

la rabia

paternidades

DOSSIER #08
DICIEMBRE 2023

la rabia

La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Espacio creado por

Karina Solórzano

Valentina Vignardi

Editoras

Karina Solórzano

Candelaria Carreño

Alexandra Vazquez

Diseño Gráfico

Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *Hacia afuera blanco* (2023), Sofía Ungar

Imagen de contraportada: *Anbell69* (2022), Theo Montoya

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 03 // No. 08 // Diciembre de 2023, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina

- Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

la rabia

Paternidades

00. Editorial

06

01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

11

Defender lo sensible, reivindicar la protesta

12

MERCEDES ORDEN (ARGENTINA)

02. Contraplano

23

Entrevista a Gloria Vilches

24

03. Paternidades

34

Esa película que no fue se convirtió en mi receta de supervivencia

36

CANE KALLSEN (ARGENTINA)

De excursión por las paternidades del asombro

48

CAMILA RIOSECO (CHILE)

Fantasmas deseantes

58

LA RABIA (ARGENTINA, MÉXICO, PARAGUAY)

Postdictadura: sobre *Hacia afuera blanco*, una película;

Los espantos, un libro; y otras referencias dispersas

66

FLORENCIA ROMANO (ARGENTINA)

Llegar a abrazarte aunque sea en sueños. Sobre *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022)

80

DEFINA MARGULIS DARRIBA (ARGENTINA)

La pasión de la semejanza: apuntes sobre la inestabilidad paterna

90

FELIPE GÓMEZ PINTO (ESPAÑA)

El tiempo del padre y el tiempo del hijo en *La familia* (2017)

98

JAIMAR MARCANO (VENEZUELA)

05. Rabia expandida

108

Suerte y salud, (2022)

109

CARLOS RIVERO (ESPAÑA)

Recuadros (2021)

110

GERARDO JARA (PARAGUAY)

Fuego en el mar (2022)

111

SEBASTIAN ZANZOTTERA(ARGENTINA)

Editorial

Desde sus inicios, los relatos cinematográficos se han nutrido de los conflictos paterno-filiales: paternidades asumidas como la de Charles Chaplin con Jackie Coogan en *The Kid* (1925), paternidades ausentes que construyen un relato fuera de campo, paternidades autoritarias, terribles, como las del cine clásico norteamericano que los “rebeldes sin causa” pusieron en disputa. El cine nos ha mostrado una visión sobre la paternidad, ha escrito y moldeado a lo largo del tiempo no solo el concepto de familia sino el abordaje al personaje paterno; en el cine contemporáneo, observamos tensiones entre nuevas formas de parternar y nuevas masculinidades: una transición de padres autoritarios, déspotas salidos de las películas de Francis Ford Coppola a padres melancólicos y héroes caídos, como Calum en *Aftersun* (2022) de Charlotte Wells o las familias desmembradas de Hirokazu Koreeda, que frente a la pérdida o a la ausencia y aprenden a madurar bajo la sombra de figuras paternas machucadas.



Aftersun (2022), Charlotte Wells

En este dossier están presentes esas preguntas por la paternidad, Delfina Margulis Darriba escribe sobre *Aftersun*, y en diálogo, Jaimar Marcano se pregunta por las nuevas paternidades en el cine venezolano con la película *La familia* (2017). Felipe Gómez Pinto sigue una ruta similar al preguntarse sobre nuevas formas de paternidad a partir del cine de Víctor Erice y distintas películas contemporáneas. La realidad política de nuestros espacios geográficos nos golpeó duramente mientras trabajábamos en este dossier. En el marco del resultado de las elecciones en Argentina los textos de Cane Kallsen y Florencia Romano son una suerte de “receta de supervivencia”, como el título del texto de Kallsen sugiere. Un texto sobre una película que no existe, sobre el diálogo entre la memoria y el olvido, y la lucha que atraviesa el cuerpo. Escritora habitual en cada uno de nuestros números, Camila Rioseco nos comparte un recorrido personal por el cine para pensar las paternidades desde las relaciones del aprendizaje pero también desde la cinefilia. Cerramos el contenido con un texto a seis manos sobre la película *Anhell69* (2022), una película sobre paternidades cinéfilas, la amistad y la pérdida.

Para nuestra sección (*Apuntes*) hacia una crítica feminista de cine invitamos a Mercedes Orden, editora del sitio La Tierra Quema, la pregunta que abre la reflexión tiene que ver con la toma de posición y con la urgencia de la crítica pese a todo, sobre todo en los tiempos que corren. Para *Contraplano* volvimos a entrevistar a una programadora, en esta ocasión fue Gloria Vilches a propósito de Cinema 3/99, un espacio de programación para niñxs, las infancias como contrapartida de este dossier sobre paternidad. Por último, para nuestra sección de *Rabia Expandida* tres cineastas varones nos compartieron películas que tratan sobre sus padres: *Suerte y salud*, (2022, Carlos Rivero), *Recuadros* (Gerardo Jara) y *Fuego en el mar* (2022, Sebastian Zanzottera), les agradecemos de corazón con esta sección de nuestra publicación.

La Rabia siempre sentirá la urgencia de estar alertas, tendiendo las redes de contención y luchas que puedan sostenerse, entre nosotras y con compañeras de la región. Es por eso que deseamos que el fin de 2023 les encuentre rodeados del amor de los suyos, y un futuro 2024 que atisbe horizontes de cuidados, lucha y resistencia. Entre la derrota y el desasosiego, esperamos que este dossier les deje algo, aunque sea unas palabras de contienda para enfrentar nuestro presente.

La Rabia, Diciembre 2023.





(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

*(o una aproximación a dos términos que, al juntarse, aturden
hasta a quien los enuncia).*

Defender lo sensible, reivindicar la protesta

Mercedes Orden (Argentina)

*Mercedes Orden (1988, Lanús, Buenos Aires). Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA).
Editora del sitio de crítica cinematográfica La tierra quema y co-editora del newsletter Soñar, soñar, cartas de cine.
Integrante de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Actualmente cursa la Especialización en Producción
de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes (UNA).*

*Cualquier intento de resistir la captación de la lucha feminista debe
empezar por introducir una perspectiva feminista diferente -una nueva
teoría- una que no esté determinada por la ideología del individualismo
liberal.*

bell hooks en *Teoría feminista: de los márgenes al centro*.

I

La Rabia me invita a escribir este texto en representación de La tierra quema -espacio de crítica cinematográfica que edito- y siempre la página en blanco me transmite el mismo temor: ¿Qué puedo decir yo? Abro el libro de Marguerite Duras, me dejo interpelar por un fragmento: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos -solo lo sabemos después- antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual”.

En el punto final de cada texto comprendo lo que quería decir acerca de una película o tema, el vago punteo inicial en forma de torbellino de ideas cobra un sentido, las citas de otrxs autores se acomodan, entran en juego con la totalidad. ¿Qué escribir? ¿Para qué público? ¿Con qué intenciones? son preguntas tan difíciles de ser resueltas como inevitables de ser consideradas a la hora de acercarse a la hoja o la computadora. Antes de entender en qué dirección avanzarán las palabras, lo único que tengo por seguro es que escribir implica un compromiso. Siempre se toma una posición, aunque a veces se intente esconderla. Lo explica Roland Barthes con claridad:



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1976), Chantal Akerman

La crítica no es hablar justamente en nombre de principios ‘verdaderos’, de ello se deduce que el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre. Ese silencio tiene un nombre: la buena conciencia, o, por así decirlo, la mala fe.

Nunca tiendo a la objetividad, sino que intento exponer la huella enunciativa de la forma más clara posible. En tiempos donde el individualismo se disfraza de libertad para hacer peligrar lo colectivo, pensar en cómo se construye la voz propia implica una toma de posición. Se trata de ser conscientes y manifestar de manera sincera las temáticas e imágenes con las que somos contemporáneos, las lecturas que nos alcanzan, los films y autorxs que rescatamos, los contextos en que estamos insertxs.

A su vez, defender las causas que nos representan, criticar las problemáticas que nos atraviesan, entrar en diálogo con otras miradas que profundicen e interroguen el estado de situación de mi país, de América Latina, del mundo y del cine se vuelve urgente en este escenario. Escribir es algo mayor, una invitación para pensar junto a otrxs, a la vez que nos entrega una herramienta de expresión, pero también de protesta. Una oportunidad para buscar en lo que incomoda -de una película o del presente político, económico, social y cultural- para preguntarnos el por qué y proponer más preguntas que clausuras.

II

En épocas donde las plataformas ofrecen una alta cuota de contenido feminista y la lista de la revista Sight & Sound 2022 posiciona a *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976) como la mejor película de todos los tiempos, ocurre asimismo que hediondos discursos de ultraderecha señalan como amenaza a las mujeres junto a otras minorías. La contradicción está planteada, la confusión es total: mientras la potencia del movimiento feminista ocupa cada vez más espacios, la respuesta de algunos sectores es un sentimiento de odio que llega hasta el límite de amenazar los derechos legítimamente conquistados.

Como explica bell hooks (2020) en *Teoría feminista: de los márgenes al centro*:

“Es evidente que la sociedad responde mejor ante las exigencias ‘feministas’ que no suponen una amenaza, que puedan ayudar a mantener el statu quo” (p.55). En el capitalismo actual evidenciamos una acción de captura que incluye al feminismo con el fin de neutralizarlo, de extraer los recursos que necesita del mismo y, a la vez, apaciguar sus demandas. Resulta prioritario, en este contexto, que además de ocupar las mesas de las librerías -anteriormente reservadas a los bestsellers- interroguemos y problematicemos los discursos superficiales con el objetivo de proponernos una mayor cantidad de críticas que exhiban el descontento frente a una peligrosa tendencia ideológica intolerante, xenófoba, homofóbica y antiderechos.

Lo políticamente correcto captura a ese feminismo de las superficies que no pretende llegar a ninguna cuestión de fondo y plantea una falsa inclusión al convertirlo en objeto de discurso, pero deja por fuera al feminismo plural que comprende la importancia de poner en tensión otras problemáticas que lo atraviesan. Si confirmamos su potencia, entonces, debemos tener en claro qué horizontes crea y cuáles excluye con la finalidad de pensar en conjunto una crítica que promueva un compromiso cada vez mayor respecto a lo colectivo y a las múltiples formas de pensar las violencias que emergen en un tiempo presente en continuo movimiento.

III

Un clima de época maquínico, representado por las mediaciones electrónicas, es acompañado por la precarización laboral, la desterritorialización y el capitalismo tecnofinanciero-extractivista de este presente post pandémico. En medio de un sentimiento de confusión e hibridez producidas por abstracciones e intercambios digitales, la corporalidad va perdiendo lentamente sus lugares.



bell hooks

En dirección contraria, la dimensión sensible emerge como un centro de resistencia. Desde allí podríamos posicionarnos para oponernos a un mundo individualista cuyo discurso promueve un tipo de ideología del ‘sálvese quien pueda’, que pendula entre liberal y conservadora’. El arte no está exento de esta ideología, tampoco la crítica, sino que resultan sintomáticos del presente que construimos. Junto a esta dimensión, pensar el acto de habitar nos ayuda a cuidar esos espacios cada vez más dispersos y acotados. Habitar las salas, los textos, los medios, los debates es una forma de implicarnos, de poner el cuerpo en tanto estrategia creativa, planteada en múltiples dimensiones, desde donde entrar en diálogo con otrxs y poder acercar nuestro punto de vista.

En tiempos en que una reseña cinematográfica puede ser escrita por un sistema de lenguaje de Inteligencia Artificial como ChatGPT, quizá sea el momento de detenernos a reflexionar acerca de lo que implica nuestra mirada, de cómo nos implicamos, al entrar en contacto con otros modos de ver, de articular las subjetividades, los territorios, los imaginarios y deseos que se construyen en cada obra. En ese extraño escenario del que estamos siendo testigxs podemos resistir también desde el malestar, hablando desde nuestras diferencias, como diría Pedro Lemebel, volviendo sobre la importancia del punto de vista, ejerciendo una crítica que agudice los sentidos a la hora de exponer nuestra percepción acerca de lo que pasa a nuestro alrededor.

El pensamiento crítico feminista es una oportunidad para contemplar nuevas formas de defender lo sensible y reivindicar la protesta como respuesta a las amenazas de ideologías que intentan naturalizar el aumento de la desigualdad y la supresión de las disidencias -aunque simulen fomentar espacios para la inclusión-. Seguramente ello no lo lograremos mediante el camino de las abstracciones ni del individualismo, sino desde una solidaridad política entre mujeres. Recuperar el gesto de compromiso en cada acto puede propiciar a que el “No pasarán” pierda su categoría de consigna, para convertirse en una lucha real compartida entre compañeras y una respuesta contra todo tipo de violencia y fascismo. Valorar su potencia en tanto acto creativo contribuye a promover una crítica comprometida con las obras, pero también con su presente, que no sea capturada por el orden establecido, sino que se mantenga independiente, coherente, exhiba una perspectiva plural y se muestre enérgica a la hora de oponerse y problematizar cualquier tipo de dominación.

ChatGPT

"Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" es una película dirigida por Chantal Akerman y lanzada en 1975. Esta película experimental y minimalista se centra en la vida cotidiana de Jeanne Dielman, interpretada por Delphine Seyrig, una ama de casa solitaria en Bruselas. Aquí tienes una crítica que aborda diferentes aspectos de la película:

1. Ritmo y estructura:

La película se caracteriza por su ritmo lento y su estructura deliberadamente monótona. A lo largo de casi cuatro horas, Akerman sigue meticulosamente la rutina de Jeanne, detallando sus tareas domésticas diarias. Este enfoque puede ser desafiante para algunos espectadores, ya que la película carece de la acción y el desarrollo de la trama tradicionales. Sin embargo, esta elección también permite que la audiencia experimente la monotonía de la vida de Jeanne y cuestionar las expectativas narrativas convencionales.

2. Exploración del feminismo:

"Jeanne Dielman" es considerada una obra maestra del cine feminista. La película aborda temas de opresión de género y alienación, al centrarse en la vida de una mujer atrapada en las expectativas sociales tradicionales. La rutina meticulosa de Jeanne simboliza la monotonía y la alienación de la vida de muchas mujeres en la sociedad.

Una crítica de la película Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles



ChatGPT can make mistakes. Consider checking important information.

Captura pantalla de ChatGPT. Elaboración de las editoras.

Referencias

Barthes, R. (1967). "¿Qué es la crítica?" en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

Duras, M. (2006) *Escribir*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Hooks, B. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Madrid: Traficantes de sueños.





Contraplano

*(diálogos con mujeres y disidencias sobre el
quehacer cinematográfico).*



Entrevista a Gloria Vilches

Gloria Vilches (España)

Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia (España), especializada en cine de vanguardia, experimental y de artistas. Desde 2009 coordina Xcèntric, el programa de cine experimental del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), y otros proyectos audiovisuales del centro. Regularmente imparte clases sobre cine experimental como profesora invitada en escuelas de cine, másteres y postgrados universitarios. También ha colaborado como programadora, conferenciante o tallerista con festivales, filmotecas y centros de arte como Filmoteca de Catalunya (Barcelona), S8 Mostra de cinema periférico (Coruña), Centro de Cultura Montehermoso (Vitoria), Tabakalera (Donosti) o Muta (Perú).

En la pasada edición del [Festival Internacional de Cine UNAM](#), dentro del programa [El Público del Futuro](#), Gloria Vilches nos platicó sobre «Cinema 3/99» una propuesta del [CCCB \(Centre de Cultura Contemporània de Barcelona\)](#) de cine experimental para niñxs que toma su nombre de las instrucciones de los juegos de mesa con su abanico de edades: de los 3 a 99 años, cifras tan aleatorias que causan gracia y nos permiten imaginar a un niñx jugando con un abuelo —nos dice Gloria en entrevista con La Rabia—. En este nombre, el programa recupera lo familiar y la idea del público: no es para niñxs o, más bien, no es sólo para niñxs. El otro homenaje es a Amos Vogel y a su mítico cine club de Nueva York: *Cinema 16*, en funcionamiento desde 1947 hasta 1963, cuyo estilo de programación que mezclaba cine de ficción con un documental, una película industrial o educativa, experimental o de animación le hizo entender a Gloria el cine de una manera muy amplia, una búsqueda similar es la que guía su trabajo. Para este dossier sobre paternidades quisimos pensar también en lxs hijxs, ese público infantil que a veces parece olvidado por lxs programadores y las salas de cine.

La Rabia: Actualmente diriges *Xcèntric*, el programa de cine experimental del CCCB, ¿cómo llegaste a la programación?, ¿cuáles son para ti las principales características que construirían la figura de la programadora?

Gloria Vilches: Yo empecé como coordinadora, me dedicaba más a tareas de gestión cultural, aunque de manera muy informal ya había programado muchas cosas, desde el cine club de la facultad hasta programas con amigas de cine de vanguardia con música en directo en un club de jazz en Valencia, cuando era joven. Siempre me ha gustado la música, yo era la típica que grababa mixtapes para amigos, estaba constantemente regalando cintas de casetes, posteriormente CDs y ese ejercicio con lo musical se puede pasar perfectamente a

lo cinematográfico. Yo crecí y estudié en los años 90 y principios de los 2000. En esa época no había internet, si en la universidad te enterabas que alguien tenía una película, una copia en VHS, podías hacer algo con eso. Siempre estábamos en «escucha y difunde» o «descubre y difunde», ese es el germen de mi interés por la programación que no es otra cosa que compartir lo que me gusta. Cuando hay una película que para mí es muy importante no quiero que se quede solo para mí, me interesa que la vea la mayor cantidad de gente posible.

En *Xcéntric*, es importante que precise, trabajamos con un equipo de programadores muy estable y todos aprendemos con prueba y error. Lo que hacemos yo lo definiría un poco como «arqueología fílmica»: buscamos en el pasado para traer al presente obras que pensamos que todavía tienen mucho que decir al público actual. Trabajamos en equipo y comentamos desde cómo se cómo hablan las películas entre sí, cómo se transforman al estar en un mismo programa, hasta temas muy prácticos: a qué hora programar, en qué contexto, cómo preparamos la sala, a qué tipo de público nos estamos dirigiendo, cómo presentamos las sesiones o qué tipo de textos publicamos para arropar estas sesiones.

Respecto a las características de la programación, una sería facilitar el visionado de películas que no se proyectan en los circuitos convencionales. Las tareas que realiza un programador o una programadora son de investigación, selección y luego explicación, creo que estas tres son las fases más importantes. También esta idea también —muy manida, tal vez— del programador como montador, que junta y ordena imágenes de tal manera que se influyen entre sí. O sea que una misma pieza se ve de una manera distinta según el resto del programa; son como montajes efímeros, por así decirlo. Pero esto no es nada fácil de hacer, hay cosas que funcionan en nuestra cabeza y luego las ves en público y no funcionan tan bien, muchas veces pasa que unas películas anulan a las otras.





Fadenspiele I (1999), Detel & Ute Aurand

Luego, para mí, hay una cosa que pienso últimamente, un nivel de programación «top». El programador ideal sería no solo el que conoce las películas, sino el que conoce de primera mano los archivos —el tema de los archivos es importantísimo, ahora mismo estamos en un momento crucial en ese sentido—. Un programador que conoce la historia de una película en el sentido de las diferentes versiones que hay, las distintas copias que circulan, dónde y cómo se ha proyectado, errores de restauración, que se cometen muchos, ahora que todo se pasa de DCP.

LR: En tu charla de *El Público de Futuro* en el pasado FICUNAM hablaste sobre *Cinema 3/99* un programa con películas no concebidas a priori para público infantil pero que buscan «estimular la imaginación y la creatividad», también hablaste de la importancia del misterio. Es interesante pensar el cine para niños más allá de lo tradicional, pero también, nos parece una propuesta para pensar la programación como un diálogo hecho a partir de conexiones a veces inesperadas ¿podrías platicarnos un poco más sobre cómo seleccionas las películas?

GV: En la actualidad, la mayoría de las iniciativas de programación para un público infantil se basan en los valores y, sobre todo, en guiar muy bien a los niños para que no se pierdan y entiendan todo lo que está pasando. Lo que yo intento hacer es lo opuesto, que es justamente introducir el misterio, algo con lo que los niños se queden descolocados. Eso es lo que estimula su imaginación y su creatividad. La mayoría de las películas que programo no son narrativas, no les están contando una historia, eso ya les descoloca de entrada porque la inmensa mayoría de los materiales que ven los niños en la televisión, en las escuelas, son películas narrativas. Programo piezas que conectan muy bien con sus intereses, en México puse como ejemplo una película de Ute

Aurand y su hermana Detel Aurand que es pintora (*Fadenspiele I*, 1999) una pieza de animación, hecha con arena, con palitos, con cuerdas, que es con lo que juegan los niños más pequeños en el en el parque, entonces cuando ven una pieza hecha a partir de esos materiales que les son tan familiares, conectan, no importa que la pieza no les esté contando una historia ni que sea relativamente larga y silente, como es este caso.

Este programa —*Cinema 3/99*— se organiza por temáticas (juegos y juguetes, plantas, humanos y otros animales, entre otros) y empieza ahora su tercer año. Cada año hago dos programas que se repiten, hay seis proyecciones en tres fines de semana distintos. El primer año lo hice yo sola pero también he querido trabajar con otras programadoras que se dedican a la programación infantil, este año los programas los hice con [Marie-Pierre Bonniol](#), ella es francesa, pero vive en Berlín y durante el confinamiento más estricto de la pandemia empezó a hacer programación online para niños. Entendemos la programación de una manera muy similar. Es importante mencionar que esto sólo lo he podido hacer en el momento en el que he sido madre, empecé a hacerlo cuando mi hija tenía tres años porque vi cómo eran las proyecciones para niños y echaba en falta otro tipo de propuestas y también porque entendí con qué cosas

conectan. En casa yo le pongo cosas de Charles Chaplin o de Buster Keaton o de repente ella se queda alucinada con algunas cosas de vídeo arte, les gusta mucho a los niñxs ver cómo los adultos se comportan como niñxs, no se comportan de manera racional y de todo eso está lleno el cine experimental. El caso es no ser prejuicioso y ampliar la idea que tenemos de qué es el cine y de qué cine es apto para un público general, familiar.

LR: En la misma charla comentaste que lxs niñxs conectan muy bien con el cine de atracciones, el cine de los primerísimos tiempos en el que lo narrativo no es lo importante, sino lo visual. En ese sentido, nos gustaría preguntarte ¿en qué medida programar cine experimental para niñxs ha «cambiado» tu manera de ver/entender el cine?, ¿ha cambiado?

GV: La verdad es que no. Más bien, este proyecto me está permitiendo compartir mi idea del cine con un público mucho más amplio. No compartimentar, no decir «vale, para

niñxs, es este tipo de materiales, este tipo de animaciones narrativas simplistas, buenistas» o que el cine experimental es un cine para iniciados, un cine intelectual o un cine que solo puede disfrutar gente especialista. Eso no es así para nada. Un niño, una niña, puede disfrutar y gozar muchísimo con cine de artistas y con películas de vanguardia y experimentales. Entonces no ha cambiado mi manera de ver el cine, me está ayudando como una herramienta, justamente para intentar abrir las ideas de qué es el cine.

También me interesa mucho la gente mayor que viene a estos programas, que, acompañando a sus hijxs descubren cosas con las que pueden conectar. Quizá nunca hubieran ido a un programa de cine experimental por su cuenta, ni hubieran visto una película de Rose Lowder, por ejemplo, que es prácticamente estructuralista; pero en ese contexto, como que les es más amable.



Experiment 120 en la Richard-Grundschule, Berlín © Marie-Pierre Bonniol/VG Bild-Kunst, Bonn, 2022

LR: Hablaste también sobre el ritual del cine: considerar al público, dar una bienvenida a la sala, poner música, presentar (acompañar) las películas. Nos parece que es una forma de crear comunidad, la comunidad también está presente en tu idea de trabajar con otras programadoras, esto es algo que nos interesa en La Rabia porque pensamos formas desde lo colectivo, ¿cómo ha sido tu experiencia en este sentido?, ¿cómo pensar una «comunidad del cine»?

GV: Bueno, es que esto es básico para mí. Es mi mayor obsesión: cuidar a esa comunidad. En *Xcèntric*, en el programa que hacemos de cine experimental desde hace más de 20 años —ese sí que es más para adultos—, creo que el gran éxito ha sido generar una comunidad, un grupo de gente que viene a ver las películas aunque no conozca los nombres de los artistas cuyas obras vamos a mostrar. También es verdad que existe en Barcelona un colectivo, una comunidad del cine experimental muy fuerte.

En cuanto a lo de los niñxs, para mí es esencial dar la bienvenida, no concibo que lleguen las familias y vean las películas y se vayan. Yo siempre estoy en la puerta, doy la bienvenida, doy una hoja de sala con información. Pongo música, y preparo *playlists* ad hoc para cada uno de los programas con los mismos temas: los colores, los animales. Y luego, efectivamente, siempre presento las películas para darles una serie de elementos que tienen que tener en presentes. Por ejemplo, les advierto «esta película es muda» para que nadie piense que algo está fallando, que es lo que se pensaría si no. O les explico: «en estas películas no vais a encontrar una narración, ¿en qué os podéis fijar en cambio? en cómo están hechas, cómo se mueven los objetos, qué tipo de materiales han utilizado estos cineastas». Yo creo que eso les ayuda también a conectar con lo que van a ver.

Les tournesols (1982-1983), Rose Lowder




El renovado archivo Xcèntric. © Xcèntric/CCCB

Cuando termina la función hay un debate posterior donde lxs niñxs vienen delante y con un micro —que les encanta— me van haciendo preguntas que yo voy respondiendo, o les hago yo preguntas a ellxs y surgen temas que son interesantísimos. Muchas veces sobre temas de técnica, por ejemplo. Les sorprende mucho cómo se mueven los objetos, les explico cómo hacer *stop motion*, pero también hay temas de contenido, llegamos a hablar de cómo los humanos nos estamos cargando el planeta, o cómo hay que tratar a los animales. Intento que de su propia experiencia puedan establecer un vínculo. Muchos niñxs son muy pequeñxs, intento que puedan establecer un vínculo con su propia experiencia; cuanto más pequeñxs, me da la sensación de que conectan todavía mejor con este tipo de cine. Luego llega un momento con los que son adolescentes o preadolescentes que tienen demasiado integrado en su cabeza que es el tipo de películas, necesitan buscar esa narración, y si no la encuentran muchas veces se frustran. Por eso, toda esta parte didáctica que arropa en las sesiones es muy importante.

A close-up, profile shot of a woman with her hair in a bun, smiling and looking towards a man. Her right arm is draped over his shoulder. The man is looking back at her. The scene is dimly lit, with a soft blue light source in the background. The text 'la rabia' is overlaid in white on the right side of the image.

la rabia



Esa película que no fue, se convirtió en mi receta de supervivencia

Cane Kallsen (Argentina)

Nacídx y criadix en la zona sur del conurbano bonaerense. Estudié la carrera de realización cinematográfica con especialización en documental en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC). Guioné y dirigí De construcciones (2021), Arreglar la casa es una forma de nombrarte (2022). Hice asistencia de dirección en 32 veranos, recuerdos del Agua (2021) y en Como un recuerdo de alguien más (2022). En 2021 di taller de cine para adolescentes en el Ranchito (centro comunitario en Lomas de Zamora) y en 2022 di taller de investigación documental en el Colegio de la Ciudad con un proyecto que participaba en Jóvenes y Memoria.

Mi papá comenzó a militar a los diecisiete años. Militó en la clandestinidad, en un partido de izquierda trotskista, durante la última dictadura, y en democracia hasta finales de los '90, cuando el partido se rompió.

En el año 1997, con la privatización del ferrocarril, se quedó sin trabajo. Ese año, nació yo. Con la plata de la indemnización, compró una videocámara y comenzaron los registros de los primeros pasos de mi hermanx, mis primeros gestos, los primeros frames de nuestra vida en familia. A los años, tuvo la posibilidad de hacer un curso de cine en la Universidad de Lomas de Zamora y encontró un espacio para poder plasmar su mirada sobre aquellas cosas que lo conmovían, un espacio que podía contenerlo en sus ansias por cambiar las injusticias del sistema capitalista. Encontró en esa herramienta la fusión de sus necesidades: la militancia social y dejar un registro de su vida. Entonces filmó. Mientras tanto, a sus cuarenta y tres años terminó la secundaria, se metió en un terciario y al poco tiempo comenzó a trabajar como profesor de matemáticas.



El 2001 y la necesidad de filmar

Para esta fecha, todo estaba en ebullición: mamá y papá, docentes precarizadxs de escuelas públicas de la zona sur del conurbano bonaerense, intentaban arreglárselas para darnos de comer a mi hermanx y a mí, que para ese entonces teníamos cuatro y seis años. Mamá y papá participaban de la huelga docente, iban a cada

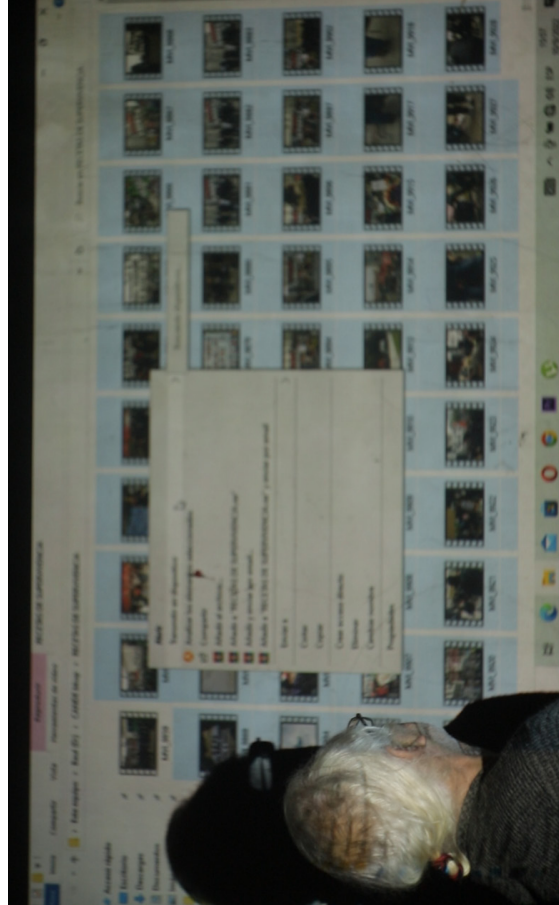
marcha convocada en la parte sur del conurbano. Con la cámara pegada en la mano más que nunca, sumado al curso en la Universidad, papá entendió que el registro documental era parte de su militancia; el contexto le había dado la manija necesaria para empezar a pensar una película acorde a los tiempos que corrían: un documental sobre la lucha de lxs docentes.

La respuesta ante la crisis y el malestar social era organizarse. Su respuesta ante la crisis era filmar, dejar materia fértil, hacer una película para visibilizar e informar sobre las reformas que el gobierno de De la Rúa quería hacer en la educación y mostrar, a modo de ejemplo, cómo los docentes se habían organizado para combatir.

Entonces filmó. Filmó hasta que le tiraron una bala de goma en la mano, durante la represión del 19 de diciembre, en la puerta de la Legislatura de La Plata. Filmó en medio de los gases, los gritos, las corridas. Filmó a la gente en la calle el 20 de diciembre, luego de que la policía reprimiera a las Madres de Plaza de Mayo. Filmó la rabia, el cuerpo en acción, el grito agitando sin descanso.

Por cada razón que uno tenga para hacer una película sobre algo, también existe una razón para no hacerla. Quizás otros proyectos: terminar de construir la casa, militar con más compromiso en el sindicato docente, trabajar más horas, todas las complicaciones que conlleva hacer una película sobre la crisis, en medio de la crisis. La poca plata que había no alcanzaba para todo, apenas para lo sustancial, sostener la familia. Lo primero en descartarse, fue la película. Quizás no fueron esas las razones, tal vez tuvo la idea de que no era suficiente para cambiar nada, ni el mundo, ni nuestras vidas. Quizás esa película no fuera tampoco el lugar que estaba buscando para él.

Los registros quedaron guardados y no volvió a verlos durante muchos años.



El cine como excusa para entablar diálogo

Cuando mis papás se separaron, el proyecto familiar se reconfiguró. Durante mi adolescencia, el vínculo con mi papá se basaba en ver películas y charlar sobre ellas. Eso era todo, encontrarnos para alquilar una película en el videoclub, o poner alguna de las nuevas adquisiciones de Dvds que había conseguido mi papá en la feria del barrio. Cada tanto, cuando era posible, ir al cine a ver algún estreno. Charlábamos siempre sobre las películas que había visto en su juventud y que le parecía importante que yo también viera.

Otra vez el cine aparecía para darle un sentido. una forma o un motor a la vida. En este caso, vincularse con su hijo, sin una madre de por medio. Tal vez sin saberlo empezaba a construirse ese legado, ese “algo para dejarle a alguien”. La herencia de la cinefilia.

En el año 2021, mi papá digitalizó el material registrado durante el 2001, con el fin de rememorar la fecha. Para ese entonces, yo ya estaba estudiando la carrera de cine documental, y parecía el momento oportuno para ofrecerme ese registro, para cederme el derecho de autor de esas imágenes y esa película que no fue. Para que concrete, con mis herramientas adquiridas en la escuela de cine, ese sueño inconcluso.

Pero yo no quería y no podía hacer esa película, después de todos estos años, esa película ya no parecía adecuada para dialogar con el presente. Sentía que era una gran responsabilidad que no podía asumir, ¿Qué tenía yo para decir sobre el 2001? Sobre la crisis, sobre la huelga docente, sobre la militancia, sobre un estallido social que apenas recordaba haber vivido.

Sin embargo, algo de todo eso tiró de mí o mejor dicho, se abalanzó sobre mí. Algo de estudiar cine documental que no me permitía rechazar material de archivo inédito sobre un acontecimiento histórico. Algo sobre querer cumplir el sueño de mi papá. Y a la vez, nada de eso parecía suficiente para armar una película.



Entonces hablar de la tensión

No podía asumir la responsabilidad de hablar del 2001, no terminaba de entender porqué mi papá seguía hablando del pasado de manera insistente, y a la vez no dejaba de sentir que era necesario hacerlo, que había algo que no era ni tan lejano ni tan ajeno. Entonces empecé a entender que hay algo de eso, algo de ese pasado que vuelve y se manifiesta, y con el que siempre estuvimos conviviendo. A medida que pasa el tiempo, más parece dialogar con los discursos que escuchamos, nuevamente en boca de todxs la posible privatización de la educación, sobre la dolarización, sobre la hiperinflación. Nuevamente la rabia de la gente buscando algún curso, un camino para expresarse.

Me encuentro revisando reiteradas veces ese material que registró mi papá y ya no insisto con preguntarme tanto sobre qué tengo para decir sobre ese pasado, sino qué puedo decir sobre su vínculo con el presente.

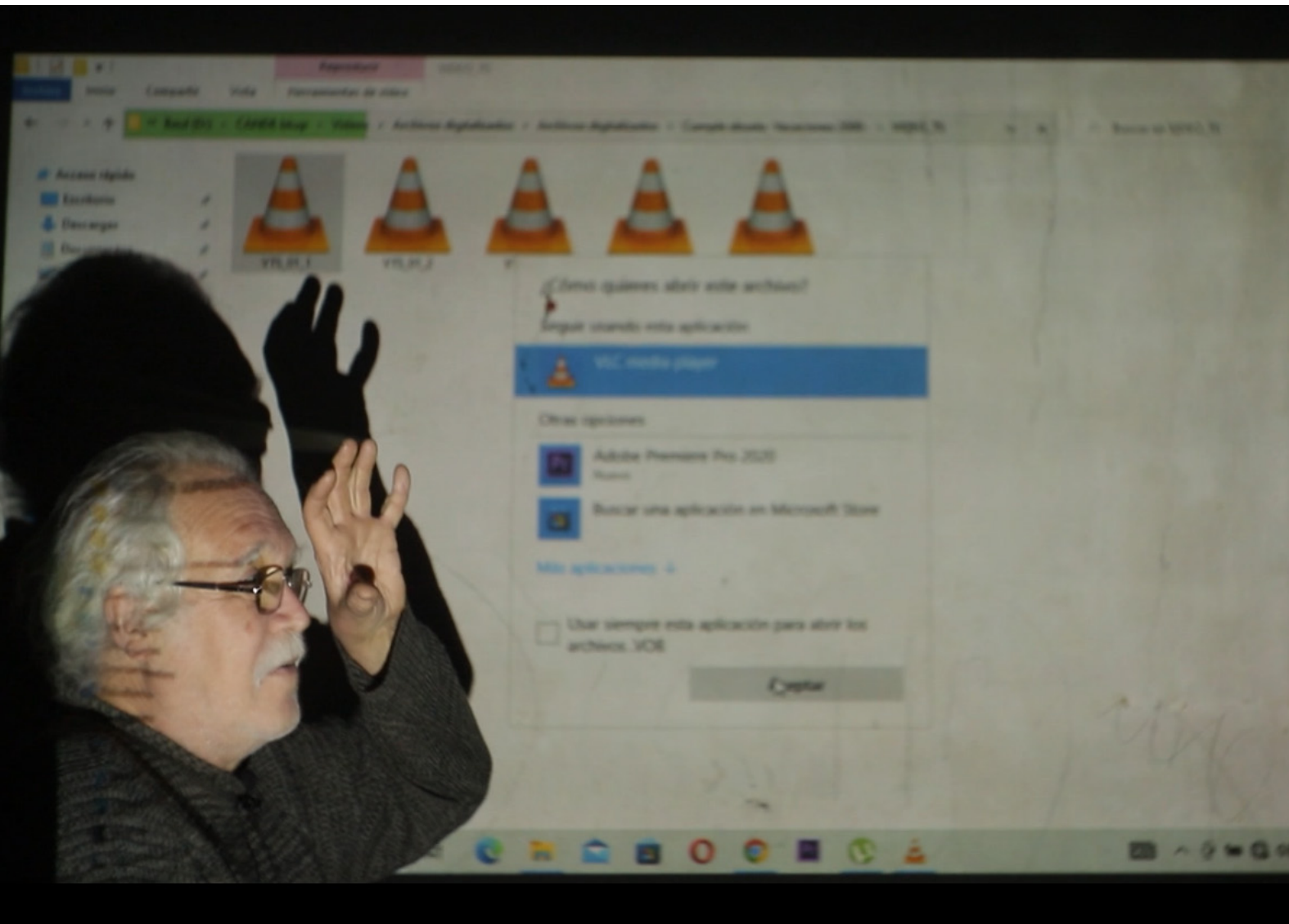
Apropiarme de las recetas

Al final de *Cuatreros* (2016) documental de Albertina Carri, la directora llega a una suerte de conclusión, luego de atravesar una larga y ardua búsqueda de una película que hable de Isidro Velazquez, personaje del que su padre escribió un libro, antes de ser desaparecido en la última dictadura militar:

“Sentí que llegué a algún lado, que ahora tengo una familia, una nueva casta de vivos a los que transmitirles saberes, probablemente inútiles para la vida pero en definitiva románticos, y que por lo tanto son recetas de supervivencia frente a esa organización del mundo, que tanto sufrimiento nos ha causado”

Salvando la enorme distancia entre estos dos relatos, me aferro a su tesis de las recetas de supervivencia. Entonces pienso (y deseo) que entre tanta incertidumbre y miedo, en esta crisis que se repite, mi papá me quiere dejar algo. Algo vital para combatir el miedo al olvido, al olvido como política pero también al de su propia existencia. Me está dejando un gesto para replicar, para aprender algo y enseñarlo, para decir “de todo este recorrido inventé esta receta, y ahora es tuya, para seguirla o para romperla, para saltar pasos y aferrarte a los que te contengan, para hacer tu recorrido e inventar tu propia receta”. El gesto de compartir la mirada, de prestar la cámara, el gesto de hacer memoria.

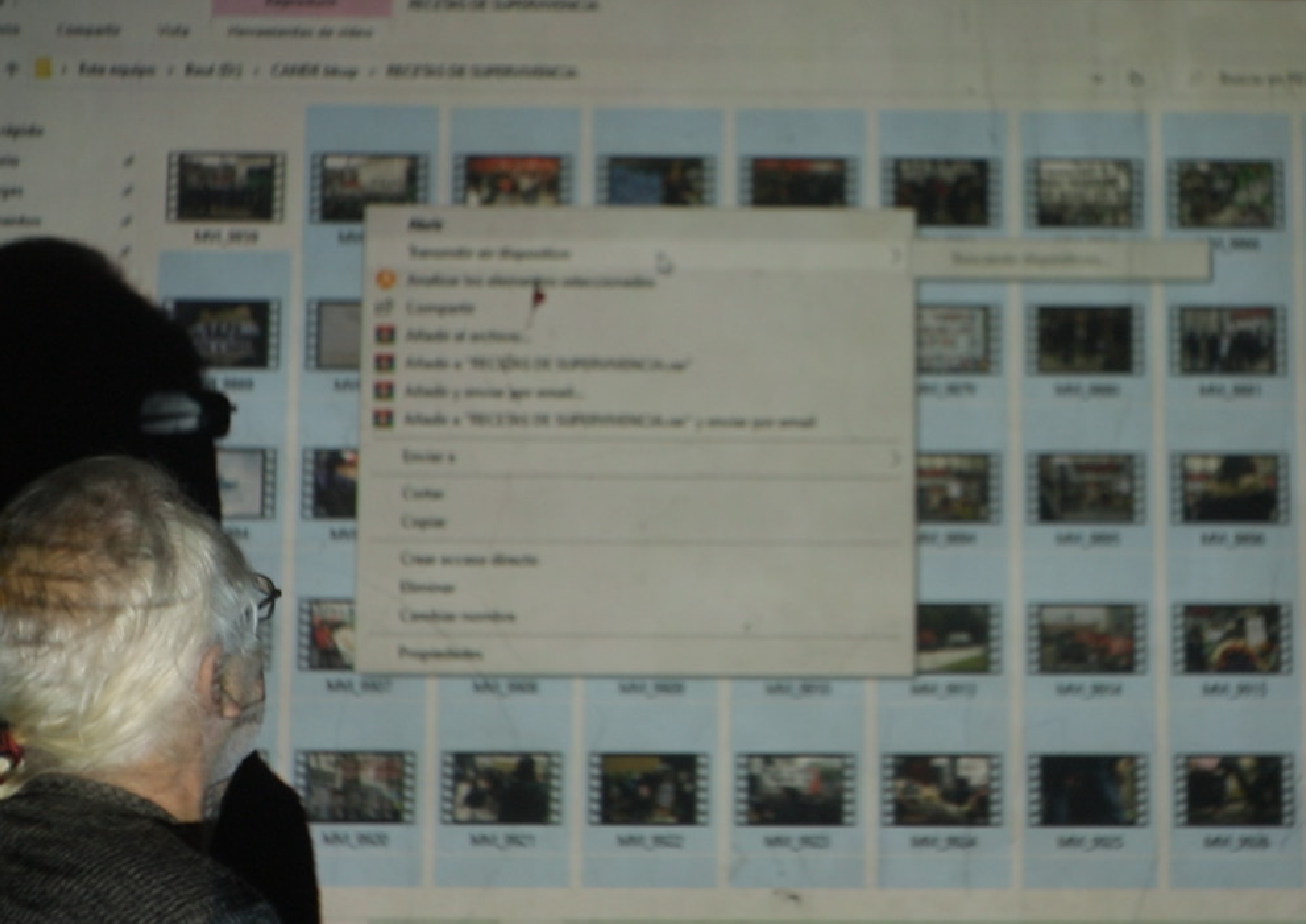
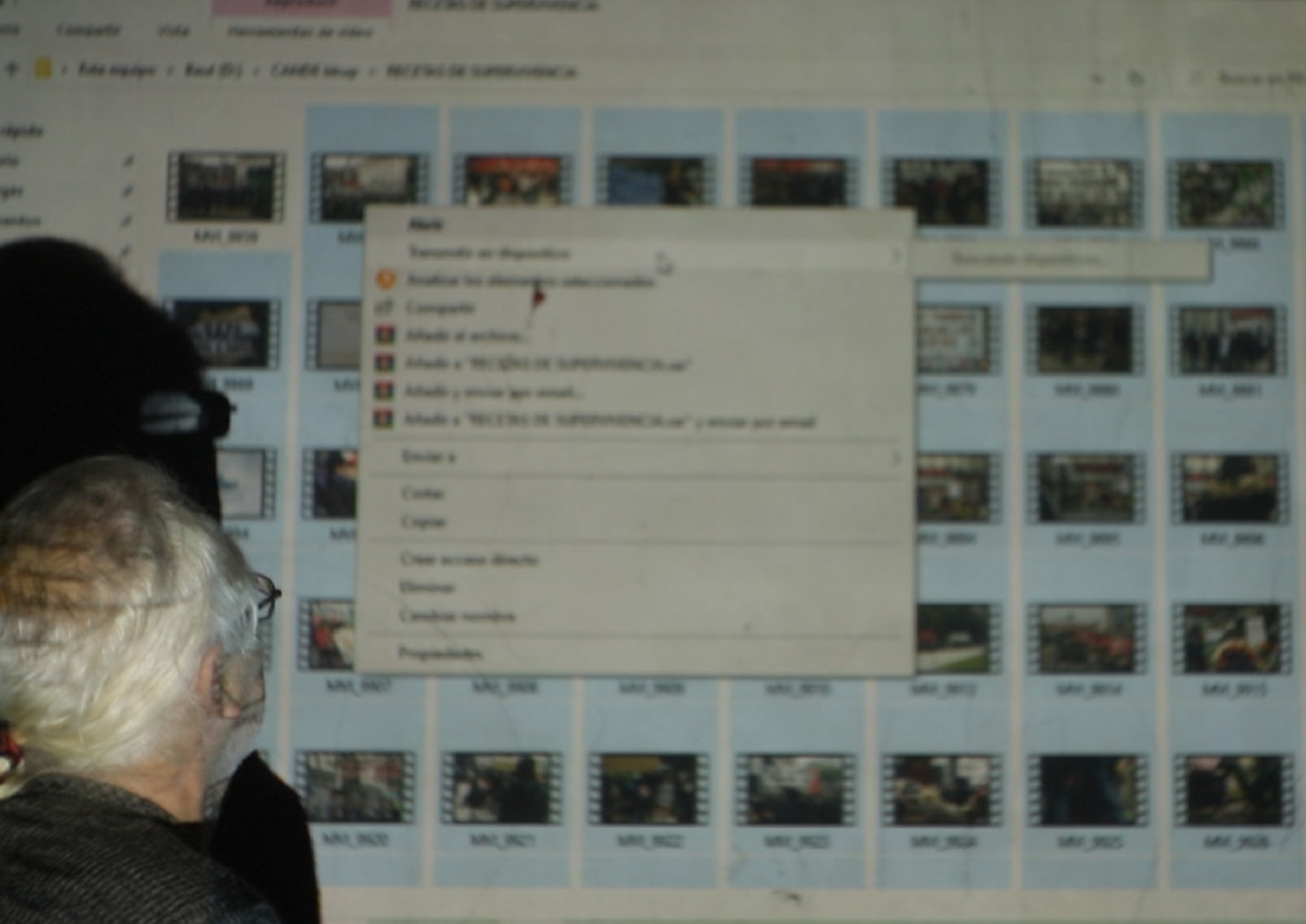
Mientras, él repite de manera obsesiva relatos del pasado, de la dictadura, del menemismo, del 2001, repite anécdotas sobre la militancia, sobre tener que enterrar diarios y revistas como protocolo de cuidado, sobre tener miedo de ser desaparecido, sobre ser delegado y ser despedido en cada fábrica en la que estuvo, yo pienso que la memoria tampoco puede ser un acto de repetición.



Entonces...¿entonces qué? ¿Qué hacer con esas imágenes? ¿Qué hacer para que resignifiquen algo en este proceso que hoy estamos atravesando?

Ya pasó un año desde que mi papá me dio esos archivos, desde que comenzamos a juntarnos para ver esas imágenes, para darnos un espacio nuevo de diálogo. Empecé a armar un ensayo documental que busca una receta de supervivencia, intento apropiarme de esas imágenes y me permito hacerles preguntas para reflexionar sobre las imágenes que hoy registramos.

Quisiera heredar los aciertos, no los errores, no los fracasos. Quisiera que esta película sea algo posible y, a su vez, la posibilidad de algo. Tomar una postura y aferrarme a esta receta de supervivencia, que es una película para nosotrxs y para otrxs. Sabiendo que quizás no cambie nada, pero será un intento, un gesto. Porque lo que necesitamos es eso, replicar el gesto. El gesto de intentar dejarle a otrxs algo mejor de lo que vivimos, algo mejor de lo que estamos viviendo. Quisiera decir que no hay que hablar de memoria y repetición como una misma cosa pero que hay que tener memoria para entender que la historia parece repetirse. Decir, que estamos quienes creemos que sí importa dejar un registro de la violencia que se descarga sobre nuestros cuerpos y también de nuestras luchas. Que si importan los archivos y que es importante hacer películas o al menos intentarlo y que sea la excusa perfecta para hablar-nos. Para hablar del 2001, para hablar del lugar que ocupa el cine en nuestras vidas, para hablar del diálogo entre pasado y presente, entre distintas generaciones. Para hablar de mi papá y para hablar de mí



De excursión por las paternidades del asombro

Camila Rioseco H. (Chile)

Crítica de cine. Magíster en estudios de cine y escribe para <http://www.elagente.cine.cl>.

Escribir sobre la paternidad es trajinar en uno de los amplios gabinetes de la consciencia; pasear por esta institución es una tarea agotadora porque casi todo lo contiene. En ella se relaciona lo masculino con el juego, la enseñanza y las figuras de autoridad, y todos nos relacionamos con más de una figura paterna: es imposible atenerse a una sola, además, si algo define a las nociones e imágenes es su capacidad de transfigurar cada vez que les ponemos atención. Recordar las imágenes de las primeras paternidades también es hacer surgir sentimientos que actualizan la memoria y renuevan el contenido de los archivos imaginarios. Por lo mismo, describir algunas de estas imágenes implica expresarlas en gerundio, como si sucedieran de manera simultánea mientras se recuerdan, y aparecieran como un cuadro vivo imaginario. Otro aspecto de este ejercicio de la memoria es que las figuras paternas no sólo son del género masculino, también las mujeres y las disidencias nos presentamos como representantes de estructuras culturales, así como también los aparatos inventados por los humanos, ya tengan estos fines lúdicos, de vigilancia, jurídicos o de fe.

Recuerdos: 1. Un papá sentado en el suelo con su hija mientras tratan de encajar la pierna de una barbie que la niña había roto. Este trabajo, a cuatro manos, no consigue su objetivo técnico porque ellos no tienen más que sus dedos como herramientas, y aunque hoy se sabe que una barbie separada de su pierna no tiene arreglo, la niña creyó durante ese momento que junto a su padre podrían reparar todas las muñecas del mundo. 2. Un abuelo en su mecedora y la nieta en el sofá que está bajo el televisor. Ella estaba esperando a su papá que se olvidó de pasar a buscarla, nuevamente, pero esta vez está tranquila porque está viendo una de las tantas películas de vaqueros que pasan en la tele, y el abuelo toma su cortaplumas, pela, corta y comparte con ella una manzana. 3. La primera mujer es una mamá que le cuenta a su hija una historia para enseñarle el uso de las tildes, que va de tres hermanas que usan sombrero: la aguda, la grave y la esdrújula. También le cuenta de otra mujer, una profesora de Montegrando y poeta internacional. A la mujer le gusta recitar la primera estrofa de *Los sonetos de la muerte* (Mistral, 1914) y a su hija jugar a contar las sílabas de los versos de los libros de Mistral que están en la repisa.

Del/ ni/cho/ he/la/do/ en/ que/ los/ hom/bres/ te/ pu/sie/ron,/ =15

te/ ba/ja/ré/ a/ la/ tie/rra/ hu/mil/de/ y /so/le/a/da./=16

Que/ he/ de/ dor/mir/me/ en/ e/lla/ los/ hom/bres/ no/ su/pie/ron,/=16

y/ que/ he/mos/ de/ so/ñar/ so/bre/ la/ mis/ma/ al/mo/ha/da.=16

4. Una segunda mujer trabaja seis días a la semana en una casa para cocinar y hacer el aseo. Ante la niña que vive ahí, esa mujer es la representación del orden y las leyes domésticas. Con ella aprendió a planchar ropa, a usar el cuchillo, a diferenciar la menta silvestre del poleo y el cilantro del perejil.

Estas cuatro imágenes tienen en común el aprendizaje que se produce en escenarios domésticos, cotidianos y ordinarios, los cuales han sido descritos por la filósofa Sara Ahmed como lugares donde el sentimiento es similar al de comodidad, “como un sentimiento que una no se siente sentir”, un “no-sentimiento” (p.272, 2014). Sin embargo, estos recuerdos se graban en la memoria a través del asombro que producen el uso de estos objetos desconocidos (cuatro manos trabajando juntas sobre una barbie destrozada; una película de vaqueros y una cortapluma; un poema recitado y la fábula de las tildes; una huerta de hierbas y un cuchillo de cocina). El asombro es una emoción que, en palabras de la filósofa, “se trata de aprender a ver el mundo como algo que no necesariamente tiene que ser, y como algo que llegó a ser, con el tiempo y con trabajo” (p.273). Las paternidades, desde este punto de vista, implican un aprendizaje y se presentan como un movimiento, un lenguaje y

un campo de acción, son relaciones afectivas guiadas por un objeto formal, y se traspasan desde lo femenino, lo masculino, lo animal y lo técnico. Este texto propone una historicidad de paternidades ordenadas desde mi propia subjetividad, reúne cosas traídas por la memoria para ubicar esos hallazgos en un collage hecho de trozos. De la unión de estos desperdicios aparece una figura como la de un/a ilusionista, maestra/o en trucos básicos; filósofo/a y/o artista amateur; relativista del tiempo y el espacio; presentador/a de juguetes, máquinas y sets para armar; también contador/a de historias y misterios en tiempos de ocio y en viajes en auto. Es también un/a *performer* que entretiene hasta que llega su show final, el de escapismo con huida segura a la oficina, sala o fábrica, donde ejecuta su trabajo asalariado o, simplemente, descansa de todo lo anterior. Este personaje facilita una disposición al divertimento en el aprendiz, y si aquello se agudiza, se corre el riesgo de vivir con la necesidad de sentir el asombro en otros lugares, de situarse en los intervalos y buscar experiencias que simulen lo transmedial, ese estar con un pie en un hábitat y el otro en la puerta, permitiendo una abertura para que asome la curiosidad a ese otro lugar extraño que, por supuesto, llega a reflejarse en la pantalla gobernada por el cine, el padre suplente.

A fines del siglo XX, en las casas no se escuchaba hablar lo que llamamos hoy “control parental” de contenidos audiovisuales, ni mucho menos existía una filtración técnica que apartara a unx menor de edad de la posibilidad de mirar, por ejemplo, la escena de abuso sexual en *El último tango en París* (Bertolucci, 1972). Entonces, lo que existía era un tráfico de VHS que era gestionado entre padres e hijxs, pero la compañía de adultos en los visionados no era algo que se practicara con frecuencia, sí con la televisión que tenía un uso más parecido al de la radio, de consumo familiar, pero no tanto con el cine. El consumo en casa podía llegar fácilmente a cuatro o cinco películas en un fin de semana, vistas por un grupo de hermanxs, primxs y amigxs frente a un televisor pequeño de pantalla redondeada. Las de terror con hijxs del diablo, monstruos, vampiros y zombies, eran las que más tiempo se quedaban en la imaginación; en las noches penaban las imágenes oscuras y silenciosas de acecho a las víctimas, y cada crujido o ladrido se convertía en un ser sobrenatural que visitaba a lxs desveladxs. En las salas comerciales,

antes de la llegada de las transnacionales, las clasificaciones cinematográficas funcionaban como mera sugerencia, es decir, era raro que el portero impidiera entrar a menores de edad, sin sus padres, a ver películas de acción, artes marciales y soldados. Dentro de este panorama, guardo con especial cariño el estreno de la película *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988), en la que por fin el cine de mi generación mostró la vida de una niña, Lydia Deetz (Winona Ryder), que cohabitaba con fantasmas sin necesidad de huir de ellos.

Toda esta actividad de adolescentes diletantes de los *blockbusters* era la antesala del sueño del cine como escuela, asistir a sus clases para aprender a ver el mundo, acercarnos a él en “modestas multitudes”¹ de cinefilia y definir un gusto propio. Este compromiso con el padre maquínico, globalizado y tantas veces indiferente a la vulnerabilidad humana, era un trato que podía tensionar los vínculos con figuras paternas previas, sobre todo si estas estaban apegadas a las tradicionales áreas del conocimiento.



Casta de malditos (1956), Stanley Kubrick

Uno de los maestros del cine en mi generación fue Stanley Kubrick. Sus películas formaban parte del ritual de iniciación de varios jóvenes que queríamos entrar a la categoría de cinéfilos. En mi caso, hice la promesa con *Casta de malditos* (1956), que también fue la primera película que vi en un cine no comercial, en el campus de la Universidad de Concepción de Los Ángeles. Si bien este recuerdo lo tengo medio velado, lo que puedo afirmar es que fue una retrospectiva de Kubrick que se hizo en el Aula Magna, que sólo fui a esta función, y quizás fue el primer filme *noir* que vi completo. Llegué sola, pero allá me encontré con unas amigas de otro colegio que habían ido, más que nada, por la curiosidad que les despertaba el ambiente universitario. Me di cuenta de eso y me cambié de asiento para poder ver con tranquilidad el debut del director. Esta fue una sesión especial por dos cosas: 1) la sensación de simpatizar con una multitud de espectadores más “de avanzada” en la oscuridad de un viejo teatro para ver una película que no entendí del todo, y 2) la imagen que conservé fue la nocturna, casi al final, de la maleta que cae en la plataforma de un aeropuerto, y los montones de billetes que tenía dentro que salen volando como si fueran otra cosa que papeles en el aire. No quiero decir que pierden su materialidad de billetes sueltos al viento, pero sí creo que cargan con un sentido complementario cuyo simbolismo intentaré definir.

¹ Raymond Bellour cita a Jean Epstein para describir el efecto similar a la hipnosis que los espectadores de cine experimentan en la oscuridad de las salas. Este último dice: “la comunión de una modesta multitud en el mismo sentimiento”. Véase en Bellour, R. (2013, p.108). *El cuerpo del cine : hipnosis, emociones, animalidades*. España: Asociación Shangrila Textos Aparte.

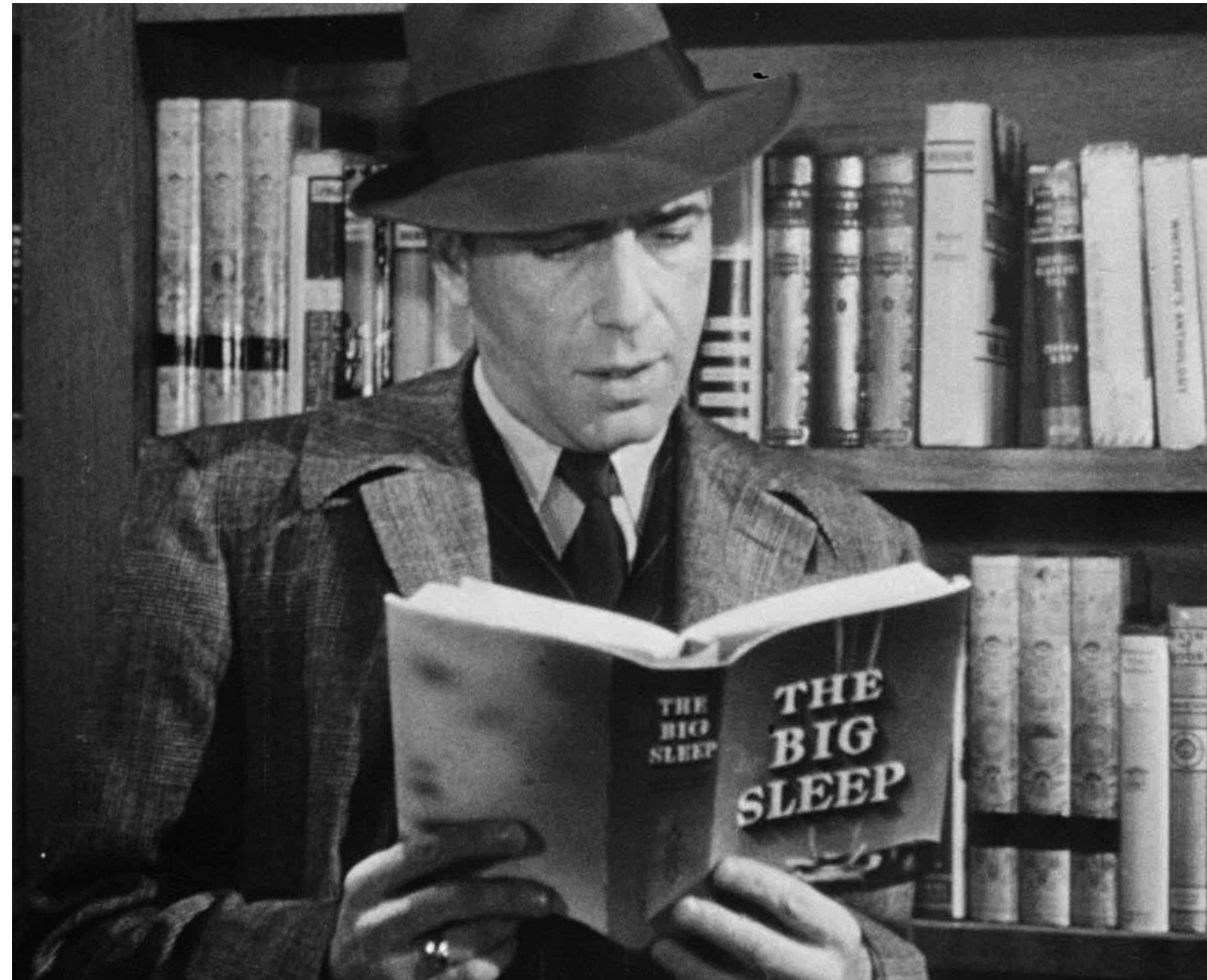
Hace pocos días vi de nuevo *Casta de malditos* en caso de que alguna otra imagen volviera como recuerdo, pero fue como verla por primera vez. No cabe duda de que es una película del cine noir cuyo personaje central ostenta una sagacidad que es común en este género; no hay más que recordar al Philip Marlow de películas como *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946). Sin embargo, en este filme de criminales se articula una serie de poses de indiferencia y vulnerabilidad afectiva que llama la atención por la forma en que los sentimientos se acumulan y aparecen solapados en los diálogos, y en algunos gestos contenidos en primeros planos de rostros muy estudiados. Hay una escena en que Johnny Clay, el protagonista y autor del robo al hipódromo, despierta a Marvin Unger, maestro en el oficio del robo, y le dice que después de la reunión para contar el botín no se verán nunca más. A esto Marvin responde con rodeos, primero le dice que lo ve como a un hijo, luego le propone que sigan juntos después del atraco para reflexionar, e insinúa que casarse con Fay, la joven que esperó a Johnny por cinco años

hasta que salió de la cárcel, es una mala decisión. Johnny no se lo toma en serio y sale de la escena. Para mí es evidente la construcción de intimidad en esta escena, ambos están sentados en la misma cama al despuntar el día, y se puede decir que están en un momento de apertura. Marvin, al insinuar el deseo que impulsa sus actos, es decir, al intentar presionar y retener al protagonista para que se quede a su lado, entrega una pista de la compensación emocional que espera de Johnny, sin embargo, la necesidad de Marvin hacia Johnny termina rebotando sobre sí mismo. Este tipo de intercambio de afectos sin correspondencia aparece nuevamente, y de manera mucho más cruda, en el triángulo amoroso formado por George, su esposa Sherry y el amante de ella, Val. La corriente de actos de estos tres personajes impulsan otra vía en la narración que activa las pasiones más bajas de todo el filme, y que son nefastas para toda la banda sin que lo hayan podido prever, o sin que a ninguno de ellos le importara demasiado.

En definitiva, en *Casta de malditos*, ciertas escenas actúan como sostenedoras de las emocionalidades de los integrantes de la banda, las que son evidentemente llevadas por el camino de la traición y transgresión de los vínculos internos. De manera que, los pasos en falso de George, Sherry, Val, entre otros, son errores que van cediendo a los deseos a medida que se borran las instrucciones del plan maestro. Es como si, al acercarse el momento del acontecimiento, el clímax del filme, Marvin y sus compañeros se olvidaran de las indicaciones de Johnny, y dando riendas sueltas al surgimiento de sus subjetividades, terminan “mostrando la hilacha”, como se dice en chileno, sin embargo, revelan algo de sí mismos que llena la pantalla de recodos y meandros que se esfuman tal como aparecen. La manifestación de lo subjetivo se hace legible a través de primeros planos donde se percibe la tendencia emocional de los rostros, y desde el punto de vista del espectador,

a través del proceso mental de la percepción sensible, que es impulsado por la facultad de la imaginación, así como también de la asimilación de los trayectos afectivos mencionados: el apego de Marvin, la codicia de Sherry, la dependencia de George, y la necesidad de dominio de Johnny. Por eso me refiero, nuevamente, al epílogo de esta película, y a la continuidad de aquellos afectos en la secuencia de la maleta que cae abierta, justo frente a la turbina del avión que propulsa el viento y levanta los billetes al cielo, como si fuera una nueva entidad —¿una fuerza del más allá?— que no tiene ninguna posibilidad de que sus componentes —¿los papeles?— logren líneas rectas sobre el camino trazado. La desviación de esos billetes al viento, más el sinsentido de la situación y el asombro de Johnny muestra una coreografía cargada de vulnerabilidad, inestabilidad, y sensación de desplome, que se impone en la imagen justo antes de que el jugador asuma la derrota.

Para terminar este ejercicio de escritura acerca de las paternidades, quiero admitir la caída en otro punto de partida. Contar imágenes que estaban guardadas en la memoria, ahí como esperando a ser miradas para cobrar vida, además del juego, implica tomar posición ante el asombro que esas experiencias me provocaron. En mis tiempos primarios no sabía si la cinefilia y las películas serían convenientes o no, pero las perseguí de todas formas, ya que no sentía sobre mí ninguna sombra de promesa o compromiso que me obligara a tomar otro camino. Eso se lo agradezco a mis figuras paternas, pero traer a la memoria me ha hecho ver que todo lo dicho en esta historización no es más que la aceptación del equivalente contrario del concepto de paternidad: la maternidad de los recuerdos y los objetos que destacan en ellos, también de los paisajes de fondo que, aunque parezcan ordinarios, todavía pueden estar esperando su momento para tejer algo que no sé qué revelarán. La postura final que propongo la tomo prestada de la filósofa Adriana Cavarero, es decir, de *inclinación* (p.70, 2020) hacia las imágenes, de cuidado a sus detalles, con el fin de visibilizar los vínculos que nos atan a ellas, de vernos afectados por ellos, y contar cómo es que se desplazan los fantasmas de la imaginación a la realidad.



El gran sueño (1946), Howard Hawks

Referencias

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Ingala, E., *¿Qué es lo que puede una imagen? La inclinación como forma de resistencia*. En Cadahia, L. (Il.) y Carrasco, A. (Il.). *Fuera de sí mismas: motivos para dislocarse*: (ed.). Barcelona, Herder Editorial

Fantasma deseantes

La Rabia (Argentina, México, Paraguay)

Un auto fúnebre conducido por el cineasta Victor Gaviria recorre las calles de Medellín. En su interior, Theo Montoya, director de *Anhell69* (2022) es trasladado en un ataúd abierto. Sus palabras se pronuncian sobre su cuerpo inerte, «No decidí nacer», un lamento que reniega de su tiempo, y anuncia la posibilidad de poner fin a su presente. No decidí nacer, y por eso lo abandono, así como puedo, en las imágenes de una película como tecnología de resistencia al mundo, este mundo al que me arrojaron sin quererlo.

La voz en *off* de Montoya nos ubica en tiempo y lugar: Medellín, Colombia, y el 2016 como punto de partida, año en que se firma el Acuerdo de Paz en el país sudamericano. El contexto emerge como pequeñas viñetas de noticieros que se abren tímidamente sobre la imagen negra, como si los recuadros fuesen nada más que parches zurcidos para exportarlos al exterior. En contrapartida, el anuncio tan esperado de la firma del Acuerdo sucede en un plano pixelado cuya resolución de la imagen no tolera que se lo observe tan de cerca. Los píxeles, distinguibles a simple vista, desnudan su engaño. Miren bien estas palabras, escuchen bien estos aplausos, son solo unos cuadraditos insignificantes.

Los planos aéreos de Medellín, filmada sobre todo de noche, se solapan con el plano medio del perfil de Gaviria conduciendo, y un primer plano del cuerpo trasladado en ataúd. Montoya crea una imagen imposible y asiste a su procesión vacía, un cortejo fúnebre sin personas, ni familiares, ni amigos, que deambula por una ciudad fantasma. Apropiarse de la muerte, para enfrentarse a la vida (si en la vida abunda la muerte, ¿en la muerte hay vida?). En esa búsqueda de aquello que no está, el recuento de su relato aparece atravesado por ausencias: de figuras paternas, de estabilidad económica, de certezas. Ausencia de un futuro próximo, mucho menos lejano. Montoya filma su casa, su habitación y sus muebles. Las fotografías desteñidas de su primera comunión se exhiben con pegatinas de Britney Spears. Iconografía pop y hostigamiento clerical dejan sus huellas en una generación criada por mujeres trabajadoras, adolescentes educadxs en las esquinas de los barrios bajo la mirada inquisidora de una imagen de Jesús.

Pero lo que vemos no es una ficción, tampoco un documental, porque *Anhell69* transgrede la división hegemónica entre registro documental y la puesta en escena. Como los planos filmados de la ciudad donde transcurre, los horizontes son invisibles; en momentos es una no-película sobre otra que nunca se filmó. Podríamos decir que *Anhell69* es la película que *tuvo que ser*; antes existió otra sobre «ángeles viviendo en un infierno de deseos» ubicada en una Medellín distópica en la que Pablo Escobar «es un padre de una nación sin referente paterno alguno». En esa ciudad nocturna vivos y fantasmas convivirán entre sí y el personaje que haría Camilo Najar —cuyo usuario en redes era Anhell69— sería el primero en practicar la espectrofilia, la parafilia de tener sexo con fantasmas. En la película imaginaria, el personaje de Camilo muere a manos del ejército para después convertirse en el símbolo de una rebelión entre vivos y muertos, deseantes.

La lucha que se desata aquí es una suerte de resistencia corporal donde los sujetos renuncian a identidades sexuales cerradas y conforman una nueva sociedad: una sociedad contra-sexual, en palabras de Paul Preciado, donde las oposiciones vivo/muerto no existen. Las construcciones sociales del género resisten las balas de los militares. La muerte de Camilo, y la veneración de Anhell69 como símbolo de resistencia conecta la película con las vivencias y las imágenes con la memoria. Fuera de las cámaras, en las calles reales y húmedas de Medellín, Camilo, también protagonista de *Son of Sodom* (2020), otro cortometraje de Montoya, murió de una sobredosis de heroína.



Anhell69 (2022), Theo Montoya

La película inicial no existió; sin embargo sobreviven otras imágenes. En una habitación vacía, varios jóvenes se sientan en una silla situada en el medio del plano. El director pregunta nombre, profesión, edad, interrogaciones mandatorias de lo que pareciera ser un casting. El reflejo del entrevistador se desdibuja en sus entrevistadxs: te pregunto para que tus palabras respondan por mi, te pregunto para que digas cómo es vivir en Colombia, te pregunto para que sepan que yo también crecí sin un padre. En sus palabras se va tejiendo una especie de cofradía testimonial que los aúna en su contemporaneidad y visiones de futuro: cuerpos que desbordan la heteronorma, y viven su deseo en una ciudad marcada por la violencia. Sus proyecciones oscilan entre las posibilidades laborales y académicas escasas, y una particular relación con la muerte, con el consumo de drogas, y el sexo. La espectrofilia como deseo posible, traza una línea transversal en la propuesta formal de la película. *Anhell69* mutó, en palabras de su director, en una película trans, sin bordes, sin fronteras, sin géneros.

Los testimonios de lxs jóvenes conviven con imágenes de archivo y fragmentos de *Pura Sangre* (1983, Luis Ospina) y de *Rodrigo D. No Futuro* (1990, Víctor Gaviria), acaso una especie de paternidad cinéfila. También hay

imágenes del mundo contemporáneo: charlas en redes sociales e imágenes de la noche, fiestas, excesos, oscuridad. En ese espacio en donde los cuerpos que no pertenecen a la normativa impuesta encuentran libertad para moverse: se draguean, bailan, tienen sexo, se acompañan, forman lazos, hacen familia. Y sin embargo, los «espectrofílicos» no dejan de aparecer en el largometraje, están allí para seguir jugando con los límites posibles entre ficción y documental, activando la distopía latente (y no tan) futurista. En *Anhell69* se recuerda a varios jóvenes fallecidos. Más que un homenaje, hay una relación ambigua y constante entre deseo y muerte: si la escena en la que Rodrigo —aquel protagonista de la película de Gaviria cuyo objetivo era conseguir una batería para descargar su bronca vociferando en una banda punk— golpeaba su cabeza frente a la ventana de su propio reflejo en un piso 20, minutos antes de ponerle fin a su vida, en *Anhell69* el joven que mira por lo alto a Medellín besa su propio rostro reflejado (quizás, augurando el beso con su propio fantasma). Mediante el montaje, estas imágenes se solapan con las fotografías de quienes fallecieron, interrumpiendo el recorrido de la caravana fúnebre; sus rostros escriben el epitafio junto al féretro que transporta al director y ahora también a ellxs.



Anhell69 (2022), Theo Montoya

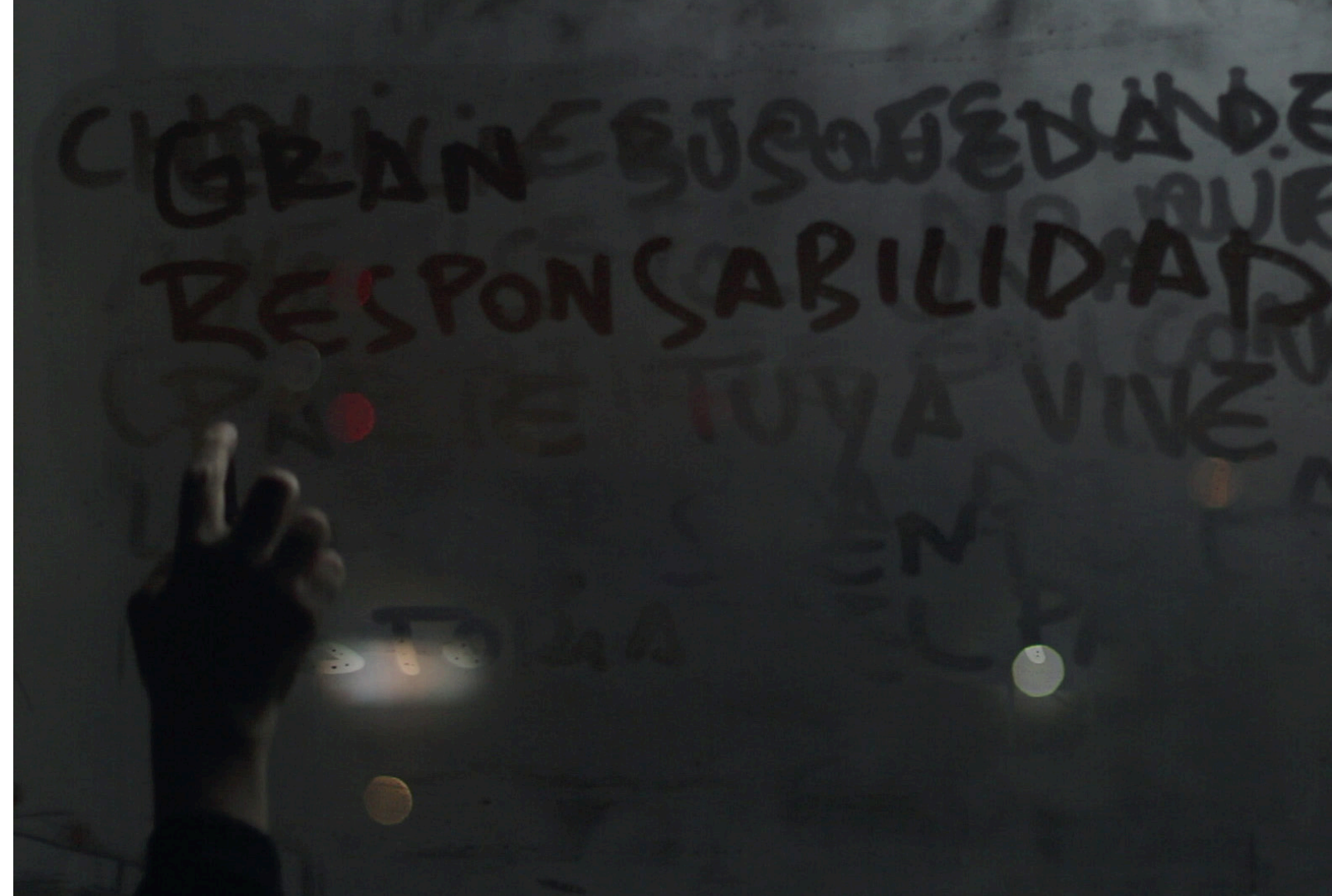
El deseo y lo queer en la película de Theo Montoya delinean nuevas trazas de una Medellín liminal, border y disidente. Hacia el final, una figura vestida de negro con los ojos rojos aparece en la habitación de infancia, la misma locación con la que abrió la película. La figura del director/autor también está puesta en crisis: un cadáver trasladado por la autoridad cinéfila, que, al hacerse de día, abre los ojos mientras describe todas las veces que murió en esa ciudad. El fantasma reemplaza al director. Es su fantasma quien narra el relato, pero también es Camilo, Daniel, Julián, Sergio, Lola. Sharlott, como cuerpo representativo de muchos otrxs. En la escena final, sobreviene lo colectivo: los personajes que atravesaron la película se abrazan en un sillón, en medio de un cementerio, durante la madrugada de una Medellín en vela. Las ausencias relegadas encuentran otras maneras de hacer familia. Mientras, imaginan una casa sin paredes, sin ventanas, sin muebles, donde convivir con la naturaleza.



Postdictadura: sobre *Hacia afuera blanco*, una película; *Los espantos*, un libro; y otras referencias dispersas.

Florencia Romano (Argentina)

Es graduada de la Universidad del Cine donde actualmente se desempeña como docente. Desde 2016 escribe sobre cine colaborando para Otra Parte Digital, La Vida Útil y TranceZonda.



Hacia afuera blanco (2023), Sofía Ungar

Primeras impresiones

“No se puede sólo desatar el nudo / con un estribillo pop”

La pregunta (Babasónicos, 2018)

Sobre un vidrio empañado, la protagonista de *Hacia afuera blanco* (Sofía Ungar, 2023) le escribe una carta a su tía asesinada durante la última dictadura militar. El soporte no dura mucho y las letras empiezan a borrarse. La solución es volver a soplar y seguir escribiendo, pero la tela blanca del principio ya no se forma lisa y las palabras empiezan a mezclarse con las anteriores. Sin embargo, la protagonista continúa escribiendo hasta terminar.

A modo de chiste, apareció últimamente la frase “otra película sobre la dictadura”, para referirse con ironía a los estrenos que de alguna u otra manera hacen referencia a este período histórico en Argentina. Este chiste, lejos de reflejar una pérdida del vínculo o un desinterés, a nivel social, con el pasado, es en realidad el reconocimiento, por parte de los espectadores, de algún tipo de extrañeza en la forma en la que gran parte de las películas intentaron (e intentan todavía) representar la dictadura. Podría ser algo así como un reconocimiento del desconocimiento: la identificación de una forma tradicional con la que el cine se hizo cargo de ese momento, la cual pareciera ya no ser suficiente, o que por lo menos levanta algunas sospechas, que aún sin comprenderse del todo, dan lugar a la broma.

Posibilidades

“(...) aunque son propiedad del Estado,

nadie ha devuelto los centenares de picanas eléctricas

que estuvieron en uso durante los últimos años”

Mi columna de rock (Rodolfo Fogwill, en *Vigencia*, 1982)

Las películas sobre la dictadura militar de 1976, específicamente sobre los crímenes de Terrorismo de Estado, aparecieron casi inmediatamente finalizada la misma. *La historia oficial* (Luis Puenzo) es de 1985 y fue instantáneamente reconocida y premiada dentro y fuera del país, convirtiéndose incluso en la primera película argentina en ganar un Oscar. *La historia oficial* marcó un camino posible para representar la dictadura, continuado no sólo por gran parte de las producciones de los primeros años de postdictadura, sino incluso por películas que siguen apareciendo actualmente.

Esta forma de representación se anticipa en el título de la película de Puenzo, evidenciando sus principales estrategias narrativas. La primera de estas estrategias aparece en la palabra “oficial”, que divide el terreno de la representación en dos. Este adjetivo era en 1985 absolutamente necesario para visibilizar y denunciar los crímenes que el Estado militar negaba. Sin embargo, el adjetivo está también ligado a una idea de verdad, o relato único, a partir del cual se articularían gran parte de las representaciones posteriores, tanto fuera como dentro del cine.



La historia oficial (1985), Luis Puenzo

Por otro lado, lo que es oficial en la película es la Historia, segundo concepto importante para pensar este tipo de narraciones. Esta idea de Historia se conjuga en pasado, está ligada a una serie de acontecimientos que se establecen a modo de serie lineal, y que a la vez, se presentan como clausurados. Es decir, pertenecen a un tiempo que se ha dejado atrás, sobre el que es urgente construir memoria para que no se repita, pero que no problematiza la posibilidad de su continuidad, o de su ya efectiva repetición en el presente.

En paralelo, sin embargo, pueden encontrarse otro tipo de relatos cinematográficos; *Hacia afuera blanco* es uno de ellos.



Historia(s) y paternidad

Hacia afuera blanco es una película que registra una serie de intenciones quizás no del todo exitosas, o por lo menos no en cuanto a lo que parecía ser su primer objetivo: Sofía es una cineasta que filma a su papá, Ezequiel, mientras intenta que hable de su hermana Choli asesinada por la dictadura. Pero su papá no habla, cambia de tema o es impreciso al contestar las preguntas. En el único momento que logra decir algo sobre su hermana, un desperfecto técnico hace que el sonido no llegue a registrarse. Esta escena es desastrosa en un buen sentido porque Ezequiel no se da cuenta del problema técnico y sigue hablando. La cámara, en cambio, consciente de que la escena se está perdiendo, intenta desesperadamente acercarse al personaje para registrar sus palabras, aunque sin éxito. Si bien este accidente sonoro fue casual, es decir, no estuvo planificado, funciona como punto de quiebre dentro del montaje, porque a partir de ese momento la película da un giro y empieza a buscar otro tipo de imágenes, despreocupándose de los objetivos originales del guión.

En una escena cercana al final, la protagonista filma una fogata. Vemos el cielo negro sobre el que van apareciendo pequeñas chispitas en el aire, y al padre entrar y salir de cuadro mientras alimenta el fuego. Hasta ese momento, Ezequiel obedecía las órdenes de la película, su cuerpo de no actor nos permitía imaginar las direcciones de su hija sucediendo fuera de campo. Sin embargo, en esta escena decide pararse frente a cámara para quejarse: le dice a su hija que no entiende lo que está filmando, no entiende de qué se trata la película ni cuál es su lugar ahí, si tiene que hacer algo en esta escena o no. Entre los dos se arma una pequeña discusión sobre cómo deberían dirigirse las escenas de ahí en adelante, hasta que finalmente él acepta la dinámica que propone Sofía, concluyendo: *yo te sigo, pero no entiendo*.

En un supuesto imaginario de paternidades, la Historia, como gran relato de vencedores, podría quizás entrar en él. Algunas anotaciones para expandir esta idea aparecen en Úrsula Le Guin (2022) cuando ubica el origen de la ficción en la invención de la lanza y sus consecuentes relatos de caza. La Historia parece tener algo que ver con ese tipo de ficciones, en la medida en que ella también se desarrolla alrededor del hombre (héroe, heroína) y de su fuerza para sobreponerse a los obstáculos. La invención y el uso de armas, desde este punto de vista, van marcando los consecutivos capítulos de esta idea de Historia.

En oposición a las lanzas, Le Guin propone que nos acordemos de las bolsas, esos primeros objetos que le dieron a hombres y mujeres la posibilidad de recolectar, guardar, coleccionar y llevar consigo parte de las vidas vividas. Armas y bolsas construyen diferentes tipos de historias, porque mientras las primeras necesitan construir bandos y objetivos de lucha que avanzan en una dirección hasta finalmente llegar a un desenlace, las bolsas guardan las cosas sin un orden determinado. En ellas no hay continuidad ni cronología, o ésta depende del azar con el que se vayan sacando los objetos dentro. Por otro lado, el desorden de la bolsa sabe guardar mejor su misterio, muchas veces no sabemos quién dejó eso ahí (probablemente no haya sido una sola persona), ni puede tenerse certeza del valor de cada cosa ya que estar ahí “de casualidad” es también una opción: la bolsa obliga a inventar un narrador diferente cada vez.

“Yo te sigo, pero no entiendo” es una frase de alguien que revuelve una bolsa, como lo hace también *Hacia afuera blanco* cuando decide no buscar más el testimonio y se pierde en los paisajes de la isla en la que ambos personajes pasan los días. Así y todo, cada plano resuena en dictadura.



Hacia afuera blanco (2023), Sofía Ungar

Elegir el tiempo del verbo

*“¿Acaso no escuchan el terrible griterío alrededor
al que solemos llamar silencio?”*

El enigma de Kaspar Hauser (Werner Herzog, 1974)

Una idea queda en la mente de Sofía, algo que le contó su papá hace tiempo y que ella ahora le recuerda frente a cámara: Ezequiel creyó siempre que el destino de su hermana hubiese sido otro si acaso el padre de ambos

hubiese estado vivo. El problema, que no se aclara, es desde dónde hubiera empezado a cambiar el camino de Choli; si se refiere solamente a la posibilidad de escapar de su muerte o si se refiere a algún hecho anterior, al comienzo de su vínculo con Montoneros, por ejemplo, o al momento donde empezaron a forjarse sus convicciones políticas, o a alguna otra cosa diferente... no se precisa pero da igual, porque cuando le recuerdan esta idea Ezequiel dice que ahora no sabe si sigue pensando lo mismo.

Quizás sea este otro relato de fuerzas en el que Ezequiel descubre, con el tiempo, la nula posibilidad que existía, para un único hombre, de salvar a su hija de la fuerza de todo un Estado. Pero no se trata de eso, porque él ya no piensa lo mismo pero tampoco piensa otra cosa; ya no sabe lo que piensa. Lo que parecía un silencio traumático, puede leerse de otra forma: no es que Ezequiel no pueda hablar de Choli, es que no está seguro de cómo hacerlo en términos de justicia. La película, que desde la escena de la falla del sonido lleva adelante Ezequiel, tampoco está segura de cómo hablar sobre el pasado. Ni él ni la película están seguros de poder triunfar en esa representación porque de lo que no están seguros es de que la dictadura haya realmente terminado.

Sobre esta continuidad de la dictadura en la postdictadura trabaja Silvia Schwarzböck en *Los espantos* (2015). El libro plantea dos elementos centrales para pensar este problema: la continuidad del proceso de reforma económica, social y estatal que se inició en la dictadura, y que continuó

posteriormente, lo cual marca, en consecuencia, parte de su victoria; y la importancia del presente -como tiempo verbal-, así como también del trabajo con lo irrepresentable o con aquello que el lenguaje no puede determinar más que como lenguaje negativo (no conceptual), como posibles espacios de resistencia para un verdadero comienzo (y no un retorno) democrático.

Una vez descartado el intento de dar con el testimonio, la película queda a la deriva: Ezequiel le enseña a Sofía a manejar la lancha, después descubre el micrófono de grabación con el que sale afuera a escuchar los ruidos de la isla; la narración se dispersa. Los momentos entre ellos ahora se dan mayormente en silencio e incluso cada vez son menos, la película los va abandonando para concentrarse en los paisajes del lugar, específicamente en el registro de sus cambios, de la luz del día hasta que cae la noche y de una estación climática a la siguiente.

Al analizar algunas representaciones sobre la dictadura en el arte, Schwarzböck encuentra en los represores, como personajes centrales de estos relatos, una “villanía abstracta, una vara con que medir el mal en la Historia” (p. 43). En *Hacia afuera blanco* no hay torturadores, tampoco están las víctimas ni sus relatos; o por lo menos no aparecen directamente audibles. En su lugar avanza la naturaleza, específicamente la tierra, el río y el viento. En esos elementos, la película se encuentra con los espantos, esos muertos “que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos” (p. 140), coexistiendo con nosotrxs donde quiera que vayamos. *Hacia fuera blanco* no es un relato que clausure la dictadura, por eso, la carta que Sofía escribe para Choli al comienzo de la película le habla a una persona que está, aunque no viva, presente. El uso de este tiempo verbal reclama la aparición de todxs aquellos cuyo destino, a diferencia del de Choli, permanece desconocido.

La bolsa de la naturaleza



5: La foto

- 1: Arcángela Baladro
- 2: La Calavera
- 3: Serafina Baladro
- 4: Blanca (murió el 17 de julio)

150



- 5: Evelia (murió el 14 de septiembre)
- 6: Feliza (id.)
- 7: Rosa (murió el 15 de enero)
- 8: Marta (no cupo por el excusado)
- 9: Aurora Bautista (fue indemnizada)
- 10 y 11: las dos mujeres que mató Teófilo Pinto.

151

Fotografía anexada al final de *Las muertas* (Jorge Ibargüengoitia, 1976)

En *Hacia afuera blanco* la familia es un lugar de resistencia, dispuesta a existir junto a los muertos y a insistir sobre su presencia. Silvia Shewarzböck ve esta forma de resistencia en la lucha de madres y abuelas de Plaza de Mayo: su principal enunciado, “aparición con vida y castigo a los culpables”, señala, cada vez que es pronunciado, que tanto uno como otro costado del reclamo continúa aún esperando justicia.

Una estrategia parecida a la de Ungar lleva adelante Nicolás Prividera en *M* (2007). La película empieza con un plano cerrado del oleaje del Río de la Plata que se transforma lentamente en las ondas del ruido blanco de un televisor. A la vez, una serie de testimonios en *off* se van superponiendo hasta que las palabras se hacen imposibles de seguir dentro del orden de la frase. Este fracaso en el entendimiento marca todo el desarrollo de *M*. En ella, es también desde la familia desde donde se insiste con el presente. En una de las escenas del comienzo, una periodista le pregunta si está enojado por lo que pasó con su madre. Él confirma su enojo aclarando que más allá de lo personal, todos deberíamos estarlo porque hasta tanto no se sepa qué fue lo que pasó con cada uno de los desaparecidos “va a ser muy difícil decir que vivimos en una democracia real”.

En este tipo de relatos la justicia sigue siendo una deuda. Esa deuda es la que descubre *Hacia afuera blanco* cuando fracasa en su intento de representar a través del testimonio de Ezequiel. La imposibilidad de hablar sobre los muertos en pasado es la confirmación de su justicia no cumplida, que hace

que tengamos que encontrarnos cara a cara con los espantos. Frente a ellos, no hay otro camino que aceptar su espectralidad, ese estado sin materia o de una materialidad intermedia, donde el lenguaje no puede acceder de manera directa.

Y los muertos se acumulan:

“La hierba fiel ha regresado de nuevo al patio de formar, en torno a los bloques. Un pueblo abandonado, aún lleno de amenaza. El crematorio ya no se usa; la astucia nazi está pasada de moda. Nueve millones de muertos en ese paisaje. ¿Quiénes entre nosotros vigilan desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras de verdad diferentes a las nuestras? En alguna parte entre nosotros, afortunados kapos aún sobreviven, reincorporando oficiales y delatores desconocidos. Hay quienes no lo creen, o sólo de vez en cuando. Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros. Pretendemos llenarnos de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen el pasado; como si fuésemos curados de una vez por todas de la peste de los campos de concentración; como si de verdad creyéramos que todo esto ocurrió sólo en una época y en un sólo país. Y pasamos por alto las cosas que nos rodean; y hacemos oídos sordos al grito que no calla.”

Con este texto termina *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1956), una de las primeras películas en abrir las imágenes de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial en búsqueda de nuevos sentidos sobre el pasado y el presente. En esa secuencia del final, mientras una voz en *off* recita el texto, la cámara recorre Auschwitz en 1956. En las imágenes vemos los escombros del campo de concentración, y sobre todo, la hierba que empieza a ganarle a las construcciones. En *Hacia afuera blanco*, es también la naturaleza la que deja oír los gritos de los espantos, casi como si en vez de ocultar el pasado, ella esté oficiando de resguardo. La naturaleza resguarda a los muertos, que cada vez son más, y que cada vez son más visibles.

En momentos donde aparecen fuertes corrientes que insisten en negar a nuestrxs muertos, existir junto a ellxs es la única posibilidad de justicia. *Hacia afuera blanco* nos recuerda que la memoria es un esfuerzo físico, tremendo y casi imposible: el esfuerzo de escuchar a los espantos, de saberlos todavía ahí.

No se puede tener todo de un recuerdo ni se pueden traducir a nuestra lengua las voces espectrales, tan sólo podemos capturar, flotando por el aire del tiempo, algunos párrafos incompletos o sonidos a los que deberemos encontrarle algún sentido: lo importante es nunca perder los borradores.

Referencias

Le Guin, U. (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis Editorial.

Shewarzböck, S. (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Llegar a abrazarte aunque sea en sueños

Sobre *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022)

Delfina Margulis Darriba (Argentina)

Delfina Margulis Darriba es Directora de Fotografía. Trabaja desde hace diez años en la industria cinematográfica argentina, donde realizó largometrajes y cortometrajes de ficción y documental. Participó también de residencias artísticas internacionales con obras de video instalación. Hace poco tiempo comenzó a formarse en escritura de ficción y crítica.

¿Cuántas veces, a lo largo de nuestra vida, se transforma la imagen que tenemos de nuestro papá?

¿Se transforman los vínculos en la ausencia?

¿Cómo recordamos a las personas que ya no están? ¿Envejecen en nuestra memoria o siempre las recordaremos como las vimos por última vez?

Aftersun (Charlotte Wells, 2022) es una película sobre el recuerdo de un padre que ya no está, sobre el intento de entenderlo, sobre el deseo de volver a abrazarlo. Ver la película es sumergirse en el viaje de Sophie y su papá durante un verano en Turquía. Reírse con sus miradas, con sus chistes, con sus juegos familiares. Sentirnos identificadxs con la Sophie de 11 años viviendo una edad llena de dudas y de nuevos intereses. Esa “edad del medio”, en la que sos demasiado chica para algunas cosas y demasiado grande para otras. La edad en la que empezamos a ver a nuestros padres (y madres) como seres llenos de falencias y errores que dejan de ser superhéroes del amor incondicional. El modelo imaginario del padre perfecto comienza a quedar chico y deforme, el padre real aparece, con sus miserias y sus tropiezos. Quienes fuimos niñas un poco Electras recordamos con Sophie la impotencia ante tantas contradicciones, el deseo extraño de defender a nuestro papá, de cuidar su imagen, de quererlo igual y perdonarle todo, incluso cuando nos decepciona.



Aftersun (2022), Charlotte Wells

Sophie tiene 11 años recién cumplidos, Calum, su papá, está por cumplir 31. Viajan a Turquía como todos los veranos, a pasar una semana de vacaciones, aparentemente la única semana que pasan juntxs en todo el año. Se conocen, como padre e hija, pero también se re-conocen día a día en ese viaje que los une después de la distancia. Los nuevos gustos, las novedades en la escuela, las nuevas novias, las nuevas maestras, todo junto a las viejas costumbres, las tradiciones, los chistes de siempre. Pero hay algo en este viaje que nos hace sentir que lo nuevo empieza a ser más grande, como si lxs dos estuvieran en un momento bisagra de sus vidas que los obliga a reconocerse más que conocerse. Algo los ata a las viejas costumbres pero hay algo también que los tracciona al cambio. Los vínculos entre las personas se modifican cuando las personas cambian, el desafío es aprender a crecer con alguien más. Si bien la niña es Sophie, Calum es un padre muy joven que también está creciendo.

Sophie empieza a ver a su papá con nuevos ojos. Por primera vez parece ver su fragilidad y quizás también su oscuridad. En su rostro, que la mira casi siempre con alegría y amor acechan todo el tiempo las marcas de la angustia. Pequeños gestos y miradas que transmiten dolor y que nosotrxs como espectadorxs notamos al mismo tiempo que parece notarlos Sophie por primera vez. Ella sigue siendo una niña pero también empieza a temer por él. Cosas que antes eran un juego ahora la inquietan, como esperarlo en el barco mientras él bucea sin licencia, tratando de convencerse a sí misma de que todo va a estar bien. Algunas cosas que antes lxs unían se empiezan a romper, como cuando Calum la deja cantando sola en el karaoke y le rompe el corazón, quizás por primera vez.

La felicidad de Calum es frágil. La tristeza está siempre ahí con él, acechando, ganando terreno. Él parece estar siempre al borde del precipicio a punto de saltar, parado en el borde la ventana decidiendo entre su hija y el vacío. Una canción de Blur nos habla de momentos tiernos, momentos alegres donde los demonios no están.

Tender is the night lying by your side

Tender is the touch of someone that you love too much

Tender is the day the demons go away.

Pero la canción se distorsiona.

| *Lord, I need to find someone who can heal my mind.¹*

¹ *Tender* canción de la banda Blur. Traducción al español: Tierna es la noche recostado a tu lado / Tierno es el tacto de alguien a quien amas demasiado / Tierno es el día en el que los demonios se van / Señor, necesito encontrar a alguien que pueda curar mi mente.

La música se desarma, como el recuerdo de Sophie. La canción se vuelve oscura, como su padre. Como un sueño que se vuelve pesadilla.

En un espacio negro Sophie, de 31 años, mira y busca entre la gente. Muchos cuerpos bailan, fragmentos de rostros y de manos aparecen y desaparecen entre el blanco y el negro de las luces estroboscópicas. A lo lejos baila Calum, con intensidad, con fuerza, con desesperación. Sophie trata de acercarse, pero no llega, el cuerpo de su papá desaparece en la oscuridad.



Afternoon (2022), Charlotte Wells

La película transcurre en un verano aparentemente feliz, pero el rostro de Calum se va desarmando lentamente y nos deja ver la tristeza que lo acompaña. El sueño de Sophie en la oscuridad tratando de llegar a abrazar a su papá aparece una y otra vez, cargando al relato de angustia, recordándonos que algo anda mal, que algo va a pasar o ya pasó. Hay una tensión constante que amenaza con romper el vínculo de padre e hija. Es la misma tensión que nos genera el sueño. Es como tratar inútilmente de correr o gritar en una pesadilla, es caminar y no poder avanzar, estirar la mano y no llegar a tocar.

“Cuando tenías 11, ¿qué pensabas que estarías haciendo ahora?” Le pregunta con dulzura Sophie mientras lo filma. Y él no responde, se impacienta, se enoja. Su rostro se descompone, en sus gestos sentimos la imposibilidad. Dos momentos de la vida quedan unidos en esa pregunta. Sophie, de 11 años, piensa en su papá cuando tenía su edad, Calum la mira y se recuerda. Sophie se piensa a la edad que él tiene ahora y trata de pensar qué estará haciendo ella en ese momento. El vínculo entre padres/madres e hijxs es muchas veces un espejo, una proyección mutua de deseos, arrepentimientos e ilusiones. Es un reflejo que se moldea a lo largo de los años, como plastilina. Calum mira a su hija y puede verse a sí mismo a su edad, proyecta en ella el recuerdo que tiene de su propia niñez. Más tarde ella le dice que a veces el mundo la abruma y él en un impulso escupe en el espejo que le devuelve su propio reflejo, como si así pudiera impedir que su imagen se proyecte sobre su hija, que su propia depresión llegue a ella. Sophie es una niña en ese momento, pero ya empieza a crecer, a descubrir la oscuridad que acecha a su papá y a sentir algo de esa sombra oscura sobre ella misma.

En la película el vínculo entre padre e hija es por momentos un reflejo pulido y por momentos una proyección nublada, llena de contradicciones y

tristezas. 30 años después la oscuridad que amenazaba a Calum parece haber llegado a Sophie. ¿Pero qué fue lo que pasó? Su reflejo de mujer adulta se dibuja en el televisor sobre las imágenes de su infancia y sobre las imágenes de su padre. Ella tiene ahora la edad que tenía su papá en ese viaje. Lo recuerda, lo busca en los videos familiares, lo sueña inalcanzable. No sabemos qué le pasó a Calum pero él ya no está. ¿Desde cuándo? Sophie lo sueña con la ropa que él tenía puesta el día que se despidieron en el aeropuerto, la imagen que tiene de su papá quedó detenida en el tiempo, en ese momento, en esa despedida. Después Calum traspasó un umbral del que ya no pudo volver o no pudo volver siendo el mismo. ¿Habría sido esa la última vez que Sophie abrazó a su padre como una niña? ¿Habría sido el último abrazo que él le dio con alegría? quizás fue efectivamente el último abrazo que se dieron.

Hubo un antes y un después en ese viaje que Sophie, en el presente, recuerda y sueña. Algo le pasó a su papá a la edad que ella tiene ahora, algo que ella busca entender, para comprenderlo a él y quizás para entender lo que vive ella ahora. Busca el reflejo de su propia imagen en el recuerdo de su padre, ahora tienen la misma edad y partir de ese momento ella va empezar a ser más grande que su recuerdo de él.

La película nos deja la tristeza de la ausencia y esa sensación en el cuerpo que nos traen los recuerdos congelados. La película no nos dice qué le pasó a Calum, pero nos muestra la última noche en Turquía, vemos a Sophie y Calum bailar mientras escuchan Under Pressure. La voz de Bowie nos dice que ese es el último baile. Las imágenes de Calum y Sophie bailando en el hotel se entremezclan con las imágenes del baile de Calum en la oscuridad del sueño. Vemos un abrazo tan amoroso como desgarrador entre Sophie niña y su papá. Luego, entre los cuerpos que aparecen y desaparecen en la oscuridad, Sophie adulta logra avanzar, logra llegar hasta donde baila su papá, lo alcanza, lo toca, lo siente y logra abrazarlo. Lo contiene, lo sostiene, con la fuerza con la que abrazamos a quiénes no queremos soltar. Y la música se pregunta por qué no podemos darle otra oportunidad al amor, y responde que el amor te desafía a cuidar a las personas al borde de la noche. Y entonces Calum se suelta y lo vemos caer y desaparecer en la oscuridad. Sophie logra volver a abrazarlo en sueños. Y soltarlo, para seguir sin él.

'Cause love's such an old fashioned word

And love dares you to care for

The people on the edge of the night

And loves dares you to change our way of

Caring about ourselves

This is our last dance

This is our last dance

This is ourselves

Under pressure

Under pressure

Pressure²

Luego, en el aeropuerto se dicen que se quieren, se saludan a lo lejos. Calum viste la camisa rayada y luego de despedirse de su hija atraviesa la puerta que lo sumerge en la noche.

Aftersun es una película sobre la memoria y sobre el duelo, sobre la tristeza incontrolable que nos aprieta, sobre la felicidad de las pequeñas cosas y sobre crecer. Sobre tratar de comprender y sanar el dolor que nos dejan los seres queridos que ya no están.

² *Under Pressure*, canción de la banda Queen y del cantante David Bowie. Traducción al español: Porque amor es una palabra muy anticuada / y el amor te reta a cuidar / de la gente en los límites de la noche / y el amor te reta a cambiar nuestro modo / de cuidar de nosotros mismos / Este es nuestro último baile / Este es nuestro último baile / Esto somos nosotros / Bajo presión / Bajo presión / Presión.



La pasión de la semejanza: apuntes sobre la inestabilidad paterna

Felipe Gómez Pinto (España)

*Crítico de cine en la revista Caimán cuadernos de cine y colaborador
en la Revista Mutaciones. Teórico de la literatura y comparatista por la
Universidad Complutense de Madrid.*

«(...) Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esta rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales... Alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto.»

La vida de las abejas. Maurice Maeterlinck

La visión es mucho más que una modalidad de la percepción, es una fuente de conocimiento. Al mismo tiempo que placentera e impredecible, permite a los seres llegar a la esencia de las cosas para, en última instancia, acercarse a los misterios encerrados en el acto fundacional de la primera mirada. Cuando esta observación es contemplación detenida, y no un simple acto fugitivo, el «afuera» y el «adentro» se funden, las formas revelan el fondo, son el fondo, lo que definitivamente les confiere una dimensión trascendental y autosuficiente.

El espíritu de la colmena (1973), Víctor Erice





Creatura (2023), Elena Martín Gimeno

Un lugar de elección y compromiso en el que adherir el poder de la creación a la percepción misma de la naturaleza, llegando a recordar imágenes de índole simbólica a través de discursos que orbitan alrededor de un signo total capaz de expresar una determinada postura frente a la realidad. Esta mirada, muchas veces heredada, se puede entender como un no-origen, como un devenir fantasma que es al mismo tiempo posponedor y diferenciador (Deleuze, 1987). Una mirada del adiós localizada en el contexto cinematográfico actual donde las «nuevas» paternidades, distanciadas de la reconstrucción de los roles maternos tradicionales, pretenden conformar una suerte de redención identitaria. Una aproximación ontológica en la que todo puede ser visto; cualquier cosa puede ser revelada

u ocultada, visible o invisible, incluyendo cualquier posible imagen del mundo o inscripción del olvido. Identidades que por medio de la transversalidad biográfica han ido estableciendo complejos interrogantes: ¿Qué se hereda de un padre? ¿Qué se hereda de un padre ausente? ¿De lo que no sabemos de él? Una cruda constatación presente en dos de las mayores obras de Víctor Erice: *El espíritu de la colmena* (1973) y *El Sur* (1984), pero también en el retorno autorreferencial de su último largometraje, *Cerrar los ojos* (2023). Un diálogo metacinematográfico no solo con su filmografía, sino con algunos epígonos actuales, reconfigurando el inmutable concepto de paternidad para posibilitar un nuevo circuito lingüístico y afectivo alrededor del lenguaje y sobre todo del cuerpo.

Tanto *El espíritu de la colmena* como *El Sur* se construyen sobre infancias (y adolescencias) exiguas; sobre un cierto sentimiento de orfandad derivado de unos padres hechizados, ensimismados y ausentes, en el que el grupo familiar se evoca como un aislamiento diseminado, convirtiéndose en un sistema de individualidades caracterizadas por la reiterada dicotomía entre el «adentro» y el «afuera». Una dualidad persistente en el umbral de lo (im)perceptible donde las posibilidades perdidas se procuran como elucubraciones que intentan asomarse desesperadamente al mundo. Un armazón narrativo que evidencia la clara separación entre unos padres que viven en la escisión, en un pasado derruido y en la especulación del recuerdo; y en la actitud de unas hijas, radical en esencia (en cuanto que prescinden de la separación del «fuera» y el «dentro», es decir, de lo real y lo fantástico), cuya expectativa de felicidad o de alivio, se enfrenta precisamente a lo que tiene de expectativa lo desconocido y lo cotidiano. Un ominoso acceso al conocimiento marcado por una opaca historia paterna, que se dibuja casi como una tiniebla poblada por presencias, por llamadas al exterior que ejercen un poderoso poder atracción y en las que subyace una amenaza constante. Asimismo, una consideración fundamental estriba en que, si las manifestaciones paternas se contemplan desde un interior pretérito y misterioso, en el que las respuestas se delimitan por la realización de un viaje hacia un quimérico reducto personal, la figura materna se ve disuelta en una realidad maltrecha centrada en la desolación y los cuidados. En un trueque de incertidumbres que las limita a los espacios domésticos y a la mediación estéril, obligándolas a establecer no solo una fisura con sus hijas, sino con la vida.



Esta pérdida de autonomía y de transmisión podría localizarse en uno de los esencialismos más instaurados por parte del patriarcado: la equiparación de la mujer – de lo femenino– bajo el signo de lo maternal. Dentro de *El segundo sexo*, Simone De Beauvoir incidía en la idea de que la maternidad ha reducido a la mujer a su cuerpo, haciéndola sucumbir constantemente ante los deseos de otro ser (De Beauvoir, 2011). Una pasividad inherente tratada en el corazón de la investigación de Elena Martín Gimeno dentro de *Creatura* (2023). Su potencial receptáculo de atracciones y amenazas heredadas, construidas sobre la exploración del deseo y la sexualidad femenina, hace que las coordenadas de su protagonista, volcadas en escudriñar un bloqueo emocional y sexual, se vean condicionadas por la opresiva mirada externa. El sentido de esta opresión se colocará en un ambiguo, a la vez doloroso y necesario, ejercicio de comprensión de las sombras del origen y en la inclusión de la cuota de oscuridad que habita en ella y en su relación con sus padres. Un recorrido genealógico intensificado dentro de un ecosistema de madres abnegadas y padres fantasmales, en el que aparece la aceptación nostálgica de sus propios afectos en medio de una mirada silenciosa que lucha entre la pasividad y el sufrimiento.

Será en esta exploración sobre la naturaleza de la visión y la visualidad –desde un punto de vista fenomenológico–, en la que lata una extrañeza proveniente de la mirada de los demás y la propia, capaz de condicionar la identidad, la intimidad y los recuerdos de sus protagonistas. Tanto en la construcción del padre desde la ausencia presente de *AfterSun* (Charlotte Wells, 2022), en las violentas oscuridades de *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Muriel, 2022) o en la negligente aspereza de *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019) se materializará un vínculo que no puede o no sabe distinguir entre proteger y herir. Una realidad desfigurada por una ficción postulada como una entidad paradójica, en la que la muerte, la separación o la negación clausurarán cualquier posibilidad de resolución. A cada una de estas hijas se les negará

la oportunidad de contemplar el «adentro» de sus padres, relegándolas a la hesitación y la resignación ante la falta de respuestas. Estos enigmas siguen siendo tales que la cotidianidad deteriorada se niega a ser recompuesta incluso dentro de Cerrar los ojos, donde, a pesar del cambio de sujeto convaleciente, se sigue vislumbrando una solución imposible subordinada a un tipo de amor envenenado en el ingrátido reino de la memoria. Una huida que es reacción transida ante el enigma de una aparición sepultada por secretos. Quizás, en esa desolación de una lucidez herida, se podrá llegar a componer la mirada de un amor desesperado, entregado a la intuición de cada uno de los enigmas de sus padres, pero, sobre todo, al enigma único que en tal bipolaridad habita: al horror y la fascinación.

Referencias

De Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.

Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós.

El tiempo del padre y el tiempo del hijo en *La familia* (2017)

Jaimar Marcano (Venezuela)

Productora y realizadora audiovisual. Dedicada a las comunicaciones digitales, marketing y publicidad. Aficionada a la fotografía de calle y otras circunstancias caóticas. Devota musical, porque «melómana» sería una manía más. Cocinera.



La familia (2017), Gustavo Rondón Córdova

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé.

Pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé.

San Agustín. *Confesiones*, XI.

La unidad entre el cine documental y el cine de ficción latinoamericano es un viaje amazónico, con unas fronteras diluidas por las razones que ofrecen la vastedad territorial y temporal. La ficción y la no ficción suramericana resuelven un salvaje paisaje tropical, un matrimonio casi consentido, casi feliz, pero honesto, de todas todas.

En Latinoamérica cometimos juntos el parricidio de aquel *cinéma vérité*¹, término hoy en desuso por la ola de *posverdad*² extrapolada a la atmósfera cinematográfica en los predios de la industria, y abrazamos la paternidad del *realismo mágico*³ para contar historias. Esa *posverdad*, entendida como una hibridación accidentada de lo verdadero y lo verificable, en conjunción con lo adulterado e imaginado -que se exige aparentar más verdad que los mismos hechos-, encuentra su punto de inflexión entre las retóricas del nuevo autor y el nuevo espectador, quienes se enfrentan a un duelo de lo mediático, lo objetivo-subjetivo, lo consciente-inconsciente. Nos emancipamos de un *paterfamilias* y nos cobijamos en otro camino patriarcal, que termina siendo postmoderno, autorreferencial, y lleno de códigos que nos otorgan sensaciones hogareñas. El meollo de nuestro tiempo se halla en una ficción que debe parecer *verdadera*, y en una realidad que, al ser documentada, debe cumplir con dosis de invenciones y fantasías para preparar la garganta, para bajar el trago.

¹ También llamado cine de realidad o cine verdad. En palabras de Glauber Rocha: «Es un tipo de película en el que se usa mucho el sonido, entrevistando personas, personajes, y recogiendo sonidos de la realidad, fotografiando de una forma directa, procurando captar el mayor realismo posible, de ahí la palabra verdad; o sea, un tipo de documental que, a través del sonido y de la imagen, busca reflejar una verdad, una realidad.» Rocha, G. *La revolución es una estética*, (2011), Seix Barral Ediciones.

² Distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a, [versión 23.7 en línea].

³ Término utilizado para definir la corriente literaria del siglo XX, acuñado por primera vez por Arturo Uslar Pietri, quien lo definió en su libro en su libro *Letras y hombres de Venezuela*, (1948), Editorial Mediterráneo, como «Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que, a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico». El autor explora el génesis de este término nuevamente en *Godos, insurgentes y visionarios*, (1986), Editorial Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, pp. 133-140; para decir «En los latinoamericanos se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional.»

Así es el caribe y así es el cine venezolano: una parábola insólita a la que le toca ser sincera, pues mentir amerita honores presupuestarios que no alcanzamos. En ese acostumbrado evento doméstico nos corresponde asistir, almorzar, esperar, contestarnos, y rebelarnos. Para eso está la familia, después de todo.

Me refugio en *La Familia* (2017), y sus parábolas. En mi condición de mujer, admiro la primera osadía realismomágica de la película: un padre que aún en las condiciones más adversas jamás abandona a su hijo. Estadísticamente hablando, aunque son las mujeres en Venezuela quienes representan el mayor porcentaje de jefaturas de familias monoparentales, Andrés ejerce una paternidad difícil de encontrar, una *rara avis* local. Es un padre que está dispuesto a todo, menos al abandono, y opta por emprender un tortuoso camino con la esperanza de absolver a su hijo del desastre. Sí, «esperanza», eso dije. Sin ánimos de increpar a Gustavo Rondón Córdova, su director, de cualquier síntoma de autoayuda en su relato, en *La Familia* transcurre una esperanzadora relación padre-hijo, sostenida por el contundente hilo de las miradas que intercambian fijamente durante toda la película. Andrés y Pedro no saben tocarse, no saben hablarse, y mucho menos pueden entenderse. No obstante, se dedican una contemplación recíproca y combativa. Es la escala mínima que se esperaría de una relación filial: «mírame», lo demás lo resolvemos en el camino.

En una lectura psicosocial⁴, si la madre protagoniza las nociones de vitalidad hacia el hijo, expresadas tanto en ideas, estéticas y formas del deseo, y desaparece primero en el horizonte, entonces la herida del devenir de los suyos se avecina rasgada y devastadora. Sin la madre no hay grito ni palabras y solo queda el vector de la ley sin ratificarse: el padre. La ausencia materna se convierte en una guerra avisada, una donde nadie quiso nunca ser un soldado. En *La Familia* es el padre quien encarna a *Kronos*, el tiempo cronológico y secuencial de los hechos, y a *Kairós*, el tiempo del instante en cualidad intuitiva. Andrés, con su escaso radio de acción y amplia osadía, es la oportunidad de Pedro de ordenar sus decisiones y sensatez en el pasado, el presente, y el futuro. Es el padre quien gesta el tiempo, implacable y tiránico, y para Pedro, quien corre el riesgo de ser atrapado por la agresividad de la coyuntura. Muy probablemente, si preguntáramos a quienes paternan si son conscientes de esta sentencia, responderían en el mismo tono de las *Confesiones* de San Agustín: *si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé*. En estos términos, *La Familia* es uno de esos relatos que no admite abrir la obsoleta cháchara sobre qué sería el cine social, el cine documental

o la no ficción. Es una película que requiere expulsar la idea del género para abrir las preocupaciones sobre lo que se cuenta, despojados de una visión secular. Como espectadores, hay que permitirse también el derecho a truncar los géneros cinematográficos libremente.

No es una vanidad que la película empiece con una algarabía infantil en solitario. Una manada de niños, tan descamisados como desprotegidos, se entretienen en una incipiente mezcla de masculinidad reforzada por los empujes y el natural deseo de querer jugar. Los unen las tardes sin actividades escolares y ningún asomo de supervisión. Las primeras secuencias están dedicadas a la juventud en una azotea desolada y una fiesta gris. Los chicos se aturden entre sí, se buscan, se repelen. Uno de los amigos de Pedro (es lo más cercano a un amigo que podría tener) le demuestra su aparente hombría en el olor de sus dedos. Juegan diciendo *muere, muere* y continúan empujándose. No es sino hasta diez minutos después de avanzada la historia que alcanzamos ver el rostro del padre. ¿A quién culpamos, al reggaeton?, parece una respuesta demasiado sosa y fácil.



La familia (2017), Gustavo Rondón Córdova

“Los rotos no pedimos demasiado”, diría Anne Sexton, y estoy segura de que Pedro, hijo de la hostilidad, de la peor crisis económica y social que le cayó encima a su país años antes de que fuese él mismo arrancado de su cordón umbilical, no pide demasiado. De hecho, Pedro no pide nada porque no sabría cómo hacerlo. Seguramente, para alguien de la edad y la historia de Pedro, sentirá que ya ha vivido todo lo que debe vivir alguien en su contexto social. Es aquí cuando convendría saber qué tanto tiempo tenemos para saber cómo podríamos salvar la vida de un niño que ha vivido situaciones traumáticas inenarrables. Habría que calcular, también, en qué consiste salvar el tiempo para un padre y un hijo en una odisea dolorosa.

Según Ríquez (1975),

...el tiempo, para un niño pequeño, pasa muy emocionalmente; por consiguiente, el concepto que él tiene del tiempo cronométrico que nosotros usamos, no es el que como adultos vamos a observar. Para nosotros, generalmente, dos medias horas son parecidas; para un niño son muy distintas dependiendo de si está recibiendo impresiones placenteras o displacenteras; asimismo, todo se le hace extremadamente largo cuando tiene que esperar. Justamente, una de las diferencias más notables que existen entre ser maduro y ser inmaduro, consisten en que el ser humano sabe esperar y el ser inmaduro no puede esperar (p. 48).

⁴Barros, M. (2018), *La madre. Apuntes Lacanianos*. Grama Ediciones.

No existe exactitud matemática en la comprensión de asuntos familiares. En algún ministerio social, alguien podría estar sacando la cuenta de cuántos Pedros y cuántos Andrés están haciendo su vida a un lado para escapar de una situación de la cual, en raíz y fondo, no tienen la culpa. Pedro asume su rol de inmaduro y se impacienta por el padre que no llega, el padre que le garantiza el bienestar, la cuota mínima de afecto que le ha sido concedida en la vida. Andrés no tiene tiempo para esperar que la patria y la justicia social lleguen, o que el sistema educativo formal eduque a Pedro en todo lo que él no tiene tiempo de enseñarle. Nadie puede maternar a Andrés ni a Pedro y esa porción inhóspita de tierra que les corresponde como patria es un cuchillo filoso para sus venas. La figura paterna es la única fórmula de oxígeno en el desierto donde ambos viven y deberán llegar a los confines de alguna frontera para aprender cómo se cuida y se abona. Así es la paternidad de Andrés, una bonanza fértil en el desierto, donde lo único que importa es el tiempo del padre y el tiempo del hijo. En esa aridez donde nada puede sembrarse, *La familia* es un hondo riego que no se resigna, a pura conmoción, a mucha honra.



La familia (2017), Gustavo Rondón Córdova

Referencias

Ríquez, F. (1975). *Conceptos de Psicodinamia*. Caracas: Monteávila Editores.

la rabia

rabia expandida

(selección curada por el
equipo editorial).

Sueños, imágenes, recreaciones imposibles; retratar al padre con recuerdos, imaginarlo con modelos tridimensionales, mirarlo con el asombro de un extrajero que descubre escenarios inhóspitos. Los tres cortometrajes seleccionados son aproximaciones que buscan paliar temores, sean estos el miedo a la ausencia, al olvido, al deterioro del cuerpo. Tres hijos filman a sus respectivos padres, y en ellos se abren lecturas de observación hacia esos rostros y figuras -o las ausencias de estas- a las cuales por más que nos acerquemos, pareciera que nunca terminamos de comprender.

Fuego en el mar (2022)

Sebastián Zanzottera (Argentina)

Es realizador, montajista y diseñador 3D. Se egresó como Diseñador de Imagen y Sonido en la EADU-UBA. Realizó obras inmersivas y audiovisuales, como la experiencia interactiva Un_virus (2019) y el cortometraje Fuego en el mar (2022) estrenado en Visions du Réel 2022, con el que lleva recorridos más de 35 festivales como FICIC (mejor cortometraje internacional), Camden IFF, MIDBO, entre otros. Forma parte del colectivo de cine Silbando Bombas, con el cual realizó cortometrajes y largometrajes como "La 60, crónicas de una lucha obrera" (2021). Fue montajista de la película Río Turbio de Tatiana Mazú González (Prix Georges de Beauregard FIDMarseille 2020). Actualmente se encuentra desarrollando su primer largometraje, Humo de ladrillo, producido por el colectivo Antes Muerto Cine.



Unas imágenes del mar prendido fuego disparan un sueño recreado en 3D con unas fotos de mi papá en una planta petrolera en la Patagonia. Allí se cruza un recorrido en relación a las ausencias, las marcas en el cuerpo y la construcción de masculinidad de los trabajadores del gas y petróleo.

<https://vimeo.com/586879241>

Contraseña: petroleo

Recuadros (2021)

Gerardo Jara (Paraguay)

Nació en Asunción, Paraguay. Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la UAA. Además, estudió Artes Visuales en el ISA. Trabajó para varias productoras de televisión donde realizó spots publicitarios, documentales y programas de TV. Realizó independientemente varios videoclips y obras cinematográficas, como Postales, Jesarekó, Coches Viejos, Recuadros y Pecci que recorrieron festivales y muestras nacionales e internacionales, como la Bienal de Curitiba, el Festival de Mar del Plata, Talents BsAs y ASUFICC. En 2016 participó del taller de Cine Ensayo organizado por la EICTV (Cuba), dirigido por Naomi Kawase. Paralelamente desarrolla una carrera artística enfocada más a la fotografía documental. Participó en exposiciones artísticas colectivas de artes visuales y fotografía en el Juan de Salazar, en el Museo de Barro, Manzana de la Rivera, entre otros. Además, es docente universitario.



“¿Papá, por qué no tenemos fotos nuestras en las paredes?”, es la pregunta que me hago, mientras charlo con mi padre en la sala de mi casa. Escarbando entre fotos familiares y los recuerdos de sus cuadros, me pongo a pensar sobre cómo actuamos (o no) cuando nos enfrentamos al hecho de que nuestros recuerdos van desapareciendo.

<https://vimeo.com/576530587>

Contraseña: BRUNO

Suerte y salud (2022)

Carlos Rivero (España)

Fundador de OuterCinema. Máster en creación audiovisual contemporánea. Entre sus películas se encuentran Hamelin, un híbrido a medio camino entre el terror y el cine experimental; Ouroboros, una ficción rodada en latín, Figurantes, una correspondencia con el festival MÁRGENES, A Cerna, una pieza inscrita en el proyecto NIMBOS, La Inmensa nieve, seleccionado entre los diez mejores cortos del año por la revista CAIMÁN CUADERNOS DE CINE, y el documental El Misterio de Aaron (2016). Sus últimos proyectos son Las Cosas, un largometraje doméstico, y Los Terrores de Lydia, una ficción imposible sobre la línea difusa que separa el sueño y la imagen en movimiento.



Querido padre: una vez me preguntaste por qué afirmaba yo que te temía. Como de costumbre, no supe qué responderte, en parte precisamente por el temor que me infundes, y en parte porque los detalles que contribuyen al fundamento de este temor son demasiados para que pueda mantenerlos reunidos, siquiera a medias, durante la conversación. Y aun este intento de contestarte por escrito quedará incompleto, porque, también al escribir, el temor y sus efectos me inhiben ante ti, y la magnitud del tema sobrepasa mi memoria y entendimiento

Franz Kafk

<https://cinenoindustrial.com/suerte-y-salud/>



la rabia

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

