



LAS CINCO LECCIONES

DAVID OUBIÑA Y SERGIO WOLF

► ¿Qué escribir sobre el cine argentino reciente? ¿Cómo definir líneas de fuerza en el mismo momento en que las películas se dan a ver? Las secciones que componen este texto no fueron redactadas de a dos; sin embargo, elegimos firmarlas en conjunto porque no importa si, en cada caso, tenemos un acuerdo específico. Se trata, más bien, de un ensayo aluvional: el principio de una reflexión a la que convendría sumar nuevos postulados o discutir los que aquí presentamos. Estas cinco lecciones son, por supuesto, arbitrarias. Y, a pesar de su tono fuertemente asertivo, pretenden ser interrogantes abiertos hacia el futuro.

TODO PERSONAJE ES UN ACTOR POTENCIAL DE SÍ MISMO

“¿Qué fue lo que hiciste?” dice una voz de mujer, fuera de cuadro, sobre el rostro más bien impasible de Xiaobin, que responde: “Estudié español”. Esa escena inicial en la que Nele Wohlatz presenta a la protagonista de *El futuro perfecto* (2016) tiene la cualidad de hacernos dudar si estamos ante una entrevista o interrogatorio de migraciones a una mujer china que se esmera con palabras apenas aprendidas o si estamos ante una clase

de español para extranjeros, donde van desfilando oraciones básicas para la interacción social. Pero esa indiscernibilidad que instala la idea de una película sobre el lenguaje, y especialmente sobre el uso del condicional, que da una pista sobre el título, a la vez dispara –por el tamaño de plano y el modo precario de mostrar el espacio– una tercera posibilidad: la de estar viendo un *casting*, en el que una directora entrevista a una posible actriz, preguntándole por sus acciones cotidianas como pretexto para descubrir no tanto qué hace sino, más bien, cómo habla no en cuanto al uso preciso o impropio del idioma sino tratando de percibir sus tonos y expresiones, su énfasis y sus pausas, el modo en que sus ojos brillan o la rigidez del cuerpo al hablar.

La organización de la película vuelve sistemático el uso de planos frontales de personajes y lugares así como repite las mismas situaciones con mínimas variaciones, como si esa insistencia fuera también un modo de poner a prueba, como si entrenara a la protagonista, que se llama igual que el personaje. Y creemos ver en ese modo entrecortado de Xiaobin una pista del aprendizaje o el ensayo y ya no logramos saber si esas frases son fruto de los textos que le hace decir Wohlatz o son las preguntas y respuestas que dispone el curso de español, si son no actores que van aprendiendo a serlo frente a cámara o son personajes que ensayan cómo convertirse en actores de sí mismos, y así, ya en la última parte, Xiaobin se llama Beatriz y hasta se vuelve narradora, como si pasada esa prueba actoral, Wohlatz le hubiera permitido aportar su propio relato ficcional a la película que está haciendo.

El curso de español parece haberse mimetizado con el curso de actuación y entonces Vijay, el novio hindú de Xiaobin-Beatriz, mantiene este diálogo: “Usted es el chino”. “Sí. ¿Y vos?” “Yo, de la India”. “¿Usted usa Facebook?”. “Sí”. O Nahuel Pérez Biscayart aparece como personaje episódico pero solo para responder a un interrogatorio con

los otros aprendices de español que, sin embargo, lo que le piden es que les explique cómo hacen los actores para llorar o bostezar sin abrir la boca y prestar completa atención a la exposición del método hasta que uno de ellos logra llorar y otra bostezar sin abrir la boca, es decir, hasta que los personajes se vuelven actores. El futuro perfecto parece confinar a una prehistoria cercana la distinción entre actores y no actores, planteando que el verdadero problema es cómo volver actores a los personajes.

EL CINE NO TIENE OBLIGACIÓN DE CONTAR NINGUNA HISTORIA

Al comienzo de *La siesta del tigre* (Maximiliano Schonfeld, 2017), un cartel anuncia que el tigre diente de sable fue el felino más grande que habitó estas tierras, que se extinguió a fines del Pleistoceno y que, en Entre Ríos, “un grupo de hombres intenta desenterrarlo. Buscan debajo de la tierra la riqueza que no encontraron arriba”. Pero muy pronto, el propio film desmiente cualquier pretensión de crítica social, así como la expedición se muestra ajena a todo rigor científico y la esperanza de un batacazo salvador rehúye a los personajes.

Es que el Cochi, Nino, Caco, Julio y Lalo no son precisamente personajes arltianos: estos paleontólogos de entrecasa carecen de ambición, de crueldad y de espíritu conspirativo. En todo caso, podrían haber salido de algún poema de Juan L. porque todo en ellos exhibe las marcas de una región y, sin embargo, esa estafalaria misión a la que se encuentran abocados los mantiene inmunes al pintoresquismo. Desde el agua, flotando sobre gomones, los hombres observan el perfil de la barranca para intentar descubrir si la erosión deja ver la punta de algún hueso fósil. Hay que quedarse bien quietos y atentos –como dice el Cochi– para “chusmear la barranca y ver si brilla

algo”. La única actividad consiste en esperar. Pero eso está bien porque, en el fondo, no es cuestión de resultados. Son como un grupo de amigos que sale en excursión de caza, no tanto porque ambicionen volver con alguna presa sino para estrechar los lazos de camaradería.

No hay demasiada convicción, no hay demasiada confianza, no hay demasiada certeza de que vayan a encontrar algo, pero tampoco hay ansiedad o desazón ante ese hallazgo que se demora. Más bien parecería que no se lo toman muy en serio y que disfrutan con las distracciones. La búsqueda es una excusa para, simplemente, estar ahí: acampan, beben, comen asado, conversan y no paran de hacer bromas. La acción y la aventura es lo que queda fuera de cuadro. Tal como sucedía en *Honor de caballería*, el film de Albert Serra, hay una marcada desproporción entre estos hombres un poco ramplones y el carácter solemne de la tarea que acometen. Pero justamente, en ese contraste entre la épica y la vulgaridad, surge la dimensión de lo profano y, con él, los pequeños gestos cotidianos de lealtad, de dignidad y de afecto.

“Tiempo al tiempo”, reclama uno de los exploradores y, de pronto, el lugar común recupera alguna huella de verdad. No hay hallazgo ni hay fracaso porque lo cierto es que no hacen más que contemplar. El film no progresa ni se estanca; ingresa en una zona de flotación, igual que los personajes, reposando amodorrados en sus gomones, suspendidos sobre el tranquilo espejo de agua y dejando pasar las horas. En seguida advertimos que no hay allí nada para documentar excepto el ocio. ¿Es posible concebir un film donde nada suceda? No un film que se encuentra con que nada sucede sino un film pensado para que nada suceda, para mostrar que hay acontecimientos más intensos que las meras peripecias. La mirada cinematográfica está siempre asediada por un complejo performativo: el fantasma de una acción que la justifique. Algo tiene que ocurrir. Si se observa es porque, en algún momento, surgirá una historia

y había que estar ahí para capturarla. Schonfeld, en cambio, aprecia esa plenitud que se esconde en un cuerpo absorto cuando no es perturbado por ningún arrebató. Igual que sus personajes, no parece preocupado por encontrar nada: está conforme con estar ahí, dejándose llevar por el leve oleaje de las imágenes.

UNA PELÍCULA ES EXPERIMENTAL CUANDO DA CUENTA DE LA EXPERIENCIA DE HACERLA

¿Qué es un archivo, en una película? ¿Algo arrumbado? ¿O desconocido, encriptado en latas o sótanos, oculto u ocultado? ¿Algo creado y usado con otro fin que aquel que el nuevo film pretende darle y al que le cambia de signo, así como se dice cambiar la polaridad? ¿Es una inclusión de qué? ¿De imágenes, de sonidos, de textos, de voces? ¿Y si en vez de inclusión es ejercicio sistemático? Y entonces, más que la pregunta sobre *qué* es, cabe preguntarse *cuándo* puede hablarse de archivo. ¿Se puede seguir hablando de archivo cuando solo hay archivo? ¿Todo puede ser archivo?

Albertina Carri, en *Cuadreros* (2016), trabaja sobre la historia de sus padres y la propia, sobre un film perdido a partir de un texto de su padre y sus propios guiones o proyectos inconclusos o búsquedas infructuosas, y para ejecutar ese trabajo despliega varias pantallas simultáneas que varían en su número –a veces, seis; otras, cinco; otras, tres o una– y sobre las que se proyectan y se apagan, simultánea y sucesivamente, imágenes en fílmico que contemplan desde fragmentos de noticieros hasta publicidades pasando por pasajes de films experimentales o documentales, siempre desprovistas de toda indicación sobre su origen o autoría. Lo que el film desactiva es la idea del archivo como algo que se trae de otro lugar, yendo a excavar las memorias de lo que otros filmaron, pensaron, dijeron, escribieron o grabaron *antes*

para ilustrar, iluminar, poner en contexto una idea o personaje o tema *ahora*. En *Cuaterros* solo hay *ahora*, el ahora de la experiencia.

Casi siempre se piensa en esa categoría brumosa llamada “cine experimental” como derivada de la idea de experimento, de prueba que ensaya con la materia misma del cine, convirtiendo sus materiales, o las propiedades de sus materiales, en el tema con el cual experimentar –ejemplos: la resistencia al color del celuloide y la velocidad de obturación de la cámara– y desde allí ir descubriendo, o a tientas, un resultado que no puede ser sino un objeto cinematográfico frágil. Pero la idea del “cine experimental” también se puede entender como derivada de la experiencia y esa es la dirección sobre la que *Cuaterros* avanza con una potencia desmesurada, alentada por ese puro presente que actualiza todos los materiales que elige y de los cuales se sirve para que tanto la experiencia de hacer la película y la experiencia de todo lo que Carri vivió, escribió, filmó, buscó, oyó, conversó, probó y pensó en el pasado se vuelvan presente y se superpongan con la experiencia que está viendo el espectador.

En *Cuaterros* creemos atrapar las relaciones entre los planos, buscando entender la lógica asociativa y conceptual entre ellos, pero esa voluntad se vuelve fatalidad porque la película nos hace ver nuestro error a cada paso. De pronto, la voz-off cuenta las peripecias con *Los Velázquez*, el libro que escribiera su padre Roberto Carri y el film perdido de Pablo Szir sobre el cuatrero chaqueño devenido bandolero social, al tiempo que en una de las seis pantallas creemos ver imágenes de unos hacheros en lo que parece ser el bosque chaqueño, pero su duración es breve y al identificarlo buscamos la relación con las otras tres o cuatro o cinco y al hacerlo éstas cambian a otras. Siempre llegamos tarde, iniciando y abandonando en un lapso de pocos segundos la carrera contra la multiplicidad de pantallas, descubriendo en la fugacidad que quizás era la otra la indicada, o quizás todas las



que no logramos abarcar al mismo tiempo. Pero, además, lejos de que esa sucesión acabe en las pantallas irrumpe, irrefrenable, la voz de la directora Albertina Carri, cayendo sobre las imágenes como una cascada disfónica que en clave de corriente de conciencia entrega mezcladas las palabras de un diario y las lecturas de textos teóricos, citas apuntadas que apelonan la oralidad más coloquial con los textos sobreescritos, sin dejar pausas, impidiendo con su modalidad de metralla que podamos capturar el vínculo. La experiencia avanza en zigzag y siempre gana la batalla.

NO HAY MEZCLA ENTRE FICCIÓN Y DOCUMENTAL: TODO ES ARTIFICIO ■

“¡Quiero más realismo! ¡Quiero que se vea más real!” Eso es lo que grita el instructor militar a un grupo de reclutas que, organizados de a pares, se entrenan en tácticas de defensa personal. El reclamo suena absurdo, porque se supone que la práctica no debería servir para simular acciones sino que debería enseñar cómo reaccionar frente a una experiencia concreta: en el caso de un eventual ataque, lo que importa no es cómo debe verse el gesto sino su eficacia práctica para repeler la agresión. No se trata, entonces, de aparentar realismo sino de intervenir sobre el mundo real; pero ese mundo real es lo que se desdibuja cada vez más en los márgenes del encuadre.

Soldado (Manuel Abramovich, 2017) muestra el proceso de aprendizaje militar de Juan José González, que ingresa como voluntario al Regimiento de Patricios. Este *bildungsroman* castrense presenta el oficio de las armas como una serie de rituales vacíos. O más bien: lo presenta como una pura retórica donde las formas ceremoniales adoptan un caricaturesco estatuto ontológico. Abramovich admite que su película utiliza el registro documental pero, a la vez, incorpora situaciones donde el protagonista actúa “para la

cámara, como un actor que hace de sí mismo”. No se trata de la simple mezcla entre ficción y documental; lo que el cineasta comprende, más bien, es el valor del artificio en toda representación. ¿Cuáles son los momentos registrados a partir de la observación y cuáles han sido puestos en escena? La pregunta no es pertinente, porque Abramovich nivela todo sobre un mismo plano. Si tiene derecho a hacer actuar a su protagonista es porque los ejercicios en el cuartel constituyen, desde el momento en que se ponen en marcha, una gran *mise en scène*.

La actuación, entonces, no se agrega a esos ejercicios sino que se destila a partir de ellos para llevarlos al extremo. Lo que importa – como dice el instructor militar– es “que se vea real”. En eso consisten las prácticas físicas: se trata de naturalizar una mecánica de conducta, hacer que el cuerpo reaccione instintivamente frente al estímulo, que se acostumbre a esa prótesis que constituye toda disciplina. No hay más que entrenamiento: preparación minuciosa para algo que nunca se sabe qué es. *Soldado* exhibe una matematización de las acciones. No hay posibilidad de vida castrense sin orden. Todo tiene que ser mensurable, tiene que ser desagregado y vuelto a ensamblar como quien arma y desarma un fusil para ponerlo a punto. Las sábanas se doblan en cuadrado los viernes y en triángulo los martes y los jueves, pero siempre el vértice debe apuntar hacia el lado opuesto al de la puerta; el uniforme no se seca en máquinas industriales, el casquete va achataado arriba y con la visera redondeada, las botas de combate se limpian con jabón neutro, cepillo manual y no se secan al sol; en el saludo, la mano debe subir por la línea de botones hasta la sien a determinada velocidad, no se debe quebrar la muñeca, el pecho debe estar enhiesto y el mentón levantado. Cuando la conducta es obligada a funcionar como una herramienta de precisión, los detalles pierden cualquier referencia a un todo y adquieren una importancia desmedida.

Abramovich alterna entre planos generales (donde las formaciones de soldados, recortados sobre el playón de entrenamiento, se asemejan a una figura abstracta y simétrica) y primeros planos muy ajustados que sólo dejan ver un rostro. No hay relación orgánica entre esos dos tipos de plano, por eso el corte siempre señala un salto o una interrupción. El film registra la vida militar como un aprendizaje en la enajenación y, entonces, su planificación se contagia de esa alternancia mecánica que encarna el orden pero también la desconexión: plano general, primer plano, plano general, primer plano (“izquíe – deré – izquíe – deré”). Lo mismo sucede entre el sonido y la imagen: cuando la acción se ve lejos, los diálogos se escuchan cerca y, en cambio, cuando el plano se cierra sobre el rostro, las voces son reverberaciones que provienen de un fuera de campo nunca actualizado.

Significativamente, Juan González se prepara para tocar el tambor en la banda del regimiento y lo primero que debe entender es que todo el aprendizaje de los músicos consiste sonar al unísono pero a partir de una disociación que separa los sonidos de los cuerpos. El bizarro lirismo marcial –siempre cursi pero no exento de eficacia emotiva– apela a la hipérbola y a la arenga pero también, sin quererlo, pone de manifiesto la desproporción de la tarea: “¡Ésta es su caja de guerra! ¡Usted cría un yaguareté ahí adentro! ¡El estímulo a la moral no es poético sino fisiológico: ataca el músculo cardíaco, entonces el soldado secreta adrenalina y eso le sirve para la batalla!” No hay sentimiento en el aprendizaje del instrumento musical; hay automatización, una pura síncopa muscular donde cada golpe debe tener la misma precisión rítmica que los pasos acompasados de la marcha durante un desfile.

“¡Somos parte de la banda militar *Tambor de Tacuarí!*”, insiste el instructor musical. “¡Yo no concibo oficio más noble que la vocación de ser tambor! ¡Toda carga de los ejércitos de la patria

fue convocada por un toque de tambor! ¡Usted debe dejar la vida sobre el parche!”. El *pathos* guerrero tiñe de absurdo todo lo que toca y, entonces, no se puede dejar de pensar en el sacrificio que asumió, necio o jubiloso, el célebre tamborcito Pedro Ríos durante la batalla de Tacuarí.

LAS PELÍCULAS SÓLO AVANZAN CUANDO CONTRADICEN SU PLAN INICIAL

Cristian Pauls regresa a Fortín Tiburcio, el pueblo donde veraneaba con su abuela cuando era niño. El propósito, la coartada o el punto de partida es una foto a la que le falta un pedazo: su abuela junto a un hombre al que se le ha perdido la cabeza. El cineasta viaja hasta esa localidad como quien vuelve en busca de su pasado, de su infancia, de eso que denomina “los años Tiburcio”. ¿Acaso pretende recuperar sus memorias? ¿Actúa movido por la nostalgia? ¿Espera encontrar la respuesta a algún secreto familiar?

En el principio, sólo está la fotografía. Sin embargo, a poco de andar, la información que puede proporcionar esa mitad del mapa de un eventual tesoro se revela insuficiente: los informantes no recuerdan bien, las pistas son poco firmes y los datos que aporta la pesquisa acaban invariablemente en callejones sin salida. Por más que el film intente nadar contra esa corriente, una marea amnésica vuelve a depositarlo siempre en las orillas del presente. Parecería imposible reconstruir los lazos débiles que unen con el pasado. Y aun si se pudiera restablecer una red de memorias, aun si se pudiera establecer que el hombre de la foto es Aguilera (el vecino de atrás) y que la abuela tuvo un amante, ¿qué probaría eso? *Tiburcio* (2018) no lo sabe todavía, pero no es eso lo que le interesa. No importa: es necesario hacer la película no porque hay algo que se debe encontrar sino para dar cauce al deseo de una búsqueda.

Una noche, invitado a un baile en el pueblo, el cineasta es visitado por una pequeña epifanía: “Me quedé sentado en una silla, mirando esos cuerpos divertirse sin demasiado propósito. Yo, que me creía tan superior, me quedé haciendo el ridículo y envidiándolos; yo, que nunca bailo porque siempre me detengo a pensar”. De pronto, el entrevistador que incomodaba a los otros con sus preguntas descubre, un poco perturbado, que es él el que está fuera de lugar. Como un *penitimento*, las sospechas sobre una doble vida de su abuela se interrumpen y quedan en suspenso aunque permanecen inscriptas sobre la película: un camino que fue preciso transitar para encontrar la andadura definitiva. Ahora, la fotografía se convierte en un pasaporte donde se acredita que el portador puede parecer un extraño pero no es un completo extranjero. La imagen añeja del hombre y la mujer contra el fondo de Tiburcio es un salvoconducto que permite franquear la barrera de silencio y desconfianza: los hombres y mujeres aceptan conversar sobre sus vidas y sobre las otras vidas que podrían haber tenido.

El film ha comenzado como un clásico documental subjetivo pero, a medida que avanza, se desembaraza de lo autobiográfico para derrapar hacia el territorio de la pura alteridad. Como si, poco a poco, advirtiera –junto con nosotros– que debe abandonar su taquigrafía genealógica (al fin y al cabo, más mezquina y avariciosa) para prestar oídos a estas historias sin descendencia. “¿Quién va a tomar la guitarra después de usted?”, le pregunta el cineasta a un hombre que no se ha casado y no ha tenido hijos. Lo notable es que Pauls incorpora ese desvío como un elemento estructural del film. Todo sucede a la vista. Pero sin ninguna pose. La película es un cuerpo fluido que busca su cauce derramándose, con una elegancia natural, sobre las historias de la gente del pueblo. Sin duda, por detrás de esta etnografía visual está Eduardo Coutinho. El propio Pauls menciona en alguna parte que el descubrimiento

de los documentales conversados del director brasileño modificó radicalmente su perspectiva sobre el uso de los testimonios en el cine. Coutinho, en efecto, afirmaba que la conversación siempre supone un intercambio. Aunque ese intercambio sea inevitablemente desigual. La cámara no roba el alma de los retratados: si se lleva algo es porque también ha aceptado entregar algo.

Cada visita supone un recorrido sobre el mapa de Tiburcio que se va llenando con las líneas prolijas de un marcador sobre el papel. Como el mapa de Borges, que revela el rostro laborioso de quien lo ha trazado, los itinerarios del cineasta dibujados sobre el plano catastral dejan ver una fisonomía; pero en este caso, se trata de un semblante en el que ya no es posible reconocerse. “¿Esa memoria es la mía o la de él?”, se pregunta la voz en off cuando un entrevistado recuerda una épica futbolera que ambos comparten. La infancia es un país que inevitablemente se deja atrás y al que nunca se regresa. ◀

