



FILMS

## LOS GUANTES MAGICOS

International Competition (*Compétition Internationale*)

Argentina, 2003. 90'. 35mm. Color  
dirección Martín Rejtman guión Martín Rejtman producción Hernán Musaluppi, Martín Rejtman fotografía José Luis García montaje Rosario Suárez dirección de arte Daniela Podcaminsky sonido Guido Berenblum vestuario Vera Aricó música Diego Vainer intérpretes Gabriel "Vicentico" Fernández Capello, Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, Cecilia Biagini, Susana Pampín, Diego Olivera



**contacto** Hernán Musaluppi – Rizoma films, Virrey Loreto 3709, Buenos Aires (1427) Argentina. Tel/Fax: (5411) 4556 1519. musa@rizomafilms.com.ar  
**ventas internacionales** Bavaria Film International. Tel: 49 89 64 99 37 27. Fax: 49 89 64 99 37 20. www.bavaria-film-international.de



Tras inventar dos veces nuevos puntos de partida para el cine argentino (*Rapado*, filmada en 1991 y estrenada recién en el 96, y *Silvia Prieto*, 1998), Martín Rejtman certifica con su tercera película, *Los guantes mágicos*, que es un director único, muy duro de clonar (por más émulos que le hayan salido), que tiene un mundo propio al que, sin embargo, no podemos evitar sentir levemente familiar. Rejtman tiene la capacidad de convertir lo cotidiano en algo asombroso (y viceversa), y eso es, al mismo tiempo, conmovedor y alarmante.

En el centro de *Los guantes mágicos* se encuentra Alejandro (el increíble Gabriel Fernández Capello, mejor conocido con el alias de Vicentico, histórico líder del grupo de rock alter-latino Los Fabulosos Cadillacs), y es su implosiva pesadumbre la que marca el tono de la película. No sabemos a ciencia cierta si Alejandro tiene o no ganas de vivir, de trabajar, de divertirse o de amar, y alternativamente hace o deja de hacer alguna de esas cosas. Es chofer de una versión empobrecida del taxi, llamada "remise", que floreció en Argentina hacia el final del menemismo, momento en el que ya faltaba el trabajo pero sobraban los autos. Alejandro maneja un antiguo Renault 12, el auto por excelencia de una clase media que ya no existe, que también fue degradada. Todas las personas a su alrededor están cubiertas por esa suerte de velo que las vuelve grises, apagadas, y lo que hacen también está signado por el lado más rancio, maquinal de la rutina. Así son las cosas que toman y las que comen, sus pastillas antidepresivas, sus casas, su ropa, las salidas a bailar, los ejercicios físicos, los patéticos negocios con los que buscan salir de malas. Así y todo, *Los guantes mágicos* está muy pero muy lejos de ser una película miserabilista a la, digamos, Lars von Trier (por nombrar al Rey de los Misérables, al supremo emperador del lugar común). La película de Rejtman habla, como sólo el director puede hacerlo, de un aquí y ahora en el que no hay tiempo, ni espacio mental ni capacidad física para el optimismo; retrata, como él mismo dice, un lugar que es como una versión disminuida de una ciudad del primer mundo y a personas atrapadas en esa tensión entre una cierta idea de realidad y lo real, que para el caso no es lo mismo.

Una de las cosas que de verdad distinguen a Rejtman como un director fuera de toda norma es su capacidad para establecer con sus criaturas una, por llamarla de alguna manera, concisa empatía, en la que no hay crueldad pero tampoco asomo de paternalismo o rastros de esa afectada afectación que por momentos tiñe cierto cine argentino. *Los guantes mágicos* es, sí, una película muy graciosa, pero finalmente deja una resaca de tristeza infinita, graficada de manera inmejorable cuando hacia el final Alejandro, solo y en una discoteca de provincias, baila *Vanishing Point* (New Order, 1989), ese himno melancolance en el que alguien canta: "Feel your heartbeat lose the rhythm/ He can't touch the world we live in". MARCELO PANZOZO

## LOS GUANTES MAGICOS

POR MARTIN REJTMAN

Hay una idea de desfasaje en *Los guantes mágicos* que se puede ver tanto en los personajes como en los objetos y en el espacio. Empezando por Alejandro y su coche. Alejandro no es un chofer de taxi sino su versión degradada: un remisero; y su coche es un viejo Renault 12, casi inapropiado para el transporte de pasajeros. Prácticamente todos los personajes de la película tienen esta misma característica un poco opaca: Valeria, la azafata, en lugar de hacer vuelos internacionales hace chárter y cabotaje. Sergio pudo haber sido un músico de rock profesional, pero en realidad es un amateur que a los 45 años grabó él mismo todos los instrumentos de su único CD. Luis es presentado como un actor, pero enseguida nos enteramos de que trabaja exclusivamente en películas pornográficas. Cecilia, Daniel, y Susana, más adelante, no pueden vivir una vida normal sin tomar pastillas, lo que también hace que vivan una vida "menor". No son perdedores, son versiones no oficiales, paralelas, más bajas, de otra cosa. Y esta es también una característica de la ciudad en la que viven y actúan estos personajes, que se ve como la versión disminuida de una ciudad del primer mundo. Alejandro es apenas menos que un chofer de taxi, Sergio es apenas menos que un músico de rock, Valeria es apenas menos que una azafata internacional, Luis es apenas menos que un actor, Buenos Aires es apenas menos que una ciudad del primer mundo, y así sucesivamente.



## EN AUSENCIA

Filmmakers of the Present (*Cinéastes du présent*)

Argentina/Chile, 2002. 15'. 35mm. Color

dirección Lucía Cedrón guión y producción Lucía Cedrón fotografía

Marcelo Lavintman montaje Miguel Pérez y Gonzalo Santiso sonido

Juan Pablo Di Bitonto música Sebastián Duplaquet intérpretes Ana

Celentano, Pablo Cedrón, Juana Lanzi



contacto Saturno Producciones, Virrey Loreto 1830 5º B. Buenos Aires (1426) Argentina. Tel: (5411) 4784 9901 Fax: (5411) 4782 8554. luciacedron@interlink.com.ar



Pocos cortos (o incluso largos) poseen la contundencia emocional de *En ausencia*, de Lucía Cedrón. Es uno de esos casos en los que el resultado es mayor que la suma de las partes, ya que la potencia del corto está en la combinación de varios factores que, por separado, no alcanzarían tamaña fuerza.

Veamos. Por un lado está el tenso e ingenioso mecanismo de relojería del film: una situación de suspense a partir de un test de embarazo, cinco minutos que –cualquiera que los haya atravesado lo sabe– son de una aceleración y un nervio incomparables.

Por otro, está el drama que atraviesa el personaje, visto en flashbacks que ocupan los tensos minutos de la espera. Allí nos enteramos de que la protagonista se ha fugado de Argentina en plena dictadura militar y en compañía de su pequeña hija. Una historia que no por conocida deja de ser potente, especialmente cuando se maneja de la manera en la que Cedrón lo hace aquí: apelando al off,

obviando cualquier tipo de diálogos explicativos, y dejando que sean las imágenes las que lleven adelante la narración.

Un tercer ítem le agrega interés a la narración, y es su edición, la forma en la que esos flashbacks se organizan, obligando al espectador a seguir la evolución de las situaciones armando lentamente un rompecabezas que termina por cerrarse en el poderoso final.

Y ese final –un cuarto punto a favor de *En ausencia*– se integra a la perfección con la estructura sutil y elusiva del film. Es un cierre ambiguo que puede ser una cosa y otra a la vez, y que –en ambos casos– culmina la historia de la misma devastadora manera, generando en el espectador la angustiante sensación de que no hay ningún final feliz posible, sea cual fuere el resultado del test. Apostar por un instante de felicidad allí hubiese sido falso, y Lucía, que conoció este dolor en primera persona, tiene el talento suficiente como para darse cuenta de que su film, concluya como concluya, no puede ser otra cosa que una tragedia. DIEGO LERER

## EN AUSENCIA

POR LUCIA CEDRON

Nací en Buenos Aires el 22 de Agosto de 1974. Cuando cumplí dos años, y debido a la más salvaje y violenta dictadura en la historia argentina, mis padres decidieron abandonar el país. Mi padre, Jorge Cedrón, era cineasta. Expresaba abiertamente su compromiso ideológico en sus películas, el cual sirvió para la campaña de regreso del General Perón en 1972. El más importante de sus films, *Operación Masacre*, sigue siendo un referente político y cinematográfico de ese período. Fue vista por más de un millón y medio de personas en un exclusivo circuito clandestino. Mi madre, Marta Montero, es arquitecta. En ese entonces, creó y organizó programas en villas miseria de la ciudad. La ideología de mis padres no era aceptada, de modo que el exilio se volvió rápidamente necesario. Primero fuimos a Italia, después a Francia. ¡Francia! Se convirtió en mi segunda madre patria, mi tierra, mi lenguaje adoptivo, mi casa, mi refugio. En estos días, cuando me preguntan qué prefiero, si Argentina o Francia, me quedo callada frente a lo absurdo de una elección así, es un dilema que comparo con lo imposible de elegir entre mi padre y mi madre. En 1980 mi padre murió en misteriosas circunstancias, relacionadas con la situación política en Argentina, que nunca fueron aclaradas. La versión oficial asegura que se trató de un suicidio, pero hay diferentes hipótesis.

Trabajé un largo tiempo como productora y guionista de documentales, lo que me llevó a recorrer el mundo, en todo sentido. Después de diez años de esta rutina, decidí hacer mi bolso e ir seis meses a Cuba con una beca de la Fondation de France a estudiar

guion de ficción, que era lo que quería explorar.

Durante una visita a Argentina, presenciar los violentos sucesos de diciembre de 2001 me impactó al punto de decidir volver a establecerme en Buenos Aires. Después de 25 años de ausencia, cuando gran parte de mi generación huía de un país devastado, renuncié a mi trabajo en Francia, puse mis libros en un barco como lo hicieran mis abuelos un siglo antes, e hice el viaje de vuelta con el guion de mi primera película en el bolso y el deseo de filmarlo en Buenos Aires como una única convicción. En un par de meses, organicé y filmé *En ausencia*. La terminé (a veces el destino hace que las cosas salgan tan bien) el 13 de octubre de 2002, un año después de la muerte de mi abuelo, quien me dejó un cheque que me permitió seguir adelante con el proyecto. El estreno fue en noviembre, y para mí fue ese el verdadero regreso a esta tierra que me vio nacer. Esta fue sin duda una de las mejores decisiones que tomé en mi vida. Fue aquí donde, ya establecida, escribí mi siguiente proyecto. La posibilidad de usar elementos de mis dos culturas, ambas importantes y esenciales, sacando mi riqueza y mi fuerza de esa débil dicotomía, fue la mayor lección aprendida en los últimos años, y marcó como un estigma mi trabajo como cineasta.

Buenos Aires, julio de 2003.



## LOS RUBIOS

*Filmmakers of the Present (Cinéastes du présent)*

Argentina, 2003. 89'. 35mm. Blanco y negro y color

**dirección** Albertina Carri **guión** Albertina Carri **producción** Barry Ellsworth **diseño de producción** Paola Pelzmajer **asistente de dirección** Santiago Giralt y Marcelo Zanelli **fotografía** Catalina Fernández **cámara** Carmen Torres **montaje** Alejandra Almirón **sonido** Jésica Suárez **música** Ryuichi Sakamoto, Charly García **diseño de títulos** Nicolás Kasakoff **intérpretes** Analía Couceyro

**contacto USA** Barry Ellsworth, 369 Montezuma, 107 Santa Fe,

NM, 87501, Tel: 1 917 907 3432, barry@palm.com

**contacto Argentina** Av. Córdoba 3178 PB, Buenos Aires (1187)

Argentina. Tel/Fax: (5411) 4865 9667, losrubios@step.net.ar



> Estrenada en la Sección Oficial Competitiva de Largometrajes del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, en abril de 2003, *Los rubios* ganó premios de casi todos los jurados del evento. Del jurado oficial, se llevó una mención especial. Del jurado de cine argentino "Lo nuevo de lo nuevo", el premio a la mejor película (ex aequo con *Extraño*, de Santiago Loza). Del jurado de Signis (Asociación Católica Mundial para la Comunicación), una mención especial. Y además ganó el Premio del Público. Y no está de más aclarar que tal vez el premio mayor fue el cariño que el film recibió en esos días por parte de los presentes en el festival.

Luego de su ópera prima –*No quiero volver a casa*, 2000, en competencia en la segunda edición del Festival de Buenos Aires–, Albertina Carri hizo una película que apunta a volver a casa, a sus orígenes, a preguntarse por su identidad. *Los rubios* es cine sobre la memoria, sus posibilidades y sus límites; sobre la memoria de Carri acerca de sus padres (Ana María Caruso y Roberto Carri), secuestrados y asesinados durante la última dictadura militar argentina. Se dijo que el título hacía mención a esos padres. Eso es cierto, pero tal vez sea incompleto: el calificativo "los rubios" refiere tanto al papá y la mamá de Albertina como a ella misma y a sus dos hermanas. Por eso en el final hay cinco personas rubias, un hombre y cuatro mujeres, en una representación –brillante, imaginativa, emotiva, como toda la película– de otra familia, una de amigos y afectos que supo conseguir la directora; y esta es una corriente de sentimientos que se percibe al ver el film.

Construida sobre un juego de espejos que devuelven imágenes de una fuerte solidez intelectual, *Los rubios* es la confirmación (por si quedaba alguna duda luego de *No quiero volver a casa*) de que para Carri el cine es un problema a resolver, de que su osadía como realizadora proviene de una reflexión riquísima en sus consecuencias. Parte no menor de los resultados de *Los rubios* está ligada con el *must contemporáneo* de cruzar lo documentalizante y lo ficcionalizante. Sobre esas relaciones se encuentra trabajando una buena porción del cine más interesante de la actualidad, y no solamente el argentino. Y aun así, rodeada de grandes películas, *Los rubios* brilla con luz e impacto propios, al brindar y brindarse emociones genuinas, armadas a partir del respeto y el pudor frente al dolor de pérdidas demasiado grandes, y sin dejar de decir, en cada plano, que hacer cine es también un acto de reflexión inteligente. El extraño milagro de Carri y su equipo –muchos de ellos presentes físicamente en este film que pivotea sobre varias cámaras y sus miradas– puede empezar a desentrañarse en la genial idea del uso de animación con los Playmobil, esos adorables muñequitos sin nariz a los cuales se asigna identidades sociales mediante signos muy claros en los accesorios, ya que ellos nacen todos iguales. JAVIER PORTA FOUZ

## LOS RUBIOS

POR ALBERTINA CARRI

En 1999 comencé una investigación sobre la *ficción de la memoria* (hechos objetivos enfrentados a fantasías, relatos fragmentados enfrentados a la imposibilidad de recordar ciertos elementos, y la imposibilidad de olvidar ciertos detalles librada al azar). En ese túnel me sumergí en aquel momento y esa búsqueda errática, ambiciosa y desesperada se convirtió en la primera media hora de *Los rubios*.

Al intentar despedazar (como a un cuerpo) la ausencia de mis padres, logré aunar el pasado con el presente. Asociar mi presente como directora con mi pasado marcado por esta ausencia parecía una tarea, además de ambiciosa, impertinente y desafiante. Un desafío que en un comienzo se presentó como inejecutable, porque la decisión de no narrar solamente El Pasado, con la solemnidad que eso hubiese acarreado, fue inamovible. Y esto fue inexplicable para cuanta fundación y/o productor haya leído el proyecto, ya que La Historia, para ellos, estaba en la *desaparición* de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia.

*Los rubios* es un juego de espejos, tiene tramas, subtramas e historias paralelas, de rechazos y encuentros, algunas de ellas

incluidas en la película, y otras son parte de una leyenda que se construye a su alrededor. Estos espejos de realidad-ficción-documental son los que la película plantea como el *mundo de la memoria*. La memoria para *Los rubios*, y por lo tanto para mí, es un órgano vital, a veces doloroso, a veces delicioso, otras espeluznante. La memoria es la mirada del otro expuesta a su experiencia y a su mecanismo de omisión, "al omitir recuerda", escribe la protagonista (una actriz que hace de mí mientras yo la dirijo en la película).

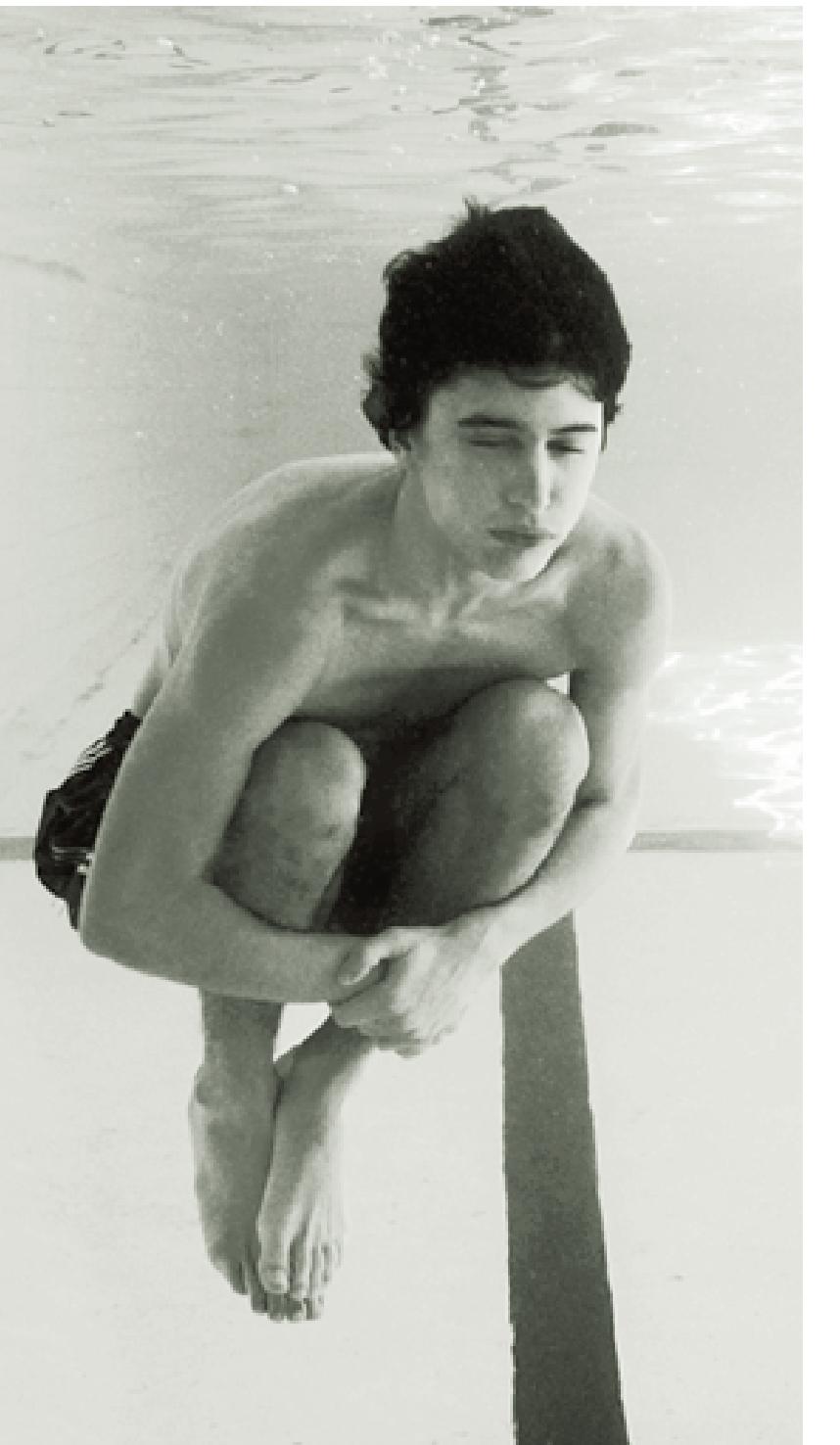
Luego de esa búsqueda errática, ambiciosa y desesperada, *Los rubios* encuentra su rumbo y narra la construcción de un film. Y cuando la actriz comienza a representarme y aparece una señora del último barrio en que viví con mis padres, describiendo a toda mi familia como "rubios", yo encuentro la película. Y en medio de esa pesquisa desenfrenada hacia una forma filmica, descubro una nueva familia que somos los que hacemos la película.



## NADAR SOLO

*Filmmakers of the Present (Cinéastes du présent)*

Argentina, 2003. 102'. 35mm. Color  
 dirección Ezequiel Acuña guión Ezequiel Acuña y Alberto Rojas Apel  
 producción Diego Dubcovsky, Daniel Burman, Ezequiel Acuña  
 fotografía Octavio Lovisolo dirección de arte Josefina Azulay  
 montaje Sergio Flamminio sonido Javier Farina música Marcelo Ezquiaga intérpretes Nicolás Mateo, Santiago Pedrero, Antonella Costa, Tomás Fonzi, Manuela Callau, Mónica Galán



contacto db Cine, Alvarez Thomas 198, Buenos Aires, Argentina.  
 Tel/Fax: (5411) 4554 5182. bdcine@movi.com.ar



El protagonista de *Nadar solo* está solo. Este adolescente de un barrio de clase media de Buenos Aires recorre las calles de la ciudad, que son siempre las mismas, que son pocas y se repiten; calles donde los detalles más pequeños parecen conspirar para que la vida se vuelva cada vez más ajena y más compleja. Nadie mostró Buenos Aires de esa forma: como una pequeña cárcel asordinada, un lugar donde no se precisa un encierro real para quedar recluidos. Martín tiene 17 años y es un estudiante de colegio privado abandonado al desastre académico. Para él y para su compañero y amigo, el estudio es incomprendible, y no hablamos de contenidos, sino del sentido general de ir a un determinado sitio para tomar clases. No hay comunicación entre el mundo y Martín, como tampoco la hay entre él y su familia. Sus hermanos, único refugio posible para muchos adolescentes, tampoco lo ayudan. La hermana ha cerrado sus puertas a cualquier tipo de afecto y su hermano mayor no está. Esa ausencia es un tema para Martín, quien sale a buscarlo como si de ese modo pudiera encontrar una respuesta.

*Nadar solo* presenta un rigor estético absoluto. Es prolífica, pero es mucho más que eso. No despliega virtuosismos inútiles, pero tampoco llega a ser clasicista. Elige un tono y lo mantiene con convicción, y ese tono se ve beneficiado por cierto anacronismo en el mundo del protagonista, que lo ubica en un tiempo que es el presente pero que también refiere a la década pasada, y que los es-

pectadores argentinos percibirán fácilmente. Ese anacronismo juega a favor al film, lo aleja de demagogias coyunturales para atraer a los espectadores actuales.

Pero *Nadar solo*, como también lo hace otra película argentina reciente, *Ana y los otros*, de Celina Murga, apuesta por algo más que no todos los films de la nueva generación han logrado o al menos han buscado. *Nadar solo* se lanza de forma pudorosa hacia las emociones, y Ezequiel Acuña lo consigue sin golpes bajos ni picos dramáticos. No hay en nuestra cinematografía otra película con un joven como Martín. En el cine clásico argentino, los jóvenes solían ser representados por adultos o por jóvenes que actuaban como adultos. En las generaciones posteriores a la desaparición de los estudios, surgieron nuevos tipos de jóvenes, pero expresaban de forma demasiado obvia y verbal las ideas de los directores. *Nadar solo* muestra algo completamente nuevo en la medida en que el personaje es auténtico y creíble. Es como es, y lo único que sabemos del realizador es que siente un gran cariño por este chico de 17 años. Ese amor por el personaje termina de cristalizarse cuando Martín viaja a la ciudad balnearia por excelencia en Argentina (y fundamental en la historia de nuestro cine): Mar del Plata. Allí, Acuña abre su corazón para que Martín encuentre no sólo algo sino también a alguien. En *Cazador blanco, corazón negro*, Clint Eastwood decía: "Los realizadores somos dioses, decidimos quién vive y quién muere al final de cada acto". Acuña es un dios bueno y generoso. Y también es un gran realizador. SANTIAGO GARCIA

## NADAR SOLO

POR EZEQUIEL ACUÑA

¿Quién soy? Lo estoy averiguando. Tal vez todo este tiempo me hice la pregunta, la misma que me obsesionaba cada día durante el 2000. Decir "nadar solo" se transformaría en un guión, pero ya en 1999 había empezado con la idea absurda y poco creíble de hacer una película, que se llamaba *Nadar solo*. Tenía 23 y ahora tengo 26, y sin duda el antes y después de la película fue immense, desde lo emocional, por el nivel autobiográfico, por tratar de encontrar un lugar seguro dentro del cine. ¿Seguro? Por lo menos conseguir un productor que me ayudara a terminar la película, estrenarla, mostrarla. *Nadar solo* es eso, una aventura de gente extremadamente joven, inocente, introvertida, pero sincera y con los pies en la tierra; es la forma de empezar, la forma de entrar a no sé dónde, la forma de intentarlo.

*Nadar solo* es mi vida, mi casa, mi adolescencia y la de mis amigos; fue ponerme de novio durante el interminable rodaje; es Mar del Plata, la ayuda de mis viejos. Lo argumental ya es pasado por cuanto se mezclan todo el tiempo el estado melancólico-

nostálgico-tierno en mi vida, la gente que encuentro, la película. No tengo idea de festivales ni de viajes, sólo me gusta que la gente la vea, poder hablar, escuchar opiniones y sentir el deseo de mejorarlala; ya la vi once veces en cine, y estoy analizando el primer y segundo acto de la película, quiero ver qué se hizo mal o, mejor dicho, qué se podría haber mejorado. *Nadar solo* son mis viejos en estado puro, ver *Melody* de chico (gracias, papá), ver bandas punk, ver a Doinel en la Lugones, correr por el mar, volver con una botella de Coca-Cola de un recital de Suárez, hablar del pasado, de fútbol, caminar mientras la noche es vacía, hablar de lo que nos gustaría ser y no somos, hablar de la chica que te gusta pero que por timidez está demasiado lejos, después irse a dormir, escuchar alguna canción triste, escuchar la lluvia, y pensar en los amigos, y las cosas lindas como el mar, el perder el tiempo contemplando, el sentir el viento, el mirar y comunicar telepáticamente todo y decirlo sin tener que abrir la boca.



## FLORES DE SEPTIEMBRE

*Filmmakers of the Present (Cinéastes du présent)*

Argentina, 2003. 111'. Betacam. Color

dirección Pablo Osores, Roberto Testa, Nicolás Wainszelbaum

producción Nicolás Wainszelbaum imagen Sebastián Sperling edición

Lucas Blanco música Rafael Arcaute



contacto Nicolás Wainszelbaum. Tel: (5411) 4982 9674.

nicow@ciudad.com.ar



Los años 70 –y quienes los vivimos no podemos dejar de recordarlos sin un dejo de melancolía– significaron en Argentina (y en otros países) una época de apasionado fervor militante, materializado en buena medida en sectores juveniles y estudiantiles que, influenciados por los presupuestos ideológicos del Mayo del 68 francés, tenían la convicción de que en aquel momento histórico los cambios revolucionarios eran posibles de manera inmediata. No es este el lugar para discutir si las metodologías utilizadas para lograr esos cambios fueron las adecuadas, pero lo concreto es que la reacción de las clases dominantes no se hizo esperar y se expresó a través de algunas de las dictaduras más retrógradas y sanguinarias que hayan sufrido los países de nuestro continente. En Argentina el cine ha reflejado aquellos años en films que mediante relatos ficcionales (*La historia oficial*, *Un muro de silencio*, *Garage Olimpo*), obras de carácter documental (*Montoneros, una historia*, *Cazadores de utopías*) o la fusión de ambos (*Los rubios*) han ofrecido –en particular para las nuevas generaciones– un doloroso testimonio de una de las épocas más oscuras de nuestra historia. *Flores de septiembre* se inscribe claramente en el segundo grupo y está centrada en las desapariciones de estudiantes –ínfima porción de las 30.000 víctimas de la dictadura, como lo señala un cartel al comienzo del film– ocurridas en el Colegio Carlos Pellegrini, una de las más prestigiosas instituciones de estudios secundarios de Buenos Aires. A partir de los testimonios de compañeros y amigos, profesores y familiares de las víctimas –intercalados con material de archivo de la época– los realizadores reconstruyen minuciosamente el clima represivo de aquellos tiempos (que por cierto, como remarcan varios entrevistados, comenzó antes de la instalación de la dictadura, durante el gobierno de Isabel Perón), y el idealismo y fervor que impregnaban las acciones de esos adolescentes empeñados en modificar las reglas del sistema.

Además, la película es una conmovedora reflexión sobre el compromiso político, expuesta a través de la exploración de las vivencias emocionales de quienes, por temor o falta de convicción, en algún momento decidieron abandonar la militancia y vieron cómo algunos de sus mejores amigos –decididos a continuar en la lucha hasta el final– pagaron esa determinación con su vida. Y también es una descarnada mirada sobre la trama siniestra que tejía las relaciones cotidianas en esos años signados por la tragedia y el dolor, cuyos patéticos resabios actuales se pueden apreciar en las entrevistas a las entonces autoridades del colegio, más preocupadas –todavía hoy– por el largo de la pollera de las chicas que por la desaparición forzada de los alumnos. Los cambios sucedidos en el mundo han modificado las maneras de enfrentarse al sistema, aunque es bueno constatar –y la película lo resalta– que aquellas muertes injustas perduran en la memoria de quienes, desde el mismo ámbito, continúan la lucha valiéndose de otros medios, pero reivindicando la vigencia de aquellos ideales. JORGE GARCIA

## FLORES DE SEPTIEMBRE

POR PABLO OSORES, ROBERTO TESTA Y NICOLAS WAINSZELBAUM

*Flores de septiembre* es el resultado de más de dos años de trabajo y, además, es el resultado de la unión de tres directores procedentes de lugares distintos pero con un objetivo en común: tratar de percibir los efectos de la dictadura en la cotidianidad de un microcosmos como lo es una escuela secundaria.

Creemos que en la sociedad argentina –y el cine no escapa de ello– está surgiendo una nueva generación que intenta contar desde otro lugar los relatos de la última dictadura militar, y que asoma una nueva manera de abordar el relato histórico, modos personales y más íntimos, y la mirada de una nueva generación que abandona el relato épico y reelabora –desde otro presente– la actualidad del pasado.

Desde el retorno de la democracia en 1983 se puede trazar una genealogía del cine que retrató la dictadura militar según los contextos políticos que rodearon dichas realizaciones. Pasado el momento de contar el horror y narrar las desapariciones, de identificar y mostrar los centros clandestinos de detención, de la condena civil al aberrante genocidio perpetrado, creímos que era este el momento oportuno para contar la dictadura desde otro espacio, íntimo y de sensaciones encontradas, como es el de las personas que la vivieron, y hacer de ello un relato subjetivo y contradictorio sobre las pasiones y tragedias que se ponen en juego en la adolescencia, o en quienes eran adolescentes de 14 ó 15 años cuando se inició la dictadura. Si bien todo relato sobre la dictadura debe tomar como eje central la desaparición de personas, y nuestra película no iba a ser la excepción, nos pareció que era hora de abrir el tema a otras lateralidades: ¿qué pasaba con los compañeros de los desaparecidos, tanto con los compañeros de militancia como con quienes no estaban políticamente comprometidos? ¿Qué pasaba con el profesor que debía seguir dando clase? ¿Qué tienen para decir hoy las autoridades de aquella época? ¿Cómo se reelaboró el tema dentro del Colegio en los años que siguieron?, etcétera. Pensamos que este planteo en pequeño puede dar algunas pistas valiosas sobre la sociedad argentina de aquellos años.

Así como tuvo varios principios, esta película tuvo varios preestrenos. El primero fue una función privada para los entrevistados con charla posterior que duró varias horas y que terminó en un debate entre los mismos protagonistas. De haber tenido en ese momento una cámara a mano hubiéramos podido hacer una segunda película. El segundo estreno fue en el Pellegrini, escuela donde transcurre la historia, en una función para Organismos de

Derechos Humanos y autoridades de la escuela y de la universidad. Esa vez hubo casi 300 personas y estábamos muy intrigados y tensos por saber qué iba a pasar cuando terminara. Cuando aparecieron los títulos y estalló un aplauso cálido, sincero y prolongado, nos miramos entre todos los que hicimos esta película y hasta al duro de Pablo Osores se le escapó una lágrima. El tercer estreno fue en el quinto Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. No sabíamos cómo recibiría la película un público que suponíamos más atento a la crítica cinematográfica que a la lectura política. Quintín, el director del festival, presentó el film con palabras elogiosas.

Cuando la película terminó, otra vez hubo un enorme aplauso, que luego se repitió en cada una de las funciones y que no deja de sorprendernos y halagarnos.

Intentamos –en la medida de lo posible– charlar con el público cada vez que se proyecta la película. Y tras el final ocurre un fenómeno muy particular: nos encontramos con auditórios ávidos de contar sus propias experiencias; ex militantes, padres de desaparecidos, estudiantes secundarios o universitarios, todos tienen algo para contar. La película sirve como disparador para narrar las vivencias propias respecto de un tema que no puede acotarse en un período histórico sino que tiene continuidades en el presente.

A partir de ahora seguiremos probando la película con distintos públicos: festivales internacionales, empleados de comercio, club de admiradores de Shakira, barrabravas de Boca Juniors, etc. Y pensamos que también va a tener una buena recepción en esos ámbitos porque el núcleo último de la película –un grupo de adolescentes frente al compromiso político, el amor, la amistad y la muerte– gira en torno de temas universales que logran el milagro de que en una escuela secundaria quepa, de alguna forma, todo el universo.



## CANTATA DE LAS COSAS SOLAS

Vídeo Competition (Compétition Vidéo)

Argentina, 2003. 52'. Betacam. Color

dirección Willi Behnisch producción Willi Behnisch edición Ana Poliak

ayudantes de dirección Santiago Loza y Susana Perazo ayudantes

de edición María Galarza y Loli Moriconi mezcla de sonido Cortés

postproducción on-line digital María Galarza voz Mario Poliak

canto Nachi Gómez palabras, imagen y sonido Willi Behnisch



contacto willibehnisch@hotmail.com



Cantata de las cosas solas es una pieza solitaria –y única– en el actual cine argentino. Willi Behnisch dispone un complejo objeto audiovisual

que ensaya sobre las posibilidades y límites de la mirada, atravesando medios y tecnologías, preguntándose sobre la relación entre las imágenes técnicas y el mundo, entre el sujeto que mira y la brecha que lo separa de las cosas vistas.

De las manos a los ojos. Trayectoria inicial de la mirada sobre una vieja foto cuya identidad no se nos revela, pero desde la cual su modelo nos avista con fijeza eternizada. De allí en más, el video no cesará de interrogar el encuentro y el desapego, la exploración de superficies y el registro del vacío, proponiendo algunas relaciones posibles entre el sujeto de la mirada y lo visible. Desde el comienzo mismo de Cantata... lo visto importa tanto como ese punto invisible desde donde se ve, y el ojo tanto como el cuerpo que lo porta. La mirada de la que Behnisch se ocupa no es etérea, angelical, sino que carga con el peso del mundo. Dos órdenes de espacios pueblan su transcurso: aquellos cotidianos, mirados de modo renovado, rompiendo la armadura de cristal con que los aprecia el ojo automatizado y desnudados en toda su extrañeza; y otros ya existencialmente enrarecidos, urbanos o rurales. En ellos, puntuándolos, el cineasta suele encontrar algunas miradas recíprocas, ante las que una piedad silenciosa y un dolor pulsátil se unen al intento de comprensión por la imagen. La mirada de Behnisch desfamiliariza lugares y objetos, que se niegan a enfilarse según los órdenes o tiranías del relato. Ellos se abren como "...cosas que están en un tiempo abierto y roto", tal como designa uno de sus intertítulos.

La ventanilla de un tren ha sido, desde los orígenes del cine, el marco privilegiado para un ojo móvil, ya que delimita no sólo un espacio sino también la evidencia de un tiempo y transcurso a la vez de un sujeto en tránsito que mira despegado eso que pasa. En Cantata... la ventanilla da un espacio reflexivo y complementario a otros lienzos vacantes que evocan la virtualidad de la pantalla cinematográfica. En uno de sus momentos más misteriosos, un coro de pancartas vacías se agita al viento en una emblemática plaza argentina. Cantata... es una obra fenomenológica. Busca entender una relación entre el ojo y sus objetos, cuidando un vacío esencial: "Necesito un vacío / Una mirada sin centro / Cada rostro es una estrella".

Al final, el viento que ha insistido en ojos y oídos empuja unas nubes observadas por una mirada transparente, evocadora de esa plasticidad de la infancia, cuando cualquier forma se abría a una figuración entre acechante y seductora. Es viendo esas nubes que lo último que escuchamos es a un niño pensando en voz alta: "Sí. Puede ser".

Un film abierto, ofrecido tanto a la reflexión como a la iluminación repentina, que no apunta a lo original –la diferencia, la individualidad– sino a lo originario: esas fuentes difíciles de divisar pero que no cesan de dejar huellas en el mundo que nos es dado ver. EDUARDO A. RUSSO

## CANTATA DE LAS COSAS SOLAS

POR WILLI BEHNISCH

UN DOCUMENTAL DEL DESASIMIENTO.

UN ENSAYO SOBRE MIRADA Y AUSENCIA.

Parto de un mundo de actos, palabras y cosas que se dan, en la realidad, ante mí y en mi memoria.

Innumerables y precarios gestos de lo existente, que no tienen nada asegurado.

Quiero captar su presencia, sin traicionar con perspectivas.

La historia jerarquiza, quiere adueñarse del sentido.

Yo parto de un sentimiento de interrupción, y de apertura.

¿Cuál visión puede recibirnos cuando descreo de la historia?

¿Cómo resisto en el desasimiento? Grabo, registro en soporte como en el cuerpo vivo la presencia de cosas de este tiempo; un momento en su fuga, un momento de presencia.

Busco una mirada que reciba a su objeto, espero la armonía que surja.

Buenos Aires, 2003.

