

[Cinema]

LA RATA AFRICANA

Aproximaciones al llamado “nuevo cine argentino”

Emilio Toibero

“Trabajemos, porque trabajar es menos aburrido que divertirse”

Charles Baudelaire

"(...) no existe más belleza ni más consuelo que en la mirada que se dirige hacia lo gris, lo soporta, se detiene allí, y adivina, en la desapaciguada conciencia de la negación, la posibilidad de lo bueno."

Theodor W. Adorno

"Pero si toda la importancia de la poesía de Cavafis reside en la singularidad de su tono de voz, la crítica no tiene nada que decir acerca de ella, ya que la crítica sólo puede obrar por comparaciones."

W.H.Auden

I

En *La ciénaga*, primer largometraje de Lucrecia Martel, la adolescente Momi cuenta esta historia: “Parece que la prima iba caminando por la calle y se encontró con un perro medio chicón y lampiño, ¿no? Y como le pareció que estaba abandonado se lo llevó a su casa, lo metió en su patio con sus gatas y le dio algo de comer. A la mañana siguiente, cuando le va a dar de comer algo de nuevo, ve que el perro está todo ensangrentado y los gatos no están por ningún lado. Lo agarra al perro, lo baña, lo seca y se lo lleva al veterinario que quedaba a la vuelta de la casa. Le dice al veterinario: ‘mire doctor, yo no sé que hacer con este perrito porque parece que se me ha comido todos los gatos’. ‘A ver señora, acuéstelo en la camilla’. El veterinario se da vuelta, agarra un hacha que tenía colgada en la pared, lo parte al perro en el medio. La señora se acerca y ve que tiene una cantidad increíble de dientes, como dos filas de dientes. El veterinario le dice: ‘no es un perro, señora, es una rata africana’ “.

Esta anécdota, oída por la realizadora salteña en su provincia, nos puede ser útil para caracterizar a ese fenómeno bizarro -en sus dos acepciones: heroico, en castellano y extraño, proveniente de la lengua francesa- que se ha dado en llamar “Nuevo Cine Argentino”, “Cine Independiente Argentino” y hasta “Cine joven argentino”, denominaciones intercambiables entre sí, cada una de las cuales estaría designando algún aspecto: su novedad con relación a la producción anterior; su independencia respecto a los parámetros de la industria cinematográfica argentina y la edad de sus autores. (1)

En España, por citar un ejemplo, muchos han tomado a la rata por un perro ayudados, se entiende, por las estrategias publicitarias puestas en juego. *El hijo de la novia*, *Kamchatka* o *Historias mínimas* nada tienen que ver con él: las dos primeras fueron realizadas a la manera de la industria tradicional, cuya existencia parece hundirse en un final oscuro y silencioso, y la última es el tercer largometraje de un cineasta, y publicista, de 59 años que realizó su primer largometraje en 1986. Tampoco *Nueve reinas* puede ser incluida dentro de él, pese a su condición de *opera prima* no deja de ser un intento, frustrado, de obtener una cierta solidez convencional, la que puede exhibir un mecanismo de relojería, en el que puede advertirse como se van pasando las páginas de un “guión de hierro” que, como corresponde, acabó siendo comprado por Hollywood.

Pero, entonces, ¿qué es esta rata, ciertamente de cuidado, reconocida fuera de su país ya en el año 2000, entre muchos otros, por el prestigioso Serge Toubiana en las páginas de *Cahiers...?*. Podríamos decir, sin pretender agotar la respuesta, que es el resultado del inevitable recambio generacional producido en un momento en que los directores que estaban en la cresta de la ola cuando el retorno a la democracia -fines de 1983, 1984-, llámense Adolfo Aristarain o Fernando Solanas o Héctor Olivera, entre otros, se encuentran, estéticamente, en un callejón sin salida como lo exhiben pródigamente sus últimos trabajos. Pero este recambio, y esto no debe obviarse, se produjo, se sigue produciendo, en un país moribundo y en disolución, donde la miseria -económica pero también ética- aparece a todo momento en cualquier esquina. Relación que, naturalmente, da lugar a un “cine pobre”, económicamente, si se lo mira desde los parámetros de la industria, lo que explicó Martín Rejtman, un cineasta esencial a la hora de pensar el recambio, cuando dijo -a *Radars*, suplemento del diario *Página 12*, en una nota publicada el 18 de agosto de 2002-: “Las películas del Nuevo Cine Argentino tienen ambiciones artísticas mientras que las del cine argentino tradicional eran meramente pretenciosas. Si tuviera que detectar un rasgo común diría que es lo crudo: estas películas se caracterizan por su falta de artificio y ampulosidad. Es un cine que se corresponde con su realidad económica, lo que no quiere decir que sea un cine pobre estéticamente. Estas películas no piden a gritos una grúa o diez mil luces.” Relación, entre la inestabilidad económica y formas distintas en los códigos de representación de las películas, que reconoce precedentes ilustres en la historia del cine: como ocurrió con los primeros años del Soviet y la vanguardia o con las consecuencias del *crack* de Wall Street y ciertas películas estadounidenses de principios de los '30.

II

Examinemos un poco más detalladamente el asunto del recambio generacional. En 1994, sobre catorce películas estrenadas en la Capital Federal, ineludible sitio de referencia dado que muchas de ellas no han accedido, ni nunca accederán, a las salas de la mayor parte de las ciudades del interior del país (donde, por otra parte, no hay el menor interés en programarlas ni en verlas), tres eran primeros largometrajes, y dos de ellos -los muy atendibles *¡Qué vivan los crotos!* e *Hijo de río*- habían llegado a su *final cut* al principio de la década. Ya en 1995, sobre treinta y tres películas estrenadas, ocho eran ‘*opera primas*’ y una novena, verdadera piedra fundamental que agrupaba, bajo el nombre de *Historias breves*, nueve cortometrajes resultantes de un concurso que llevó a cabo el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales -I.N.C.A.A. a partir de ahora-. El promedio de edad de sus realizadores era de unos veinticinco años y siete de estos jóvenes cineastas que en ese entonces se presentaron en sociedad, entre los que estaba Lucrecia Martel, ya tienen, hoy, estrenado un largometraje,

cuando no un segundo en pos-producción o asimismo ya estrenado, como el muy productivo Israel Caetano, que, desde entonces, ha presentado a crítica y público tres filmes más, uno de ellos co-dirigido. Lejos de decrecer, esta tendencia ha ido en aumento. En 2002 sobre cuarenta y siete filmes, la mayor parte de ellos resuelto económicamente bajo los laberínticos regímenes de la co-producción, dieciocho fueron primeras películas, que marcaron el ingreso al largometraje de veintitrés realizadores.

¿Todas estas películas son las que conformarían el llamado “Nuevo Cine Argentino”? No, porque no pueden ponerse en un mismo lugar las planificaciones televisivas de *Herencia*, con su edulcorada mirada sobre el Buenos Aires de finales del siglo XX y su convencional utilización del *racconto*, y de un policial vergonzante como *Sin reserva*. Son la prueba, únicamente, de la bienvenida existencia del recambio generacional.

Detrás de él está, sin duda, el trabajo, a veces satisfactorio, de algunas de las muchas escuelas de cine, atestadas de alumnos, que han florecido desde finales de los '80 - principalmente la de la Universidad del Cine, el C.I.E.V.Y.C. (Centro de Investigación en Video y Cine) y la del propio I.N.C.A.A.- que han lanzado al mundo gente joven, con un título habilitante sobre sus hombros y la necesidad de demostrar y probarse a sí mismos que sus años de estudio no han sido en vano. Con ellos se termina un vicio antiguo: el que obligaba a la gente que quería filmar a someterse a una larga y penosa carrera dentro de la industria, comenzando por los escalones más bajos, para llegar, domesticados, a su *opera prima* con cuarenta años y un oficio dudoso. Costumbre que ya amenazó romperse, dentro del cine argentino, en los primeros años de los '60, pero que no alcanzó a llegar a mayores por las oscilaciones económicas y políticas del país.

III

Pero, sin duda, el recambio generacional y la crisis institucional no alcanzar a dar cuenta de esta proliferación de cineasta jóvenes, algunos extremadamente inquietos. También han ayudado, hay que reconocerlo, la promulgación, el 28 de septiembre de 1994 de la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional -que nunca se cumplió en su totalidad y cuyo Fondo de Fomento es recortado de acuerdo con la marcha de la economía del país y el humor del funcionario de turno- y la continuidad de dos festivales cinematográficos -el de Mar del Plata, desde 1996 en su segunda etapa y, sobre todo, el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, desde 1999- y la más reciente irrupción de otro igualmente importante -el DocBsAs, organizado desde 2001 por la productora y distribuidora alternativa Cine Ojo- con su consiguiente cuota de visitas de cineastas de otros países y exhibición de filmes de cinematografías poco conocidas, algunos de los cuales pudieron ingresar al rutinario circuito comercial. Y ¿por qué no? el otro recambio generacional: el de la crítica cinematográfica. Mientras los diarios de grandes tiradas se obstinan, a través de sus empleados, en ser fieles a una concepción del cine que responde a la industria cinematográfica estadounidense, por otra parte una muy importante fuente de ingresos a través de los avisos publicados en la llamada sección “espectáculos”, han aparecido otras voces que provienen, saludablemente, de otros ámbitos. Revistas sobre cine en papel, como la ya legendaria *El Amante y Kilómetro 111*, y virtuales, como *Film on line* que comenzó siendo impresa, u *Otrocampo*. *Estudios sobre cine*, *Cine Nacional* y *Mabuse*, por sólo citar algunas, supieron promover la polémica, a veces de manera tácita y otras de manera explosiva, entre diferentes maneras de entender y practicar el ejercicio de la crítica.

Claro está que, en connivencia con ciertos sectores de poder, los diarios, que son, junto a la omnipresente televisión, los que en mayor medida contribuyen al éxito de un filme en la taquilla, se han abalanzado, muchas veces desde su condición de co-productores, y en más de un caso con verdadera saña, sobre algunas películas construidas por jóvenes. Pienso, como ejemplo, en *Vagón fumador*, que *Clarín* calificó como “mala”, mientras *El día que me amen* -un intolerable engendro multimediático con las peores intenciones- mereció un “buena”. Y esto nos conduce a uno de los temas más espinosos, y quizás menos analizados con respecto al fenómeno: el del divorcio entre el público argentino y el cine hecho por jóvenes argentinos. Si se piensa que en su estreno en París *Tan de repente* atrajo más del doble de público que en su posterior presentación en Buenos Aires, para la que se tiraron ocho copias con la inversión que esto implica, es claro que algo está ocurriendo con el deseo de nuestros espectadores. (2)

IV

La institución cinematográfica se apoya, según Christian Metz, sobre un trípode de tres patas: la económica: que exige ganancias, la ideológica: que reitera, casi subrepticamente, cierta manera de leer el mundo y la del deseo del espectador: que es la que lo lleva a llenar las salas. ¿Puede filmarse fuera de la institución? Relativamente. Si se considera, por ejemplo, la obra ejemplar de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet -realizada con escasos medios, fuertemente contestataria desde su forma y muy poco vista- podría pensarse que sí. Pero sus películas, que cuentan con sostenidas financiaciones estatales y de las televisiones con pretensiones artísticas, ¿están realmente fuera de la institución? ¿O, más bien, se ubican en un margen que ella misma determina y que, quizás, no pueda franquearse?

El problema radica en que los jóvenes cineastas argentinos, obligados por la circunstancia a la insoslayable práctica de la co-producción, parecen, en su mayoría, no querer situarse en un lugar relegado, pretenden, y ciertamente es legítimo, un cierto número de espectadores, que muy rara vez logran, capaces de asegurarles la factibilidad de un nuevo proyecto. Pero, nuevo interrogante, ¿hasta cuándo sus películas interesarán a los europeos? o ¿qué concesiones habrá que hacer para que esto ocurra?. Las modas cinematográficas, como cualquier moda, son también efímeras y ¿quién recuerda ya el *boom* del cine australiano en los '70 o el suceso, bastante global, del cine iraní en el primer lustro de los '90?

Mientras, el público argentino, más bien el de Buenos Aires, porque, como ya advertí, muchos de estos filmes ni siquiera llegan a las ciudades importantes de la provincia (3), les sigue dando la espalda, salvo a aquellas contadísimas excepciones, como *El bonaerense*, que consiguen la distribución de una fuerte compañía productora, en principio dedicada a la televisión. Se sabe que hay precedentes históricos que dicen que nunca los “nuevos cines” contaron con el respaldo popular en sus países de origen; tampoco se ignora que hoy, más que nunca antes en la historia de la exhibición cinematográfica, el público acepta, gustoso y sin siquiera tener conciencia de ello, el lavado de cerebro al que lo somete la industria del entretenimiento, sin un resabio de pudor. Pero, entonces, ¿cuáles son los pasos a desplegar en esta encrucijada por los cineastas?. Probablemente habrá tantas respuestas como directores y sólo el tiempo, al que uno se suele encomendar eludiendo así responsabilidades, nos dirá qué camino tomó cada uno de ellos como, en su momento, ocurrió con los jóvenes directores franceses que debutaron entre 1958 y 1962.

V

Si recurrí a la anécdota sobre la rata africana como posibilidad para caracterizar a todas estas películas, a las que me resisto a calificar como “nuevas”, adjetivo que a esta altura del uso de la lengua exige una precisión de la que no soy capaz, pese a que en muchos casos lo son y no sólo por su fecha de realización -tanto por sus propuestas estéticas como por las estrategias puestas en juego para su producción-, es porque me parece que tras su apariencia que puede verse como inofensiva, algunas arrojan dentelladas sobre ciertos *a priori* que antes no se sometían a discusión, considerados casi como verdades reveladas. Es curioso que el I.N.C.A.A., que suele poner trabas, ampliamente difundidas por los cineastas en las entrevistas que conceden, a muchos de estos proyectos, tampoco utilice, en su promoción, la etiqueta “nuevo cine argentino”. Y eso pese a los premios, módicos pero ciertos, que algunos de estos filmes atrapan en el equívoco universo de los festivales internacionales.

A continuación, desde mi lugar excéntrico de enunciación: la provincia, pensaré ciertos filmes que me parecen imprescindibles a la hora de caracterizar, si es que esto es posible, el cine joven argentino, extraídos de la obra de aquellos cineastas que estrenaron su *opera prima* en salas comerciales de cines de Buenos Aires desde el 1° de enero de 1996 al 31 de octubre de 2003 (4). Quedan fuera, entonces, algunos que considero de interés extremo y que el azar me ha permitido ver -como *La cruz del sur* y *Ana y los otros*- que se estrenarán en el 2004; así como también otros -como los medimétrajes *Cantata de las cosas solas* o *Cabeza de palo*- que, probablemente, nunca accedan al circuito comercial por sus características inusuales que no se agotan en su duración.

(1) Como es dable presumir, la palabra “jóvenes” designa un amplio abanico de edades y más de una generación, cuyos límites podrían fijarse entre los 23 años de Luis Ortega y los 42 de Martín Rejtman y Gustavo Fontán, en el momento de la escritura de esta nota.

(2) Una nota aparecida en el diario “La Nación” el 17 de agosto de 2003 daba cuenta de la asistencia de público a las salas cinematográficas de Buenos Aires en los siete primeros meses del año. Decía que el 84,8 % de espectadores habían optado por ver películas estadounidenses mientras que un 9,2% había elegido películas argentinas. De entre ellas tres realizadas dentro de la industria -*Vivir intentando*, *El día que me amen* y *Un día en el paraíso*- habían atraído a la mayoría de los espectadores. Quedaban sólo 215.000 para los otros quince lanzamientos nacionales “muchos de los cuales se estrenaron en condiciones casi marginales”, afirma el artículo.

(3) Algunos, pocos, filmes producidos en la provincia argentina, a veces con colaboración económica del I.N.C.A.A., no autorizan a imaginar un futuro, estéticamente válido, ni alternativo a la producción porteña ni integrándose a ella. Sí, entre los largometrajes, habría que mencionar la valiosa *Cicatrices*, que conoció un fugaz e injusto estreno en Buenos Aires, y dos productos orgullosamente *under*: *El investigador de ciudades* y *Tal vez Tokio*.

(4) Soy consciente que al delimitar el territorio en el que me moveré, cometo injusticias inevitables. Pienso en dos, las omisiones, por causas distintas, de *La fe del volcán* y *Todo juntos*.

11 de noviembre de 2003

[Cinema]
LA RATA AFRICANA
Filmes a tener en cuenta
Emilio Toibero

Picado fino (Argentina, 1993/1996), Esteban Sapir

Si con su título, *Nadar solo* refiere tanto al universo diegético que propone como a la dura experiencia de su concreción, el de la *opera prima* de Sapir alude por un lado a la comercialización de la cocaína, pero por el otro a una marca esencial en su discurso: la utilización sistemática de planos cortos y la ausencia de planos generales que consiguen un espacio siempre opresivo, sensación estimulada también por la elección de un blanco y negro fuertemente contrastado. Esta opción, junto a otras: muy especialmente la manera en que está construida la banda sonora, intenta transmitir, y lo consigue, la manera en que subjetiviza al mundo que lo circunda el protagonista, significativamente llamado Tomás Caminos, un joven judío de 18 años que vive en un barrio industrial con sus padres, su hermana y su abuela. Por allí nomás esta su novia, una joven llamada Ana Sideral que espera un hijo de él, y en el centro conocerá a Alma Martínez, mayor que él, que lo ayudará a convertirse en un *dealer*.

Un triángulo amoroso, la confrontación de dos universos tan cercanos, y al mismo tiempo lejanos, como el de Villa Lynch y el de la Capital Federal y el negocio de la droga, hubieran dado para un filme -previsible y con pretensiones realistas- dentro de la industria del cine argentino. Nada de eso ocurre en el filme de Sapir, como ya lo sugieren los nombres de sus personajes centrales. Lo que acá interesa, mucho más que la anécdota reducida a lo que quizás debiera ser siempre: un pre-texto, es la violencia ejercida sobre el relato tradicional para permitir que nos acerquemos a los sonidos y las furias de una conciencia en permanente ebullición: esa suerte de versión masculina, y rigurosamente contemporánea, de Molly Bloom llamado Tomás.

La sombra de Godard, es cierto, pende sobre el filme, pero no es la única entre las formas de la vanguardia cinematográfica que Sapir revisita y pone en juego para obtener un filme bellamente caótico, en algún momento también deudor del *comic* y del *videogame*, que aparece como extrañamente solitario, incluso en sus arrebatos poéticos, y que no ha arrojado descendencia alguna dentro de los trabajos posteriores de los cineastas jóvenes. El derrotero de Sapir parece ser tan misterioso como *Picado fino*, no ha vuelto a dirigir un largo, ha hecho puntillosas direcciones de fotografías para películas mediocres y su nombre no circula ni aún dentro de las escuelas de cine. El tiempo podrá decir, o no, más sobre él, pero *Picado fino* permanece allí, alumbrando a quién se acerca a verla.

Dársena sur (Argentina/Alemania, 1997), Pablo Reyero

Desde la altura, el plano inicial propone un recorrido: desde las torres del centro hasta Dock Sud, a cinco kilómetros de la casa de gobierno, asiento del segundo polo petroquímico, en

importancia, y la zona con más alto grado de contaminación ambiental del país. Después, la cámara permanecerá siempre a la altura humana y el relato desplegará fragmentos de las historias, los que ellos acceden a revelar, de tres jóvenes que no se conocen entre sí pese a habitar el mismo lugar y compartir la marginación. La del “Negro”, Juan Carlos Enríquez, que vive en una zona de quintas junto al Río de la Plata; la de Liliana García que habita un barrio de emergencia, llamada “Villa inflamable”, sita alrededor de las industrias y la del “Ruso”, Eliseo Kurysow, instalado en los monoblocks que rodean la cancha de fútbol del Sportivo Dock Sud. Transitando esa lábil zona donde se contaminan, de manera manifiesta, la “ficción” y el “documental”, Reyero nos propone el conocimiento, y el acercamiento, a tres personas que, sobre todo las dos primeras, sobreviven en condiciones infrahumanas, evitando cualquier tipo de manipulación sobre sus discursos. Los mira sin siquiera intentar alguna concesión al sentimentalismo y registra su entorno, con ejemplar sobriedad, eludiendo cualquier tentación de exotismo. Si la contaminación es una fuerte marca del discurso, también lo es del universo propuesta está en las aguas, los cuerpos, la ropa, los alimentos...y ¿por qué no? el interior de estos jóvenes que, sin embargo, resisten. ¿Para qué? La película no lo responde, no propone ninguna esperanza, ni religiosa ni política. Están ahí, es cada espectador el que debe, si así lo quiere, intentar encontrar respuestas, lo que no es función del cinematógrafo.

Pese a sus evidentes diferencias, hay en *Dársena sur* algo que remite a *La libertad*. La mirada distanciada que ambas arrojan sobre sus personajes no esconde, sin embargo, una profunda admiración por ellos que para nada disimula sus imperfecciones. Reyero -que en 2004 estrenará en Buenos Aires *La cruz del sur*, ya concluida y premiada en el último Cannes- está escribiendo tres proyectos, dos son originales, el tercero es la adaptación de un hito de la literatura latinoamericana.

Silvia Prieto (Argentina, 1988), Martín Rejtman

Un saco de Armani -¿legítimo, falsificado?- cambia de mano en mano. Silvia Prieto se queda con él cuando su dueño, un italiano, le va a comprar cigarrillos. Se lo regala a Gabriel Rossi que, a su vez, se lo vende a Marcelo Echegoyen quién termina revendiéndolo a su legítimo propietario en un restaurante de comida china. No es el único objeto que va de mano en mano en el segundo largometraje de Martín Rejtman -el primero, *Rapado*, es al actual cine joven argentino lo que *Ossessione* fue al neo-realismo italiano-. Lo mismo ocurre, entre otras cosas, con una pequeña estatuita de yeso supuestamente comprada en EUA, la botella vacía de un whisky importado y hasta el uniforme de una promotora, muerta por un colectivo que la atropella, que pasa a la nueva trabajadora que ocupa su lugar en la empresa.

Estas idas y venidas de las cosas se corresponden precisamente con las fluctuaciones de los protagonistas. Por ejemplo la heroína -nunca la palabra estuvo tan mal utilizada como refiriéndose a Silvia Prieto- tan pronto quiere un canario que no cante, como lo deja olvidado en un bar frente a una cárcel, para concluir enviéndoselo por encomienda a su madre en la provincia. Oscilaciones que los llevan a una continua serie de encuentros y desencuentros que evoca a la *screwball comedy* del cine estadounidense en las dos primeras décadas del cine parlante. Pero Rejtman nunca apunta a obtener la carcajada, sí a lograr que se dibuje una sonrisa en los espectadores de esta comedia insólita por la que se filtra una tristeza latente en su descripción, sin preconceptos, de la vida a los treinta años, y en Buenos Aires, de algunos personajes que pueden ubicarse en la clase media argentina, por aquellos años del menemato.

Más allá del placer, agridulce y constante, que depara su visión, *Silvia Prieto* obliga, asimismo, a detenerse en su meditada construcción, donde recursos que rara vez se enlazan armoniosamente -como la recurrencia constante a la voz *over* de Silvia, una dirección de actores que apuesta a la inexpresividad y un rápido sucederse de acciones intrascendentes- dan lugar a un resultado espléndido que epiloga en un arriesgadísimo e imprevisible final donde se deja de lado a Silvia para señalarnos que el nombre no hace a la persona. *Los guantes mágicos* se llama el tercer largometraje de Rejtman, ya terminado, a estrenarse durante el 2004 en Buenos Aires.

La ciénaga (Argentina/España, 2000), Lucrecia Martel

Las primeras palabras que se oyen en la banda sonora -“Señor, gracias por darme a Isabel”- y las últimas -“Fui adonde apareció la Virgen. No vi nada.”- están en boca de Momi, una adolescente que integra una familia salteña venida a menos, aunque de presumible pasado opulento, refugiada en una finca. La otra familia que está en el centro del filme, unida a la primera por lazos sanguíneos entre las dos madres, pertenece a la clase media y vive en un pueblo llamado como la película. Entre las primeras palabras agradeciendo la presencia de una criada con la que Momi mantiene una atadura sexualmente ambigua y las últimas, después de la partida de Isabel, se suceden, articulados por su simple yuxtaposición, episodios de la vida cotidiana de ambos grupos familiares.

Lo primero que sorprende en la *opera prima* de Martel es el erotismo subrepticio que recorre todo el metraje - ese pie de José introduciéndose bajo la ducha cuando su hermana se baña, las dos jóvenes desvistiendo al mismo José después que éste fue golpeado, la prueba de la remera sobre el torso transpirado del Perro - y que no permite arrojar ninguna mirada bienpensante, y solemne que es lo mismo, sobre la institución familiar. Pero, y esto conviene aclararlo, no se trata de un filme que intente contestarla, sino de representar algo tan escurridizo, y tan refractario a ser mostrado, como esos movimientos, internos pero también externos, que ocurren cuando la gente entra en contacto, esos “tropismos” tomando la palabra en el sentido que le otorgó Nathalie Sarraute. Si se quiere afirmar que hay acá una crítica a la decadencia -porque algunos personajes son, efectivamente, decadentes-, o una metáfora de un país, corre por cuenta del espectador. Martel se juega en otro nivel, el de volver visible aquello que parece inasible, lo que sugieren las innumerables cicatrices físicas que tienen los personajes.

Filme agresivamente de autor, poseedor de una de las bandas sonoras más admirables que haya dado todo el cine argentino, *La ciénaga* es un comienzo muy difícil de superar. ¿Lo logrará *La niña santa* que ya se encuentra en post-producción y probablemente participe en Cannes 2004?

Vagón fumador (Argentina, 2000), Verónica Chen

Es muy difícil, sin naufragar en las pringosas aguas del lugar común, construir un film como éste, que da cuenta no del amor sino del deseo y de la fascinación inevitable que lo acompaña, de una joven, Reni, por un joven, Andrés, que se le aparece como un ser libre. Si ella no tiene en claro qué hacer a sus veinte años, él, con la misma edad, sí: entregar su cuerpo a clientes de ambos sexos en hoteles de paso o en los apacibles, hace un tiempo atrás solamente en la ficción, cajeros automáticos, obteniendo un pago por ello. En muy pocas películas argentinas, el dinero -aquello que provoca su posesión o su carencia, su circulación

en la vida cotidiana- adquiere la materialidad y el carácter relevante que aquí tiene. (Habría que pensar en *Rapado* o en *Silvia Prieto*, ambas de un realizador diametralmente opuesto a Chen: Martín Rejtman, para encontrar universos diegéticos donde ocupe un sitio tan destacado.)

Cabe sospechar que la acogida, mayoritariamente desfavorable, que *Vagón fumador* recibió en Argentina, aunque no en Europa y en EUA, pueda tener que ver con la deliberada, y provocativa, ausencia de un juicio moral sobre la conducta de los personajes. Hay en la mirada que Chen construye un erotismo invasor, resultante, quizás, de la acción de filmar con placer, intentando seducir al espectador a través de formas, colores y luces. Reni colgándose, cabeza para abajo, de la estructura de caños que protege a una obra en construcción o Andrés recorriendo las calles sobre sus inseparables patines, cuerpos y planificación mediante, nos aproximan al goce. Esta ausencia de opinión explícita a través de las palabras -característica que unifica a obras muy diversas entre sí de los jóvenes cineastas argentinos- sin embargo, se quiebra en el final. Los planos que muestran a la protagonista, fuera de la ciudad, viajando en tren mientras un tema del Chango Spasiuk se introduce sigilosamente desde la banda sonora, no sólo exudan una infrecuente energía, sino que también, por el encuadre elegido y la irrupción de la luz diurna en un relato que casi siempre transcurre de noche, deslizan una apreciación sobre lo que Reni deja atrás.

El título funciona como síntesis temática del filme todo. Un “vagón fumador” es un espacio hoy marginal, el lugar adonde se instalan aquellos que hacen algo que, socialmente, cada vez está menos bien visto. Es el sitio que en la gran ciudad ocupan Reni y Andrés. Ella escapará, él permanecerá gozoso. Chen se coloca de parte de ella, ¿y los espectadores?. Lejos del acabado virtuoso de *La ciénaga*, *Vagón fumador* parece, si se me permite la imagen, hecha desde los genitales, lo que no es habitual a estas alturas del cine. Chen está preparando su segundo largometraje -*Aguas argentinas*- que cuenta con el apoyo del Laboratorio de Escritura de Guiones del Instituto Sundance y la Cinéfondation que depende del Festival de Cannes. Hasta febrero de 2004 vive en París trabajando su guión gracias a una beca otorgada por la institución francesa.

La libertad (Argentina, 2001), Lisandro Alonso

La simulación atraviesa el escaso metraje de esta *opera prima* que filma una serie de situaciones cuidadosamente reconstruidas aparentando registrar la realidad. Hay coincidencias entre ambas, claro está: el personaje y quién lo actúa tienen el mismo oficio -hachero- y el mismo nombre -Misael-. Pero la manera en que éste se mueve dentro del campo, permitiendo en cada caso apreciar lo esencial de su acción, demuestra, con creces, su estricta marcación. No hay historia que progrese en *La libertad*: apenas algunas horas, en su mayoría diurnas, de una jornada, no muy diferente de otras cabe pensar, de un trabajador rural. Podemos conocer cuán diestro es en su oficio y cuán hábil para sobrevivir en una soledad casi absoluta. Pero nada sabremos de su interioridad que queda librada, caso que nos interese, a nuestra imaginación. Con un buscado despojamiento, la narración nos propone a un hombre joven y su universo, éste sí descripto con minucia y amorosamente. Pocas veces, al menos en el cine argentino, es posible contemplar en la imagen una atención tan cuidadosa a las tierras sembradas, a los árboles, al cielo que están mirados como si se los estuviera descubriendo. Pocas veces, asimismo, unas imágenes son tan refractarias a cualquier interpretación que quiera hacerse sobre ellas.

Leyendo lo antes escrito quizá pueda parecer que estamos ante una película árida. Nada de eso: con su trabajo Alonso ha logrado casi un milagro, que esta falsa crónica cotidiana logre envolvernos y acercarnos a una experiencia de vida que puede resultar muy ajena para casi todos los espectadores cinematográficos. Como si el cineasta se asombrara ante el personaje que eligió construir y nos transmitiera esa sensación.

Filme límite que por su construcción cuestiona muchas certezas sobre el quehacer cinematográfico, *La libertad* se convierte en una experiencia liberadora. Su autor ya anuncia su segundo largometraje, en principio llamado *Sangre*. Ojalá pueda concretarlo.

Donde cae el sol (Argentina, 2002), Gustavo Fontán

Como ocurre en *El juego de la silla*, a Fontán, en su primer largometraje estrenado, le importa la descripción, al mismo tiempo amable y crítica, del funcionamiento de la institución familiar. Pero, en este caso, a diferencia del encierro que practicaban los Lujine en el escaso tiempo en que estaban reunidos, se observa con especial atención el medio, el barrio, que rodea y determina la conducta de sus habitantes. Mientras el cine argentino, especialmente el de los dos primeros gobiernos de Perón, hacía del barrio, cuando lo mostraba, el reservorio de los valores más tradicionales, y reaccionarios, tanto *Dársena sur*, *Picado fino*, *El bonaerense* o *Tan de repente* lo miran de una manera para nada sentimental, como un territorio que debe ser explorado desechando, si eso es posible, ideas previas. Fontán, por su parte, no esconde sus contradicciones pero tampoco oculta su nostalgia por una forma de vida que tiende a desaparecer.

En el centro del filme hay una historia de amor: la de Enrique -un hombre de sesenta y cinco años, dueño de una disquería que permanece al margen de las presiones del mercado- con Clara -una peluquera treinta años menor, hija de un amigo cercano de él-. Como puede conjeturarse esta relación, más allá de los auténticos momentos de felicidad que les procura, no acaba bien. Pero su "imposibilidad" no es únicamente resultado de los prejuicios de los otros, las familias de los dos incluidas, sino también de los discursos circulantes que ambos llevan dentro de sí, no del todo conscientemente. Una historia de amor, entonces, en donde lo social tiene un lugar preponderante, que lleva a que nos preguntemos ¿qué es lo que esconde la palabra amor con la que tanto se nos fatiga?

Hay una mirada minuciosa, por momentos obsesiva, arrojada sobre Clara, Enrique, los otros y el entorno, que termina adquiriendo un rol protagónico por la materialidad de su representación: calles, interiores, ropas y maneras de hablar y de moverse respiran una permanente verdad, como imponiéndonos su autenticidad. A que esto ocurra coadyuva la elección del plano secuencia, realizado con cámara en mano, para registrar los hechos. Frente al desagradable naturalismo de impronta televisiva y *découpage* industrial que se pasea a sus anchas por el cine argentino, joven o no, Fontán opta por una planificación que, como supo ver Pasolini en su momento semiológico, es la que mejor puede acercarse, que no conseguir, a una representación objetiva y empírica del mundo y del hombre, trascendiéndola también, como en este caso. Fontán esta preparando dos proyectos. Uno es la adaptación de una novela emblemática de la literatura argentina: *Mascaró*, de Haroldo Conti; el otro es un largometraje con producción catalana a rodarse en Barcelona a partir de mayo o junio del 2004.

El bonaerense (2002), Pablo Trapero

Como *Nadar solo*, *El bonaerense* también cuenta un aprendizaje. El que realiza Zapa, un muchacho simple de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en la institución policial. Es la audaz forma elegida para mostrarlo, como siempre ocurre, la que singulariza a este segundo largometraje de Pablo Trapero, cuya *opera prima*, *Mundo grúa*, es un hito en la transformación del cine argentino. No es que el tema no hubiera aparecido antes -desde el reingreso a la democracia como forma de gobierno han abundado todo tipo de uniformados corruptos y torturadores en películas estereotipadas- sino que nunca de esta manera. Utilizando esa estrategia nombrada como “narración con” -es decir un relato donde el espectador accede al mismo tiempo que el protagonista a la información- propone un viaje por un submundo que muy a menudo ocupa la primera plana de los periódicos, sólo en sus aspectos más superficiales, haciendo que aparezca como si por primera vez se lo registrara. Aquello que Zapa aprende en su periplo es que la línea que divide a los guardianes del orden y a los delincuentes no existe: que ambos hacen lo mismo desde un lugar diferente que a veces tiende a confundirse. Y el precio del conocimiento adquirido es su reingreso final, marca con la que deberá convivir el resto de su vida.

Trapero ha estructurado su asunto como una crónica minuciosa que presenta los hechos sin dramatizarlos, mirándolos al sesgo. Con una elaboradísima utilización del color y del sonido como elementos transformadores, desprende al filme del naturalismo que lo acecha a cada momento, así como rehuye cualquier discurso moralizador, evitando toda afirmación tranquilizadora. Es la ambigüedad constitutiva de la realidad, la que planteaba Bazin, la que hace aparecer y la que nos perturba. Es ese costado de documento que se cuelga en la historia de ficción lo que nos problematiza, como en la secuencia de la celebración de la Navidad en la comisaría, donde, con lógica impecable, los agentes de ambos sexos festejan disparando sus armas al aire.

Está, en este momento de la escritura, ya muy avanzado el rodaje del tercer largometraje de Trapero, *Familia rodante*, una *road movie* familiar que se adentra en la provincia argentina. Su intención es estrenarlo en 2004.

El juego de la silla (2002), Ana Katz

Víctor Lujine, un argentino que trabaja en Canadá, regresa, por un solo día, a su casa familiar en Buenos Aires. En tan pocas horas, su madre entablará una sorda batalla contra el tiempo intentando mostrarle que no ha transcurrido. Con ella, la verdadera protagonista, están sus otros tres hijos -dos mujeres y un adolescente- y la ex novia de Víctor intentando volver a armar su pareja e incorporada, como una más, a esta familia de clase media, disimuladamente venida a menos. Las visitas, como ya se sabe, son un recurso largamente probado a la hora de comenzar historias, pero, sabiamente, Katz elimina cualquier confrontación verbal, o algún estallido, donde se expliciten historias pasadas que siguen vivas. Éstas aparecen sugeridas a través de las acciones, sobre todo de los juegos grupales que la madre obsesivamente quiere repetir. Ritos que tan pronto convocan a la risa como al espanto.

Hay algo que *El juego de la silla* sugiere permanentemente, que sus personajes -todos, sin excepción, claro está que en mayor o menor grado- transitan por una zona límite entre la normalidad, si es que existe, y la patología. Desde el vamos esto se percibe, como suele ocurrir en algunos grupos familiares que ha sabido describir Claude Chabrol. Lo interesante es que en ningún momento estas conductas están vistas desde una mirada acusadora, simplemente

están señaladas y abandonadas al espectador, que no puede menos que imbricarse en ellas, a lo mejor reconociéndose.

Katz se arriesga en un desafío poco usual. No sólo es la directora, la productora, y la guionista de su película, basada en una obra teatral que le pertenece, -responsabilidades que los jóvenes cineastas argentinos habitualmente asumen- sino que interpreta, brillantemente y lejos del estereotipo, a una de las hijas, la que parece tener alguna suerte de retraso mental. Evita, además, con una cámara que se introduce en las situaciones y no se limita a registrarlas, cualquier resabio teatral que pudiera acecharla.

Las agitadas horas que se comparten con los Lujine, hacen añorar a la familia alternativa que propone Lerman en *Tan de repente*. A diferencia de ésta, que se disgrega naturalmente, los miembros de la que propone Katz ya no pueden despegarse de ella. El llamado telefónico de Víctor a su madre, ya en el aeropuerto listo a partir, para darle el número de su teléfono celular, lo demuestra. *El amigo francés* es el nombre del proyecto que Katz tiene ahora entre sus manos.

Tan de repente (2002), Diego Lerman

Desde el sorprendente y casi inicial “¿Querés coger?” que Mao, una chica dura, de pelo corto y apariencia masculina, espeta a Marcia, una chica entrada en carnes que trabaja en una lencería, todo sucede “tan de repente” como el título lo indica. Quizá lo más sorprendente sea, cerca del final, la muerte de Blanca, la tía de Lenin, la otra chica dura protagonista. Pero en un camino que ha ido de Buenos Aires al mar para detenerse, en un alto reparador, en Rosario, han abundado los hechos inesperados: el encuentro con una mujer que ha debido viajar para registrar el nacimiento de una orca -la maravillosa Susana Pampín que también aparece en *Silvia Prieto* y en *Nadar solo-*, la aparición de un paracaidista muerto en la ruta -¿guiño cinéfilo a Lynch?-, la voracidad de un perro que aprovecha el sueño de su dueña para darse un atracón de huevos y la inolvidable fonomímica de la letra de un bolero hecha por Blanca. La historia que propone la película avanza así, eludiendo cualquier relación de causa-efecto, y proponiendo, por lo tanto, otro camino para contar una historia donde las acciones abundan. Y donde los momentos en que el tiempo parece detenerse -la llegada de Lenin, Mao y Marcia al mar; la ingesta del licor en la casa de la amiga de Blanca y el paseo en bote sobre el río Paraná- adquieren una densidad -¿un lirismo?- infrecuente.

Ignoro cuál es la relación de Lerman, como espectador, con la *nouvelle vague*, pero cierta manera de filmar la calle y los personajes transitándola, la inspirada fotografía en blanco y negro, la breve y punzante descripción de la soledad de Marcia antes de encontrar a Lenin y a Mao, recuerdan algunos de los filmes de ciertos jóvenes, por ese entonces, cineastas franceses en los que podía respirarse el mismo aire de libertad controlada y placer por filmar. Siguiendo el imprevisible camino de sus tres jóvenes insatisfechas, Lerman se atreve a cuestionar la idea opresiva de una identidad sexual estable y también cuenta como el afecto permite la construcción, por supuesto que azarosa, de una familia paralela que, rápidamente se disuelve, quizá el destino ya escrito de cualquier grupo familiar. El proyecto actual del cineasta, hasta donde se ha podido saber, se llama *Mientras tanto*, expresión adverbial que señala el efecto que produce el montaje alternado, tan usado en *Tan de repente* para interrelacionar a sus diferentes personajes. Esperemos que en ella, a filmarse en coproducción con Francia a partir de mayo de 2004 y escrita parcialmente gracias a una beca de la Cinéfondation, continúe su exploración del universo femenino iniciada acá, a través de un discurso que, al contrario de lo

que suele ocurrir con otros cineasta jóvenes argentinos, se despega de la realidad para enfrentarse a lo Real: camino solitario, si los hubiese.

Los rubios (Argentina, 2003), Albertina Carri

En cierta medida, *Los rubios* continúa una senda abierta por *Un muro de silencio* -único largometraje, hasta el momento, dirigido por Lita Stantic, la productora que más ha hecho por el cine argentino joven-. Entre toneladas de celuloide malgastado, a veces con fines oscuros como ocurre con *La noche de los lápices*, en dramatizar episodios varios sucedidos, o supuestamente sucedidos, durante la última, hasta ahora, dictadura militar, Stantic indagaba desde el presente las marcas dejadas en la subjetividad de los argentinos por el horror. Carri vuelve a hacerlo desde ella misma -es la hija menor de un matrimonio “desaparecido” por esos años-, utilizando una primera persona infrecuente y desdoblándose: está ella y está la actriz que la interpreta, y lo declara al espectador, como hacía la voz de Godard con el personaje interpretado por Marina Vlady en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

Después de una *opera prima* muy sólida e injustamente maltratada: *No quiero volver a casa*, Carri, como tantos de sus pares generacionales, demuestra, en su segundo largometraje, que el cine es una cuestión de forma no de corrección política. Y destruyendo, con recursos múltiples, la división industrial entre “ficción” y “documental” -la reconstrucción del secuestro con muñequitos es un hallazgo mayor- indaga, sin fiarse demasiado de ella, en su memoria y se pregunta por su identidad. Así su historia individual adquiere resonancias colectivas, nos concierne, y nos compromete, a todos.

Es ya un lugar común, seguramente verdadero y sostenido por tantos, decir que el cine piensa la realidad a través de las estrategias con que elige representarla. No son demasiados los filmes, como *Los rubios*, donde la aseveración se vuelve tan evidente. Carri está trabajado en la producción de *Géminis*, que rodará en 2004.

Nadar solo (2003), Ezequiel Acuña

El mar, también el río en este caso, es filmado de muchas maneras por los jóvenes cineastas argentinos. Como una idea (*El fondo del mar*), como un adversario (*La cruz del sur*) o como una extensión de los personajes, como en esta *opera prima*. Martín, el protagonista, un joven que cursa el último año de la escuela media, pasa largas horas, solo o con su único amigo, Guillermo, mirando el río, como si estuviera a la espera de una respuesta que no llega. En otra ciudad, buscando a su hermano Pablo que un día se fue, observará al mar, acompañado por una chica que acaba de conocer, de igual manera. Como si en él pudiera encontrar algún destello de solución, para las inquietudes que lo atraviesan. Las mismas que imagina resolver si llega a encontrar a Pablo, que jamás aparecerá pero cuya sombra es admirablemente sostenida a través de indicios visuales y verbales. Al contrario de lo que ocurriría en una novela de aprendizaje, el filme lo abandona antes, muy poco antes seguramente, de que tome conciencia de que está enamorado.

Construida con la pesada y asumida sombra en sus espaldas de *Rapado* -la *opera prima* de Martín Rejtman, concluida en 1991, estrenada en 1996 y devenida hoy casi imposible de ver, por propia decisión de su autor-, explícitamente citada en la breve aparición de su protagonista, Ezequiel Cavía, es, sin embargo, una película extremadamente personal y ajena a los clisés que el cine, por supuesto que también el argentino, suele prodigar al representar a

alguien con la edad de Martín: no hay acá droga o desesperación sexual o violencia explícita. Tampoco, y esto es una marca común en casi todo este grupo de películas, aparece ningún discurso moralizante ni ninguna tentación metafórica. En un muy trabajado, y muy logrado, tono asordinado, que sin embargo jamás resulta monótono, Acuña narra un momento en el crecimiento de su personaje: un joven económicamente acomodado y urbano. Y, entre otras estrategias puestas en juego, mediante un sistemático uso de la elipsis -por ejemplo se omite el momento en que los padres se enteran de que su hijo ha sido expulsado del colegio y su reacción- consigue una bella película melancólica, de una dulce tristeza que, imprevistamente, permite conjeturar que las adolescencias, más allá de las épocas en que ocurran, suelen parecerse, sobre todo en aquello de intransferiblemente secreto que guardan. Su estreno, este año, debió ser postergado ante la cantidad de salas invadidas por *Matrix reloaded*. Cuando al fin se produjo, muy pocos espectadores acudieron a verla.

11 de noviembre de 2003

[Cinema]
LA RATA AFRICANA
Filmes Palabras de los cineastas
Emilio Toibero, selección

Esteban Sapir -6 de junio de 1967, Buenos Aires- (*Picado fino*)

Sergio Wolf: ¿Creés que el ejercicio que un cineasta hace en la publicidad, la televisión o el vídeo contamina un “ejercicio de poética cinematográfica”?

Esteban Sapir: No, porque tampoco creo en el cine como una especie de “poética de los elegidos”. La realidad, hoy, es que los medios electrónicos invaden este mundo. Este ejercicio en otros lenguajes o soportes me parece que lo enriquece, que podría aprovecharse de modo positivo...La publicidad, los *videogames* y la televisión forman parte de la realidad, y deberían enriquecer esa “poética”. Mucha gente de cine dice que no va a trabajar en tevé porque se va a contaminar, pero es un error, es como decir “no voy a respirar este aire porque no es puro”. Creo que las personas que hacen películas eligen partes de la realidad, y por eso, cuanto mayor cantidad de cosas conozcan es mejor.

Wolf: ¿Qué nexo establecés entre la teoría y la práctica?

Sapir: Las dos se complementan. La teoría es fundamental, porque sin ella uno no tendría la capacidad de pensar y enfrentarse a los problemas, y sin una práctica no podría resolver esos problemas...Por ejemplo, cuando escribo una parte del guión en el papel, ya sé como lo voy a hacer, y ese “saber hacer” me lo dio la práctica.

Wolf: ¿Qué crees que debería proponer una nueva generación de cineastas?

Sapir: El público del cine, hoy es una élite. Diría que lo que hay que hacer son películas sobre lo que sucede todos los días, no tratar de ser “poético” con lo que ya está escrito, sino con lo que pasa...Y por otra parte, debería dejarse de lado un concepto de películas argentinas típicas y empezar a filmar de otra manera, encontrar la crudeza de la calle. Transformar el cine poetizando la realidad, haciéndola una fantasía necesaria.

Las respuestas transcritas fueron elegidas de una encuesta a jóvenes directores argentinos, publicada, la primera parte, en el número 8 de la revista *Film*, correspondiente a junio/julio de 1994.

Martín Rejtman -1961, Buenos Aires- (*Silvia Prieto*)

Film on line: Tu cine es un cine con cierta fobia, que se detiene antes de que aparezcan "los grandes temas" como algo ostensible. ¿Hasta qué punto trabajás conscientemente con el contenido?

Martín Rejtman: Mis películas no plantean una problemática; las películas mismas son el problema. Me parece que muchas de las nuevas películas que se están haciendo intentan

dejar atrás el lastre de tener que plantear a priori una problemática. Esto es lo más saludable dentro de lo que está ocurriendo. Igualmente, en la mayoría de las películas, aún en las mejores, la idea de la problemática sigue estando y es muy difícil de abandonar. Así que, independientemente del valor de cada una de las películas, me parece que esa es una batalla algo más general. Sobre todo en la Argentina, que es un país problemático y hecho de problemáticas, donde lo único que se hace es analizar la problemática de nuestras vidas o de la sociedad. Y al ser ese análisis tan consciente, la vida y la sociedad quedan de lado; lo único que queda es la problemática. Entonces, no sólo el cine argentino, sino todo el país carga con eso.

Film on line: ¿Por eso el ascetismo?

Rejtman: Cuando empecé a filmar me dí cuenta que tenía que darle yo mismo valor a cada uno de los elementos con los que iba a trabajar. Veía que, en ese momento, ninguno de todos esos elementos tenía valor. Ni los planos (que estaban banalizados), ni los actores (que actuaban *otra cosa*, nunca actuaban la película), ni los guiones y los diálogos (que eran un vehículo para la poética o la ideología de los directores). No había nada en sí mismo en esas películas; todo existía en función de otra cosa. Y esa otra cosa era siempre ajena a la película misma. Apropiarme y valorizar cada uno de los elementos con los que trabajaba era la única manera de poder creer yo en lo que hacía. Era mi manera de ver cómo salir del empantanamiento del cine argentino, del no-cine que se estaba haciendo. Inclusive en las películas que se decían que eran "de autor", como las de Arístarain, a mí me parecían películas artificiales, que se debían a un viejo cine de Hollywood. Con esto no quiero decir que eran todas malas. Pero bueno, formaban parte de un clima un poco complicado.-

Film on line: ¿Cuáles son los riesgos que ves en este proceso de despojarse del lastre?

Rejtman: El único riesgo que existe es la exposición. No me parece un problema, más bien una especie de sinceramiento. Como en la economía, una especie de saneamiento de las cuentas públicas. Se ve si en lo que estás haciendo hay algo o no hay nada. Ya no se trata de una película llena de planos y diálogos pretenciosos, con una historia políticamente correcta, en donde lo primero que la gente ve es la poesía, o la política, o las grandes actuaciones, etc., tal vez una película muy mala, de la que la gente sale contenta, habiendo recibido un cierto estímulo que puede asimilar y digerir muy fácilmente.

Fragmentos de una entrevista realizada en 2001 publicada en *Film on line*
(www.filmonline.com.ar)

Lucrecia Martel -14 de diciembre de 1966, Salta- (*La ciénaga*)

Luciano Monteagudo: El sonido de *La ciénaga* es muy elaborado, a diferencia de lo que suele ser habitual en el cine argentino, ¿por qué?

Lucrecia Martel: Siempre tuve más clara la banda de sonido que la imagen. Una cosa que me parece importante de *La ciénaga* es que aunque no haya un narrador definido, que era un riesgo muy grande, el punto de vista del narrador no iba ser el mío de mi edad sino el de cuando yo era chica. Cuando uno es chico a lo mejor no entiende muchas cosas, pero es mucho más perceptivo. Eso fue para mí una clave para la puesta de cámara, no intentar ser descriptiva porque no confiaba mucho en que mostrando más fuera a aclararse nada. En el cine lo más táctil que tiene uno para transmitir, lo más íntimo, es el sonido. El sonido se mete

en uno, es muy corporal. Y para ser fiel a esa perspectiva infantil, trabajé con la idea de que el sonido pudiera contar más que la imagen, incluso más que las palabras.

(...)

Monteagudo: *¿Por qué La ciénaga? ¿Qué evoca para vos ese título?*

Martel: Yo tenía mucho miedo de que, a causa del título, hubiera una intención de interpretación simbólica de la película, que estaba muy lejos de mí. Pero hay algo que tiene que ver con la manera en que funcionan los nombres en el norte, nombres de origen muy colonial, que aluden directamente a una cosa que en determinada época del año resulta ser el origen del nombre. En el verano cierta zona se llama “La ciénaga” porque se desbordan los ríos de montaña e inundan cierto lugar...Pero es algo que si vos vas en invierno decís: “¿Y este páramo?”. Me parece que es como un clima que se genera en un momento y es difícil de atravesar. No es necesariamente un peligro mortal, no es un pantano y además de ese clima que se forma en ese momento son lugares que, contrariamente a la imagen que uno tiene de eso, chillan de la cantidad de bichos y pájaros y vida pequeña, son lugares intensos. Me gustan las crónicas de viajes del siglo XVI y me imagino a esos tipos llegando a esos lugares y poniendo esos nombres. Los nombres en el norte tienen que ver con esos tipos en un mundo agresivo, raro, loco. En Salta no mete miedo. El sentido del título tiene que ver directamente con el clima, el verano, esos lugares donde llueve mucho y tienen esa densidad.

Fragmentos de una entrevista que forma parte del libro colectivo *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002.

Verónica Chen -1969, Buenos Aires- (*Vagón fumador*)

Fotogramas: *¿Cómo llegás a la idea del guión de Vagón fumador?*

Verónica Chen: Soy montajista, y muchas veces la edición se realiza de noche, sobre todo en programas de televisión y publicidad. A menudo volvía a las 3 o 4 de la mañana a mi casa, en un taxi que tomaba Avenida Santa Fe todo a lo largo desde Palermo hasta el Bajo, con lo cual atravesaba una larga doble fila de cajeros automáticos a ambos lados de Sta. Fe (desde Cnel.Díaz hasta Callao). A esa hora de la madrugada, las calles están desiertas, sobre todo los días de semana, y es un espectáculo fantástico. Cuando era invierno y hacía frío, dentro de los cajeros la gente dormía, a veces se veía a alguno comiendo algo. De ahí surgió la idea de que Andrés (el taxiboy) usara los cajeros como dormitorio o cuarto de hotel para sus clientes. Me pareció buena esta idea de la falta de intimidad, de la privacidad expuesta a todo el que pasa por la calle, y en el caso concreto de la película, el exhibicionismo es parte del juego de placer que instala el personaje y corresponde perfectamente con su carácter. Por otra parte creo que describe bien un sistema social en el que el pudor es una mentira, porque todo el mundo está en venta.

Fotogramas: *¿Eso es el símbolo del cajero automático?*

Chen: El cajero representa un poco esto: el amor y el dinero. Están mezclados (Andrés obliga a los clientes a extraer dinero del cajero para pagarle antes de hacer el amor ahí mismo) y el amor no es más que otra forma de intercambio, una moneda de cambio más: dólar-euro-sexo. En definitiva: el amor sí se compra. Dignidad...¿qué dignidad?

Fotogramas: ¿Cómo se concreta la filmación? Con ayuda, sin ayuda...

Chen: Durante un año y medio, fuimos un grupo de inconscientes con una voluntad de sacrificio y un esfuerzo heroico. A todos les había prometido terminar la película y pagarles cuando estrenara. Todos confiaban (o no les importaba cobrar): actores, técnicos, casas de alquiler de equipo, etc., todo menos el material virgen y el laboratorio. Como esto era un gasto considerable, sumado a la comida, los viáticos, los extras, etc., filmábamos cuando yo podía juntar algo de dinero (montando películas y editando comerciales y televisión) y cuando el equipo se podía reunir de nuevo. Filmamos de todas las formas: fines de semana, una semana de corrido, días sueltos...Nos convertimos en lo mismo que Andrés y Reni, los protagonistas, aves de caza a la espera y al acecho siempre de una oportunidad (alguien que nos prestara algo, un decorado del que nos enterábamos, cualquier cosa que nos pudiera servir).

Fragmentos de una entrevista publicada por *Fotogramas.com* (www.fotograma.com)

Lisandro Alonso -1975, Buenos Aires- (*La libertad*)

Domin Choi.: Lo que quiero decir es que en tu película la relación que establecés con el actor no es lo mismo que en una película convencional.

Lisandro Alonso: Se trataba de observarlo a él no de inventar una situación.

Mariano Dupont: ¿Qué es lo que hay detrás de esa intención?, ¿qué es lo que a vos te interesaba que quedara en la imagen?

Alonso: Me parece que la película está más en el espectador que en la imagen en sí. La película no habla de un hachero, sino de un tipo que mira a un hachero en el cine. Si la película no la pienso en función del tipo que la va a ver, no llega a funcionar; de hecho, a él lo ves todo el tiempo, sin embargo, no sabés qué es lo que está pensando, qué estado de ánimo tiene...Es una suerte de personaje-objeto. El estado de ánimo y los pensamientos se los tiene que poner uno, no están dados por el personaje ni por la película; y eso me parece que está bueno.

(...)

Emilio Bernini: De todos modos eso es bastante ambiguo en la película, desde el título mismo: si se trata de una vida en libertad o de lo contrario.

Alonso: Yo no sé muy bien qué es ser libre, qué es la libertad...Es una palabra que aparece en todos lados, pero no sé bien lo que significa.

Bernini: Pero es la palabra que vos usaste...

Alonso: Sí, pero estoy preguntando. Me parece que en una película es mejor preguntar que afirmar cosas. Bueno, para mí, nadie es libre, uno vive siempre medio esclavizado del entorno que lo rodea, para bien o para mal.

Fragmentos de una entrevista -Tres cineastas argentinos- publicada en el n° 2 de *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine.*, correspondiente a septiembre de 2001.

Gustavo Fontán- 24 de diciembre de 1960, Bánfield, Prov. de Buenos Aires- (*Donde cae el sol*)

Adrián Veaute: Una de las primeras cosas que se advierten en *Donde cae el sol* es la simpleza de una historia cotidiana enmarcada en un mundo igualmente cotidiano, reconocible y cercano. ¿Cómo surgió la idea de realizar esta película? ¿Cómo fue la colaboración de Pablo Reyero en el guión?

Gustavo Fontán: El origen siempre es algo bastante complejo. Creo que en cierto momento algunos personajes, espacios y perfumes de mi propia vida en un barrio del Gran Buenos Aires se fueron acomodando, generando historia. Recuerdo, eso sí, la decisión de hablar de un personaje de cierta edad, entre 65 y 70 años, uno de esos personajes de los que casi no se hablaba. Cuando yo empecé a trabajar con mi guión, Pablo empezaba a trabajar con el guión de *La cruz del sur*. Entonces decidimos compartir los procesos y durante un año nos intercambiamos los materiales. El leía mi guión, yo el suyo, y nos criticábamos. Fue un trabajo muy rico que me encantaría repetir alguna vez.

Veaute: Además, desde lo formal, existe una lograda coherencia estética al proponer una narración y puesta en escena acordes con esa pequeña y simple historia que se cuenta. ¿Cómo aparece esta propuesta?

Fontán: Me alegra que lo señales porque se trabajó mucho con todo el grupo para eso. Vos sabés bien que aunque uno diseñe en su imaginación algo coherente, en la realización de una película intervienen muchas personas: alguien hace la fotografía, alguien el sonido...y creo que hubo un trabajo muy fuerte de todos para conseguir esa unidad. Sabíamos que la película tenía que ser cercana y para conseguirlo los personajes tenían que estar siempre "adelante", es decir la fotografía, el sonido, el montaje, el arte, el montaje tenían que acompañarlos sin subrayados. Todos lo entendimos así; es como si todas las áreas caminaran en puntas de pie para permitirnos escuchar sus respiraciones, observar una pequeña sonrisa, simplemente alegrarnos o dolernos.

Veaute: Saliéndonos de la película, ¿qué pensás del rótulo "nuevo cine argentino" puesto a un grupo de películas argentinas actuales? ¿Te sentís identificado con él?

Fontán: Si define un espectro complejo estoy de acuerdo. Creo que a muchos de los que nos involucran en ese concepto nos une una nueva forma de pensar el cine, modificado en la forma de producción, y con relatos sinceros, más allá de los gustos, estilos y temáticas. Creo que también hay una cierta simplificación desde la etiqueta que impide una observación aguda del fenómeno.

Fragmentos de un reportaje publicado en el n°8 de *Otrocampo. Estudios sobre cine.*
(www.otrocampo.com)

Pablo Trapero -4 de octubre de 1971, San Justo, Prov. de Buenos Aires- (*El bonaerense*)

Ezequiel Luka :¿Podría ser la historia de cualquier desocupado que incursiona en un oficio nuevo?

Pablo Trapero: No. El Zapa no es tonto. Parece que las cosas le pasan por casualidad, pero son producto de una decisión tomada por él, quizás no tan directamente. Podría haberse ido a cualquier otro lado. El va a ser policía y se enfrenta a cosas bastante parecidas a las que vivía como cerrajero. ¿Vos conocés un cerrajero que va a tu casa, abre la puerta y te pide la escritura para ver si es tuya o estás afanando?. Hay algo de esta obediencia del Zapa que se repite idénticamente después en su trabajo como policía. Él no pregunta si está bien o mal, no es inocente frente a las cosas que hace. Indirectamente, todos en este país enfrentamos situaciones muy parecidas, donde ninguno de nosotros es inocente de las cosas que pasan. Todos podríamos actuar de otra forma, y después de las cosas tan terribles que vivimos, podríamos tener otra actitud y decir basta. Tener otra forma de accionar frente a una realidad completamente hostil, quizás no representada en las armas (aunque cada vez más). Hay mucha más violencia física en las calles ahora, pero siempre hubo en este país una violencia política, económica y social que afecta nuestra vida particular. Para mí, indirectamente, eso es muy parecido a lo que le pasa al Zapa.

Luka: Como productor y director de cine independiente en Argentina, ¿cuáles son tus perspectivas de cara al futuro inmediato?

Trapero: Para el cine, creo que éste es un momento increíble, donde todo el mundo debería empezar a festejar. Más allá de la producción, que es un tema aparte. En los últimos 4 o 5 años, muchas películas han viajado por todos lados, ganan premios, son estrenadas. Películas como *Caja negra*, *Sábado* e inclusive *Mundo...*, hace más de cinco años, no se hubieran podido estrenar. Muchas de estas películas están ganando lugares genuinamente porque no son deliberadamente comerciales, no están pensadas para la taquilla. Muchas tampoco son pensadas para los festivales pero éstos igual las piden. Está pasando algo increíble. En los últimos dos años hubo películas argentinas en Cannes, hubo películas en Berlín, Locarno, Venecia, Toronto, en los festivales más importantes hubo cine argentino y muchos ganaron premios. Esto es algo para festejar. El punto siguiente es lo que hablábamos de la exhibición y discutir los temas de producción. Porque evidentemente, un país quebrado como el nuestro hace muy difícil la producción de películas. Pero al mismo tiempo, es increíble que a pesar de estas condiciones de mierda se sigan haciendo películas. Serán de más o menos presupuesto, en digital o en 35mm, pero todos conocemos gente involucrada en algún proyecto de cine. Y hay directores que llevan dos o tres años haciéndolas. Hay una producción menos industrial pero mucho más variada y personal que antes. Involucran menos gente, menos dinero, menos técnicos, pero igual muchas son buenísimas. Creo que es un momento bárbaro a ese nivel, pero de mierda a nivel de producción, por la coyuntura. La autarquía del I.N.C.A.A. es una buena noticia, porque saber que ahora el I.N.C.A.A. maneja su propio dinero es algo positivo. Por supuesto que depende también de cómo se administre ese dinero y de cómo la gente que hace cine genere, pida y presione para que pase lo que necesitamos.

Fragmentos de un reportaje publicado en la revista virtual *Film on line* (www.filmonline.com.ar), cuando el estreno de *El bonaerense* en Buenos Aires.

Ana Katz -2 de noviembre de 1975, Buenos Aires- (*El juego de la silla*)

Ernesto Babino: ¿La casa de la familia Lujine, los protagonistas de la película, es ésta misma casa donde vivís?

Ana Katz: Sí, pero la transformé con la intención de que tuviese esa decoración que testifica el paso del tiempo, donde convive un sillón que viene del casamiento de la madre, con una mesa barata de hace cinco años. Un living muy ecléctico que describe la vida que llevó la familia de mi película con el correr de los años. Volviendo a la pregunta inicial, me sorprendió que la película que hablaba mucho de este lugar, de Buenos Aires, de Argentina, funcionara tan bien allá en Europa.

Babino: Sin embargo, hay en *El juego de la silla* un trabajo sobre lo universal más que sobre lo particular. Si bien tiene elementos costumbristas, las historias individuales no se expanden en asuntos coyunturales locales, como podrían ser las razones por las que Víctor emigra del país, sino que se concentran en reflejar lazos personales comunes en cualquier familia de clase media urbana de cualquier parte del mundo.

Katz: Me interesaba hacer foco en algo muy pequeño. Hacer un trabajo como de microscopio con esta familia de los Lujine hasta acercarme a ellos de manera minimalista. Creo que ahí sí se vuelve un poco universal, porque en ese acercamiento aparecen lados que quizás uno esconde, que son más íntimos y tienen que ver con el pudor o la vergüenza ajena, y que uno puede reconocer. En cuanto al costumbrismo, para mí fue como un disfraz. Quería trabajar con un lenguaje que por momentos resultase realista o costumbrista pero con la única intención de que se sienta empatía con eso, para poder hacer locuras extremas. El mecanismo fue el siguiente: pensé que los personajes de la película eran parecidos, en algún punto, a mi familia o a gente que conozco; luego, que estos personajes estaban locos o que eran raros; y, por ley transitiva, que uno llegara a pensar “mi familia es rara”. Sentía que si presentaba directamente esta gente como a “los locos Adams”, como *freaks*, se producía un distanciamiento.

Babino:¿Cómo trabajaste los distintos personajes para no caer en el estereotipo?

Katz: Por un lado, cuando pensé en esta historia, la composición de la familia y la manera de ser de cada uno fueron las imágenes más nítidas que tuve y era algo que no quería cambiar por nada del mundo. Por otro lado, lo que no me gusta del estereotipo es que en general apela más que a una persona a una sensación de persona, lo que yo quería era que fueran personas más que modelos. Tenía personas conocidas como modelos de los que trataba de captar detalles o síntesis de su naturaleza. Lo que fue muy importante fue el trabajo con los actores, trabajamos más de un año juntándonos dos veces por semana varias horas, creando tanto a cada personaje como a la relación entre ellos.

Fragmentos de un reportaje publicado en el sitio *Cine nacional* (www.cinenacional.com) al estrenarse *El juego de la silla* en Buenos Aires.

Diego Lerman -24 de marzo de 1976, Buenos Aires- (*Tan de repente*)

Ramiro Ortiz: ¿Por qué elegiste la novela *La prueba* de César Aira como punto de partida para tu “opera prima”?

Diego Lerman: No soy un erudito en Aira. Es decir: mi punto de partida fue *La prueba* y no Aira en sí mismo. Esa novelita la leí cuando iba al colegio y me quedó rebotando. Fue así que cuando estaba ya en el último año de la Facultad y pensaba en qué hacer como último cortometraje, me apareció el recuerdo de aquella lejana novela. La intenté buscar pero no estaba en las librerías. Terminé yéndome a la editorial a pedir un ejemplar. La volví a leer y pensé que era fantástica para adaptarla. Fue así que hicimos la adaptación para un cortometraje que filmé en súper 8 en 1998. Luego se lo mostré a Aira y le gustó mucho, para mí sorpresa. Después seguí trabajando en el guión, ahora pensando en el largometraje. Tardamos casi un año y medio en escribirlo. Y después del rodaje, cuando ya tenía el primer corte armado, lo vuelvo a llamar a Aira y le digo: '¿Te acordás de aquel corto que adapté? Bueno, lo seguí y ahora hice un largo. Solamente tomamos dos escenas del libro'. Es por eso que considero al libro de Aira como un punto de partida y no como una adaptación de la novela. Nuevamente me dijo que le gustaba y nuevamente yo me sorprendí.

Ortiz: ¿Por qué tomaste personajes femeninos gays, y no masculinos? ¿Cuáles eran las vertientes que te permitía aprovechar esta alternativa?

Lerman: Lo femenino está en la película. La razón fue azarosa pero debo reconocer que me encantan los personajes femeninos. No creo que haya sido ni más ni menos complicado, sino yo sólo podría hacer películas de gente de mi edad, de mi condición social, es decir sólo se verían clones míos en mis películas y eso sí sería aburrido. Como autor no hay nada que me atraiga más que meterme en mundos ajenos, pero cercanos. Lugares que tengan una resonancia para mí y de los cuales pueda tener una mirada clara. Hay personajes mayores y está claro que no me inyecté ningún líquido raro para experimentar cómo es la vejez, aunque sí intente ponerme en el lugar de los personajes. También creo que el trabajo con los actores y actrices es fundamental.

Fragmento de una entrevista realizada por Ramiro Ortiz y publicada en el diario *La voz del interior* (Córdoba), el 23 de agosto de 2003.

Albertina Carri -1973- (*Los rubios*)

María Moreno: Albertina es hija del sociólogo Roberto Carri y de la licenciada en Letras Ana María Caruso (Legajos nº 1771 y 1776), desaparecidos el 14 de febrero de 1977. Según el informe de la Conadep, sus tres hijas fueron retiradas por familiares de una comisaría de Villa Tesei: "A partir del mes de julio del mismo año se establece un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia. (...) Quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado 'Negro' o 'Raúl'." Eso en la estética de los documentos públicos.

Albertina Carri: En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan. Y lo que no se entendía es que ésta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado. Porque, de hecho, no sólo jamás acepté participar en películas testimoniales sino que no me siento representada por ninguna. Siento que hablan de mí sin hablar de mí en absoluto. Cuando hice *Los rubios* más bien pensé en películas como *Sans Soleil* de Chris Marker o las de Godard, en las que se enfrenta la representación misma.

(...)

Carri: Yo quería enfrentar al espectador con ese sentimiento que titila que es la relación con mis padres. Cuando era chica pasé por todos los estados. Tuve, obviamente, momentos de mucha bronca. Enojo porque me habían abandonado, porque habían elegido otra cosa y no a mí. También pasé una época en que los consideraba héroes retomando la versión de la familia. Héroes, lindos e inteligentes. Nunca los pensé como víctimas porque siempre tuve mucha conciencia de que la de ellos había sido una elección. Pero nunca tuve un odio particular como para buscar a los asesinos, sino que más bien siempre -digo "siempre" y nunca sé cuándo tomé esa conciencia- pensé que lo que sucedió fue responsabilidad de la sociedad entera.

Fragmentos de una entrevista publicada en *Radar*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 19 de octubre de 2003.

Ezequiel Acuña -9 de septiembre de 1976, Buenos Aires- (*Nadar solo*)

Luis Ormaechea: Contanos cómo fue el origen de tu film.

Ezequiel Acuña: *Nadar solo* es una película muy autobiográfica. A fines de 1999, empecé a escribir un boceto con cosas que me habían pasado en recitales y en distintos lugares. Fue una cantidad de cosas escritas sin una estructura clara, retratando lo que me había pasado tiempo atrás. Tenía 22 ó 23 años cuando empecé a escribirla, así que eran experiencias que tenía muy cercanas en el tiempo. Después, pasé estos borradores a Alberto Rojas Apel (el coguionista de este film) y juntos le empezamos a dar una forma narrativa, pero sin descuidar el tono que yo quería.

Ormaechea: ¿Reconocés alguna influencia en tu forma de filmar?

Acuña: Vi un poco de todo, aunque reconozco que *Escenas frente al mar*, de Takeshi Kitano, es uno de mis films preferidos y me sirvió para pensar no solamente cómo filmar el mar, sino también para ver la luz, los colores, el estado de las cosas y cómo todos esos elementos se ponen en relación; es decir, que no aparecen sin algún sentido. También *Los 400 golpes*, de François Truffaut, termina frente al mar y presenta colegios, familias y otros temas que aparecen en mi film, pero de una manera mucho más directa, más "hacia fuera" que lo que hago yo.

Por otra parte, tengo algunas influencias literarias como *El cazador oculto* o algunas cosas de Raymond Carver (por el tono y la simpleza de sus formas). Por su parte, la música tiene que ver con determinados estados de ánimo, con algunas sensaciones. Hay varias informaciones que vienen de diversos lados y que van configurando mis ideas.

Fragmentos de una entrevista publicada en el n°8 de *Otrocampo. Estudios sobre cine*.
(www.otrocampo.com)

Filmes citados

(por orden de aparición en el texto)

La ciénaga, Lucrecia Martel (Argentina/España, 2000)
El hijo de la novia, Juan José Campanella (Argentina/España, 2001)
Kamchatka, Marcelo Piñeyro (Argentina/España, 2002)
Historias mínimas, Carlos Sorín (Argentina, 2002)
Nueve reinas, Fabián Bielinsky (Argentina, 2000)
¡Qué vivan los crotosi, Ana Poliak (Argentina/España, 1990)
Hijo de río, Ciro Cappelari (Argentina/Alemania, 1991)
Historias breves: título bajo el que se agruparon los siguientes cortometrajes argentinos: *Niños envueltos*, Daniel Burman, 1995; *La ausencia*, Pablo Ramos, 1995; *Ojos de fuego*, Jorge Gaggero, 1995; *Cuesta abajo*, Israel Caetano, 1995; *Noches áticas*, Sandra Gugliotta, 1994; *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, 1995; *Rey muerto*, Lucrecia Martel, 1995; *La simple razón*, Tristán Gicovate, 1995 y *Guariso, los olvidados*, Bruno Stagnaro, 1995.
Herencia, Paula Hernández (Argentina, 2001)
Sin reserva, Eduardo Spagnolo (Argentina, 1997)
Vagón fumador, Verónica Chen (Argentina, 2000)
El día que me amen, Daniel Barone (Argentina, 2003)
Tan de repente, Diego Lerman (Argentina, 2002)
El bonaerense, Pablo Trapero (Argentina, 2002)
La cruz del sur, Pablo Reyero (Argentina/Francia, 2002)
Ana y los otros, Celina Murga (Argentina, 2003)
Cantata de las cosas solas, Willi Behnisch (Argentina, 2003)
Cabeza de palo, Ernesto Baca (Argentina, 2002)
Vivir intentando, Tomás Yankelevich (Argentina, 2003)
Un día en el paraíso, Juan Bautista Stagnaro (Argentina, 2003)
Cicatrices, Patricio Coll (Argentina, 1999)
El investigador de ciudades, Fernando Zago (Argentina, 2000)
Tal vez Tokio, Javier González, Guillermo Barbieri (Argentina, 2001)
La fe del volcán, Ana Poliak (Argentina, 2001)
Todo juntos, Federico León (Argentina, 2002)
Picado fino, Esteban Sapir. (Argentina, 1993-1996)
Nadar solo, Ezequiel Acuña (Argentina, 2003)
Dársena sur, Pablo Reyero. (Argentina/Alemania, 1997)
La libertad, Lisandro Alonso (Argentina, 2001)
Silvia Prieto, Martín Rejtman (Argentina, 1998)
Rapado, Martín Rejtman (Argentina/Holanda, 1991)
Ossessione, Luchino Visconti (Italia, 1943)
Los guantes mágicos, Martín Rejtman (Argentina/Alemania/Francia, 2003)
La niña santa, Lucrecia Martel. (Argentina/ Alemania/ Francia, en posproducción)
Aguas argentinas, Verónica Chen (en producción)
Sangre, Lisandro Alonso (en producción)
Donde cae el sol, Gustavo Fontán (Argentina, 2002)
El juego de la silla, Ana Katz (Argentina, 2002)
Mundo grúa, Pablo Trapero (Argentina, 1999)
Casa rodante, Pablo Trapero (en rodaje)
Los rubios, Albertina Carri (Argentina, 2003)

Un muro de silencio, Lita Stantic (Argentina/México/Inglaterra, 1993)
La noche de los lápices, Héctor Olivera (Argentina, 1986)
Deux o trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard (Francia 1966/67)
No quiero volver a casa, Albertina Carri (Argentina/Holanda, 2000)
Géminis, Albertina Carri (en producción)
El fondo del mar, Damián Szifrón (Argentina, 2003)
The Matrix reloaded, Andy Wachowsky, Larry Wachowsky (EUA, 2003)
Caja negra, Luis Ortega (Argentina, 2001)
Sábado, Juan Villegas (Argentina, 2001)
Sans soleil, Chris Marker (Francia, 1983)
Ano natsu, ichiban shizukana umi, Takeshi Kitano (Japón, 1991)
Les quatre cents coups, Francois Truffaut (Francia, 1959)



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
tijeretazos@iespana.es www.tijeretazos.org