimos años el cine de terror empezó a pelear por salir del lugar al que había sido relegado; el de llenar salas a base de *jumpscare*s vacíos; y bien que el cine nacional estaba agarrando eso. Pero, de nuevo, no me voy a meter con qué es lo que podría haberse hecho distinto para poder sumar una película nueva al listado de buenas obras nacionales. No porque no valga la pena (que en realidad tampoco), sino porque lo que en realidad me hizo salir cruzada de la sala es que las situaciones y los personajes están dibujados de tal manera que no sólo Sigrid es la villana absoluta del cuento, sino que Lorenzo se corona como el héroe trágico de su propia epopeya.

¿Era Sigrid una perversa? Totalmente, pero eso y que el padre de la criatura sea un violento miserable no son hechos excluyentes.

Sabiendo la importancia que tienen las palabras, reconozco que muchas de ellas son polémicas, pero me encuentro ante una situación tan ominosa que no hay otra forma de calificar el fenómeno que aquí describo.

El guion de *El hijo* está evidentemente escrito por un hombre.

El guion de *El hijo* está cargado de *male gaze*.

El guion de *El hijo* esconde una subtrama que no puede más de misógina.

Detrás de las secuencias de misterio y ansiedad, se aloja el mensaje de que la justicia está para tornarse siempre en favor de la mujer, cosa injusta siendo que también hay mujeres malas: miren qué mala que es Sigrid. Miren.

Miren qué mala que es Sigrid y miren qué desdichado que es Lorenzo, que sólo quiere lo mejor para su bebé. *Bullshit*.

Lorenzo es un alcoholico que ya perdió relación con sus dos hijas mayores por antecedentes de violencia (información que se da hablando mal de su primera mujer, que "se llevó a sus nenas a Canadá") y que, ante la primera reclusión de Henrik, busca apropiarse de él con una

posesividad igual a la de su madre.

Las discusiones de la primera etapa cronológica de la película nacen de los deseos de la madre de otorgarle a su hijo una infancia (desde el embarazo inclusive) lo más naturista y carente de estímulos dañinos posible. Y por más que algunas decisiones sean polémicas, nada alzaba una bandera maliciosa.

Aun así, las reacciones del marido ante estas pequeñeces ya son agresivas; se ve la tendencia a la victimización tan claramente que no puede echársele la culpa a la presión de las posteriores situaciones mayores para justificar los comportamientos enfermizos de Lorenzo.

Dale, ¿qué clase de persona le apunta a su mujer con una escopeta con el mero objeto de usar la mirilla como binocular? Flaco, sos un *freak*, no hay mucha más vuelta que darle.

Porque si tu mujer no deja salir de la casa a tu pibe, que ya tiene como 10 meses y nunca fue a un pediatra, vos no te escapás con la guagua y en el camino le reventás la jeta contra el suelo a la madre. Llamás a un psiquiatra, a un amigo, a un juez de menores, a *alguien*. Lo que definitivamente no hacés es ser un espectador pasivo que no para de lamentarse de su propia existencia para explotar finalmente en una secuencia sin sentido.

Pero bueno, está bien: Lorenzo le estrola el marote contra el parqué a Sigrid con tal de llevarse a su preciado Henrik al médico, y encima pretende que su accionar le merezca una corona de laureles. Digamos que lo más grave no es eso, que lo más grave es cuando vuelve a la casa y se encuentra con uno de los momentos más inverosímiles e indignantes de todo este mar.

Él llega y la policía está en la puerta, le arrebatan al niño y le dicen que no puede entrar al hogar porque tiene una denuncia por violencia doméstica y, por ende, una perimetral.

La persona que escribió esto no tiene ni la menor idea de lo que es el proceso de conseguir una perimetral. O quizás lo sepa y simplemente se re contra cagó en ello de pies a cabeza.

No puedo creer que tenga que escribir cosas que deberían ya estar completamente claras. Que la policía no atiende las llamadas por violencia de género; que para que una mujer consiga una

orden de alejamiento primero debe pasar por declaraciones y evaluaciones que, créanme, tardan bastante más que una horita y media.

Y por si esto no era suficiente, cuando Julieta increpa al protagonista sobre el golpe a su mujer, este responde: "pero no es que le pegué". Como si importara mucho la diferencia.

En lo que queda del *film* (y queda bastante) estas situaciones se repiten durante todas las instancias judiciales, psiquiátricas y sociales. El truco está en que, cuanto más avanza la historia, más vemos que Sigrid es realmente una amenaza para Henrik y a Lorenzo lloriquear.

Nos pintan un cuadro binario del bien y el mal, cuando el retrato real era el de dos locos megadañinos que lo único que harían con un niño en su resguardo sería desgarrarle la cordura y quemarle la salud hasta la raíz. Y ese tendría que haber sido el productor del miedo: la angustia de que, con cualquiera de los dos polos, Henrik hubiese estado en peligro de igual manera.

El truco (que menciono antes) es por completo miserable, porque lo único que me parece primordial exigir siempre es la frontalidad.

Morir con las botas puestas.

Hacerse cargo de las propias decisiones y los propios discursos.

El que se la banque en la posición del hijo de puta tiene mi respeto. Muchas veces también mi repudio. Pero si por lo menos no se escuda tras el manto de lo sutil, no tira la piedra para después esconder la mano, un mérito tengo que darle. No es el caso del guionista de *El hijo* y este modus operandi totalmente cagón.

¿Cuál es el elemento del *film* que lo vuelve tolerable? (a pesar del *male gaze*; a pesar de la trama ineficiente).

Su dirección.

Una de cal, una de arena, quizás la virtud más grande del *film* sea que el combo arte-foto está tan bien ensamblado que da gusto verlo.

La foto es naturalista, con un estilo bien reminiscente a los clásicos policiales argentinos, pero con elementos (como las puestas de cámara) hiperligados al terror.

Como en la mayoría de las películas del género, se



Furriel y Heidi Toini.



labura casi todo en clave baja, lo cual otorga la atmósfera opresiva que sostiene el relato, pero cuando las tomas tienen que ser luminosas, la característica se explota: clave alta y a jugar a que las figuras se prendan fuego, rayando la sobreexposición. La luz nos encandila y, junto con la cámara en mano, nos acelera el pulso tal como se debe para poder empatizar con la situación del personaje. Además, la dualidad fría-cálida que se usa respecto a los personajes, espacios y situaciones no sólo funciona, sino que es realmente bella.

En cuanto al arte, las paletas de color son una locura.

Tanto los personajes como los espacios son en su mayoría rojos, azules y verdes. Su uso y progresión a lo largo del relato no son para nada complejos (el azul de la soledad, que inunda como si fuera un océano; la obvia simbolización de la pasión y —sobre todo— la sangre en los rojos; y los verdes, que sólo aparecen en sus tonos más claros y que se usan como alivio del encierro y como conexión con la realidad), pero son efectivos a la hora de sostener una historia que no puede por sí sola.

Tampoco está demás decir que todas las

actuaciones están más que bien. Joaquín Furriel, Martina Guzmán, Luciano Cáceres, Heidi Toini y Regina Lamm encarnan sus papeles sin esa característica afectada y falsa del dramón policial argentino. Y eso es un montón.

El trabajo de Schindel en *El Hijo* es un trabajazo y se merece todas las rosas. Tanto, que se vuelve una pena no poder pasar por alto que los cimientos de la cuestión estaban completamente corroídos.

La representación que escoge el guionista es terrible, porque hasta la más ficcional de las ficciones lleva consigo una responsabilidad ética. Porque en los tiempos que corren, hablar de los hombres maltratados por mujeres es descarado y malicioso; porque decir que la policía y la justicia protegen a las mujeres es falaz; porque escribir a un personaje como Lorenzo para subirlo al pedestal del héroe es peligroso.

La sociedad aprende de la cultura. Chupamos como esponjas lo que se nos pone frente a los ojos.

Es por eso que hoy, lo que nos cuenta por lo bajo *El Hijo* no puede sino asquearme.



La cifra impar (Manuel Antín - 1962)

Cine argentino y literatura: leer y mirar

POR BENJAMÍN MINEVITZ

La literatura estuvo presente en el cine argentino desde sus mismos inicios. En 1914 se estrenó el primer largometraje nacional, *Amalia*, basado en la novela homónima de José Mármol, con fotografía del francés Eugene Py y dirección de Enrique García Bellosó. Las actrices y actores eran aficionados, “damas y caballeros” de la clase aristocrática de la época. El film se exhibió en el Teatro Colón de Buenos Aires, con la presencia de presidente de la nación y personalidades de la época. Al año siguientes se estrenó *Nobleza gaucha*, con dirección de Humberto Cairo y guion de José González Castillo, quien introdujo entre los textos explicativos que acompañan la imagen (no olvidemos que se trataba de una película muda) fragmentos del *Martín Fierro*, de José Hernández, además de menciones al *Santos Vega*, de Rafael Obligado y al *Fausto Criollo*, de Estanislao del Campo. El éxito no se hizo esperar, la película se exhibió durante muchos años y produjo importantes ganancias para sus productores.

La presencia de obras literarias, tanto argentinas como extranjeras, es una característica presente en el cine argentino a través de toda su historia. La lista de escritores y escritoras es inagotable. Solo por mencionar algunas de las novelas o cuentos llevados a la pantalla grande, podemos citar obras de Miguel Cané, Eduardo Gutiérrez, José Mármol, José Hernández, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges; Juan Carlos Onetti, Benito Lynch, Osvaldo Soriano, Beatriz Guido, Ernesto Sábato, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Julio Cortázar, Claudia Piñeyro, Rodolfo Walsh, Osvaldo Bayer, Antonio Di Benedetto, Alejandro Casona, Gustave Flaubert, Henrik Ibsen, Augusto Roa Bastos, Ema de la Barra, Humberto Costantini, y muchos más.

LA LITERATURA EN CINE.AR PLAY

La plataforma ofrece varias de las producciones literarias de las que el cine se apropió legítimamente. Así, pueden verse *Safo* (1943), de Carlos Hugo Christensen, con guion de César Tiempo y Julio Porter sobre la novela homónima de Alphonse Daudet; *La dama duende* (1945), de Luis Saslavsky, con guion de María Teresa León y Rafael Alberti según la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca; *La pródiga* (1945), dirigida por Mario Soffici, con guion de Alejandro Casona, basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, cuyo papel protagónico estuvo a cargo de María Eva Duarte; *El trueno entre*

las hojas (1958), sobre un libro de Augusto Roa Bastos, protagonizada por Isabel Sarli y dirigida por Armando Bó; *Madame Bovary* (1947), sobre la célebre novela de Gustave Flaubert, dirigida por Carlos Schlieper; *Los árboles mueren de pie* (1951), drama de Alejandro Casona llevado al cine también por Carlos Schlieper; *Días de odio* (1954), dirigida por Leopoldo Torre Nilsson con guion de él mismo sobre el cuento de Jorge Luis Borges titulado *Emma Zunz*, incluido en el libro *El Aleph*; *El ayudante* (1971), de Mario David, sobre un cuento de Bernardo Kordon; *Juan Moreira* (1973), novela de Eduardo Gutiérrez llevada al cine magistralmente por Leonardo Favio; *La larga noche de Francisco Sanctis* (2016), escrita, dirigida y producida por Francisco Márquez y Andrea Testa, basada en un libro de Humberto Costantini; *El limonero real* (2016), film dirigido por Gustavo Fontán, sobre el libro homónimo de Juan José Saer; además de numerosas obras teatrales llevadas a la pantalla grande.

MANUEL ANTÍN EN CINE.AR PLAY

Cine.ar Play ofrece no solo el catálogo completo de los diez largometrajes de este prestigioso realizador, sino que además lo presenta en un especial llamado "Foco Antín".

Nació en 1927. Escribió dos novelas, una de las cuales llevó al cine, varias obras de teatro y poemas, además de guiones para cine y televisión. Dirigió diez largometrajes. En 1983 fue nombrado director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Durante su gestión el gobierno de Raúl Alfonsín emitió un decreto por el cual se anuló la censura que durante años aplicaba el Ente de Calificación Cinematográfica a la exhibición de películas. En 1991 fundó la Universidad del Cine. En 2011 recibió el premio Cóndor de Plata a la trayectoria, otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos y, en 2018, el reconocimiento a la trayectoria como cineasta otorgado por la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). En 2019 se realizó una muestra de su obra en Casamérica, en Madrid.

La obra de Antín tiene como rasgo notorio y esencial la complementación entre el lenguaje literario y el cinematográfico, de la letra y de la imagen. Salvo *Juan Manuel de Rosas* (1972), el resto de sus películas están basadas en cuentos o novelas de escritores argentinos y aún en este film recurrió al escritor e historiador José María Rosa como coguionista.

Su cine muestra dos etapas muy diferenciadas. El primer momento data de la década del 60, cuando filmó cinco largometrajes: *Los venerables todos* (1962), basado en una novela de su propia autoría; *La cifra impar* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1965), tres películas basadas en cuatro cuentos de Julio Cortázar; y *Castigo al traidor* (1966), basada en un cuento de Augusto Roa Bastos. Además, filmó un corto llamado *La estrella del destino*, que forma parte de *Psique y sexo* (1965), película que incluye episodios dirigidos por varios directores. Este primer período muestra un Antín introspectivo, que ha cruzado las fronteras del realismo, que explora los pliegues del fantástico. Son películas en blanco y negro, de temática urbana (salvo quizás, *Intimidad en los parques*), de largos silencios, con personajes de hablar pausado y música melancólica.

Es un cine alejado de lo social, de alguna manera tildado de "intelectual". La mirada del realizador se dirige hacia su interior, indaga sobre sus propios conflictos individuales, es un cine intimista. En esta etapa se ve una influencia muy marcada de la *nouvelle vague*, muy relacionada con la estética de Alain Resnais.

Una segunda etapa comienza con *Don Segundo Sombra* (1969), que marcó un hito en su filmografía. Su producción cambia de rumbo, de temática y de estética, a tono con los tiempos, y con el avance de la sociología y la antropología en el campo intelectual, político e ideológico. En esos tiempos se hacían presentes la Revolución cubana, el Mayo francés, la resistencia a la guerra de Vietnam y los movimientos populares latinoamericanos. Aparecen Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, quienes marcaron una nueva dirección con la clandestina *La hora de los hornos* (1968) y su Grupo Cine Liberación. Pero no puede pensarse a Manuel Antín como un realizador de un cine social o político.

En esta nueva etapa filmó cinco largometrajes entre 1969 y 1982: el nombrado *Don Segundo Sombra* (1969), *Juan Manuel de Rosas* (1972), *La sartén por el mango* (1972), *Allá lejos y hace tiempo* (1978) y *La invitación* (1982).

Salvo en *La sartén por el mango*, lo popular impregna el texto y la imagen, el tema urbano troca por el

rural, el blanco y negro es reemplazado por el color y el fantástico le hace lugar al realismo. En este segundo momento el realizador dejó de interrogarse a sí mismo y enfocó la cámara hacia su entorno. De pronto la historia y la cotidianeidad asomaron en su relato.

CORTÁZAR Y ANTÍN

Los cuentos de Cortázar han sido llevados al cine en varias oportunidades, mediante adaptaciones o en versiones libres. Entre las películas más conocidas figuran *El perseguidor* (1965), del argentino Osias Wilenski; *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni; *Diario para un cuento* (1998), de la checa Jana Bokova; *Furia* (1999), de Alexandre Aja; *Jogo subterrâneo* (2005), del brasileño Roberto Gervitz; *Mentiras piadosas* (2008), de Diego Sabanés, y por qué no, *Week-end* (1967), de Jean-Luc Godard, película que, si bien se inspira en el célebre cuento “La autopista del sur”, no es una adaptación.

Es quizás Manuel Antín quien ha interpretado mejor el sentido de la literatura de Julio Cortázar, aunque el escritor no siempre estuviera de acuerdo con lo filmado. Fueron cuatro cuentos plasmados en tres películas.

En 1962 filmó *La cifra impar*, basada en el cuento “Cartas de mamá”, publicado en el libro *Las armas secretas*. El guion es del propio Antín y de Antonio Ripoll, la fotografía es de Ignacio Souto, la escenografía de Ponchi Morpurgo (su mujer) y contó con la actuación de Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán, Milagros de la Vega y Maurice Jouvét. La película rodada en París obtuvo varios premios Cóndor de Plata.

Circe se estrenó en 1964. Está basada en el cuento del mismo nombre. El guion es de Antín, Héctor Grossi y el propio Julio Cortázar, guion que se fue escribiendo de una forma muy particular: escritor y realizador se fueron comunicando ideas a través de cartas, escritas o fonográficas, entre Cortázar desde París y Antín en Buenos Aires. La dirección de fotografía es de Américo Hoss, la escenografía de Ponchi Morpurgo y la música de Adolfo Morpurgo, el padre de Ponchi. La interpretación estuvo a cargo de una magistral Graciela Borges, acompañada por Alberto Argibay, Walter Vidarte y Sergio Renán. La película fue censurada, ya que el censor Miguel Paulino Tato veía como un acto de masturbación la escena sutil y delicada en la que Graciela Borges se da un beso en un espejo. ¡Pobre Sr. Tato! No entendería nada de la sensualidad femenina... ¿o sería como el cura de *Cinema Paradiso*?

Intimidación de los parques es de 1965. Es una coproducción de Argentina y Perú. El guion es de Manuel Antín, Héctor Grossi y Raimundo Calcagno y está basada en los cuentos “Continuidad de los parques” y “El ídolo de las Cícladas”. Está protagonizada por el español Francisco Rabal, Dora Baret y Ricardo Blume. Se filmó en Lima y en Machu Picchu. La fotografía es de José Pratz, la escenografía de Ponchi Morpurgo y la música de Adolfo Morpurgo (Antín bromeó en algún reportaje diciendo que trabajando



El limonero real (Gustavo Fontán - 2016)



Juan Moreira (Leonardo Favio - 1973)

con su mujer y su suegro ahorra gastos de producción). Cortázar no quedó conforme con la lectura de Antín, lectura psicológica y sensual. Cortázar insistía con una interpretación de lo sobrenatural representada en la presencia de un antiguo ídolo que marcaría el destino de los personajes. Cortázar insistió pero Antín hizo su propia versión.

La amistad entre ambos artistas perduró bastante tiempo y la identificación artística fue importante. Manuel Antín ha declarado: "En alguna oportunidad, yo le dije: Me gustaría ser un escritor como vos. Y él me dijo: Me gustaría ser un director de cine como vos". Sus caminos continuaron juntos hasta que Julio Cortázar, enamorado de la Revolución cubana, le imprimió un giro militante a su pluma. Antín, refirió que, sin disentir en lo ideológico, entendió que el Cortázar escritor debía ser más importante que el político. Allí terminó la relación.

Cine.ar Play incluye en su programación *Cortázar & Antín. Cartas Iluminadas*, el documental dirigido por Cinthia Rajschmir, con guion de su autoría en colaboración con Alejandra Marino. El film recorre parte de la correspondencia enviada por Julio Cortázar a Manuel Antín, tanto por escrito como por grabaciones. La voz del escritor y los testimonios del propio realizador, de Ponchi Morpurgo, Graciela Borges, Dora Baret y del director de fotografía Ricardo Aronovich forman parte del documental, en conjunto con fotos y fragmentos de las películas.

LA PROGRAMACIÓN DE CINE.AR PLAY, CUENTOS Y NOVELAS

Como ya dijimos más arriba, el cine argentino cuenta con muchas películas basadas en la literatura, pero no todas están en Cine.ar Play por carecer de la propiedad de los filmicos, pero un ojo inquieto podrá encontrar dentro del menú ofrecido producciones interesantes para descubrir o volver a ver. Descubrir el protagonismo de Evita Duarte, volver a ver a Rodolfo Bebán en el brillante *Juan Moreira* de Favio, la inquietante *madame Bovary* de Mecha Ortiz, la intriga de *La larga noche de Francisco Sanctis* o el cine de Antín, entre otros, constituyen un programa más que atrayente.



LA EDUCACIÓN DEL REY: LA LEY DE LA CALLE POR FABIO VALLARELLI

Santiago Esteves es una de las caras familiares del cine independiente nacional. Montajista de varias películas interesantes de los últimos años (*Los días; Caíto; Miss; Los Globos*) y realizador de un puñado de cortometrajes más que destacables (*Un sueño recurrente; Los crímenes; Cinco tardes sin Clara*), era cuestión de tiempo que llegara a dirigir su ópera prima.

Estrenada inicialmente como una serie ganadora de los concursos de Televisión Digital Abierta (TDA) y ajustada a un formato de largometraje, *La educación del Rey* es un policial clásico ambientado en Mendoza que mezcla con mucha solidez el género y lo autóctono de la región.

La trama sigue a Reynaldo (Matías Encinas), un joven que se ve envuelto en un robo que sale mal y debe escapar de la Policía. En su huida "Rey" terminará cayendo en el jardín de Vargas (Germán de Silva), un guardia de seguridad de una empresa de caudales próximo a jubilarse con el que comenzará una particular relación de pupilo y mentor.

La película presenta una gran cantidad de puntos fuertes, centrándose en un relato muy sólido apegado a la fórmula del género que funciona muy bien. Por otro lado, la construcción de personajes y las interpretaciones son excelentes, Germán de Silva está perfecto en su rol paternal y sigue alzándose como uno de los mejores actores de la Argentina; a su vez, el debutante Matías

Encinas hace muy bien lo suyo y le otorga mucha naturalidad a su parco personaje. Finalmente, hay un mérito más que destacable en el trabajo que hace Esteves para impregnarle con mucha sobriedad lo autóctono de lo nacional y lo *cuyano* a la historia, sin caer en exageraciones inverosímiles o demagógicas.

A diferencia de otros relatos, *La educación del Rey* es un policial que utiliza los estereotipos en pos de la narración del género. Busca contar una historia *posible* pero no necesariamente realista, permitiéndose tomar licencias narrativas y dramáticas que favorecen al relato, sin atarse a los límites del costumbrismo contemplativo típico de un estilo muy marcado del cine independiente nacional.

Los pocos puntos flojos se aprecian en determinados detalles técnicos y de puesta en escena que evidencian que la película fue realizada inicialmente para otro formato. También, por momentos, se hace notoria cierta austeridad en el diseño de producción. Sin embargo, la cabeza de montajista de Esteves, estimo, logra invisibilizar y minimizar bastante esto y redondear una auspiciosa y sólida ópera prima.

Como defensor del género, celebro que existan películas que demuestran que es posible apelar a cierto clasicismo cinematográfico sin perder lo propio de nuestra idiosincrasia. Necesitamos más películas así.



FOTO ESTUDIO LUISITA FOTOS Y PLUMAS POR BENJAMÍN MINEVITZ

El teatro de revistas tiene una larga tradición en Buenos Aires. Fue un espectáculo popular, pariente del *varieté*, del *music hall* y del *burlesque*, inspirado en sus hermanas mayores francesas: el *Lido* y el *Moulin Rouge*. Los teatros "Maipo", "El Nacional" y "Astros", ubicados en pleno centro porteño, a pasos del Obelisco, fueron los reductos por excelencia de este género teatral. Un guión muy estudiado marcaba la estructura del show: una orquesta en vivo, un actor cómico de renombre, una *vedette* y el cuerpo de baile. Grandes escenografías, escaleras iluminadas por las cuales transitaban las *vedettes*, tocados de plumas, muchas plumas y brillos, poca ropa, o ninguna. El cuerpo casi desnudo de las mujeres y los chistes de doble sentido, y pocas veces de buen gusto, ocupaban el centro de la escena. El teatro de revistas con producción de gran *music hall* brilló en la cartelera de Buenos Aires hasta los 80'. El alto costo de las producciones, nuevas propuestas en el negocio del entretenimiento y, tal vez, el cambio de paradigmas, le han ido restando público en aras de otras manifestaciones. Hoy ya no es necesario ir al teatro de revistas para "deleitarse" con un desnudo femenino, con la televisión basta y sobra, y no hay que pagar entrada.

Sol Miraglia, co-directora y alma mater de *Foto Estudio Luisita* es fotógrafa. Hace muchos años conoció a Luisita Escarria, una fotógrafa colombiana, hoy nonagenaria. Luisita y sus hermanas heredaron el taller de sus padres. Llegadas a Buenos Aires, a mediados de la década del 50 instalaron su taller en plena calle Corrientes, a metros de los teatros de revista y quiso el destino que comenzaran a fotografiar a gente del ambiente. No pararon hasta 2009, cuando decidieron retirarse y cerrar el taller. Tanto las grandes celebridades como así también desconocidos músicos y conjuntos de música tropical pasaron por el estudio

fotográfico de Luisita.

Desde hace unos 10 años, Sol Miraglia acompañada por un equipo, viene ordenando y conservando los negativos del Estudio. Conjuntamente con Hugo Manso dirigió y escribió el guión de *Foto Estudio Luisita*, un documental que bordea la ficción narrativa. Miraglia, también directora de fotografía, instaló la cámara en la casa-taller de las hermanas Escarria. La vida cotidiana de estas mujeres pasó a ser parte del relato fílmico, a la vez que fueron desfilando las fotografías del archivo, con sus respectivas historias y anécdotas. La cámara, Sol Miraglia, las hermanas Escarria, las fotografías, los negativos y la vida diaria se integraron en un todo íntimo. La mirada está puesta sobre todo en los personajes del teatro de revistas y deja casi de lado a los conjuntos musicales desconocidos. Quizás pueda ser material para otro film.

Por momentos la película cae por la repetición de temas y situaciones. La presencia en la pantalla de actrices hoy famosas como Moria Casan o la legendaria Amelita Vargas, no aportan un testimonio de interés, probablemente porque no recibieron la pregunta adecuada.

Foto Estudio Luisita es un homenaje y una muestra de afecto hacia esas hermanas que tanto han tenido que ver con la imagen de actores y actrices del *varieté*. Además muestra el trabajo de archivo y conservación del patrimonio fotográfico que hace a una parte importante de la historia del espectáculo de Buenos Aires. Y en ese sentido la película cobra valor.

En síntesis, para quienes gustan del género *revisteril* es una oportunidad para recorrer parte de su historia.



El gato desaparece (Carlos Sorín - 2011)

Carlos Sorín, y por qué la vida es sueño

POR ANNA CIAFFI

Tengo algunos problemas con quienes bastardean al cine nacional por el cine nacional. Todos sabemos que la industria audiovisual argentina tiene problemas, y muchos, y que el INCAA tiene mil y una cosas para arreglar—algo que esta revista en manos de otros redactores sabe muy bien explicar y expresar—.

No es a quienes critican estas cuestiones a quienes increpo, para nada, sino a quienes bastardean al cine argentino como obra y manifestación artística.

“Argentina no tiene buen cine” o directamente “el cine nacional es una mierda” se escucha con mucha frecuencia, tanto entre consumidores eventuales de películas como entre personas formadas, e incluso, que trabajan de esto de hacer películas (a estos últimos me encantaría preguntarles si, entonces, lo que ellos hacen es una mierda también, ¿no?).

Los motivos por los cuales este tipo de vociferaciones me resultan extremadamente repulsivas son, primero, porque suelen estar teñidas del más cipayo de los cipayismos, y segundo, y más importante aún, porque decir que el cine argentino es H, B, X o Y es una estupidez, puesto que el cine argentino no es una masa homogénea de producciones.

Es la misma idiotez que hablar, por poner cualquier ejemplo, del cine italiano como una sola cosa, y empezar a enumerar características que son ciertas para el neorrealismo italiano, periodo que duró unos seis años hace setenta y seis.

El cine nacional es una bolsa de gatos, como todos los cines, y si bien hay cierta cuestión autóctona en el estilo de cada uno de los países productores que al espectador puede gustarle más o menos, todo merece la oportunidad de ser juzgado por su propia característica y no por el estereotipo de su conjunto.

Cosas bellas pueden descubrirse de esta manera.

Última cosa antes de ir por fin al quid de la cuestión que nos reúne hoy aquí.

Si usted condena el cine argentino por sus principales exponentes de taquilla (Suar, Francella, los malos momentos de Darín, Campanella, Federico Luppi, decir “carajo” cada cinco minutos, Campusano, Trapero, y la mar en coche bonaerense), usted está equivocado. ¿Sabe por qué? Porque en ese país productor de aquellos films que a usted le encantan, patria de aquellos directores que lo hacen a usted

suspirar —le aseguro por Dios y mi madre—, las películas que más tarasca sacan de taquilla son igual de vergas que las que se hacen acá.

Por lo menos en el noventa por ciento de los casos, esto es así. Siempre la teca y la publicidad van a ir para el *mainstream* y muchas veces —no todas todas— el *mainstream* es medio maleta, y es fácil quedarse en esa mediocridad al hacer análisis, pero la locura, queridxs, es poder ver más allá.

Por eso hoy escribo esta nota, con ánimos de presentar para el que desconoce a uno de los más grandes directores de larga trayectoria que se encuentran por acá. Y para que el que ha tenido el placer de ver su filmografía, repase un poquito a este genio entre estas divagaciones.

Carlos Sorín nació en Buenos Aires en 1944 y filmó su primera película en 1985, aunque no carecía de experiencia en el audiovisual: su carrera se desarrolló ampliamente en la publicidad como director de fotografía y asistente de dirección durante muchos años previo a su primer largometraje. Fue también director de fotografía en algunos cortos y largos de colegas del círculo.

Su experiencia en el rubro, según él mismo, fue la que le dio tanto la práctica como el dinero que le permitió financiar su posterior trabajo artístico.

A la fecha Sorín cuenta con diez largometrajes, dos de los cuales (*Joel*, 2018 y *El gato desaparece*, 2011) pueden verse en Cine.ar.

El resto se consiguen por ahí, aunque no sea en full HD.

Brevemente, un repaso de las dos películas que se exhiben en la plataforma.

Joel. Cecilia y Diego, un matrimonio ya bien entrado en sus 30, reciben un inesperado llamado: después de mucho tiempo —tanto que casi que hasta lo habían olvidado— ha aparecido un niño para adoptar.

Joel tiene 9 años, un poco más de los que Cecilia y Diego preferían, y viene de un contexto complicado, sumido en la pobreza y la criminalidad.

A la adaptación familiar inevitable, se le sumará el rechazo y el miedo de ese pueblo fueguino tan pequeño y tranquilo, que no puede —ni quiere— aceptar fácilmente aquello que desconocen y juzgan.

Protagonizado por Victoria Almeida, Diego Gentile y el no actor Joel Noguera, el film traza y desdibuja una y otra vez los conceptos más hondos de familia.

El gato desaparece. En una clave un poco menos usual para Sorín, pero no así con menos características identificables de su estilo, Luis Luque y Beatriz Spelzini protagonizan un thriller dramático que desdibuja el límite entre la pesadilla y la realidad.

Luis, internado en una clínica psiquiátrica a causa de un brote psicótico en el que atacó violentamente a su ayudante de cátedra, acusándolo de robarle una investigación, vuelve a su casa.

Bety, su mujer, lejos de sentir la felicidad que sabe que debería, se siente intranquila. Su ansiedad crecerá más y más cuando se dé cuenta de que el gato de la familia ha desaparecido.

Corto, cortísimo repaso, pues el propósito de esta nota no es reseñar las películas ni cubrir sus aristas. El propósito de esta nota es explicar por qué Sorín. Por qué hay que verlo, por qué es bueno, por qué sus películas son altamente identificables por su estilo y por qué es un necesario del audiovisual argentino.

La producción de Sorín extendida en el tiempo es peculiar: entre su primer largo y el segundo hay cinco años. Entre el segundo y el tercero, trece.

Desde allí se alza una seguidilla de películas sucesivas cada dos años a lo largo de toda una década,



momento cúspide de su creación. Luego sorprende otra laguna: desde el 2012 hasta el 2018 hubo un largo silencio que se rompe con *Joel*, una película ya del todo contemporánea a este escrito.

Separadas por media década o seguiditas una de la otra, todas las películas de Sorín tienen características estilísticas comunes y evolutivas tanto en el ámbito expresivo —qué se ve y cómo se ve— como en lo narrativo —sus temas y subtextos y en su manera de encarar el relato—.

Esas historias enmarcadas en lugares de agreste variedad, sin la obviedad de ser ni demasiado humildes ni demasiado burguesas si la trama no lo requiere por motivos concretos, historias que arrancan con la naturalidad propia de la vida, la simpleza y una falsa transparencia que oculta toda manifestación y evidencia de manipulación cinematográfica. Situaciones verosímiles, contextos reales, la pura verdad de lo posible. Son humanas, verdaderas.

Las historias de Sorín arrancan cual drama costumbrista, remarcando su carácter autóctono. También remarca ese carácter el tratamiento actoral que les da y que él retrata como que simplemente “deja que las cosas pasen”, aunque no sea del todo de verdad, pues no cualquiera puede dejar que las cosas pasen sin más y obtener los resultados que él obtiene.

Sin importar si se trata de actores de mayor renombre o de no actores encontrados por casualidad, los personajes de sus films son encarnados por sus sujetos con una propiedad abrumadora. La manera de dirigir a los actores y de manipular el entorno para que los no actores se desarrollen se sale de lo que la pantalla grande, cargada de drama y gritos, suele querer mostrar. Una cierta cualidad tipo *mumblecore* antes de que este hubiese siquiera ganado popularidad en su Estados Unidos natal.

Más allá del logro estilístico al que la mayoría solo puede aspirar, algo curioso y profundamente particular destaca. Entre la naturalidad de seguir a un hombre que viaja al sur a reentablar relación con su hija, o a un muchacho que se cruza medio país para llevarle un regalo a un Maradona enfermo, o una mujer que sufre ataques de nervios por la vuelta a casa de su marido de una internación psiquiátrica, o a una pareja que se encuentra adoptando un niño de un día para otro, entre mil situaciones cotidianas y personajes reales, aparecen la fantasía y el onirismo.

Deslizándose sutilmente en la trama, pasan cosas raras dignas de un film de Luis Buñuel.

Escenas maravillosas fundidas en un contexto que les da la frescura, la espontaneidad y el verosímil de una vivencia anecdótica de esas que quedan para siempre, de esos glitches en la matrix que se ven potenciados por los tragos de más o por una sutil y ajena brisa cargada en uno de esos días en los que el universo se despertó raro.

Despegadas de cualquier capricho, estas secuencias además de otorgar unicidad construyen el tema, esos temas recurrentes y entrelazados en un solo concepto global de la obra: la humanidad. O la humanidad y sus dilemas, si se permite alargar el concepto.

Momentos espirituales que conectan con un dios; momentos cuasi psicóticos que afrontan al propio inconsciente; momentos de otredad; momentos de pertenencia; momentos de reconstrucción. Todos ellos cargados de un extraño misticismo consciente y pesado, pero que no deja de ser tan inevitable como impredecible.

Pero suficiente de narratividad, por un rato al menos, pues el aspecto estético soriniano merece que lo abordemos.

Dentro del contexto naturalista y costumbrista que rige, las puestas de cámara y el montaje suelen acompañar. Estos aspectos invisibles que siguen en todo momento el ritmo y la necesidad del relato se ven irrumpidos por las sutiles –y no tanto– características que hacen a la unicidad y particularidad de un estilo reconocible al ojo del espectador.

La elección del tamaño de plano, siempre muy cerrado, o muy abierto, tratando de evitar los medios y privilegiando la composición pictórica del cuadro.

Además, dentro del verosímil del arte y vestuario y la fotografía, ambos predominantemente naturalistas, hay algo que destaca en toda la obra por igual: el color.

El color de Sorín es saturado, acompañando a la imagen contrastada, de no muy amplia latitud ni gama tonal, que ni al rayo puro del sol termina nunca de percibirse como una clave alta. Y si bien la elección del color está siempre ligada al verosímil del espacio y el contexto, los tonos específicos obtenidos tanto por el rodaje como por la postproducción de la imagen tienen siempre la marca del director.

Desde 2002 que el azul es el mismo. Desde el 2002 hasta en su última película, *El cuaderno de Tomy*, única de sus películas hecha a pedido. Siempre la misma gama de azules, petróleos y celestes. El tono amarillento de las pieles iluminadas, el verde del pasto y el blanco de la nieve. Siempre los mismos únicos e inconfundibles, trazando una línea colorimétrica que atraviesa todas sus películas.

En particular, el azul, que aparece hasta donde no debe, puede y crea una atmósfera un poco acuática, melancólica, circundante, que satura las imágenes como encerrando sus mundos en pequeñas peceras, en las que se puede entrever por primera vez que todo esto es ficción, que está forzado y acomodado. Son los hilos de la marioneta, son la revelación de un quehacer cinematográfico.

Y esto es un poco el porqué de Sorín que planteé muchos párrafos atrás: el placer de que te vendan una fantasía plausible, un cuento maravilloso que podría pasarle a cualquiera.

Que te vendan un personaje real, con los conflictos de cualquier hijo de vecino, pero con una profundidad personal y no impostada.

Por lo bueno que es ver a un director con guita sin caer en los clichés de los directores con guita retratando gente humilde, sin ese factor de otredad –respetuosa o irrespetuosa–, sino con un gran sentido de pertenencia que le da a toda la Argentina un color distinto.

Por ver actores –y no actores– haciendo una buena performance, alejada de un estándar de taquilla que hasta a los mejores los sabe mancillar.

Por un cine que da ganas de vivir. Por un cine que da ganas de hacer cine.

Por explorar todo este cine nacional, y más, muchísimo más, siempre.



EL PESO DE LA LEY LA ÓPERA PRIMA DE FERNÁN MIRÁS POR BENJAMÍN MINEVITZ

En el marco del Primer Festival Internacional de Cine de los Países del Sur del Mundo (FICSUR), se presentó *El peso de la ley*, ópera prima de Fernán Mirás, a la cual se le adjudicó el Premio Signis, en competencia paralela, al Mejor Largometraje en Competencia Internacional de Ficción por "narrar con humor y creatividad cómo la endeblez del sistema judicial hace prevalecer sus intereses de casta por sobre la verdad...". Más que con humor, el *film* presenta la narración con sarcasmo e ironía.

Gloria Soriano es abogada. Está a cargo de una Defensoría Oficial, es decir que le corresponde representar a todos aquellos que no pueden pagar los honorarios de un abogado privado. En su carrera siempre le tocó en suerte defender culpables, ninguno de sus *clientes* fue declarado inocente. Está desencantada de su profesión. Su función está desvalorizada: el edificio de la Defensoría es un tugurio rodeado de estanterías, colmadas de papeles, y tiene un solo ayudante para llevar adelante cientos de causas.

En un pequeño pueblo un hombre es apresado y procesado, acusado de la violación de un muchacho vecino, en apariencia un deficiente mental. La defensa le corresponde a la doctora Soriano, quien duda de la culpabilidad del acusado. Decide investigar a fondo, para lo cual se traslada al lugar. En la vereda de enfrente se encuentra la fiscal Rivas, quien fue su admirada profesora en la carrera de Derecho, convertida hoy en día en una burócrata que piensa principalmente en su ascenso al cargo de jueza.

El peso de la ley es una película de abogados, un *thriller* que está basado en una historia real, sucedida en la zona de Mar del Plata. Pero sobre todo es una mirada sobre el Poder Judicial y las intrigas que habitan en ese ámbito, donde los favores recibidos en el pasado deben ser retribuidos en el presente. Lo contrario es considerado una traición que condenaría a la expulsión del traidor de la *familia judicial*. En este proceso, el individuo no es más que un número o la denominación de una carátula en el expediente judicial, su subjetividad convertida en mero objeto procesal.

Desidia y prepotencia policial, miseria y marginalidad, burocracia judicial y privilegios son los elementos expuestos en primer plano en el *film*.

Muy buen debut de Fernán Mirás en su rol como director. El guion es del propio Mirás, escrito en colaboración con Roberto Gispert, quien además de hombre de cine es abogado, lo que aportó un valor suplementario al tratamiento de la historia. El trabajo del elenco de actores es muy sólido. Se destaca una muy buena interpretación de Paola Barrientos, que compone el personaje de una abogada amargada, contradictoria y desalentada, pero dueña de un motor interior que no le permite resignarse.

Soltura en la fotografía de Mariana Russo, sobre todo en las escenas de exteriores.

El peso de la ley representa un acierto más del cine argentino.



EL MOTOARREBATADOR: NI ÁNGELES NI DEMONIOS POR BENJAMÍN MINEVITZ

“Tucumán arde” fue una gran movida colectiva de los artistas plásticos de la vanguardia de los 60'. Las muestras, de neta inspiración política, tuvieron como eje la situación en Tucumán y la de los trabajadores cañeros, desocupados y en la calle por el cierre de los ingenios. Desde siempre, la provincia padeció por la dependencia del monocultivo del azúcar, pero desde esa época la crisis, la pobreza y la miseria fueron en creciente aumento. Todavía se recuerdan las noticias de muertes por desnutrición infantil durante los 90' y los primeros años del siglo. Hoy en día Tucumán ha logrado diversificar un tanto su producción y mejorar en algo el nivel de vida de su gente, pero continúan existiendo grandes bolsones de pobreza y marginalidad. La desigualdad sigue estando a la orden del día. En este contexto social Agustín Toscano sitúa su segundo largometraje, *El motoarrebataador*. Ya en 2014 había estrenado conjuntamente con Ezequiel Radusky su ópera prima, *Los dueños*, también una película con trasfondo social.

Helena, una mujer madura, retira dinero del cajero automático. Al salir es alcanzada por una moto de la cual baja el acompañante quien le arrebatla la cartera. Helena queda tendida en el piso debido al forcejeo. Miguel es el dueño de la

moto y quien la manejaba. Ve que la víctima quedó inmóvil en el piso, escapa muy preocupado por lo que le pudo haber pasado y decide buscarla en el hospital. Ella está golpeada, sobrevivirá, pero perdió la memoria. A partir de allí se teje entre ambos una extraña relación en la cual fantasía y realidad, roles y verdades se presentan como categorías no siempre sustentables.

El motoarrebataador es una película esencialmente tucumana que pinta y relata una historia propia, de neto contenido social y psicológico. El uso del lenguaje, con el tono y los modismos locales, define la forma en que se presentan los personajes y su pertenencia a determinado grupo. No obstante que el arrebato es el disparador del relato, el delito en sí no es el tema principal del film; es la marginalidad, la ausencia de proyecto, la pobreza. Todo sucede en el marco de una huelga policial llevada a cabo por reclamo de mayores salarios. Los saqueos a pequeños comercios invaden las pantallas de los televisores. Miguel es presionado por su cómplice para que participe en estos saqueos. Tiene un hijo y acaba de separarse de su pareja, está viviendo prácticamente en la calle. Además de ser pobre, es joven.



La culpa y el arrepentimiento corren juntas con el oportunismo y la simulación. Ninguno de los personajes tiene un solo lado, todos son producto del ambiente por donde circulan. No hay buenos y malos, tan solo personas que tratan de sobrevivir de la única manera que aprendieron.

La cámara se integra totalmente con los personajes, respira con ellos en planos cortos que los acercan en su intimidad. Un logro del director de fotografía, Arauco Hernández Holz. La música, compuesta por Maxi Prietto, acompaña la propuesta.

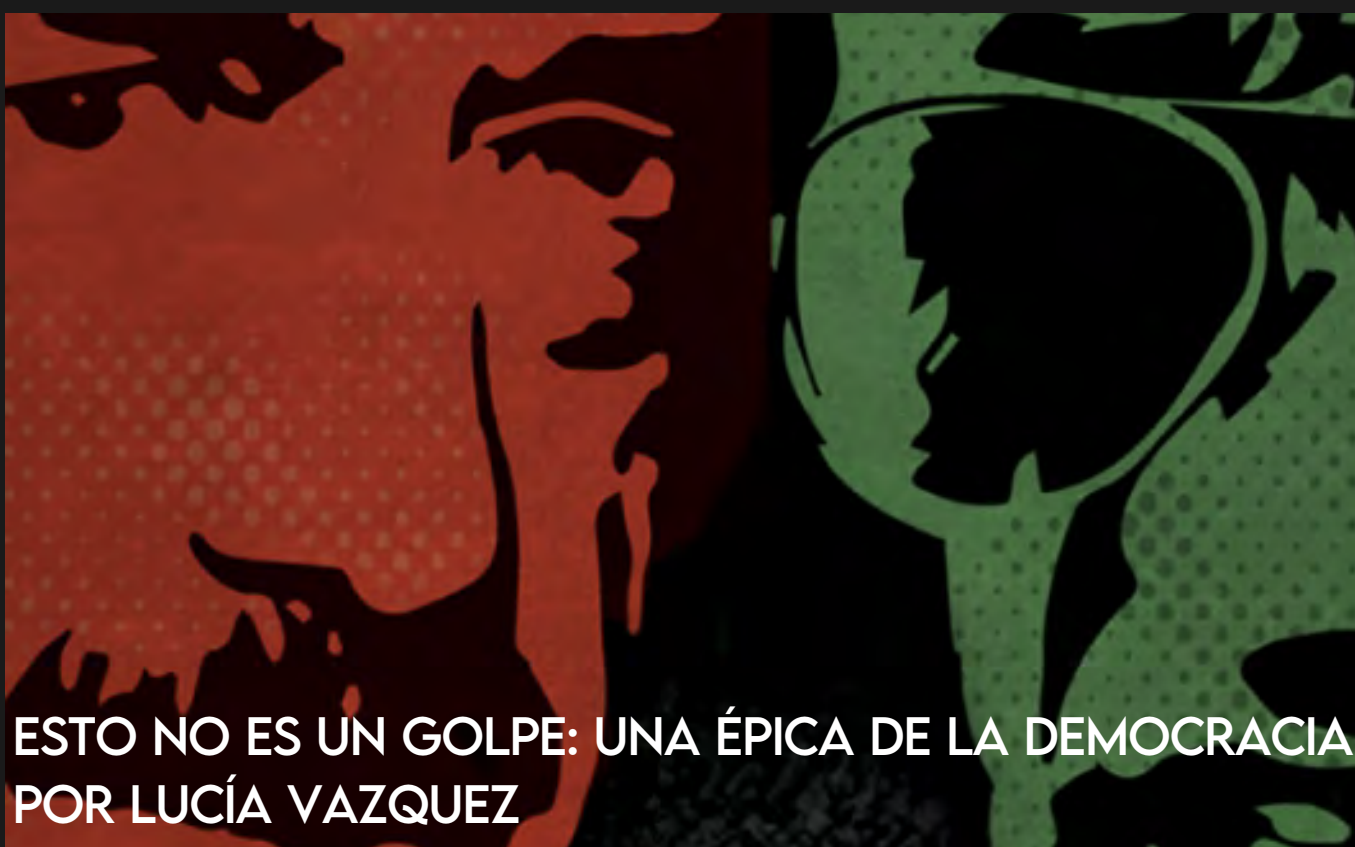
Se destaca la labor de la pareja central del film:

Sergio Prina, componiendo un Miguel humano, confuso y Liliana Juárez, en el rol de Helena, una víctima muy especial.

En esta historia tan especial de víctima y victimario el guión, si bien sostiene la trama, por momentos presenta pequeños saltos que dan lugar a la ambigüedad, tal vez, buscada por el director y que aporta una pequeña dosis de intriga en la trama.

El motoarrebataador fue presentada en la Quincena de Realizadores del 71° Festival de Cannes.

Otra muy buena muestra del cine argentino.



ESTO NO ES UN GOLPE: UNA ÉPICA DE LA DEMOCRACIA POR LUCÍA VAZQUEZ

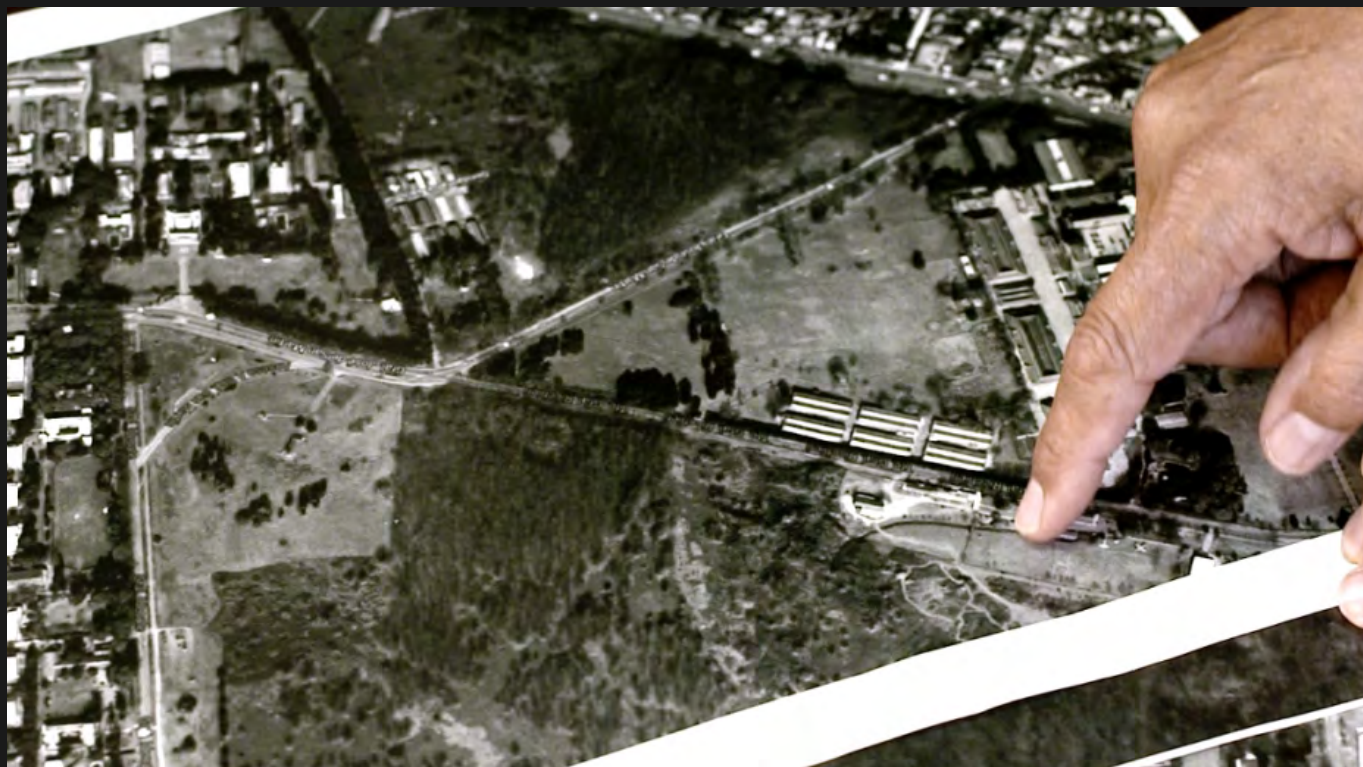
La última película de Sergio Wolf (*Viviré con tu recuerdo*, *El color que cayó del cielo*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*) se estrenó en el BAFICI en abril de este año y en las salas lo hará en noviembre. Se trata de un documental que explora los hechos sucedidos durante la Semana Santa de 1987, cuando un grupo de militares tomó Campo de Mayo al mando de Aldo Rico en un episodio confuso que osciló entre el alzamiento, el motín y el intento directo de golpe de Estado. La democracia argentina, que llevaba poco más de tres años luego de los oscuros y sangrientos siete de la dictadura militar, vivió un verdadero calvario en esos pocos días en los que se celebra para el catolicismo la muerte y resurrección de su hombre-dios. A la mirada alejada por los años la impacta la analogía religiosa, pareciera haber sido realmente una posible muerte de la joven democracia, que terminó viva contra todo pronóstico. De igual manera, no es lo que la película de Wolf propone, o, en todo caso, si hay una fuerza sobrenatural asociada a la divinidad en esta historia, es la voluntad del pueblo argentino y su presidente por no perder lo recientemente conseguido: la libertad.

El tono épico con que se muestra la gesta del presidente Alfonsín llega al punto máximo con el pueblo argentino que sale espontáneamente a la calle, dispuesto a enfrentarse contra los amotinados de ser necesario. Se une a ese tono

uno intimista, hogareño, que muestra a este hombre, en ese momento el más poderoso del país, el presidente Alfonsín, y su enfrentamiento con el otro hombre, el que puso a ese poder en jaque en unos pocos días, el en ese momento teniente coronel Aldo Rico.

No es casual que el afiche del *Esto no es un golpe* muestre el rostro de estos dos hombres "cara a cara". Uno de los desafíos de la película es recuperar la voz de uno de los protagonistas, Raúl Alfonsín, ya fallecido, para hacer contrapeso a la de Aldo Rico, que aparece en un sillón de su casa conversando con el propio Wolf. "No fue un golpe" repite el militar, reforzando la idea guía del documental que muestra que, mientras la democracia argentina era amenazada por un grupo de militares amotinados en Campo de Mayo (los "carapintadas"), era el jefe de estos mismos el que una y otra vez se manifestaba públicamente afirmando que eso no era un golpe (de Estado); de ahí el título de la película. El desafío es doble para recuperar la voz de Alfonsín, no solo porque no tenemos su presencia física sino porque la que ha quedado grabada en los documentos audiovisuales afirma lo mismo que Rico, que eso no había sido un golpe. El material documental de la película es excelente y muy completo, nos permite recordar, revivir o conocer lo que sucedió en esos agitados días.

La mirada de Wolf pregunta a esa afirmación



durante toda la película ¿fue o no fue un golpe? El presidente Alfonsín, asegurando que la "casa" estaba en orden luego de obtener la rendición de Rico, dejó un sabor amargo en quienes formaban parte de ese pueblo plantado en la Plaza de Mayo, entre los que se encontraba un joven Wolf. El recorrido por los testimonios que hace el director nos permite, también a él, comprender esas últimas y famosísimas palabras de Alfonsín, dichas luego de las también famosas "Felices Pascuas". Hay tres cuestiones para pensar aquí, a las que la película hace el espacio necesario. Luego de que Alfonsín cumpliera con su promesa de campaña de juzgar a las Juntas militares por los crímenes cometidos durante la última dictadura, el malestar entre los militares, sobre todo los de bajas jerarquías, fue creciendo. En la pantalla, Rico explica a Wolf y al espectador que "nadie lo paró", nadie lo detuvo. En las sombras se arma un plan que pone a Rico al mando de la toma de Campo de Mayo. Sus superiores no lo acompañaron, pero tampoco lo frenaron. No era un golpe, pero podría haberlo sido. Supuestamente, los "carapintadas" no iban a rendirse hasta que se cumpliera una serie de demandas que habían escrito en un pliego. Entre ellas, Rico pedía una amnistía a todos los militares (aunque en pantalla diga eso y también lo niegue). Poco tiempo después de ese domingo de Pascua en el que se "resuelve" el conflicto y Rico y sus hombres dejan Campo de Mayo, se ponen en marcha las leyes de Obediencia Debida y Punto final, que desembocarán de

forma directa en los indultos de Menem en 1989.

Esas leyes fueron la gran derrota de Alfonsín y tiñeron amargamente la mirada de quienes lo esperaron ese domingo de Pascua en la Plaza de Mayo. El recorrido que hace Wolf, lento, profundo, detallado, llega a la "casa está en orden" y propone una posible comprensión de esa frase. Alfonsín no solo había juzgado a las Juntas militares a meses de recuperar la democracia, sino que fue el presidente que pidió a un pueblo autoconvocado en la Plaza de Mayo que lo "esperara" mientras se subía a un helicóptero para ir a Campo de Mayo a conversar con el líder de un levantamiento militar armado, amotinado. La actitud es heroica, épica, es el presidente que sube al helicóptero para resolver el problema que angustia a la gente en la Plaza, no para huir. Es el presidente que pone en riesgo su vida y pide que lo esperen, porque está dispuesto a todo para que la Argentina no tenga que perder una gota más de sangre. La heroicidad del jefe de Estado es la justa para la épica del pueblo, que no solo se reunió en la Plaza y esperó, sino que también se agrupó en las afueras de Campo de Mayo y se mostró dispuesto a enfrentarse con los carapintadas armados. En nuestra historia argentina no son muchas las escenas en las que el pueblo y sus representantes se encaminan con valentía a enfrentarse a la amenaza en común. La democracia, en 1987, era un tesoro recién recuperado que no podía volver a perderse. La secuencia emociona.

Pero después de resolver el conflicto, Alfonsín vuelve a la Plaza y le dice a la gente que eso que la había mantenido todos esos días en un nivel de angustia insoportable no había sido un golpe. No fue un golpe, y no lo fue porque Alfonsín tuvo que sacrificar parte de esa democracia épica y renovada que había conseguido la Argentina, tuvo que decretar la Obediencia Debida y el Punto final, y perdonar a Rico y a sus carapintadas. La democracia no volvió a ser lo mismo, los juicios a los militares, sabemos, no pudieron reanudarse sino hasta el kirchnerismo, y Alfonsín dejó el poder antes de terminar su mandato, agobiado por los graves problemas económicos que asolaron su presidencia.

Sin embargo, la película termina ahí, ese domingo. Y termina con Sergio Wolf "que comprende" las palabras que lo decepcionaron treinta y un años atrás en la Plaza, la decisión que Alfonsín había tomado, esa decisión que fue básicamente conservar una democracia fallida antes que perderla. Y si bien la película nos hace escuchar a Rico y su versión de los hechos, la negación de sus verdaderas intenciones: "no fue un golpe", la voz que verdaderamente oímos es la de Raúl Alfonsín, desde el más allá de la historia. "Esto no es un golpe" porque el pueblo y yo lo evitamos, pareciera decir.

La película emociona, los testimonios de los actores reales de esa Semana Santa casi trágica (no hubo muertos, heridos, enfrentamientos armados) despiertan en los espectadores que conocemos la historia argentina bronca, admiración, y hasta risa. La mirada de Wolf logra humanizar hasta a Aldo Rico, y eso es una virtud a la hora de contar una historia desde ese deseo de que "se escuchen todas las versiones". La presencia de la cámara en los espacios vacíos hoy pero que estuvieron ocupados por los protagonistas de los hechos, la banda de sonido sobria que acompaña, la narración y puesta en contexto con la voz en off de Wolf, con su tono parsimonioso y explicativo, hacen del *film* de 120 una pieza muy disfrutable. La cámara nos permite esa intimidad en los espacios de la Casa Rosada y Campo de Mayo, que también aparecen en escena como maquetas, cuyas miniaturas nos hacen pensar en la posibilidad de analizar objetivamente los hechos de nuestra historia.

La película pregunta, y yo creo que responde, y responde con esa voz lejana de ese presidente que fue y volvió a la Plaza para garantizarle al pueblo que no había "sangre en la Argentina". Si no fue un golpe, fue por la épica de la democracia.





La vejez no solo está hecha de recuerdos POR AGUSTINA OSORIO

En la película de culto argentina *Esperando la carroza* (A. Doria, 1985), quien desenlaza el conflicto e inicia la trama es una vieja. La madre de la familia ha envejecido, tiene un claro deterioro cognitivo, no tiene ingresos propios, su casa ha quedado en manos de uno de sus hijos y lo único que genera ahora son problemas, molestia, estorbo. El humor negro, los diálogos perfectos y las interpretaciones memorables hacen que la tragedia se convierta en una de las mejores películas de nuestro cine; sin embargo, creo que a veces nos olvidamos de que el disparador de todo el cinismo, los secretos y demás malestares que salen a la luz es la vejez. Una película de mediados de la década del 80, en la que no se cuestionaba la mirada negativa sobre esta etapa de la vida que no desentonaba con el clima y pensamiento de la época.

Hace algunos años Hollywood se dio cuenta de que las personas viven muchos más años, que muchas de ellas tienen buenos ingresos económicos y, por ende, pueden convertirse en nueva clientela para el mercado. Es así como hay un nuevo género cinematográfico dedicado a las personas mayores.

Contando solo la filmografía de los últimos años de Nancy Meyers, *Something's Gotta Give* (2003), *It's Complicated* (2009) y *The Intern* (2015), tenemos varias comedias románticas que tienen como protagonistas a personas mayores (blancas, hetero-cis y de clase alta) que viven su vejez en plenitud, con deseos sexuales, románticos o de aventura, en plena actividad económica y con muchísima vitalidad. La serie *Grace & Frankie* le dio una vuelta más al ver que las personas mayores se habían apoderado del *streaming* también.

Siempre se dice que Europa tiene una población envejecida, pues no es el único continente. De hecho, en América Latina ya manejamos números que indican que el porcentaje de personas mayores por sobre el total de la población ha aumentado considerablemente y seguirá aumentando según las proyecciones. Es más, no solo hay más personas mayores a nuestro alrededor, también viven más años.

Estos datos nos invitan a reflexionar acerca de la vejez como ese proceso natural intrínseco de la vida y la forma en la que la incorporamos a nuestra realidad mientras aún somos jóvenes. Esto implica entender que hay muchas maneras de envejecer, habiendo factores que podemos manejar y otros que no, pero acaso con la certeza de que nuestros envejecimientos estén relacionados de alguna manera u otra a cómo fueron nuestras trayectorias. Desde esta perspectiva, Mamá Cora queda solo como uno de los tipos de envejecimiento, quizás el más desactualizado y seguramente el menos deseado.

El cine nacional ha acompañado este cambio en la estructura de la población con una mirada

interesante y variada. Puede que no con el mismo volumen (y astucia) que las producciones hollywoodenses, pero con guiones que incluyen a personas mayores que se mantienen activas, generan nuevos vínculos y viven aventuras cada tanto. El ejemplo más emblemático, si bien ya tiene sus años, es *Elsa y Fred* (M. Carnevale, 2005), en el que una mujer mayor anima a su vecino a vivir la vida más allá de los años. Por su parte, Campanella sumó en su filmografía algunas historias en las que lxs viejxs son algo más que *el abuelo de la familia* (aprovecho para remarcar que el abuelazgo es un rol social y no una condición que se adquiere de manera natural al envejecer). Si bien en *El hijo de la novia* (2001) el personaje de Norma Aleandro es una mujer mayor, con deterioro cognitivo, alojada en una residencia de larga estadía, su pareja (Héctor Alterio) no se resigna a dejar sueños sin cumplir a pesar de la edad y lucha para que puedan casarse tal como ella quería. En *El cuento de las comadrejas* (2019), el director reversiona el clásico de José Martínez Suárez y le acerca a esta generación una historia en la que lejos de mostrar a tres viejxs como víctimas, se exponen con toda astucia y malicia, si se quiere. En suma, esta industria no tiene una Nancy Meyers, pero hay algo flotando que renueva el aire de las representaciones de la vejez en nuestras pantallas.

No obstante, en el catálogo de Cine.ar hay otro aire. Si bien hay una sección llamada *Apta Mayores* en la que se incluyen algunas ya clásicas representaciones de vejez como *Sol de Otoño* (E. Mignogna, 1996) y *El hijo de la novia*, el resto de la lista está conformada por películas que, aunque tengan en su centro a personas mayores, no cuentan una historia actual, sino que están centradas en la trayectoria y el recuerdo.

En la gerontología y psicogerontología se remarca la importancia de la reminiscencia como soporte de la identidad de las personas mayores. El hecho de recordar ayuda a mantener nuestra identidad y esencia a pesar del paso del tiempo, aceptando e integrando los cambios que eso trae. Si encima se trata de personas que han tenido peso en la comunidad general (o solo en una comunidad pequeña), el retrato de su trayectoria colabora en la identidad comunitaria, ayuda a entender el presente mirando hacia el pasado y quizás incluso a sanar heridas.

Sin embargo, siguiendo en la línea de la gerontología más reciente, para un envejecimiento saludable (en su concepción más amplia), más importante aún que la reminiscencia es mantener la actividad en todos los ámbitos, seguir construyendo nuevos proyectos, mantener y formar nuevos vínculos y desafiarse día a día, entre otros factores. En suma, gracias a los avances en los estudios que acompañan el envejecimiento de las poblaciones, hoy sabemos que esta etapa de la vida no solo está hecha de recuerdos, sino que puede (y debería) ser una etapa de creación y novedad.

El catálogo de Cine.ar (además de aquella sección mencionada) está más inclinado hacia la reminiscencia que hacia la vida activa y creativa de lxs viejxs de nuestro país. Centrado en documentales biográficos, nos acerca películas como *Soy lo que quise ser: historia de un joven de 90* (B. Casanova, M. Scarone, 2018) y *Cine de pueblo* (S. Hermida, 2015), en las que se homenajea a uno de los padres del cine nacional: José A. Martínez Suárez, mientras aún estaba con vida. Ambos retratos marcan su peso en la historia de nuestra cultura, manteniendo una mirada positiva sobre su presente, muy activo, por cierto. En ellos no solo hay pasado, sino un legado que permanecerá en quienes hoy son cineastas y, el hecho de que su trayectoria quede plasmada en dos documentales producidos con tanto cariño y respeto seguramente influirá en las próximas generaciones del rubro.

Siguiendo con la línea de *biopics* que repasan historias de vida de personas que han influido en la historia del país, se incluye *Yvonne* (M. Rubino, 2018), en la que vemos un retrato de quien fuera compañera de Alice Domon y Léonie Duquet, las monjas detenidas y desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar. Una historia que habla de su vida y de la de todo un país. Aquí el centro no está puesto en la vejez de la protagonista, sino en su historia y lo que tiene para contar de quienes hoy no están presentes.

Lejos de la historia nacional pero cerca de la de una pequeña comunidad de familia, amistades y amantes del circo está *Papelito* (S. Giovenale, 2019). Un hombre común que nació con las habilidades necesarias para entretener al público y creó un circo a partir de la nada. El documental es biográfico de un señor desconocido para la mayoría, y también de todas aquellas personas a quienes convocó para su circo, muchas de las cuales continúan hoy con este arte que resiste gracias a ese trabajo artesanal muy

alejado de espectáculos como el Cirque du Soleil. Quizás la reminiscencia en *Papelito* no tenga el foco en la persona sino en un oficio y un arte que se pasa de generación en generación a través de la experiencia misma. Un enfoque nostálgico que tampoco tiene la vejez como protagonista, sino que su protagonista simplemente ha envejecido.

Un caso distinto es el de *Flora no es un canto a la vida* (I. Said, 2019), un documental biográfico de humor negro que incomoda, entenece y sorprende, al estilo Néstor Frenkel o, en este caso, al estilo Iair Said. Flora es una mujer muy mayor que habla tan solo de su muerte y sus padecimientos. El director es su sobrino-nieto y quien decide registrar lo que piensa que será el último tiempo de vida de su tía, con la mirada puesta en parte de su herencia, como punto de inicio pero que luego se irá tapando con una variedad de temas y preocupaciones que surgen a partir de este personaje entrañable que es Flora y el resto del entorno de Said. El foco en este documental es casi exclusivamente la vejez, la enfermedad y la muerte. Esa tríada que el budismo nos ayuda a recordar que es parte intrínseca de la vida y también maestra que ayuda a tener una visión más clara. En *Flora...* no hay tanta reminiscencia ni nostalgia sino más bien un vívido retrato de lo que significa atravesar los últimos años sin saber cuándo llegará el final, pero con la certeza de que vendrá. Lejos de ese envejecimiento saludable del que habla la última bibliografía de la gerontología, Flora nos muestra otra realidad; en este caso, el de una vejez con deterioro, pesar y padecimientos. Con descuido de la salud biológica y alejada de casi todo vínculo, excepto por el de este sobrino-nieto que se acerca para ayudarla con intereses un tanto espurios. Quizás esta sea la película del catálogo más real y que podría colaborar en una reflexión acerca de una de las formas de envejecer, aunque no sea el fin con el que se hizo. Una contracara de aquel envejecimiento ideal (si es que existe tal cosa) que mostraban *Elsa y Fred* o el mundo de Nancy Meyers, pero un retrato de este proceso al fin.

Escondido entre los cortos, encontramos *Vida nueva* (L. Santa Ana, 2013), una historia breve en la que un hombre y una mujer mayores de 70 años que viven en el mismo edificio avizoran una oportunidad para generar nuevos vínculos a partir del festejo de fin de año. Otra vez, sin la sofisticación de Hollywood, se asoma algo que podría parecerse a una perspectiva más novedosa sobre la vejez.

Un catálogo no tan prolífico en la temática y más centrado en la reminiscencia, algo en la nostalgia y poco foco en el nuevo paradigma de las teorías del envejecimiento saludable, activo y demás adjetivos positivos. Sin ánimos de hacer una crítica adversa a esta selección, quizás necesitemos más historias de vejez activas y entusiastas en nuestras pantallas nacionales, habida cuenta de que existen quienes las están viviendo de esa manera, a pesar de los desafíos propios de hacerlo en un país con población envejecida sin una totalidad de políticas públicas y condiciones generales que acompañe este fenómeno de la mejor manera; al menos por ahora.



Yvonne (M. Rubino - 2018)



R24C

NÚMERO 37 / AÑO 15 / SEPTIEMBRE 21

FUNDADA EN AGOSTO DE 2007

DIRIGE

MARIANO CASTAÑO

EDITA

FABIO VALLARELLI

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO

CASTAÑO / VALLARELLI / FONTE

ELESGARAY / REAL / MOGGIA

MINEVITZ / MUJICA /

DUARTE/ CIAFFI / OSORIO / VAZQUEZ

DISEÑA

JETHROBROWN Y GISELA MAZA

CORRIGE

MIRIAM CORONEL

CONSEJO FUNDADOR

NÉSTOR FONTE / HERNÁN CASTAÑO /

ROBERTO GIUFFRÉ

DESDE EL OTRO LADO
MARCELO GIL

R24C

R24C

WWW.REVISTA24CUADROS.COM



/REVISTA24CUADROSWEB/



@REVISTA24CUADROS



@REVIS24CUADROS



REVISTA 24 CUADROS PODCAST
EL CUARTO CERRADO

24
Cuadros
PODCAST



EL CUARTO
CERRADO
PODCAST