

"Y aquellos que
pervirtieron la
voluntad del
pueblo fueron
puestos de
rodillas,
maniatados y
sometidos por la
fuerza..."

Codex Supplicium,
III-24

El Escarmiento

Editor:
Domingo
Arcomano



Secciones

[Portada]
[Editorial]
[Política]
[Economía]
[Internacional]
[Cultura]
[Medios]
[Recepción]
[Entrevistas]
[Memoriales]
[Contratapa]

Anteriores

Nº1 - Jul/04
Nº2 - Ago/04
Nº3 - Set/04
Nº4/5 - Nov/04
Nº6 - May/08
Nº7 - Jun/08
Nº8 - Jul/08
Nº9 - Ago/08
Nº10 - Set-Oct/08
Nº11 - Nov/08
Nº12 - Dic-Ene/09
Nº13 - Jun/09

Descargas

Newsletter



Buscar



Año I, Volumen 1 - Julio de 2004

PANORAMAS

por Abel Posadas

*Con la cruel ironía que no ha mejorado ni
empeorado con los años, va a continuación un
auténtico POSADAS, fileteando la producción
cinematográfica argentina de los 80 a la fecha. Si
algún disconforme queda caliente con esta
primera parte, lea el final en el próximo número: la
felicidad está al alcance de la mano.*

I.- UN NUEVO AMANECER

Lo(s) posmodernismo(s) suponen el reino de la imagen en movimiento que intenta dirigir nuestra mente para convertirnos en fanáticos o en zombies.

De manera poco sutil, se borra la memoria colectiva y se suprime cualquier intento de debate o cuestionamiento. La bibliografía que se cita habitualmente habla del fenómeno en los países desarrollados y los intelectuales masmediáticos de Argentina intentan hacernos creer que el mismo se repite como invariante en el mundo del subdesarrollo. Es cierto que los medios trabajan aquí 24 por 24 y que la noticia de hoy desdibuja cualquier acontecimiento ocurrido ayer. También es verdad que subproductos que en la modernidad eran tenidos por tales están siendo canonizados en los claustros por nuestros enjundiosos trepadores sociales -con más páginas que ideas-. Del mismo modo, la acumulación del capital financiero ha conseguido dividir al país de manera cruda entre el shopping center y la gigantesca villa miseria -en Tucumán se encuentran uno al lado de la otra-. Y, para colmo de males, todos estamos metidos dentro del guiso de fritangas que nos dejara el menemismo: un posmo entendido como teléfono celular, viajes a Miami, el idilio con internet, la chuchería barata que debe entenderse como las cuentas coloreada de los viejos conquistadores.

La posibilidad que se nos ofrece para entrar en un nirvana es refugiarnos en el pasado. Un útil consejo sería el siguiente: cuando Ud. no tiene nada que decir recurra al primer peronismo que da para todo.

En materia cinematográfica podríamos hablar de una edad de oro del cine argentino como si tal categoría existiese. Nos iríamos placenteramente y mediante un viaje pamístico nos instalaríamos en el centro del canal VOLVER, del RETRO o de cualquiera de los que intentan una de las seducciones de esto(s) posmo-dernismo(s). Se nos advierte, sin embargo, que estamos ante un nuevo cine argentino y es necesario enterarse de los artefactos. El supuestamente nuevo discurso no escapa a la

oficialización desde el momento en que es desstripado por los marketineros en nuestras Altas casas de estudio. Como espectadores comunes ya no somos desprevenidos, como quería Walter Benjamín, sino que más bien tenemos la cabeza hecha papilla. De modo que es necesario abrirse paso por entre tandas publicitarias, teleteatros, videoclips, cámaras de mano, el videoarte, la digitalia y toda la alta tecnología de la que dispone hoy quien quiera filmar. Asimismo, es necesario añadir las innumerables escuelas que comenzaron a proliferar a fines de los años 80 y que van en aumento presididas por la Universidad del Cine. Ahora, y según aviso reciente, los niños de entre 8 y 12 años también tendrán su propia academia, de tal modo que filmémonos los unos a los otros.

Mientras tanto, en la cola de los menesterosos que precisan un crédito del INCAA nos vamos a encontrar que, junto con los nombres flamantes, están todos aquellos que vienen filmando y estrenando fiascos innumbrables desde los años 70 y 80. Peor aún: el Instituto prosigue dándoles el subsidio como si alguna vez hubieran regalado algo valioso. Se trabaja ahora en coproducción con varios países europeos y no deja de asombrarnos que, en ocasiones, capitales procedentes de lugares disímiles se estrellen ante la absoluta indiferencia del público. La gestión Maharbiz había inaugurado el museo Tita Merello y la actual se encargó de regalarnos el Gaumont. Un alto porcentaje del cine argentino que se estrena no consigue un circuito mayor, ya que las majors norteamericanas ocupan el 90 por ciento de la cuota de pantalla. No estaría mal si el mainstream de Hollywood produjera artefactos dignos de análisis. Pero no es el caso, a no ser que nos interese la sociología para aventurarnos por las actuales contradicciones de la Metrópoli. Desde esta Dacia, asistimos además a un nuevo fenómeno: los actores se van. Los que alguna vez representaron ideas y sentimientos del espectador deciden radicarse en otros países.

Casi no nos dimos cuenta

Hace ya años considerábamos que el cine argentino se iba sin decir adiós. Estábamos en lo cierto porque nos referíamos a las historias oficiales, a los tanguitos, a las noches sin lunas ni soles. Hablamos aquí únicamente del cine de ficción y, en este aspecto, los años 80 y 90 fueron crueles. Para colmo, tampoco hubo pantalla en exceso para productos europeos que no fueran comprados por las distribuidoras norteamericanas. Se hizo necesario recurrir a los ciclos en la Lugones, en la Filmoteca Buenos Aires, en fin, donde se dieran y, además, alquilar los videos de lo que ni se estrenaba. Había, además, que saltar puntillosamente a no pocos directores que alguna vez habían representado algo porque se habían hundido en rencillas infernales, algo muy común en este gremio. En esos ciclos y hacia 1994 fue posible descubrir EL ACTO EN CUESTIÓN (Alejandro Agresti-1992), una película que jamás fue estrenada ni siquiera en circuito chico. Desde EL AMOR ES UNA MUJER GORDA (1988) no se tenían noticias de este realizador en Argentina. A través de ciertos videos se sabía de su radicación en Holanda y de algunos artefactos algo más que interesantes como CRÍMENES MODERNOS (1992). Rodada en blanco y negro, EL ACTO EN CUESTIÓN subvertía el lenguaje tradicional del cine y nos obligaba a reflexionar sobre las posibilidades de una resurrección arltiana que escapara de los cánones convencionales. Del mismo modo, BODA SECRETA (1988) ponía

al descubierto la capacidad para narrar el absurdo con una mezcla esotérica de actores que iba desde Mirtha Busnelli a Nathán Pinzón.

El Instituto cedió por fin a las presiones diversas porque estas coproducciones habían recibido cobertura internacional y este director exigió y obtuvo el circuito grande para BUENOS AIRES VICEVERSA (1997), donde pudo comprobarse que Agresti había empezado a creerse lo que decía la publicidad sobre su persona. Enmarcada en la estética de la crueldad, con aciertos en cuanto a la dirección de actores y algunas secuencias memorables -la mujer enfrentada al noticiero televisivo es una de ellas-, a Agresti pareció no interesarle ya demasiado seguir trabajando en el terreno de un nuevo lenguaje. Su trayectoria posterior importa poco a los efectos de una investigación cinematográfica. Frente al multipremiado y otrora talentoso Agresti, en 1990 y con BING-BANG, Raúl Perrone iniciaba ese año una obra en solitario que tiene como epicentro a Ituzaingó. Sin embargo, para descubrir su ya muy extensa filmografía se hizo necesario, otra vez, recurrir a los ciclos. Para 1994 y cuando pudimos ver LABIOS DE CHURRASCO, nos enteramos de que había un cine de ficción en el que se alternaban el mundo de los jóvenes, la pobreza del Gran Buenos Aires, la solitaria y nada mansa acritud de los potreros. Perrone continúa trabajando en soledad y el 12 de marzo de 2004 declaraba a LA LINTERNA MÁGICA: "El boludogma ha hecho que un montón de tipos se subieran al caballo". El boludogma para este creador singular es un dardo que apunta hacia otros lares. Pero lo que nos interesa destacar aquí es que para Perrone ya no existen equipos profesionales y sus desnudas puestas en escena cuentan con verdaderos habitantes de Ituzaingó. Tal vez, le quepa a él el mérito de haber demostrado que la artificiosidad de una década no había logrado desviarlo del camino que se había trazado. Naturalmente, se paga un precio que es el del aislamiento, el de la soledad. Aunque no parece dispuesto a rendirse.

A su vez, y en esta cabalgata, la exhibición de los cortos premiados por el Instituto en 1994 y estrenados en 1995 permitió el descubrimiento de una serie de jóvenes alumnos del CERC. La observación atenta de algunos de ellos, nos hizo pensar que, en Argentina, la gente mayor de 40 años tenía muy poco que decir en materia audiovisual. Fue una reflexión apresurada, por supuesto. Porque no habíamos tenido en cuenta que la edad y el talento no son guarismos que pueden medirse cronométricamente. Ahí tenemos los casos de Ana Poliak y de Carlos Sorín, sobre quienes volveremos más adelante. De aquellas HISTORIA BREVES exhibidas en el Lorange, dos pertenecían a quienes, de algún modo, colocarían la piedra fundacional del denominado nuevo cine argentino. Bruno Stagnaro presentó GUARISOVE, LOS OLVIDADOS y Adrián Israel Caetano firmó CUESTA ABAJO. Para 1998 ambos se habían unidos para codirigir PIZZA, BIRRA, FASO, primer gran éxito comercial que de inmediato comenzó a ser un artefacto predilecto de investigadores universitarios, ratificando una vez más que lo(s) posmodernismo (s) dejan de serlo en cuanto entran a las Altas casas de estudio.

Se habló entonces de cine independiente. ¿Independiente con respecto a qué? Cuando en los años 50 nos aburríamos obligados a ver algún que otro producto de Hollywood localizamos una curiosa película llamada A COLD WIND IN AUGUST (Alexander Singer-1961) y luego SHADOWS (John Cassavetes-1959) -las vimos en ese orden- Podríamos seguir lanzando títulos -incluyendo la denominada Escuela de Nueva York- hasta llegar a THE LIVING END (Gregg Araki-1992). No es

difícil deducir que un buen grupo de realizadores era en aquellos años independiente del discurso oficial del mainstream de Hollywood. Películas de bajo presupuesto con actores casi desconocidos y equipos mínimos que nadie se molestaba en distribuir y cuya exhibición quedaba reducida a circuitos mínimos. No era el caso del muy exitoso neorrealismo italiano. En todas estas películas -podría incluirse también LA NOCHE DEL CAZADOR (Charles Laughton-1955) a la cual no salvaron ni los prestigiosos nombres de Robert Mitchum, Lillian Gish o Shelley Winters y que fuera bombardeada por cuestiones políticas- no había sólo una historia singular sino especialmente un lenguaje que a Hollywood le era ajeno. Asimismo, no había una financiación muy clara desde el momento en que no disponían de benefactores -se exceptúa LA NOCHE DEL CAZADOR-.

En Argentina el concepto de cine independiente es bastante confuso porque todo el mundo depende de la buena voluntad del Instituto y de los capitales extranjeros que se consigan para la coproducción. No se puede hablar, de este modo, de cine independiente englobando a toda la producción realizada por los nuevos realizadores.

Regresando a PIZZA, BIRRA, FASSO nos encontramos en el comienzo con una serie de planos cortos que puntearían también NUEVE REINAS (Fabián Bielinsky-2000) para hablarnos de la nueva fauna que puebla Buenos Aires en medio de lo(s) posmodernismo(s) del subdesarrollo. Si en una son lúmpenes totales en la otra son chantas buscando la gran oportunidad económica. Porque de eso se trata: en el mundo de la reificación lo que se busca es conseguir dinero de cualquier manera, algo que diferencia a esta generación de los denominados sesentistas. Puede ocurrir que ese dinero sea simplemente un salario, tal como ocurre en EL BONAERENSE (Pablo Trapero-2002), pero la cuestión, en lo que a historia se refiere es cómo sobrevivir en el bolsón de pobreza sin que nos ocurra lo que al Rulo de MUNDO GRÚA (Pablo Trapero-1999). Se dirá que el lenguaje utilizado en este subgrupo de películas no es el mismo. Nosotros encontramos, a pesar de todo, que tienen elementos en común. Desde el montaje vertiginoso hasta la cámara de mano, desde los encuadres minimalistas hasta la disposición de las figuras en el cuadro, poseen más elementos en común de los que se piensa. Del mismo modo, existen curiosidades que obligan al pietismo tolstoiano. La escena del balcón Romeo-Julietta en PIZZA, BIRRA, FASSO, por ejemplo, y la pregunta del lúmpen cordobés:

-¿Te parece que puedo ser un buen padre?

nos movió francamente a la carcajada. En especial porque la actriz elegida (Pamela Jordán) posee los tonos del Alto Palermo y porque entre la rabiosa novela picaresca nunca habíamos encontrado un dislate semejante. Así y todo, donde mejor funciona PIZZA, BIRRA, FASSO es en la incursión posmo de la bailanta con una de las mejores secuencias logradas en los últimos años del cine nacional. La violencia -otra manera sutil de presentarla es en el fornicar agresivo de la pareja de EL BONAERENSE- había sido muy bien punteada por Caetano en el medimetro coral LA EXPRESIÓN DEL DESEO, dada a conocer en la Filmoteca Buenos Aires en 1998. Y seguiría gozando de buena salud en BOLIVIA (Adrián Caetano-2001) aunque de manera más solapada hasta el crimen final. Del mismo modo, se nos dice que estos realizadores son huérfanos. Contemplando las imágenes de TAN DE REPENTE (Diego

Lerman-2002), con su graciosa carga de prepotencia lésbica, nos damos cuenta de que la áspera ternura de que hacen gala quienes toman por común denominador a la violencia, son hijos de la vacuidad democrática prestada gracias a la derrota en Malvinas y, en especial, a la letal frivolidad menemista.

Fernando Spiner, quien firmara algo llamado LA SONÁMBULA (1998) nos dice que "No estamos preocupados por cuestiones políticas sino estéticas". Dentro de lo(s) posmodernismo(s) no hay nada tan políticamente correcto como esta deliciosa confesión de parte. En un momento en el que América Latina sufre el embate de organismos internacionales de toda laya, cuando los ataques terroristas convulsionan al mundo y en el preciso instante en el que el Imperio bombardea, sojuzga y asesina, mientras hacemos la cola en el Instituto discutimos un plano, un encuadre, un montaje y un quítame allá ese video installation. Spiner parecería olvidar que una posición estética ya es política y, en caso contrario, podría revisar la obra entera de Godard, todavía no tan desprestigiado entre los jóvenes. Como ocurría antiguamente con los actores, lo peor de estos nuevos realizadores son sus declaraciones públicas. La política queda relegada y no nos interesa ni siquiera que tanto la Embajada de Israel como el edificio de la AMIA hayan volado en pedazos. Ocultando cuidadosamente la feroz pelea con la productora Lita Stantic por el casting en UN OSO ROJO (2003), Caetano admite ahora que es mejor trabajar con plena libertad, como si esto fuera posible. Lo malo de estar muy cerca del negocio del espectáculo es saber demasiado. Por otra parte, el posmodernismo oficial elige avenidas nostálgicas -AL CORAZÓN (Mario Sabato-1995), EVA PERÓN (Juan Carlos Desanzo-1996), AY, JUANCITO (Héctor Olivera-2004). Todavía no se ha comprobado que el lenguaje posmodernista en la Argentina haya alcanzado la madurez que tiene tanto en México como en Brasil. Porque en estas latitudes, la violencia de AMORES PERROS (Alejandro González Iñárritu-2000) o de CIUDAD DE DIOS (Fernando Meirelles-2002) nos es todavía desconocida. A lo mejor porque se están dirimiendo cuestiones estéticas, siempre hablando del cine de ficción.

¿Juguetes modernos?

Como nos hemos aburrido de las reseñas periodísticas y nos cuesta leerlas, nada sabíamos acerca de CAJA NEGRA (Luis Ortega-2001). Aunque no esperábamos nada, a medida que veíamos la película íbamos redescubriendo el valor de la imagen pura, desnuda, despojada, tal como cuando éramos analfabetos y no estábamos enterados del cine silente. Porque nos íbamos alejando cada vez más del diálogo, por lo general ridículo, que atosiga a mucha ópera prima. A propósito de este otro subgrupo de películas que encabeza CAJA NEGRA, es necesario aclarar que la palabra, mal que le pese a Jacques Lacan, y desde fines del siglo XX, se encuentra por completo depreciada. Nos preguntamos si no es ésta una de las razones por las que la literatura ha perdido de manera definitiva la batalla frente a la imagen. Hablamos para no decir nada, aunque se crea que no decir nada ya es decir algo. Estos nuevos realizadores parecerían tener conciencia de la banalidad de los sonidos superficialmente articulados. Y aquí es necesario marcar otra diferencia fundamental con las peroratas interminables de no pocos de los sesentistas. En CAJA NEGRA el espectador se va introduciendo en ese minúsculo universo de tres personajes -un cuarto es satélite- y resulta casi imposible alcanzar objetividad en

una primera visión. Hay que alquilar el video y reverla. El valor de la fotografía es tan grande, las imágenes tan dinámicas, que se hace necesario un poder de concentración al que el espectador televisivo no está acostumbrado. Aquí también están los exteriores miserables del Buenos Aires posmoderno aunque captado de manera empática. Es uno de esos barrios del sur en los que vivimos pero que Ortega nos obliga a redescubrir –y ésta es una de las tareas del cine, ofrecernos no la realidad sino las imágenes elaboradas de la misma-.

Existe en CAJA NEGRA un lirismo empático que intenta una mirada comprensiva y que distingue a este segundo subgrupo de textos que tratan, por sobre todo, autoexplicarse una realidad contradictoria. Hay quienes opinan que este artefacto ha sido sobrevalorado. ¿Con respecto a qué? No se trata, como ocurre en muchas publicaciones on line, de contraponer unos productos a otros. No estamos jugando un competencia de canguros.

El caso del emigrado que vuelve a visitar a los suyos en EL JUEGO DE LA SILLA (Ana Katz-2002) nos pone en contacto con una realizadora que tampoco cree en las habituales explosiones emocionales del viejo discurso modernista. Partiendo de su propia obra de teatro, Katz –quien se reservó el papel de la hermana ligeramente perturbada- entrega la visión de un universo familiar que se quedó en el tiempo. El que regresa por breve lapso se encuentra frente a seres que ya le son ajenos, comenzando por la quejosa idische mame cuya ternura es tomada en solfa. La comprensión de EL JUEGO DE LA SILLA de parte del espectador depende de la aceptación de la claustrofobia que elige Katz para su lenguaje. El que vuelve no va a encontrarse con un Buenos Aires diferente al que se deja fuera cuadro sino con una familia a la que ya no conoce, en una vieja casa de barrio filmada dentro del minimalismo que caracteriza a no pocos de estos nuevos realizadores.

Ortega y Katz parecieran querer comprender el mundo de los mayores a los que encierran en una soledad difícil de compartir.

A su vez HERENCIA (Paula Hernández-2001) ofrece una nueva posibilidad tendiendo un puente entre una mujer cercana a los sesenta y un joven extranjero. Hernández trabaja con la misma calidez que los mencionados pero su lenguaje es naturalista. Es que es muy difícil trazar una barrera sólida entre lo(s) modernismo(s) y la reacción contra éstos. Simplemente se puede decir que este subgrupo no tiene interés en utilizar la habitual parafernalia de los posmodernistas, digitalia incluida.

Cuanto más claras se recorten las imágenes en cuadro, mejor. Y es que les interesan los personajes en tanto creen en ellos como seres de carne y hueso y no como ideas. Pero, además, y esto es lo fundamental, son seres humanos que viven integrados a una sociedad paupérrima y que pueden albergar o no alguna sucia esperanza. Esto se traduce en el lenguaje.

No vamos a encontrar voluntarismo vanguardista en la planificación o en el uso aleatorio de la cámara de mano. Pero para conseguir que esto dé resultado nos tienen que narrar una historia como la de SÓLO POR HOY (Ariel Rotter-2000).

Tenemos presente la cara del muchacho gordito que le dice al señor de la agencia de publicidad cuando éste le detalla el trabajo y el sueldo:

- Sí, pero primero quiero que me bese (...) Porque a mí, antes de que me cojan me gusta que me besen.

Es una de las bofetadas más efectivas del cine de fines del siglo XX. Una de las mayores dificultades de nuestra época reside en el desinterés por revisar nuestras propias opiniones con respecto a determinados productos culturales.

Porque cuando la vimos en cine, SÒLO POR HOY no nos interesó. No perdemos las esperanzas con respecto a cambiar nuestro punto de vista con respecto a lo que firma Martín Rejtman.

En este caso se trataba de la propuesta de Rotter. Cinco adolescentes –cuatro varones y una mujer- comparten una casa y también las esperanzas de una generación crecida bajo el menemismo.

Tal vez la resistencia frente a la película se debió al hecho de negarnos a retroceder hasta la que fuera nuestra propia adolescencia.

La muchacha de la motocicleta va de un lado a otro de la ciudad y no sabemos si ve lo que está mirando excepto cuando quiere hacerlo –el caso de los cuadros o de su encuentro con un antiguo amigo de la colectividad china-. Ella y el joven que trabaja en la cocina de un restaurant son quienes más llamaron nuestra atención.

Este muchacho, afectivamente quebrado, sueña con Francia y ambos comparten una secuencia en la que como pocas veces este cine desborda esa áspera ternura no exenta del lirismo del que venimos hablando. Rotter no ofrece ningún tipo de soluciones a los dilemas que enfrentan sus personajes. Los observamos en sus acciones cotidianas, en las tareas de la casa, en sus conversaciones sobre la falta de trabajo y dinero. Tienen sus propios códigos. Y para narrar estos códigos el director ha encontrado una mezcla de lenguajes que en este caso están plenamente justificados. La joven de origen chino, Alli, observa desde su cuarto cómo se apaga otro día y en la calle tenemos un efecto que se parece a un video instalación.

Pero se trata de lo que ve este personaje, no de un capricho del realizador. SOLO POR HOY es una película posmoderna de buena cepa, sencillamente porque el discurso se entreteje con la mirada que ellos tienen del mundo que los rodea. La ciudad se nos muestra como absolutamente impersonal cuando no despiadada y ellos no se tienen más que a sí mismos. Como espectadores no somos tanto nosotros los que los estamos mirando sino que son ellos los que nos miran a nosotros. Ha cambiado el lugar de la mirada y aquí que cada uno saque sus propias conclusiones. ¿Cómo nos sentimos, qué pensamos frente a estos adolescentes que se complacen en juzgarnos con cada gesto, sin molestarse en hablar para nada de los mayores, ignorándolos? Se nos pide, de manera no consciente por supuesto, que sepamos ver más allá de la aparente cotidianeidad de estos ojos límpidos.

Y lo peor es que se nos solicita todo esto sin que hagamos preguntas indiscretas.

Propietario:
"El
Escarmiento
S. R. L."
Director:
Domingo
Arcomano
Jefe de
Redacción:
José Luis
Muñoz
Azpiri (h)



Todos los derechos reservados © Absit SdH

A. D. 2008