

Cecilia Nuria Gil Mariño y Julia Kejner
(compiladoras)



Modalidad Virtual

Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros, Afectos, Identidades y Política

Actas

Cecilia Nuria Gil Mariño y Julia Kejner
(compiladoras)

Actas del VII Congreso Internacional AsAECA

Nuevas formas del Cine y
del Audiovisual: Géneros,
Afectos, Identidades y Política



Autoridades del VII Congreso Virtual AsAECA

Presidenta

Dana Zylberman

Comité Científico

Ana Laura Lusnich (UBA-Argentina), Clara Kriger (UBA-Argentina), Alejandra Rodríguez (UNQ-Argentina), Gonzalo Aguilar (UBA-Argentina), Élide Moreyra (UNR-Argentina), Mónica Villarroel (CNC-Chile), Mariano Mestman (UBA-Argentina), Wolfgang Bongers (Universidad Católica de Chile), Georgina Torello (UdelaR, Uruguay), Andrés Denegri (UNTREF-Argentina), Mariel Szlifman (FUC-Argentina), Yamila Volnovich (UBA-Argentina), Clara Garavelli (University of Leicester, UK), Cynthia Tompkins (Arizona State University), Pablo Piedras (UBA-Argentina), Marcela Visconti (UBA-Argentina), Mariné Nicola (UNL-Argentina).

Comisión organizadora

Lucas Canale, Cecilia Gil Mariño, Julia Kejner, Julia Kratje, Lucas Martinelli, Lucía Rodríguez Riva, Cristina Siragusa.

Comisión organizadora del VII Congreso Internacional (suspendido por COVID-19)

Presidente honorífico

Eduardo Russo

Presidente

Fabián Soberón

Comisión organizadora

María Laura de Arriba, María Lenis, Ana Claudia García, Carolina Coppens, Aldo Ternavasio.

Producción

Fernanda Obeid

Auspicios y avales

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Ministerio de Educación de la Provincia de Tucumán

Ente de Cultura de la Provincia de Tucumán

Dirección de Cultura de Yerba Buena

Dirección de Cultura de San Miguel de Tucumán

Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Comisión directiva AsAECA (2018-2020)

Presidenta

Julia Kratje

Vicepresidenta

Dana Zylberman

Secretario

Mariano Veliz

Tesorera

Ximena Murillo

Vocales titulares

Cristina Siragusa

Cecilia Carril

Ana Broitman

Fabián Soberón

Lucía Rodríguez Riva

Lucas Martinelli

Agustín García Serventi

Vocales suplentes

Cecilia Nuria Gil Mariño

Julia Kejner

Carolina Soria

Cecilia Elizondo

Revisoras de cuentas titulares

Clara Kriger

Marina Moguillansky

Revisor de cuentas suplente

Mariano Mestman

Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros. Afectos. Identidades y Política: Actas del VII Congreso Internacional AsAECA / María José Punte... [et al.]; compilado por Cecilia Nuria Gil Mariño; Julia Elena Kejner. - 1ª ed adaptada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2021.

Libro digital, PDF

Diseño de tapa e interior del libro: Diseño Lucsemburgo

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-25871-9-2

1. Cine. 2. Actas de Congresos. 3. Audiovisual. I. Punte, María José. II. Gil Mariño, Cecilia Nuria, comp. III. Kejner, Julia Elena, comp.

CDD 791.430982

Índice

Presentación	10
Julia Kratje y Dana Zylberman	
Consolidación y emergencia de nuevos itinerarios en los estudios de cine y audiovisual. Huellas de un Congreso en la virtualidad	12
Cecilia Nuria Gil Mariño y Julia Kejner	
Géneros, sexualidades y poder	16
Vivir el cuento de hadas: sujetos trans, familia e infancia en <i>Mía</i> y <i>Una nueva amiga</i>	17
María José Punte	
Sexualidades disidentes en el cine de animación infantil: La comicidad y el humor en <i>Shrek 2</i> y <i>ParaNorman</i>	25
Caterina Niello	
Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do século XX	34
Sancler Ebert	
Las mujeres mágicas en el cine fantástico dirigido por mujeres: <i>Inzomnia</i> y <i>El hada buena</i>	43
Ayelen Suyai Turzi	
La escritura de José Donoso bajo la lectura de Arturo Ripstein: pasaje de medios de la figura icónica de <i>La Manuela</i>	52
Fátima Abigail Argüello	
Ver algo por primera vez es maravilloso: Construcciones de las poéticas del yo	59
Tamara Painé Ciai	
Emilia y las invisibles	64
María Eugenia Lombardi	

La historia de vida como un acercamiento comprometido a la realidad social Marcos Altamirano y Claudio Rosa	72
La desigualdad de género en la industria cinematográfica argentina 2001-2018. Caso Mendoza María Florencia Guardia	81
Descentrar la mirada. Estudios sobre cines regionales y provinciales	90
La configuración mitológica regional en el cine de terror argentino Valeria Arévalos	91
La posibilidad de un “Nuevo Cine Tucumano”. Continuidades temáticas y representaciones identitarias Pedro Arturo Gómez	97
El Instituto Cinefotográfico de la UNT, una aproximación a los sentidos federales del audiovisual durante el rectorado de Horacio Descole Celeste Beccari	104
Cine de la tierra: cineastas del conurbano y provincia de Buenos Aires Jimena Cecilia Trombetta	114
Politicidades estéticas. Archivos y memoria en el cine documental, posibilidades políticas de la distopía	121
Aproximaciones a la representación de los perpetradores en el cine documental Lior Zylberman	122
Noticiarios Españoles: cimientos Cinematográficos para edificar la Nueva Sociedad Mónica Gruber y Gabriel Cora	130
Cuando los huesos hablan. Documentar la violencia, recuperar la memoria Patricia Russo	139
Las tempestades del pasado, viajes desde el presente Georgina Rodríguez Herrera	147

<i>Buenos Aires al Pacífico</i> (Donoso, 2018): el rastro de la Historia Malena Verardi	155
Politicidades estéticas no documentário brasileiro: a imagem pública de um processo em vertigem Sandra Fischer y Aline Vaz	162
Progreso en desorden: la dinámica del caos en las distopías del cine brasileño contemporáneo Arthur Lins	170
Hacia un Tercer Cine: Notas Sobre o “Cine de Liberación” e o “Cine de la Base” Janaina Silva de Oliveira	178
Pensar el archivo audiovisual en Tierra del Fuego. Memorias de lo presente y lo ausente Agustín. A. García Serventi, Javier M. Lopez y Franco F. Zacobich	186
El cine en el cruce con otras artes. Transposiciones, espacios fílmicos y nuevos consumos	194
Transposición fílmica y cine negro, los casos de <i>El crimen de Oribe</i> , <i>El túnel</i> y <i>Días de odio</i> (1950-1954) Daniel Giacomelli	195
El dispositivo de la persona en <i>El imperio de la fortuna</i> de Arturo Ripstein: diálogo intermedial con la escritura de Juan Rulfo Fátima Abigail Argüello	205
Lo audiovisual en el arte y la hegemonía Santiago Druetta y Pedro Klimovsky	214
Cinema brasileiro e Paul Ricoeur: a possibilidade de construção de narrativa a partir da direção de arte Ana Carolina Borges de Lacerda	223

La arquitectura fílmica de <i>La Casa</i> . Construcción y transformación del espacio a través de la dirección de fotografía Franco Cerana	231
El Instituto Goethe y el CAyC: Orígenes institucionales en la programación del audiovisual experimental argentino Eleonora Vallazza	239
Resonancias. Una videoinstalación sobre una víctima de violencia de género Nicolás Alessandro y Deborah Narvaez	248
Consumos textuales, sonoros... ¿audiovisuales? Soledad Ayala, Ma. Belén Romero y Sofía Scotta	258
Experiencias y procesos de educación e investigación audiovisual	268
Los MED: una nueva forma de construir y educar la mirada en el audiovisual Soledad Ayala, Ana Marotias, Magalí Salessi Solana, Sofía Beltramo y Mauricio Menardi	269
De la poética a las técnicas del lenguaje fotográfico audiovisual. Una experiencia pedagógica Luisina Anderson, Franco Cerana y Franco Palazzo	277
Inclusión: una perspectiva desde el lenguaje audiovisual Valeria Simich	284
Propuesta de trabajo entre director/a, actor/actriz y guionista para el entrenamiento de la expresividad actoral desde la sonoridad, la narración escénica y argumental María José Medina y Federico Agustín Niederle	291

Presentación

Julia Kratje y Dana Zylberman

El VII Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), “Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros, Afectos, Identidades y Política”, se desarrolló durante los sábados 7, 14, 21 y 28 de noviembre de 2020 adoptando una excepcional modalidad virtual que reunió a investigadoras, investigadores, docentes y estudiantes. A causa de la pandemia de COVID-19 que dejó todos los proyectos de ese año en la intemperie de la incertidumbre, desde AsAECA sentimos la necesidad de buscar formas inéditas de comunicación e intercambio que, aunque no pudieran nunca reemplazar la presencialidad, resultaran un paliativo y un sostén para seguir construyendo y profundizando los lazos comunitarios que fundamentan nuestro campo de pesquisas sobre cine, medios y producciones audiovisuales.

Es así que, a pesar de los desfases geográficos, temporales y espaciales que nos atravesaron, el formato virtual del congreso permitió que las mesas de trabajo, las actividades especiales, las conferencias, las proyecciones de películas y las presentaciones de publicaciones encontraran un ámbito fructífero para la puesta en común. “Leonardo Favio”, “Luis César Amadori”, “Niní Marshall” y “Gerardo Vallejo” fueron los nombres anfitriones de las salas virtuales; “María Luisa Bemberg”, cuando se cumplieron 25 años de su partida, fue la directora elegida para darle entidad al auditorio, que albergó las conferencias magistrales de Angela Prysthon (Universidad Federal de Pernambuco), de Natalia Taccetta (Universidad Nacional de las Artes) y de Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires), junto a otras actividades destacadas: la presentación del Fondo Documental Carlos Agosti, a cargo de Adrián Muoyo y Lucio Mafud (Biblioteca INCAA – ENERC), el Foco Jorge Prelorán, coordinado por Javier Campo (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires), el panel sobre exploraciones político-estéticas de lo real y registros de la violencia en el cine latinoamericano contemporáneo y la asamblea ordinaria de socios y socias de AsAECA.

El primer día del congreso amanecimos con la tristísima noticia de la muerte de Fernando Solanas. Como parte de la comunidad cinéfila nacional e internacional, rendimos homenaje a “Pino”, figura insoslayable para el cine argentino, uno de nuestros grandes maestros, que ha sabido forjar con enorme compromiso, lucidez y audacia un vínculo inquebrantable entre realización, riesgo estético y político, praxis y teoría, del documental y el ensayo a la ficción. Su presencia y pervivencia en la memoria popular, su ideal de liberación y su responsabilidad poética y política por resistir a todas las formas de dependencia y expoliación fueron recordadas a lo largo de la jornada.

Por supuesto, el desafío para llegar a concretar el evento ha sido inmenso ante la perplejidad que fue creciendo desde que se dispuso la cuarentena en marzo de 2020, a tan solo un mes del encuentro que había sido planificado para llevarse a cabo en la sede de la Escuela de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán. Sin embargo, desde la comisión directiva de AsAECA mantuvimos, contra viento y marea, el convencimiento en torno a la importancia de habitar la virtualidad en medio de una coyuntura que impedía encontrarnos cara a cara.

El enorme esfuerzo, la dedicación y la labor de los y las integrantes de la comisión organizadora del congreso virtual para forjar en tiempo récord una logística absolutamente nueva permitieron franquear los límites del aislamiento. Y todo eso fue posible gracias a la excelente predisposición y al trabajo ad honorem de las y los asistentes técnicos de coordinación, en su enorme mayoría estudiantes de grado de la Universidad Nacional de Villa María y de la Universidad de Buenos Aires; gracias, también, a quienes coordinaron generosamente las mesas, especialistas en las áreas temáticas abarcadas por el congreso (teoría y estética del cine, estudios de género, historiografía social y política, educación y alfabetización audiovisual, archivo y patrimonio, música y sonido, cines regionales, estudios sobre públicos y consumo, estudios sobre afecto y cultura visual, nuevas narrativas seriadas); y gracias a Lucas Canale, coordinador de la Comisión de Comunicación Institucional, que tuvo un rol clave a lo largo del proceso de gestación y puesta en marcha del evento.

No hay dudas de que los escritos reunidos en este libro de actas expresan el feliz desarrollo del congreso; una instancia insustituible donde el pensamiento, las palabras y las imágenes entablan diálogos y debates provechosos, apasionados, comprometidos.

Consolidación y emergencia de nuevos itinerarios en los estudios de cine y audiovisual. Huellas de un Congreso en la virtualidad.

Cecilia Nuria Gil Mariño y Julia Kejner

La presente publicación reúne parte de los trabajos presentados durante el VII Congreso Internacional de AsAECA que se desarrolló de manera virtual. La pandemia representó un desafío sin precedente para todos nosotros que nos llevó a reconfigurar casi por completo nuestras prácticas cotidianas y laborales. En este contexto, la virtualidad vino a sostener espacios de trabajo que nos permiten seguir fortaleciendo la red de cooperación e intercambio que representa AsAECA, con su Congreso bianual como uno de sus principales acontecimientos.

Desde nuestros hogares, en diferentes husos horarios y lugares, quizás en más de una ocasión en condiciones muy complejas, se llevaron adelante cuatro jornadas de discusiones sumamente fructíferas. Estas Actas representan una pequeña memoria de esos días, ya que reúnen 34 trabajos de los 198 presentados en las 44 mesas que tuvieron lugar en el Congreso. Las mismas dan cuenta de algunas de las principales inquietudes contemporáneas de quienes investigamos temas de cine y audiovisual, así como también de las agendas científicas en construcción, destacándose el crecimiento y la complejización de la producción académica en cuestiones de género y sobre espacios que no constituyen los polos de producción tradicionales.

Así, el libro se encuentra organizado en cinco secciones que trazan un recorrido desde los nuevos temas y enfoques de estudio para finalizar con las líneas de indagación más consolidadas en el campo. La primera está dedicada a una de las temáticas convocantes de este congreso y se titula **Géneros, sexualidades y poder**. Ésta representa un área de crecimiento paulatino y sistemático en los encuentros de AsAECA y en este libro reúne nueve escritos sobre cinematografías y contextos de producción muy diversos pero que buscan iluminar ausencias en las historiografías del cine y repensar categorías. En esta dirección, María José Punte aborda identidades disidentes y se detiene en las subjetividades de mujeres trans, a partir del análisis de *Une nouvelle amie* (François Ozon, 2014) y *Mía* (Javier van de Couter, 2011). Caterina Niello también aborda identidades disidentes, pero en series animadas infantiles y, en particular, los efectos enunciativos vinculados al humor y la comicidad con que éstas son habitualmente representadas. Sancler Ebert, por su parte, analiza la programación de cineastas cariocas entre 1914 y 1932, en la que participó el artista transformista Darwin, con el fin de reflexionar sobre la relación entre la obra de este actor y los trabajos cinematográficos

programados. Luego, el texto de Ayelén Suyai Turzi estudia los personajes de mujeres mágicas en el cine argentino e independiente y cómo éstos se relacionan con los arquetipos y paradigmas clásicos de representación. Fátima Abigail Argüello examina la configuración del personaje la Manuela, de la novela *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) en el pasaje a la obra fílmica homónima, dirigida por Arturo Ripstein (1978). Tamara Painé Ciai problematiza el concepto de identidad intentando sortear el binarismo yo/otro, a partir de analizar la película *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018). María Eugenia Lombardi indaga en la historia de vida y la obra de Emilia Saleny (1894-1978) para revisar los modos de narrar la presencia-ausencia de mujeres en la historia del cine argentino. Marcos Altamirano y Claudio Rosa reflexionan sobre el proceso creativo de documentar la historia de vida de una mujer marcada por los efectos de violencias machistas. Finalmente, María Florencia Guardia estudia la desigualdad de género en el puesto de dirección cinematográfica, a partir de un caso testigo de la provincia de Mendoza.

La segunda sección, **Descentrar la mirada. Estudios sobre cines regionales y provinciales**, se compone de un conjunto novedoso de trabajos que, en esta edición, ocupó un lugar significativo en relación a los encuentros anteriores de AsAECA (si comparamos las 30 ponencias presentadas en este congreso con las 9 del encuentro de 2014). La misma indaga sobre la producción histórica y contemporánea de polos cinematográficos muy poco explorados por la historiografía del cine en Argentina. El estudio de Valeria Arévalos aborda el cine de terror en películas producidas en el noroeste, noreste y litoral y observa cómo, a diferencia del cine producido desde el centro del país, aquí este género se vincula con lo fantástico y el conocimiento que el espectador posee de los distintos monstruos regionales. Los trabajos de Pedro Arturo Gómez y Celeste Becarri indagan en el cine de Tucumán. El primero discute las posibilidades de desarrollo de un Nuevo Cine Tucumano, a partir de revisar las características de producción, las temáticas y estéticas que emergen en el siglo XXI en dicho territorio. Mientras que el segundo aborda el proceso de conformación del Instituto Cinefotográfico, de la Universidad Nacional de Tucumán, para comprender los modos en que el mismo colaboró en la constitución de un campo audiovisual provincial. Este apartado concluye con un escrito de Jimena Trombetta sobre las temáticas y dinámicas de circulación de los filmes que caracterizan al cine del conurbano y de la provincia de Buenos Aires.

En la tercera sección, **Politicidades estéticas. Archivos y memoria en el cine documental, posibilidades políticas de la distopía**, nos encontramos con ocho trabajos. Los dos primeros versan sobre formas de representar a los victimarios de genocidios en el cine documental: el texto Lior Zylberman propone una posible taxonomía de las representaciones de los perpetradores, mientras que el de Mónica Gruber y Gabriel Cora estudia la construcción estética de la imagen del dictador Franco. Patricia Russo indaga también en las formas de representar la violencia del pasado, pero en este caso a partir del análisis de *La memoria de los huesos* (Facundo Beraudi, 2016). A continuación, Georgina Rodríguez Herrera estudia en la *Tempestad* (Tatiana Huevo, 2016) la memoria subjetiva y la narración autobiográfica.

Malena Verardi analiza el devenir histórico de la idea de trabajo a partir de la película *Buenos Aires al Pacífico* (Mariano Donoso, 2018).

No obstante, esta sección alberga también a un grupo de textos que versan sobre el cine y la política. Por su parte, Sandra Fisher y Aline Vaz trabajan la estética cinematográfica con que se construye la imagen pública de la política brasileña en *El proceso* (Maria Augusta Ramos, 2018) y *Democracia en vértigo* (Petra Costa, 2019). Arthur Lins analiza cómo en *Era uma vez Brasília* (Adirley Queiróz, 2017) y en *Sol Alegria* (de Tavinho Teixeira, 2018) se construyen mundos futuristas dentro de una sensibilidad distópica impregnada por retrocesos en el campo de la política institucional brasileña. Janaina Silva de Oliveira hace una revisión audiovisual y bibliográfica sobre el cine militante argentino de los años 60 y 70. La sección concluye con el texto de Agustín García Serventi, Javier M. López y Franco Zacobich que narra el proceso de conformación de un archivo audiovisual de Tierra del Fuego, en tanto forma de preservar la memoria y la historia provincial.

La cuarta sección de esta publicación, **El cine en el cruce con otras artes. Transposiciones, espacios fílmicos y nuevos consumos audiovisuales** se compone también de ocho escritos. Los dos primeros abordan las relaciones con la literatura. Daniel Giacomelli estudia elementos del género noir en transposiciones de la literatura al cine, planteando una discusión sobre los géneros “altos” y “bajos”. Fátima Argüello, analiza la crítica social, a través de la biopolítica y el dispositivo de la persona, de *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1986), película basada en la novela *El gallo de oro* (Juan Rulfo, 1956).

A continuación, el trabajo de Santiago Druetta y Pedro Klimovsky reflexiona sobre la dimensión estética y político cultural del quehacer audiovisual, en particular, y del espacio artístico en general. El texto siguiente, el de Ana Carolina Borges de Lacerda problematiza la dirección de arte como elemento del cine brasileño, a partir de las contribuciones teóricas de Paul Ricoeur. Franco Cerana también indaga sobre el espacio y realiza un análisis formal del diseño fotográfico de la serie televisiva *La Casa* (Diego Lerman, DF Iván Gierasinchuk, 2015) para comprender la construcción del espacio fílmico.

Eleonora Vallazza aborda los criterios curatoriales empleados en la programación del audiovisual experimental argentino por parte del Instituto Goethe y el Centro de Arte y Comunicación. Nicolás Alessandro y Deborah Narvárez reflexionan sobre el proceso creativo de *Resonancias*, una videoinstalación que versa sobre una mujer víctima de violencia de género. Y, finalmente, Soledad Ayala, María Belén Romero y Sofía Scotta plantean algunas características predominantes del consumo audiovisual en la actualidad, a partir de los resultados de una muestra empírica construida en la ciudad de Rafaela, Santa Fe.

Por último, la quinta sección, **Experiencias y procesos de educación e investigación audiovisual**, reúne cuatro trabajos. Soledad Ayala, Ana Marotias, Magalí Salessi Solana, Sofía Beltramo y Mauricio Menardi analizan los recursos audiovisuales con los que se elaboran Materiales Educativos Digitales en distintas plataformas y cómo se construye la mirada a través de vínculos educativos. Luisina Anderson, Franco Cerana y Franco Palazzo reflexionan

sobre la educación universitaria en carreras de Artes Audiovisuales, en relación a los saberes previos de quienes ingresan a las mismas. Valeria Simich estudia la capacidad del lenguaje audiovisual como elemento de inclusión para personas con diversidad funcional. Y, por último, María José Medina y Federico Agustín Niederle revisan los métodos, utilizados en talleres de entrenamiento actoral para cine y teatro, en particular aquellos que profundizan en la sonoridad.

Hasta aquí nuestra propuesta de lectura y cruces de esta obra colectiva. Como todo texto de compilación, intuimos que quienes se acerquen al mismo lo harán con el interés por algún escrito en particular, no obstante creemos que la reunión de los mismos constituye una huella que nos permite figurar las líneas de investigación en proceso de consolidación, así como los nuevos itinerarios y agendas científicas que se desarrollarán con mayor profundidad en los años por venir. Lxs invitamos a su lectura integral, así como lxs alentamos a que realicen sus propios trayectos por este volumen que, como toda acta, documenta también una parte de la historia de nuestra querida Asociación.

Géneros, sexualidades y poder

Vivir el cuento de hadas: sujetos trans, familia e infancia en *Mía* y *Una nueva amiga*

María José Punte
UCA, IIEGE (UBA)
majo.punte@gmail.com

Resumen

La entrada de los sujetxs trans dentro de los marcos de legibilidad social, tanto en los discursos artísticos como teóricos, abre perspectivas para pensar problemáticas ligadas a subjetividades que, en su deseo de obtener vidas vivibles, logran dar voz a reclamos hasta la fecha no tenidos en cuenta. Sin lugar a dudas, junto con la militancia de los colectivos trans han sido los desarrollos más recientes del feminismo, sobre todo en la vertiente de los estudios queer, los que han posibilitado saberes novedosos para poder repensar cambios en los imaginarios, que revisten de una clara urgencia. El cine sigue siendo en el siglo XXI un poderoso medio para canalizar algunos de estos reclamos, como se ve en dos películas recientes, una de origen europeo, otra argentina. Se trata de *Une nouvelle amie* (2014) de François Ozon y *Mía* (2011) de Javier van de Couter. Si bien eligen matrices genéricas textuales algo diferentes (el thriller, el cuento de hadas), las dos obligan a rever cuestiones ligadas a identidades sexo-afectivas disidentes. En ellas resulta central el papel que juega la fantasía en la constitución de sujetxs que se resisten a ser sujetdxs por la norma imperante y que empujan los límites de lo considerado familiar.

Introducción

El deseo viaja a lo largo de sendas metonímicas,
a través de una lógica de desplazamiento,
impulsado y frustrado por la fantasía imposible de recuperar
el placer pleno anterior al advenimiento de la ley.
Judith Butler, *Cuerpos que importan*

La cita de Butler (2008) coloca juntos elementos que convocan a la movilidad, como son el deseo, la metonimia y el desplazamiento, con otros que trabajan en torno de la fijación, sea

por alcanzar ese punto al que se busca llegar (“el placer pleno”), o por la solidificación que produce el “advenimiento de la ley”. El movimiento y la falta, a partir de su conjunción en tanto que opuestos complementarios, parecen ser dos elementos cruciales para los modos de aparición de subjetividades trans en las películas que serán abordadas. Esta constelación se produce más allá de las distancias culturales de ambas películas. Sobre todo, de los contextos sociales en las que se producen los dos textos audiovisuales que no pueden ser más diversos y que delimitan cualquier intento de análisis o de interpretación: el bienestar europeo, por un lado; la precariedad sudamericana, por el otro. O, dicho de otra manera, la oposición entre sociedad burguesa y marginalidad. Algo tienen las dos películas en común, a saber, hacen sus planteos desde un cine que no deniega las posibilidades de identificación de un amplio espectro espectral. Sin que se lo pueda llamar “masivo”, tampoco estamos ante películas que se propongan como ajenas a los circuitos comerciales. Los dos filmes son *Mía* (2011), producción argentina del director Javier Van de Couter con la actuación de la ya reconocida actriz trans Camila Sosa Villada, y *Una nueva amiga* (2014), producción francesa del muy conocido director François Ozon. Las dos tienen como temática principal la visibilización de mujeres trans, junto con una discusión en torno a una deseada integración social de subjetividades que se desmarcan de una normatividad puramente binaria y biologicista.

Empecemos por la diferencia central entre ambas películas, para despejar esta cuestión. Se trata con total claridad del lugar de marginalidad y pobreza en el que vive la mayor parte del colectivo travesti y trans en Argentina y que aparece tematizado de manera prioritaria en el film *Mía*, más allá de las otras problemáticas. El personaje principal no es quien da título a la película, sino Ale, una mujer trans que trabaja como cartonera y que se ilusiona con la posibilidad de cambiar su vida signada por la “precaridad”, en los términos planteados por Judith Butler (2004, 2015), para poder ingresar al orden burgués. Esta sería la trama vinculada con la noción de “cuento de hadas”, que funciona como una forma de relato para dar inteligibilidad a la experiencia. Ale vive junto con otras travestis en Aldea Rosa, un asentamiento al lado del río en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Si bien esta línea argumental se encuentra ficcionalizada, la película se permite algunas irrupciones del género documental para ubicar en un contexto social y político la existencia real e histórica de este asentamiento. En este marco la película ofrece un debate en torno a la cuestión de si es posible para las travestis acceder a una ciudadanía completa, que toma cuerpo en dos puntos de vista opuestos y terminantes: el de Ale y el de Antigua, rol interpretado por la (también) muy conocida escritora y *performer* Naty Menstrual. Ale opina que la integración y el ascenso social no solo es posible sino también deseable para una mujer trans, y dirige todas sus capacidades en dirección a lograr este objetivo. Antigua defiende la marginalidad como forma de vida, lo que denota un rechazo más radical al modelo burgués de la existencia. El desenlace del film, que hace estallar una cierta tensión siempre latente (la persecución estatal mediante su brazo largo, la policía), parece dar la razón a Ale. Pero el debate que se va desgranando en varias escenas no clausura la cuestión, sino que enriquece con matices los

puntos de vista puestos a disposición para los espectadores.

Por su parte, la película de Ozon, se ubica pura y exclusivamente en un ámbito burgués, como suelen ser en todas sus obras. Su problemática se tiñe de ese ennuí de clase que está algo ridiculizado en *Mía*, en donde no se pierde la posibilidad de apelar al sarcasmo en lo que respecta al tema. Pero en Ozon, como sabemos, la investigación psicológica ocupa un lugar privilegiado, desde una hechura de adscripción hitchcockiana, a la que en este film se agrega una evidente cita al melodrama del director español Pedro Almodóvar. Una nueva amiga le debe mucho tanto en lo temático como en lo formal a *Hable con ella* (2002). Digamos que, en este film, Ozon se volvió totalmente almodovariano. Y, al igual que el director español, Ozon forma parte del establishment cinematográfico local, a pesar de permitirse sus licencias temáticas. Como explica Joanna K. Smith (2015), la filmografía de Ozon en general, pero este film en particular, están en diálogo con la sociedad francesa y sus discusiones. *Una nueva amiga* aparece poco después de la promulgación de la ley de matrimonio igualitario en Francia con lo que su gesto puede ser interpretado dentro de una redefinición por parte del autor de lo que es considerado la “normalidad”, en una política de *queerización* del republicanismo francés.

En cuanto a los elementos que ambas tienen en común, todos giran en torno a la premisa de que un mundo mejor es posible, que solo hace falta tener un poco de fantasía. Aquí hay que volver a recordar cómo se entiende este término desde la propuesta que hace Judith Butler, para quien la fantasía no es lo opuesto de la realidad, sino que es parte de la articulación de lo posible: “La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (2008, p. 151). De ahí, que ambas recurran al cuento de hadas como matriz de inteligibilidad, en el sentido de narración tradicional que circula y es transmitida dando pie a la caracterización que el teórico Jack Zipes retoma bajo la noción del “meme” (2012). Su idea es que el género del cuento de hadas desafía el sistema de definiciones y categorizaciones que se afianza a partir del Iluminismo, período en el que se establecen los géneros modernos. Los relatos orales deben su capacidad de transmisión desde la antigüedad hasta el presente porque fueron imitados y replicados como “memes”, un concepto proveniente de la biología, lo que contribuyó a formar la fibra de la cultura y de la tradición.

En *Mía*, se trata de “La Cenicienta”, algo más que subrayado en la escena final en donde Ale logra cumplir su (convengamos modesto) sueño de cenar en un restaurante chic, al que es invitada por la niña Julia (Maite Lanata) y su papá Manuel (Eduardo de la Serna). Ale logra vivir en carne propia el lujo de tomar una ducha caliente, de peinarse y de engalanarse para comer con más cubiertos de los que puede manejar y ser convidada con vino. En ese momento de pequeño goce puede contar hacia la mirada extrañada su historia, la de cómo se produjo su “devenir-mujer”. El espectador es testigo de una fenomenal transformación porque Ale, para ir al restaurante, se muestra en todo su esplendor. A ese fin colabora el

vestido blanco que le regalan y que era de Mía, madre de Julia y esposa de Manuel. Con este gesto, se completa por un instante su total identificación con esa mujer. Esta es la escena en donde se visibiliza para la familia burguesa una posibilidad “otra” de ser conformada. La ilusión es efímera. Se quiebra primero con la irrupción de una mirada estigmatizante a cargo de otros de los comensales del restaurante, un muchacho que –copas mediante– la mira y la insulta con el epíteto de “puto”. Ale no se deja amilanar, algo que se manifiesta en la escena siguiente, por lo que resulta muy significativa. Contra lo que le espectador puede llegar a esperar, Ale guarda un cuchillo, va al baño, y encara al tipo con una violencia viril que alcanza como para darle un susto. Pero lo que se pone en evidencia es que Ale puede ejercer un doble comando, y que ser mujer no le impide hacer uso de la fuerza.

El cuento de hadas que está operando en la narración de *Una nueva amiga* es “Blancanieves”, aunque podría ser también “La bella durmiente”. Por el tema de la maternidad subrogada podría pensarse más bien en el primero de ellos. Lo que está en ambos cuentos y es retomado por la película es la cuestión de la muerta que al final es retornada a la vida mediante la rotura del hechizo. De hecho, abre y cierra con una narración que tiene como personaje a la mujer muerta, y toda la película consiste en el periplo de revivirla. En sentido estricto, comienza con la muerte de Laura, quien luego “resucitará” a través de su marido David, que será quien la traiga a una nueva forma de vida. El lazo conector es la amistad, como enuncia el título. Pero este vínculo es el que será resignificado mediante la ironía, poniendo en entredicho los modos de expresión que la sociedad permite para determinados afectos, aquellos que solo pueden ser enunciados con altos grados de resistencia como, por ejemplo, un amor lésbico. Con el correr de la historia el personaje de Claire irá comprendiendo algo que el espectador sabe desde la primera escena y es que el afecto que Claire siente por Laura, su amiga de la infancia, es amor. Darse cuenta de esto, le permitirá ejercer ese amor pasional –ahora sí reconocido como tal– a través de la persona de Virginia. La torsión del cuento de hadas se produce porque es David quien resucita gracias a que Claire lo devuelve a la vida como mujer. Claire tendrá que romper el encantamiento que le impide verlo tal y como David insiste en ser percibido. Por su parte, una escena totalmente almodovariana que no se priva del coqueteo con la necrofilia, permite hacer visible la epifanía de David, el momento crucial en donde él entiende su identidad como mujer, cuando prepara el cadáver de Laura vistiéndolo con el ajuar de novia.

La muerte, entonces, aparece en ambos textos como un desencadenante fundamental, detrás de lo que subyace una dinámica que apunta al renacimiento. Porque *Mía* también gira en torno de la figura de esta mujer muerta. Mía está presente como aquella a la que no se puede ni se desea olvidar. El trabajo de duelo consiste en hacer productiva esa ausencia. Mía, quien en vida se sentía desapegada e incapaz de afecto, es el elemento que amalgama vidas tan dispares como las de su familia y la de Ale. Ese lazo que tiende la narración de su periplo doloroso se refleja muy bien en la lectura compartida del diario íntimo. Ale se hace leer el diario (con lo que se muestra su falta de acceso a la educación formal) y lo comenta con

sus allegados: con su pareja Pedro, con sus compañeras de la Aldea Rosa, con la enfermera en el hospital, hasta con un cliente fijo resultado de su trabajo sexual. Es la dinámica de la narración oral y compartida, como la que toma forma en los cuentos de hadas y los relatos tradicionales. Mía funciona, de modo indirecto, como la narradora de esta historia.

En las dos películas está presente la cuestión de la mascarada, es decir, de la puesta en escena del género, en este caso el femenino. Las vemos maquillarse, probar vestidos, tener que arreglar y modificar prendas para adaptarlas, regodearse en los perfumes. En el caso de la película francesa, son mostrados los senos postizos de siliconas y las pelucas. Uno de los contrastes más fuertes entre ambas películas radica en las problemáticas ligadas a los espacios permitidos o no. Está claro que los espacios públicos les son más o menos vedados a las mujeres trans. La diferencia se ubica en el tipo de sitios por los que circulan las mujeres en la película argentina y en la francesa. Ale aparece cartoneando de noche o ejerciendo la prostitución en la calle en escenas que la muestran distendida y confiada en las otras personas que comparten esas actividades. La Aldea Rosa también es presentada como un lugar ameno, aunque siempre amenazado por el poder público. Sus espacios de pertenencia son marginales o nocturnos. Por el contrario, el gran problema de David/Virginia es cómo moverse fuera de su casa por espacios como centros comerciales o bares. Mientras que Ale sueña como gran utopía la posibilidad de comer en un restaurante, David/Virginia entra y sale de sus roles de acuerdo con los espacios por los que se puede mover, pero no sufre discriminación por eso.

Más allá de estos apuntes contextuales, la pregunta parece ser la misma: ¿qué es una mujer? ¿qué es lo que convierte a alguien en mujer? La mentada performance, ¿se limita a la apariencia? ¿o tiene que ver con las funciones que adopta dentro de la economía doméstica? Ale “funciona” como mujer la mayor parte del tiempo porque asume tareas de cuidado: cocinar, vestir, coser, limpiar, ocuparse de los necesitados y de la niña. David/Virginia asume la maternidad de su hija Lucie tras la muerte de la esposa. Es más, justifica su transformación con la idea de que la bebé necesita una madre y solo puede ser calmada cuando se viste con la ropa de Laura. Por otro lado, el personaje de Claire juega con un margen más permitido en la sociedad para las mujeres que es el de cierta estilizada androginia: se viste con trajes rigurosos y oscuros, nunca se maquilla. Se hace notar que su figura es andrógina, debido a sus senos pequeños; es decir, que no tiene “cuerpo” de mujer. Pero, por otro lado, ella también puede “vestirse” de mujer cuando siente deseos de seducir.

En esa línea, las dos películas se plantean la cuestión de la maternidad, el anhelo de ser madre y las limitaciones o posibilidades de la función de materner. Más fuertemente en *Mía*, a partir de este personaje que actúa *in absentia*, se aborda el fracaso de un sujeto asignado como “mujer” ante una función que se supone le es natural. La narración da a entender que sufre una depresión post-parto que la termina conduciendo al suicidio, a pesar de los esfuerzos que ella va consignando en su diario para superar esta situación. No es que no quiera a su niña Julia; es que no se siente capacitada para asumir la maternidad. En una de esas entradas, dice: “madre inútil busca alguien que la suplante, que sea como una heroína

de comics: invencible”, lo cual habla más de una exigencia social que de su capacidad. Ale se hace eco de este pedido de auxilio que le viene como anillo al dedo, porque supone eso que le estaba faltando para sentirse completa. El nombre de Ale ya es una señal de su supuesta incompletud, como le hace notar Julia cuando la conoce: “¿Ale de Alejandro?”. Pero también es esa idea de incompletud la que provoca que Ale se identifique con Mía y se termine fundiendo con ella. Mía dice en su diario: “Los individuos no nacen totalmente acabados. Soy una mujer, soy un monstruo, soy las dos cosas”. De hecho, es Ale quien termina el diario de Mía, esa frase con la que la mujer deseaba despedirse de su hija. La posibilidad de ejercer la maternidad que se le abre al hacerse cargo de Julia, se vuelve concreta al final con el bebé de la adolescente cuyo cuidado –probablemente– le será confiado dado que demostró ser capaz de hacerlo. No cumple con sus tres deseos, pero va en camino de ser ese “quien quiero ser” enunciado al comienzo. Por su parte, *Una nueva amiga* aborda de modo explícito la posibilidad de concretar una familia ensamblada, como se ve en la escena final en donde los roles madre/padre se (con)funden, se deslizan más allá de las figuraciones del género. Lo que también se sostiene en ambos filmes es que la maternidad solo puede ser ejercida como resultado del afecto amoroso y del deseo.

Las dos películas, en fin, hablan sobre las complejidades que traman la construcción del género, a partir de la pregunta de qué es una mujer. Los dos textos ayudan a visualizar no solo las arbitrariedades de esa construcción sino también los posibles juegos o variantes que se pueden articular en torno a las configuraciones identitarias. De manera más clara es abordada en la película *Una nueva amiga* la triangulación del deseo mediante este vínculo triádico entre Laura, Claire y David/Virginia. Este personaje dual –en ese sentido, monstruoso– sirve al propósito de poner en evidencia el desvío. La película, con su fuerte carga necrofílica, funciona como ejemplo del planteo de Butler de pensar al género como una forma de melancolía: elegir una variante dentro de un sistema binario implica tener que realizar el duelo por la otra posibilidad descartada. El texto de Ozon permite abrir el espectro hacia lo polimorfo: una mujer que ama a otra mujer y concreta su vínculo mediante un hombre que es una mujer. Esta película está escenificando lo que nos recuerda, una vez más, Judith Butler:

Las identificaciones son múltiples y desafiantes y es posible que deseemos más intensamente a aquellos individuos que reflejen de manera densa o saturada las posibilidades de sustituciones múltiples y simultáneas, entendiendo que la sustitución implica una fantasía de recuperar un objeto primario de amor perdido – y producido- a través de la prohibición. (2008, p. 151)

En cuanto a *Mía*, la triangulación y el desvío se vinculan con otro aspecto que en nuestra cultura suele ser relacionado con esa misma pregunta, es decir, la de qué es ser madre. Una madre, cuya biología no es funcional para la procreación, adopta el rol materno a partir de un traspase que realiza la madre biológica, demostrando que la maternidad es –antes que nada– una función. En ambos textos se está hablando de algo que tanto Mía (a través de su diario) como Ale (cuando pide los consabidos tres deseos en el festejo de su cumpleaños)

enuncian de manera explícita y es que todas/todos/todes llegamos incompletos al mundo y que nuestra tarea es buscar alguna forma de realizar esa completud, aunque nunca sea finalizada. Lo deseable es poder hacerlo sin presiones o constricciones, siguiendo los dictados de una decisión libre, así como de la fantasía.

La versatilidad de estas triangulaciones permite una fluidez del deseo que destraba la solidificación de la Ley mencionada al comienzo en la cita de Butler. Abre la red de posibilidades y ayuda a estos personajes a imaginar otras formas para diagramar la propia cartografía psíquica. No parece casual, por otro lado, que para abrir esa trama se coloque en el centro de la figura a cuerpos travestis. Como analiza Alicia Montes, son cuerpos que hacen visibles, como un quiasmo, diversos regímenes de sensorialidad, al poner en evidencia la potencia del deseo y el rechazo de todo binarismo. En ese ser “casi mujer”, en la mascarada excesiva, se está trabajando desde la materialización de una fractura y de una distancia, no desde la mera falta o imperfección (2017, p. 19). Son cuerpos escandalosos, en sus varios sentidos, que ofrecen resistencia desde un posicionamiento ahincado en una lucha que es cotidiana. Los dos textos, por lo tanto, asumen que la cuestión de la representación está en el núcleo de toda discusión sobre política, como sostiene Butler (2007), al hacer entrar, hacer visualizables y deseables otras posibilidades para ese “ser mujer”. Y, al decir “deseables”, se viene a la mente aquello que sostenía Jacques Rancière de que un “método habitual” para hacer una idea deseable era inscribirla en “cuerpos deseantes y deseados, cuerpos que intercambian los signos del deseo” (2005, p. 41). Las dos películas, en suma, vuelven a contar cuentos ancestrales con lo que no solo continúan con su función de transmitir experiencias asequibles y necesarias para la construcción de comunidad. Ofrecen una nueva narrativa para esas historias que dan cuerpo a aquellos deslizamientos sobre los que se mantiene vivo el deseo.

Bibliografía

- Butler, Judith** (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith** (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith** (2009 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith** (2017 [2015]). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Trad. María José Viejo. Barcelona: Paidós.
- Johnston, Claire** (2000), “Women’s Cinema as Counter-Cinema” en Ann E. Kaplan (ed.). *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford: Oxford University Press.
- Montes, Alicia** (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de*

la historia. Buenos Aires – Los Ángeles: Argus-a/ Artes & Humanidades.

Ozon, François (2014). *Une nouvelle amie (Una nueva amiga)*. Basada en una novela de Ruth Rendell. Actuaciones: Romain Duris (David/Virginia), Anaïs Demouster (Claire), Raphaël Personnaz (Gilles), Isild Le Besco (Laura). País de origen: Francia.

Rancière, Jacques (2005 [2001]). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós.

Smith, Joanna K. (2015). "Contemporary French Queer Cinema: Explicit Sex and the Politics of Normalization". Monograph. University of Western Ontario, London (Ontario, Canada), Electronic Thesis and Dissertation Repository. 3113. Recuperado de: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3113>

Van de Couter, Javier (2011), *Mia*. Actuaciones: Eduardo de la Serna (Manuel), Maite Lanata (Julia), Camila Sosa Villada (Ale). País de origen: Argentina.

Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Sexualidades disidentes en el cine de animación infantil: La comicidad y el humor en *Shrek 2* y *ParaNorman*

Caterina Niello

Universidad Nacional de las Artes,
Área Transdepartamental de Crítica de Artes
niello.caterina@gmail.com

Resumen

En los últimos años, la diversidad sexual y de género comenzó a ser representada de manera explícita con más frecuencia en series infantiles animadas, pero aún así sigue siendo un porcentaje minoritario de obras dentro de una amplia programación. El número es aún menor en lo que respecta a largometrajes de animación dirigidas a un público infantil.

En las producciones audiovisuales en general se evidencia una tendencia a vincular a las sexualidades e identidades disidentes con el humor y lo cómico. Mientras que en la animación infantil, personajes LGBTIQ+ suelen aparecer de fondo o sin ninguna incidencia en la obra. Sin embargo, en algunas obras de animación se produce este cruce entre la representación de las identidades disidentes y lo humorístico y la comicidad. A partir de esta premisa y de la selección de dos films con una representación explícita de la disidencia sexual y de género como lo son *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon, 2004) y *ParaNorman* (Chris Butler y Sam Fell, 2012), la presente investigación analiza, desde los estudios semióticos, los efectos enunciativos vinculados a la risa que se construyen en estas producciones audiovisuales.

Introducción

El sistema heterosexual es un aparato social de producción y reproducción de feminidades y masculinidades, y como todo sistema, explica el filósofo trans Paul Preciado (2016), tiene sus fallas. Lo que se invoca como “real masculino” y “real femenino” no existe, pero toda aproximación imperfecta a esos ideales es visto como un accidente sistemático (homosexualidad, bisexualidad, transexualidad), que deben operar como una excepción que confirma la regularidad de la “naturaleza”.

¿Pero cuáles son los mecanismos que utiliza este aparato para perpetuarse? La antropóloga

feminista Kathleen Gough (1975) enumera características del poder patriarcal en sociedades arcaicas y contemporáneas. Una de ellas es la capacidad de imponer la sexualidad mediante la idealización del amor heterosexual en el arte, la literatura, los medios de comunicación y la publicidad. Las producciones culturales se convierten, entonces, en la vía sutil y masiva para la subsistencia del sistema.

Pero si bien la comunidad LGBTIQ+ ha sido representada en producciones animadas, mayormente en cortometrajes para adultos, recién hace relativamente pocos años comenzó a ser retratada con más frecuencia en series de animación para niños y niñas, como *Avatar: La leyenda de Korra* (2012), *Steven Universe* (2013) y *She-Ra y las princesas del poder* (2018). Sin embargo, éstas son solo una pequeña parte de una programación más amplia y que también poseen un público consumidor adolescente y adulto. La invisibilización del colectivo es más notable aún en las películas animadas, donde la hegemonía del sistema heterosexual está todavía mucho más presente, y donde la sexualidad puede utilizarse para generar efectos cómicos o humorísticos.

¿Qué implica representar desde la risa a colectivos socialmente e históricamente reprimidos? A partir de esta premisa y de la selección de dos films con una representación explícita de la disidencia sexual y de género como lo son *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon, 2004) y *ParaNorman* (Chris Butler y Sam Fell, 2012), se analiza, desde los estudios semióticos, los efectos enunciativos que se construyen en estas producciones audiovisuales.

La comicidad y lo humorístico: sus diferencias, estereotipos y el *comic-relief*

Si bien en el imaginario popular, comedia y humor pueden usarse como sinónimos, existe una clara diferencia entre ambos términos, dado que sus objetivos son distintos aunque puedan tener relaciones entre sí. Posada (1995) explica que la finalidad de lo cómico es exclusivamente hacer reír. Y lo puede lograr por infinidad de caminos, a cualquier costo. Por su parte, lo humorístico pretende, “a través de la risa, que el espectador se oriente hacia la reflexión”. Lo incentiva a una reflexión acerca del motivo de esa risa, generando distintas emociones posteriores, la risa es trascendida. Aclara, el autor que “si en lo cómico el espectador se relaja en la posibilidad de salir de sí sin entrar en cuestionamientos, por lo humorístico entra en sí mismo y, de uno u otro modo, necesariamente”.

La representación de personajes LGBTIQ+ o sexualidades que rompen con la heteronormatividad en medios audiovisuales, principalmente en televisión, comúnmente toma la forma de *comic-relief* (Caldwell, 2014; Evans, 2007; Tagudina, 2012; entre otros). Se entiende a esto como un “alivio cómico”, luego de una situación tensa, seria o dramática, a través de un diálogo, personaje o escena que genere risa. Como la intención es meramente

aliviar esa tensión generada, el objetivo del *comic-relief* no es generar una reflexión, por lo que a veces se recurre a estereotipos o a exageraciones y, aún con buenas intenciones, también puede mostrar a las personas LGBTIQ+ o deseos no-heteronormados como absurdos y socialmente impermisibles (Dennis, 2009).

Análisis de los casos:

Shrek 2 y *ParaNorman*

El corpus de análisis se compone por *Shrek 2* (2004) y *ParaNorman* (2012). El recorte por estas dos películas se produce por estar dirigidas a un público infantil y mostrar de manera explícita personajes LGBTIQ+, con diálogos o incidencia en la trama. Ambos discursos comparten emplazamiento, dispositivo y medio, y se distancian parcialmente en su género y estilo. En cuanto al género, tanto *Shrek 2* como *ParaNorman*, son categorizadas como películas de animación infantil, comedia y fantasía, diferenciándose *Shrek 2* como una “parodia de cuento de hadas” y *ParaNorman* como “comedia de terror”. Respecto al estilo, se reconoce un “estilo de productoras”: *Shrek 2* es producida por el estudio DreamWorks que produce principalmente películas animadas digitalmente, y *ParaNorman* producida por el Laika, un estudio de animación stop-motion.

Si bien inicialmente lo que parece distinguir a estos dos estilos son las técnicas que utilizan, se pueden encontrar diferencias en tanto a las construcciones de las temáticas elegidas. Los largometrajes producidos por el estudio Laika suelen ser descritos como “oscuros”, “serios” y “más profundos” (en relación a otras producciones audiovisuales infantiles). Mientras que las producciones de DreamWorks, si bien son muy variadas, suelen ser reconocidas con un “humor simple”.

En relación a la pregunta sobre cómo se construye lo humorístico y la comicidad en relación a la sexualidad en las películas de animación infantil seleccionadas, una primera hipótesis sería que cada uno de estos discursos construye lo cómico o lo humorístico de una manera muy relacionada a los estilos de sus productoras. Para dar cuenta de esto se seleccionaron cinco secuencias de personajes secundarios de *ParaNorman* y cuatro de *Shrek 2*.

ParaNorman (2012)

En Hollow Blithe, una pequeña ciudad de Massachusetts, vive Norman Babcock un niño con la habilidad de ver y hablar con los espíritus de personas difuntas, incluyendo a su difunta abuela y varios fantasmas en la ciudad. Nadie de su círculo cree en esta habilidad, lo que lo lleva a ser excluido y acosado en la escuela. Luego de hacer su primer amigo, Neil, y que una sucesión de distintos hechos sobrenaturales azote a la ciudad, el protagonista consigue

conocerse mejor con sus compañeros de escuela y vecinos. La representación homosexual en la película no es un tema principal ni es algo que los protagonistas registren, por lo que las escenas elegidas son de dos personajes secundarios: Courtney, la hermana de Norman y Mitch, el hermano de Neil.

En la primera secuencia, Courtney se encuentra por primera vez con Mitch. En sus cuerpos se encuentran operaciones hiperbólicas, hay una exageración en atributos “sexuales” (cintura muy pequeña, caderas, nalgas y muslos prominentes en la joven, espalda, hombros y músculos muy grandes en el joven). Ambos personajes secundarios también operan como antítesis de sus hermanos menores, aparecen fuertemente como contrarios en sus personalidades y aspecto (hermana superficial vestida con colores claros vs. hermano menor “perturbado” con colores oscuros, hermano mayor deportista vs. hermano menor “gordo”).

Las siguientes tres secuencias se toman en conjunto porque su importancia reside en la operación de repetición. En ellas, junto con la secuencia inicial, la joven intenta demostrar su interés hacia el joven y es ignorada. Podría decirse que en la secuencia nº 3, se le agrega una hipérbole a esta repetición dado que la joven no sólo es ignorada, sino que es descartada por un auto, se exagera el desinterés.

En la quinta secuencia, la última donde estos dos personajes interactúan, luego de las repeticiones mencionadas anteriormente, Courtney finalmente invita a Mitch al cine. Él acepta y comenta “¡Vas a adorar a mi novio!”, lo que podría considerarse una operación de contraste y desvío, dado que el joven cumple con el estereotipo estadounidense de “joven blanco heterosexual”. Este contraste, junto a la expectativa construida por la repetición, genera sorpresa pero es aceptado por la joven sin ningún juicio moral, solo una expresión de “cansancio por el tiempo perdido”.

En esta sucesión de situaciones, al tomarse estos personajes como los protagonistas de una “micro-narración” dentro de la narración principal, se podría proponer el esquema actancial, diseñado por Roland Barthes (1977), de la siguiente manera: el *sujeto* y *destinador* es Courtney, su *objetivo* es gustarle a Mitch, el *destinatario*. Al no aparecer otro personaje en estas interacciones, Courtney misma cumple el rol de *ayudante* y su *oponente* es la orientación sexual de Mitch o el estado de su relación. Se encuentra en este desarrollo una transformación gnoseológica, tanto Courtney como el espectador pasan de asumir que Mitch es heterosexual, a conocer que en realidad es homosexual (o bisexual) y en una relación, por lo tanto no iba a demostrar interés en Courtney.

Como se mencionaba anteriormente, la representación homosexual es breve y solo se descubre hacia el final, no es el tema principal de la película. Sin embargo, en *ParaNorman* se puede encontrar como subtema “el prejuicio de las apariencias”, en el cual se circunscriben las secuencias elegidas, que a su vez tienen como leitmotiv la insistencia de Courtney en mostrar su interés hacia Mitch. Al revelar su orientación sexual de manera totalmente inocente, Mitch pone en juego el subtema de los prejuicios basados en las apariencias de las personas y rompe con los estereotipos que se le adjudican.

Shrek 2 (2004)

La secuela sobre la pareja del ogro Shrek y la princesa Fiona se sitúa unos meses después de su casamiento. Sin enterarse de esto, el príncipe Encantador va a buscar a Fiona para rescatarla y desposarla, pero en su lugar encuentra al lobo feroz que le cuenta de los sucesos. Al terminar la luna de miel, la pareja recibe una invitación de parte de los reyes de Muy Muy Lejano, los padres de Fiona, quienes la recibirán con horror al ver que ya no es la princesa humana que recordaban. A partir de la presencia de Encantador y su madre, el Hada Madrina, Shrek y su compañero Burro harán lo imposible por conseguir o romper con los estereotipos de belleza que impiden la aceptación de su suegro.

Al igual que con *ParaNorman*, el tema principal en la película no es la representación LGBTIQ+ ni es registrada por los protagonistas, por lo que las secuencias elegidas son de personajes secundarios. Estas secuencias son aisladas entre sí, y el esquema narrativo de *Shrek 2*, en general, tiene a ser más complejo dada la cantidad de escenas con funciones catalíticas cuyo objetivo principal es generar una situación cómica y no realizar necesariamente un aporte al relato macro. En este caso, los fragmentos elegidos no componen una “micro-narración” como sucede en *ParaNorman*, sino que tiene específicamente funciones descriptivas de los personajes o catalíticas en el relato general.

En la primera secuencia, el príncipe Encantador atraviesa obstáculos para llegar a la torre de la princesa. Al llegar encuentra a un lobo con un vestido, acostado leyendo lo que parece ser una revista porno de chanchitos. Por un lado, aparece como operación la cita intertextual sinécdocal, un solo personaje remite a otros cuentos enteros (*Caperucita Roja*, *Los tres chanchitos*), pero también opera la ironía (el lobo que come a los chanchos, en realidad se siente atraído sexualmente por ellos). En la segunda secuencia el lobo es mencionado como “un lobo de sexo dudoso” y allí se produce un contraste, mientras el lobo es de sexo dudoso por utilizar vestido, el príncipe es encantador por sus características que podrían denominarse como “femeninas”.

En la tercera secuencia seleccionada, el padre de la protagonista entra a un bar muy oscuro, un antro. Diversos personajes de cuentos de hadas aparecen pero algunos como una especie de contraste, ahora poseen cualidades distintas, mucho más “turbias”. El padre pide hablar con “la hermanastra más fea” (aludiendo a una de las hermanastras de Cenicienta), ante él aparece Doris, una mujer trans. Los rasgos físicos de ella aparecen de manera hiperbólica (voz muy grave, interpretada por Larry King), barba crecida, maquillaje exagerado) y asustan al hombre por la “sorpresa”. Nuevamente, el interés de este fragmento, “protagonizado” por el suegro de Shrek, reside en su carácter descriptivo en el personaje de Doris, “la hermanastra más fea”. En este momento aparece Doris por primera vez en la saga, y se realiza un acercamiento a su rostro (se nota con mucho detalle su barba crecida y su maquillaje exagerado), mientras que también baja el volumen de la música del lugar y su voz grave se escucha fuerte.

En la cuarta y última secuencia seleccionada, el protagonista está encerrado y sus amistades

de cuentos de hadas van al rescate. Para lograrlo, necesitan que Pinocho haga crecer su nariz diciendo mentiras, por lo que le preguntan si lleva puesta ropa interior de mujer. Él contesta que no, el resto ríe en tono de burla. Toda la escena funciona en una operación de antífrasis con repetición: se postula algo (lleva puesta ropa interior de mujer) y al mismo tiempo la negativa a eso (no llevo puesta ropa interior de mujer) en términos vecinos. Las repetidas mentiras respecto a la ropa y la risa de sus compañeros, hacen que Pinocho haga crecer su nariz hasta liberar al protagonista.

En el esquema actancial de Barthes, tomando como “protagonista” de la escena a Pinocho, podría definirse de la siguiente manera: el *sujeto* y destinador es Pinocho, su *objetivo* es liberar a Shrek, el *destinatario*, haciendo crecer su nariz, sus ayudantes son el resto de los personajes quienes hacen preguntas sobre su ropa interior. El *oponente*, en este caso, es el mismo Pinocho, quien por vergüenza a mentir y se sepa la verdad sobre su ropa interior femenina, duda en responder. La marca de la vergüenza y la burla aparece fuertemente.

Aunque en *Shrek 2*, los subtemas que pueden aparecer son muy diversos debido a su fuerte marca intertextual, podría considerarse que el desarrollo de una sexualidad diferente a la esperada en estos personajes ya conocidos (la hermanastra de Cenicienta, el lobo de Caperucita, Pinocho, etc.) es un subtema y a la vez un *leitmotiv*, que aporta a la construcción de la comicidad.

¿Humor o comedia?

En su artículo “La enunciación impersonal o la perspectiva del filme”, Christian Metz (1993) teoriza sobre la enunciación en el cine, dado que las categorías tradicionales no dan cuenta de especificidades del lenguaje. El autor comenta que en el cine se produce un desdoblamiento del enunciado, dado que los films hablan de ellos mismos, del lenguaje o de la posición del espectador, por lo que se construye un sentido que no podría pensarse como enunciación. Entre los tipos de desdoblamientos que menciona, y que son de interés para el corpus de análisis, aparece el meta-fílmico, y éste, según Metz, puede sostener una instancia completa de enunciación.

Ante la problemática con las definiciones tradicionales, Metz propone los términos de “foco (o fuente) de la enunciación” y “blanco (o destino) enunciativo”. El foco y el blanco son lugares que poseen un carácter abstracto y textual (perceptivo), no son como el enunciador y el enunciatario, personas ficticias, no son siquiera exactamente cosas, son direcciones (interiores a la geografía del film), posiciones perceptibles (audiovisuales), orientaciones reveladas por el analista.

Siguiendo estos conceptos, se entiende que los fragmentos elegidos de análisis no comprenden necesariamente el blanco enunciativo en su totalidad, dado que la construcción del humor o la comicidad en relación a la sexualidad no es el carácter enunciativo total de

las obras. Pero, en cada caso, estos fragmentos sí aportan a la construcción del sentido de la obra en su totalidad:

En *ParaNorman* se presenta una hiperbolización de los rasgos “sexuales” de los adolescentes, como motivo la demostración de interés de la joven y, mediante el recurso de la repetición, la construcción narrativa genera una expectativa sobre la reciprocidad de ese interés. El resultado inesperado sobre la orientación sexual del joven produce un efecto de sorpresa y humor, que aporta al sentido de “no juzgar por las apariencias” que se construye a lo largo del film.

Por otro lado, en *Shrek 2*, los recursos de hiperbolización y repetición, junto a su construcción narrativa, más que aportar a un sentido general del film, parecen contribuir al efecto cómico, tomando a un otro como objeto de risa. En esta línea, resulta casi obligatorio citar el trabajo “Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea”, de Mónica Kirchheimer (2011), donde define el término *kidult*, que “se acerca más a un modo de hacer, a un estilo, a una forma enunciativa (...)”, y en el que se circunscribe este filme. A pesar de la ausencia de bibliografía sobre el término, la autora precisa algunas de las características que definen al cine de animación *kidult* o adulescente, entre ellas la presencia de relaciones hipertextuales y su alejamiento del modelo moralizante de la época clásica (en el que se ubican gran parte de las producciones de Disney) y no se estructuran con una voluntad didáctica.

En *Shrek 2* las citas a distintos cuentos de hadas y personajes famosos es constante, es por esto que el desdoblamiento meta-fílmico de Metz es tan fuerte en este filme, y en este caso las escenas seleccionadas rompen con verosímiles de género contribuyendo al efecto cómico. Como remarca Kirchheimer, en las películas clasificadas como *kidult*, “la enunciación se presenta como soportada por elementos del texto que son secundarios en relación con la historia narrada”. No hay una expansión de lo catalítico del relato, sino que aparece, como parte de la historia, un espacio de protagonismo en esferas actanciales de los ayudantes y opositores (Pinocho, el Lobo, Encantador).

En el abandono de los efectos moralizantes y la búsqueda de entretenimiento, se generan efectos de comicidad en los que la enunciación modifica los personajes de esas historias reconocidas, configurando nuevos relatos y caracteres. Todas estas operaciones muestran a los personajes de una manera que no se conocía, pero generan la comicidad desde una burla que ve lo femenino como motivo de risa.

Por último, retomando nuevamente a Kirchheimer, se nota que “en los films *kidults* se construye una situación enunciativa que se distancia mucho de la que se presenta en las películas clasificadas como infantiles”. En las películas de animación infantil suelen construirse un contexto didáctico, como el que se encuentra en *ParaNorman* sobre los prejuicios, sin embargo en las películas *kidult*, pese a que puede poseer algún componente didáctico, no preponderan y se construyen principalmente de manera metadiscursiva, como sucede en *Shrek 2*.

Conclusiones

La construcción de los efectos de sentido cómico y humorístico sobre la representación LGBTIQ+ dentro el corpus elegido, como se hipotetizaba anteriormente, parece estar condicionada por el género y estilo en que se circunscriben las obras. Las marcas del *kidult*, un estilo distintivo en las producciones de Dreamworks y una de sus representantes más reconocidas es la saga de *Shrek*, parecen marcar fuertemente la dirección que la comedia va a tomar. A pesar de que existen momentos de humor, donde se generan reflexiones, específicamente sobre los ideales de belleza, los personajes LGBTIQ+ o que presentan algún rasgo que se desvía de la norma son tomados como un comic-relief en una calidad de objetos de burla.

Por otro lado, las obras de la productora Laika son reconocidas por su técnica, pero también por el tono sombrío y las moralejas que transmiten. En el caso de *ParaNorman*, donde toda la trama circula alrededor de la aceptación y los prejuicios, aparece un personaje que parece ser el estereotipo de joven deportista heterosexual, cuyos intereses unicamente son su auto y sus músculos. El efecto humorístico se produce con la sorpresa al demostrar que nada de eso era verdad, presentando la homosexualidad con naturalidad, y la burla, o crítica en todo caso, se dirige hacia el personaje femenino por su superficialidad.

Ante la baja representación de personajes LGBTIQ+ que existe en largometrajes animados infantiles, algunos de ellos que solo aparecen como fondo en breves segundos, podría decirse que cualquier presencia es buena presencia, porque aquello que no se nombra, no existe. Sin embargo, ¿puede la risa ayudar a eliminar los estigmas sociales con los que carga esta comunidad? Como se veía anteriormente, aún con buenas intenciones, el uso de personajes o situaciones como *comic-relief* pueden derivar en representación de burla o exclusión. La comedia algunas veces perpetúa estereotipos, mientras que el humor parece ser una buena solución para empezar a fracturarlos.

Bibliografía

- Barthes, R.** (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. Buenos Aires: Editor de América Latina.
- Caldwell, M.** (2014). The Occurrences, References and Projected Attitudes About LGBT Lifestyles in Children's Media: A Content Analysis of Animated Films.
- Dennis, J. P.** (2009). "The Boy Who Would Be Queen: Hints and Closets on Children's Television." *Journal of Homosexuality* N° 56 (6), pp. 738-756.
- Evans, V. D.** (2007). Curved TV: The impact of televisual images on gay youth. En *American Communication Journal*, N°9 (3), pp. 7-17.
- Gough, K.** (1971). The origin of the family. En: *Journal of Marriage and family*, N°33 (4),

pp. 760-771.

Kirchheimer, M. (2011). Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea.

Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1160>. Consultado el: 11/11/18.

Metz, C. (1974). “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”. *Revista Lenguajes*, 2.

Metz, C. (1993). “La enunciación impersonal o la perspectiva del filme”. Centro de investigaciones lingüístico literarias. Universidad Veracruzana. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6586>. Consultado el: 10/02/20.

Posada, P. H. (1995). El humor tiene su chiste. Diferencias entre humor y comicidad en el cine”. En *Renclones*, revista del ITESO, N°32. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto contrasexual* (Vol. 702). Anagrama.

Tagudina, I. (2012). “Media representations of the LGBT community and stereotypes’ homophobic reinforcement”. Unpublished Research, Manila, Philippines.

Todorov, T. (1970). *Las categorías del relato literario*. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do século XX

Sandler Ebert

PPGCine-UFF/FMU

sandlerebert@yahoo.com.br

Resumo

Neste artigo refletiremos sobre as programações dos cineteatros nos quais Darwin, o imitador do belo sexo, se apresentou entre 1914 e 1932, focando nos filmes exibidos, para pensarmos a relação do trabalho do artista transformista com as obras programadas. A partir dos dados coletados no periódico Correio da Manhã, analisaremos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, o número de obras por sessão, o ano de lançamento dos filmes. Além dessas informações, consideraremos a localização das salas na análise.

Introdução

Neste artigo buscamos realizar uma primeira análise das programações dos cineteatros cariocas nos quais Darwin, o imitador do belo sexo, esteve presente. Nosso interesse reside em identificar como esses programas eram compostos: quais eram os gêneros de filmes e se havia uma ordenação na apresentação destes; quantos atos possuíam as películas e se há uma mudança ao longo dos anos na duração dos filmes; quantos filmes compunham as sessões; qual o ano de lançamento das obras, para entendermos a janela entre o lançamento original e a chegada ao Brasil. Além disso, buscamos relacionar esses dados com a localização das salas. Essa análise se complementa a que realizamos focando apenas nas atrações de palco (Sancler, 2019). Buscaremos na continuidade da pesquisa confrontar ambas análises, observando assim as relações entre palco e tela no Rio de Janeiro do início do século XX a partir da trajetória de Darwin.

No entanto, antes de prosseguirmos, faz-se necessário contextualizar esse período e compreender as razões dos cineteatros cariocas contarem com atrações de palco e tela. As exibições de filmes no Brasil começam misturadas a outras atividades populares, como

mostras de bonecos de cera, demonstrações de levitação, números de mágica, panoramas e diversas outras atrações curiosas (Ferraz, 2012). Ou seja, o cinema não era a única atração dos estabelecimentos. Com o investimento na novidade, surgem diversas salas de cinema no Rio de Janeiro, 37 em 1907, 23 em 1908, 37 em 1909, 40 em 1910 e 31 em 1911 (Gonzaga, 1996). Não havia público para tantas salas e com a Primeira Guerra Mundial impactando na produção de filmes (a maioria das obras exibidas eram europeias), das 100 salas de exibição abertas entre 1907 e 1909, apenas 29 continuaram em funcionamento (Ibidem, 1996).

É a partir desse fechamento em massa de salas que as atrações mistas de palco e tela se tornam uma saída interessante. Os motivos ainda merecem mais investigações, no entanto, algumas pesquisas já nos deram pistas. De acordo com Araújo (1976), a mudança aconteceu devido aos preços altos dos ingressos dos espetáculos teatrais que afugentavam os espectadores. “Para atrair ao mesmo tempo o frequentador do cinema e do teatro, os empresários encontraram uma solução simples, prática e econômica: proporcionar funções mistas de palco e tela e cobrar o preço do teatro. Eis porque muitos cinemas se transformavam em cinema-teatro” (Araújo, 1976, p. 369). Já Gonzaga (1996) credita a transformação dos cinemas em cineteatros a diferentes fatores. Primeiro, como uma forma preventiva de atrair público, uma vez que as reprises começavam a ser notadas. Segundo, porque os filmes-cantantes, em voga na época, se ligavam diretamente ao teatro e por isso, incitavam os proprietários a investir em atrações de palco. Terceiro: “Procurando auxiliar os atores, a prefeitura concedera redução de impostos aos estabelecimentos que explorassem conjuntamente peças e filmes” (Gonzaga, 1996, p. 97). O modelo de cinema com atrações só se esgotaria no final da década de 1930,

(...) dando lugar a um mercado exibidor mais consolidado e alinhavado às mudanças urbanas da cidade, ao gosto das plateias e à oferta de filmes americanos. Espetáculos de palco e tela foram substituídos por sessões estritamente cinematográficas, em grandes e luxuosos palácios do cinema, os movie palaces. (Ferraz, 2012, p. 64)

Antes de iniciarmos a análise precisamos responder as questões: quem era Darwin, o imitador do belo sexo e qual era sua relevância nos cineteatros cariocas? Anunciado como imitador do belo sexo, Darwin apresentou-se no Rio de Janeiro entre os anos de 1914 e 1932 em cerca de treze cineteatros. Os espetáculos do artista eram compostos por apresentações de canções de diferentes nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo (Ebert, 2018a). O fascínio provocado pelo artista é narrado em nota do periódico *Gazeta de Notícias*, numa das primeiras apresentações de Darwin em solo carioca.

A sua linda figura em cena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente... A exteriorização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em cena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) E a graça encantadora das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem,

está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher. Tira depois a cabeleira em cena e Darwin é o rapaz formoso que com uma arte toda sua e verdadeiramente admirável consegue dar-nos através de uma sensação boníssima, dentro de uma ilusão esplendente, todo esse encanto, tão misterioso, para nós, que só as mulheres possuem. Bendita seja a arte de Darwin, o formoso. (*Gazeta de Notícias*, 01/II/1914, 2)

O transformista fazia grande sucesso entre os cariocas, tendo como público homens e mulheres e até mesmo crianças que frequentavam as matinês em que o artista se apresentava (Ebert, 2018b). Seus espetáculos eram anunciados como para toda família, tanto que o termo familiar virou adjetivo para designar o seu repertório e o seu gênero de variedades. A notoriedade de Darwin na então Capital Federal o levou a participar da comédia de Luiz de Barros, “Augusto Annibal quer casar” em 1923. No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir ao final (*A Scena Muda*, 13/09/1923, 6-7, p. 31). De acordo com Araújo (2015), a comédia de Barros vai acionar artistas de diferentes artes para compor o elenco, como o comediante Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, por exemplo. Além disso, o fato de Darwin estampar a capa de partituras que vinham na revista *Selecta*, também aponta para seu sucesso no Rio de Janeiro. Até o momento encontramos 14 partituras de canções que faziam parte do repertório do transformista. Dessas 3 fox-trots e 11 tangos. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do transformista.

Um transformista no palco, drama e cômicas nas telas

Para esta pesquisa, construímos um banco de dados com 191 datas registradas no periódico *Correio da Manhã*, nas quais são citados 337 títulos de filmes (alguns desses repetidos). A partir desses dados coletados, observamos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, o ano de lançamento das obras, as produtoras responsáveis e como eram organizadas as programações.

Utilizamos o Internet Movie Database (IMDB) para complementar as informações em nosso banco de dados que não estavam presentes nos anúncios e notas coletados. Utilizamos principalmente os artistas nomeados nas produções e pesquisamos os filmes dos quais eles participaram nos anos anteriores à exibição. Nas publicidades em que tínhamos mais artistas anunciados, essa checagem sobre o filme era mais fácil, pois fazíamos um cruzamento dos dados para encontrarmos os filmes em comum. Muitos títulos em português são traduções literais dos originais, o que também facilitou o reconhecimento. A partir dessa pesquisa

no IMDB encontramos os títulos originais, o nome dos diretores, o ano de lançamento, a quantidade de atos, as companhias distribuidoras e o gênero dos filmes. Dessa forma, parte dos gêneros associados aos filmes vem das próprias publicidades e outra parte do IMDB.

Iniciando a análise, podemos observar que em 1914, Darwin se apresenta apenas com outras atrações de palco no Palace Theatre e no República. O transformista é programado com um filme pela primeira vez em 1915, no Pathé, da Avenida Central, conhecido como Pathezinho. Anunciado como um drama popular, *Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora*, contava com 6 atos. No mesmo ano, o imitador se apresenta junto ao filme *O décimo mandamento*, fita “Yankee” de 3 atos. No seu retorno ao Rio em 1917, Darwin passa cerca de um mês no Palace Theatre, mas sem filmes programados juntos aos seus espetáculos.

Darwin reaparece nos palcos cariocas no ano de 1922, que se destaca por ter o maior número de espetáculos registrados do artista, 74 ao todo. Nas apresentações listadas, foram programados 161 filmes, sendo destes 55 cômicos, 64 dramas, 3 atualidades, 3 aventuras, 2 desenhos, 4 filmes naturais, 14 seriados, 1 filme religioso, 1 filme alemão e 1 filme francês. Catorze filmes não tiveram gênero ainda identificado.

Podemos apontar que dessas sessões, 30 contavam com uma dobradinha de filmes cômicos e dramas na programação, ou seja, 44% das sessões aqui analisadas eram compostas por esses dois gêneros. Sendo a maior parte no Cine Theatre Brasil, da Tijuca. Das 33 sessões registradas deste cineteatro, 20 eram compostas por cômicos e dramas. Além deste, 2 cinemas de Copacabana, 3 do centro e mais um da Tijuca utilizavam essa dobradinha de gêneros em suas programações. Vale ressaltar que quando as sessões não contam com a dobradinha drama/cômico, elas possuíam pelo menos um desses dois gêneros combinados aos outros, como atualidades, desenhos, seriados, entre outros.

Partindo para observação da ordem de exibição dos gêneros: das 30 sessões, 19 começavam com filmes cômicos e encerravam com dramas, 5 iniciavam com drama e fechavam com cômicos, 5 apresentavam primeiro um filme cômico, depois um drama e fechavam novamente com um cômico e apenas uma sessão iniciava e finalizava com drama e tinha um filme cômico no meio. Por meio desses dados, poderíamos apontar uma preferência dos programadores por iniciar as sessões com filmes cômicos e encerrar com dramas. Os cômicos eram sempre mais curtos, em média de 2 atos, chegando alguns a 5 atos e os dramas tinham entre 5 e 9 atos. Futuramente esperamos conseguir deixar mais clara a ordenação dos gêneros fílmicos relacionada às atrações de palco.

Referente à duração dos filmes listados, constatamos que dois tinham apenas um ato (sendo um filme natural exibido em dois dias); 24 tinham dois atos (sendo todos cômicos); 12 de três atos (sendo 11 destes de seriado e 1 filme natural); 30 com cinco atos (sendo esse tamanho a maioria em relação aos outros, dos quais 17 eram dramas, 10 cômicos e 3 sem gênero identificado); 13 filmes com seis atos; 11 com sete; dois com oito atos e quatro com nove atos. Os filmes com mais atos (6, 7, 8 e 9) eram em sua maioria dramas, um total de 27 filmes. Sendo destes, 3 considerados drama e romance, 2 drama e aventura e 2 drama e

cômico. O restante era composto por dois filmes cômicos, um anunciado como alemão e outro francês e 5 sem gênero identificado.

Em relação ao número de filmes por sessão, 21 contaram com apenas um filme na programação, 24 sessões tiveram dois filmes, 23 apresentaram três filmes, duas sessões com quatro filmes e outras duas com seis filmes (nos casos das sessões maiores, sempre havia na programação atualidades e desenhos. É preciso ressaltar que estamos considerando cada gênero como um filme, porque não há a precisão de quantas atualidades e desenhos eram exibidos).

Analisando a quantidade de filmes por sessão e a quantidade de atos, podemos perceber que o Cine Theatro Brasil da Tijuca tinha em média 2 horas de exibição de filmes, além de atrações no palco. Já o Americano de Copacabana, o Rialto e o Central, ambos do Centro e o Haddock Lobo da Tijuca contavam com sessões de filmes mais curtas, entre 50 e 80 minutos.

Ao buscarmos os títulos originais, pudemos identificar os anos de seus lançamentos. A maior parte dos filmes, 63 obras, têm como ano de lançamento 1921, apontando que os filmes levavam em torno de um ano para chegarem às telas cariocas. Vale destacar que os cinemas aqui pesquisados ficavam tanto na região Central, quanto em bairros nobres da então Capital Federal. Identificamos apenas dois filmes sendo exibidos no mesmo ano de seus lançamentos: *Pelas alturas* (*Sky High*, de Lynn Reynolds) que foi exibido no Cine Theatro Brasil, da Tijuca e *O forasteiro* (*Gleam O'Dawn* de Jack Dillon), exibido no Centenário, no Centro. Já o restante das produções eram lançamentos de anos anteriores, sendo 18 filmes de 1920, 7 de 1919, 5 de 1918 e um de 1917.

Dando seguimento à pesquisa, em 1923, encontramos registros de 33 datas com apresentações de Darwin nos cineteatros cariocas, com 53 filmes programados. Desses, 17 eram dramas, sendo 12 categorizados apenas como drama e 5 como drama e romance, 16 eram cômicos, sendo apenas um destes considerado cômico e romance. Entre os outros gêneros temos 3 atualidades, 2 episódios de seriados, 1 filme natural, 2 anunciados como italianos e 2 como western, gênero que surge em nossa pesquisa apenas a partir de 1923. Dez filmes não tiveram gênero ainda encontrado.

Neste ano a dobradinha drama e cômico aparece em menor número nas sessões que Darwin se apresentou, apenas 8 sessões são formadas por esses gêneros reunidos, ou seja, 24% do total. Outra diferença também está na ordem de programação dos gêneros. Em 1923, todas as sessões iniciam com dramas e finalizavam com cômicos. Algo que não se altera em relação a 1922 é a presença de pelo menos um desses dois gêneros nas sessões, ou sozinhos ou acompanhados de seriados, atualidades ou westerns, por exemplo.

Atentando-se a quantidade de atos, em 1923 temos 4 filmes de 1 ato, 6 filmes de 2 atos, 2 filmes de 3 atos, 8 filmes de 5 atos, 9 filmes de 6 atos, 5 filmes de 7 atos e 5 filmes de 8 atos. Até o momento não conseguimos identificar a quantidade de atos de 14 filmes. Ao compararmos esses números com 1922, percebemos que os filmes com menos atos, como 2, 3 e 5 tiveram uma diminuição na quantidade, enquanto os filmes com mais atos, como

6, 7 e 8 aumentaram. A única exceção foram os filmes com apenas um ato que apareceram mais em 1923. Entre os filmes com mais atos, 15 eram dramas, 1 western e 3 sem gênero ainda identificado. Já os filmes com menos atos eram em sua maioria cômicos, 12 no total.

Sobre a quantidade de filmes por sessão, dez sessões tiveram apenas 1 filme, 20 tiveram dois filmes e uma teve 3 filmes (sendo deles uma atualidade e um episódio de seriado). Duas sessões não tiveram filmes programados. A maioria das sessões com apenas um filme tinham uma quantidade maior de atrações de palco do que aquelas com mais filmes. Comparando a 1922, percebemos que em 1923 não tivemos sessões com mais de três filmes e que as sessões com dois filmes dobraram em relação ao ano anterior (60%) e as com 3 filmes diminuíram 10 vezes (de 31% para 3%). Apenas as sessões com um filme mantiveram sua proporção igual, 30%. A duração das sessões variava entre 60 e 120 minutos, sendo as mais longas nos cineteatros Smart de Vila Isabel e Cine Engenho de Dentro, no bairro de mesmo nome, ambos na Zona Norte carioca. No entanto, é necessário destacar que um mesmo cineteatro poderia ter sessões de 80 minutos num dia e 120 minutos em outro, ou 60 minutos num dia, 100 minutos em outro. Não encontramos um padrão em nenhum dos cineteatros pesquisados.

Interessante observar que apenas 4 filmes são de 1923: *A chama da vida* (*The Flame of Life*, de Hobart Henley) *O caminho dos tolos* (*Canyon of the Fools* de Val Paul), *O bruto colossal* (*The Abysmal Brute* de Hobart Henley) e *Jazzmania* de Robert Z. Leonard. Esses filmes exibidos no ano de seus lançamentos foram exibidos nos cineteatros Rialto, do centro; Cine Smart de Vila Isabel e America da Tijuca. O restante dos filmes é de anos anteriores, até mesmo de 1918. São 5 filmes de 1922, 6 de 1921, 2 de 1920, 2 de 1919 e 1 de 1918, no caso, *Casamento à gasolina* (*A Gasoline Wedding* de Alfred J. Goulding) estrelado por Harold Lloyd. Enquanto em 1922 a maior parte dos filmes era de um ano anterior, aqui a proporção de filmes mais antigos aumenta.

Em 1924, temos 60 noites registradas com espetáculos de Darwin e 126 filmes programados. Essas sessões eram compostas por 30 dramas, 43 comédias, 11 actualidades, 3 aventuras, 4 desenhos, 1 documentário, 2 natural, 2 romance, 13 seriados e 2 western. Dezesete filmes ainda não tem gênero identificado. Entre os dramas, 2 eram anunciados como drama e western, 1 drama e romance e 1 drama e comédia. Já entre as comédias, temos 3 apresentadas como comédia e romance, 1 como comédia e aventura e como 1 comédia e drama.

Ao compararmos os números de 1922, 1923 e 1924 em relação aos gêneros, podemos observar que os filmes cômicos mantiveram sua proporção, em torno de 30%, enquanto os dramas foram diminuindo, de 39% para 32%, finalizando em 23% do total em 1924. Já as actualidades aumentaram sua presença, passando de 1% para 8% no final. Outros gêneros como aventura, desenho e seriado também aumentaram sua presença nas programações. Importante destacar que o western surge nos anúncios em 1923, a partir de 1924 os filmes cômicos passam a ser mais chamados de comédias e também em 1924 o termo documentário é registrado pela primeira vez dentro do nosso recorte.

Das 60 sessões, 53 tinham drama ou comédia programadas, sendo destas 13 formadas pela

dobradinha drama e comédia. Ao olharmos para este número em relação aos anos anteriores, vamos perceber que a fórmula drama e comédia vai aos poucos sendo substituída pela mistura de mais gêneros. Se a junção desses dois gêneros clássicos ocupava 44% das sessões de 1922, essa proporção passa para 24% em 1923 e 21% em 1924. A ordem da apresentação dos gêneros, no entanto, oscila, com 1924 tendo um número maior de sessões iniciadas com comédias e finalizadas com drama, assim como 1922, sendo 1923 o ponto fora da curva.

Partindo para a quantidade de atos, em 1924 temos 17 filmes com 2 actos, 1 de 3 actos, 1 de 4 actos, 17 com 5 actos, 20 de 6 actos, 16 de 7 actos, 1 de 8 actos, 3 de 9 actos e 50 sem quantidade de actos ainda encontrado. Comparando com 1922 e 1923, podemos observar que não temos mais nenhum filme com apenas 1 ato, os filmes de 2 atos voltam a ser mais programados como em 1922, tendo um aumento de 7% em relação a 1923. Os com 3 atos vão diminuindo ano a ano. Os filmes com 5 atos mantém sua presença, em torno de 22%, os filmes com 6 atos tem um pequeno aumento e os filmes de 7 atos quase dobram. Já os filmes com 8 e 9 atos diminuem sua presença em 1924. A partir disso, podemos entender que aos poucos os cineteatros passam a investir cada vez mais em filmes maiores, com 6 e 7 atos, acompanhados de filmes cômicos menores, de 2 atos. Assim vai se conformando aos poucos um modelo com filmes de longa-metragem.

A propósito da quantidade de filmes por sessão em 1924, encontramos 6 sessões com apenas 1 filme, 31 com 2 filmes, 18 com 3 filmes e uma com 4 filmes. A grande maioria das sessões com 2 e 3 filmes tinham apenas Darwin como atração de palco, diferente das sessões com 1 filme, onde o número de atrações era maior.

Comparando com os outros anos, é importante observar que se em 1922 havia uma paridade na proporção de filmes por sessão, em torno de 30% com 1, 2 e 3 filmes, esse número passou a mudar em 1923, quando as sessões com 3 filmes diminuíram e as com 2 filmes dobraram, com as sessões com 1 filme mantendo sua proporção. Já em 1924 os números se invertem, as sessões com dois filmes mantêm a maior presença, no entanto, as sessões com 3 filmes aumentam 10 vezes e as sessões com 1 filme reduzem em 3 vezes sua proporção. Entre a flutuação de números, o crescimento das sessões com dois filmes é o único dado que se mantém. A duração das sessões com filmes continua oscilando, tendo sessões com 50 minutos de filme, mas com uma dezena de atrações de palco e sessões com 1h30, 2 horas de filme e uma ou duas atrações.

Apenas dois filmes são exibidos no Rio de Janeiro no seu ano original de lançamento em 1924, *O cavaleiro phantasma* (*The Phantom Horseman* de Robert N. Bradbury) no Americano, de Copacabana e um trecho da comédia *Hot Water* de Harold Lloyd, aqui intitulada *A sonambula* no Cine-Theatro Modelo, no bairro de Riachuelo, Zona Norte carioca. Como em 1922 e 1923, a maior parte dos filmes exibidos em 1924 fora lançado um ano antes. Foram exibidos 21 filmes de 1923, 23 de 1922, 6 de 1921, 4 de 1920, 3 de 1919 e 1 de 1917. Ao longo dos anos, a janela entre o lançamento original e a exibição no Rio de Janeiro permaneceu sendo de um ano, com filmes de anos anteriores figurando nas programações.

Outro dado a se destacar é que nesse período, entre 1922 e 1924, os filmes utilizavam seus astros e estrelas para atraírem o público, assim como utilizavam o nome da companhia para sinalizar o tipo de filme que o espectador assistiria. Diferente de hoje, que muitos filmes utilizam o nome de seus diretores como chamariz, nessas publicidades, nenhum diretor era mencionado. Entre as companhias distribuidoras, podemos apontar um crescimento de Metro, Pathé e Universal entre 1922 e 1924. Já companhias como Fox, Gaumont, Realart, Paramount e Goldwyn tem sua presença diminuída. Enquanto em 1922 temos uma concentração maior de filmes em algumas companhias, em 1924 esse número é mais pulverizado e surgem companhias como American Releasing, CBC, FBO, National Film e Select.

Finalizando a análise, temos o ano de 1932, quando Darwin retorna ao Brasil 8 anos depois do seu auge para apenas 5 apresentações, 4 elas no Broadway e 1 no Eldorado, ambos cineteatros do Centro. Nas sessões do Broadway é exibido o drama *A mulher miraculosa* (*The Miracle Woman*, Frank Capra, 1931), produção de 9 atos da Columbia. E no Eldorado, Darwin divide a sessão com a comédia *Cortezãs modernas* (*The Greeks Had a Word for Them* de Lowell Sherman, 1932), longa-metragem de 8 atos da United Artists. O último ano do transformista no Rio de Janeiro demarca a mudança que os cineteatros estavam passando no início da década de 1930, com a diminuição do número de filmes por sessão e de atrações de palco. Configurava-se aos poucos naquela década o cinema como conhecemos hoje, com um filme de longa-metragem por sessão, sem atrações, sem palco.

Bibliografia

- Araújo, L. Corrêa de.** (2015). “Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro”. En *Alceu*, v.16, n.31, 62-73.
- Araújo, V. de Paula. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Ebert, S.** (2019). “Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha”. En *Anais de textos completos do XXII Encontro da SOCINE*. Organização editorial Angela Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, v. 1, 964-969.
- Ebert, S.** (2018a). “Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas”. En *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, pp. 651-657.
- Ebert, S.** (2018b). “Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas”. En: IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina, 2018, Niterói. Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vadios, mitos minados, v. 1, 265-271.

Ferraz, T. (2012). *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco.

Gonzaga, A. (1996). *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE.

Fuentes

A Scena Muda.

Recuperado de: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Correio da Manhã.

Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da--manh%C3%A3/089842>

Gazeta de Notícias.

Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de--noticias/103730>

Internet Movie Database. Recuperado de: www.imdb.com

Las mujeres mágicas en el cine fantástico dirigido por mujeres: *Inzomnia* y *El hada buena*

Ayelen Suyai Turzi

Universidad de Buenos Aires
ayelen.turzi@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone analizar en qué medida las mujeres mágicas representadas en el cine argentino fantástico independiente rompen, entran en tensión o continúan arquetipos y paradigmas clásicos de representación. Se pondrá foco en el análisis de la construcción de estos personajes, trazando paralelismos con las representaciones tradicionales más significativas: la bruja en relación a la *femme fatale* y la *vamp*, y el hada relacionada con la madre abnegada y la mujer trabajadora. Del mismo modo, se verificarán los modos en que estos personajes femeninos son mostrados, a sabiendas que los códigos genéricos de mostración fueron consolidados históricamente por directores de sexo masculino.

El parámetro de elección de corpus es centrar el análisis en largometrajes producidos fuera de los esquemas industriales y dirigidos por mujeres: *Inzomnia* (Paula Pollachi, 2007) y *El hada buena* (Laura Casabé, 2010). El modo de producción autogestivo supone un circuito de exhibición alternativo que no ciñe los contenidos a decisiones comerciales de ningún tipo, pero a la vez carece de masividad.

Introducción

Este trabajo toma como corpus *Inzomnia* (Paula Pollacchi, 2007) y *El hada buena* (Laura Casabé, 2010) para esbozar un comentario sobre la representación de la mujer mágica en un cine argentino perteneciente a tres grandes minorías: el cine fantástico independiente, el cine dirigido por mujeres y el cine que incluye estas tipologías de personajes.

En el año 1997, un grupo de chicos de 17 años, autodenominados “Farsa producciones” grabó una película que fue editada en cámara y distribuida de modo artesanal. Esa producción se llamó *Plaga zombie* y a raíz de ella dice Matias Raña que “muchos se dieron cuenta que se podía filmar cine de género acá, con elementos cercanos, encarando superproducciones

caseras, sin resignar calidad, aportando originalidad y el bagaje cultural que tanta falta le hacía a la historia cinematográfica de estas pampas.” (Raña, 2010, p. 25). El resultado fue una generación de realizadores que, en paralelo al Nuevo Cine Argentino, indagó en el cine de terror, fantástico y bizarro. Dentro de ese grupo, *El hada buena* tuvo un rodaje de seis años de duración y fue financiada en gran parte con organización de fiestas. Dice su directora, Laura Casabé: “Tuvimos que poner dinero de nuestros bolsillos para poder financiarla. La rodamos en una quinta de Ituzaingó, familiares nos prestaron sus muebles para armar la locación” (Casabé, 2010). El proceso de *Inzomnia* fue de alrededor de un año, y si bien contó con la coproducción de Videopress de Italia y Tatzen S.L. de España, también fue producida fuera de los esquemas del INCAA. Si bien *El hada buena* tuvo estreno en la sala INCAA del Teatro la máscara y el cineclub Mon Amour, donde estuvo en cartel seis meses, e *Inzomnia* formó parte de la programación de la plataforma de *streaming* de cine.ar, estamos ante dos casos donde lo que prevalece en sus modos de producción, exhibición y distribución es la independencia y la autogestión.

Su segundo grupo de pertenencia es el conjunto de películas de corte fantástico dirigidas por mujeres. A falta de estadísticas o relevamientos oficiales, podemos obtener datos estimativos del libro editado por los 20 años del Buenos Aires Rojo Sangre, donde se listan todos los largometrajes nacionales que han participado del festival. De los 183 directores que han pasado por la pantalla, hay solamente trece mujeres. Dado que casi no hay producciones nacionales fantásticas que no pasen por el Rojo Sangre la estadística sin ser concluyente resulta fundamental para ubicar a las directoras dentro de una minoría cuantitativa.

El tercer punto que vincula a estas dos películas entre sí y las separa de gran parte del cine producido en la Argentina es la inclusión de la figura de la bruja y del hada, eje de nuestro análisis. El hada, en sus escasas apariciones, ha estado más vinculada a las producciones infantiles (la versión televisiva de *Cenicienta* (1982) dirigida por Hugo Midón dentro de un ciclo de especiales de la TV pública o *Pinocho* (1986) de Alejandro Malowiki) y la bruja ha tenido papeles secundarios, marginales, apenas apariciones para lanzar un pequeño embrujo o vaticinio (por ejemplo, *Embrujada*, de Armando Bó, estrenada en 1976), hasta la llegada de la reciente *Bruja*, de Marcelo Páez Cubells (2019). Podemos afirmar, en primera instancia, que tenemos ejemplos aislados de apariciones de estas tipologías de personajes y no una tradición de películas donde sean centrales.

A pesar de las diferencias entre las cintas que analizamos, se puede concluir que sus personajes son reformulaciones de los arquetipos clásicos que encarnan, pero a la vez, contaminados de otros roles femeninos clásicos de nuestra filmografía.

Inzomnia

Cuenta la historia de una bruja (*Inzomnia*) que, tras estar dormida 700 años, despierta

en Buenos Aires y debe recuperar un libro que contiene un hechizo para asegurarse la inmortalidad. El libro es hallado en una obra en construcción por dos obreros y llega a manos de Manuel, un hombre de clase alta iniciado en las artes oscuras, quien intenta dar con el hechizo. *Inzomnia* recoge pistas hasta ubicar su paradero, y, transmutándose en el cuerpo de una joven inventada, llamada Magdalena, se acerca a Lucio, el hijo de Manuel, para seducirlo y tener acceso al libro.

Según la clasificación de personajes femeninos que hace Begoña Siles Ojeda cuando indica que:

el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados. (Siles Ojeda, 2000)

Inzomnia se ubica dentro del grupo de las consumibles, replicando ciertas características del arquetipo de la *femme fatale*, esa mujer que transitó el cine negro: cruel, astuta y ambiciosa, con vestimentas sugerentes pero elegantes, que teje sus redes alrededor de hombres débiles, quienes terminan atrapados y perdidos por ella, y suele tener un final punitivo. En el cine argentino se la ha reelaborado incluso a menudo a través del arquetipo de la Rubia Mireya, recorrido enunciado por Manuel Romero en el tango *Tiempos viejos*: “¿Te acordás, hermano, la Rubia Mireya / que quité en lo de Hansen al loco Cepeda? / Casi me suicido una noche por ella / y hoy es una pobre mendiga harapienta.” (Romero, 1926)

La fisonomía de *Inzomnia* (alta, delgada, de facciones angulosas y cabello largo y ondulado) la coloca dentro de esta iconografía. La *femme fatale* se encuentra, además, fuertemente vinculada a la vampiresa, definidas por Morales Estévez en su tesis doctoral como “Mujeres devoradoras de hombres para excitar las imaginaciones de los espectadores masculinos” (Morales Estévez, 2017, p. 67). Encontramos que esta definición aplica a *Inzomnia* en lo que a su accionar respecta, pero no en lo referido al espectador masculino. *Inzomnia* recurre al uso sexual de su cuerpo para obtener un beneficio: se acerca a Silvio, el arquitecto de la obra donde encontraron su libro y finge ser una prostituta que le envían como “premio”. El hombre accede al acto sexual, durante el cual ella aprovecha para torturarlo y obtener información sobre la ubicación del objeto. Desde la dirección se elige una puesta que no privilegia en absoluto la mostración del cuerpo femenino. Ella viste un corset, portaligas y medias, pero durante toda la escena la cámara obstaculiza o deja fuera de campo sus pechos y sus nalgas, y el acto sexual se cuenta con planos de sus rostros o encuadres que apenas incluyen parte de sus piernas. Hay una intención de mostrar lo que sucede sin poner al cuerpo femenino en el lugar de un objeto de consumo, de construir un personaje que recurre al sexo como medio para lograr sus fines, pero no por ello colocarlo como objeto de placer visual para el espectador. La escena cierra con Silvio confesando lo que sabe y la bruja poniéndose de pie, previo haberle arrancado el pene con la vagina. El momento más sangriento de la

película es ese desmembramiento, cuando la bruja ya obtuvo lo que quería de él y lo deja mutilado, quizás como castigo por haber aceptado sexo como moneda de cambio. Tiene en esta secuencia cierta fuerza particular un plano del pene cayendo al piso, al lado de sus pies ensangrentados, que se alejan calzando sandalias de taco aguja y alto, en un mínimo gesto reúne fetichismo y castración, en contraposición a lo que plantea Kaplan sobre el erotismo cuando dice que:

Los hombres intentan descubrir en la mujer el pene que puede darles satisfacción erótica (por ejemplo, son representación del pene una cabellera larga, un zapato o unos pendientes). El temor a la castración es la base del fetichismo, porque hace que sea imposible la excitación sexual con una criatura que carece de pene o de algo que lo sustituya. En el cine puede “fetichizarse” todo el cuerpo de la mujer, para contrarrestar el miedo a la diferencia sexual, es decir, la castración. (Kaplan, 1998, p. 36)

El cuerpo sexualizado que destruye a Silvio no es el mismo que *Inzomnia* utiliza para seducir a Lucio, un joven que se somete a las mujeres de su entorno, en particular a su novia Belén quien lo engaña. Para acercarse a él, *Inzomnia* usa sus poderes mágicos y toma el aspecto físico de una chica de la edad del muchacho, llamada Magdalena: de actitud tímida y sumisa, que viste colores claros y uno asocia desde el primer momento con la fisonomía correspondiente al grupo de las madres y esposas. Es decir, no lo seduce como ella misma, sino que transmuta en otro cuerpo, y la intención es más compleja: hace creer a Lucio que se encuentra ante una muchacha que se quedará en el ámbito doméstico, que le habla de su familia y de su pasado.

Tras los créditos finales, la bruja descansa en una especie de Olimpo, rodeada de hombres musculosos, con una iconografía que nos confirma que ha alcanzado la inmortalidad tras ejecutar el hechizo. Dice aburrirse de ellos, y desaparecen. Quien entra a escena a continuación es el mismo Lucio, y ella se transforma en Magdalena. Desdobla el cuerpo para darle a él una imagen de sumisión, que será la buena, la que se queda en la casa, le genera una falsa imagen de ser quien tiene el poder. Sabe que tanto las *femmes fatales* y las vampiras como nuestra rubia Mireya son arquetipos que terminan siendo castigados, porque es el modo que tiene el cine clásico de reestablecer el orden social deseado y no duda en fingir ser una heroína de blanco para quedarse con el final feliz: la inmortalidad y el hombre que entendemos que ama, o al menos desea.

El hada buena

La película imagina un futuro donde el Estado benefactor (o al menos su lenguaje y algunas funciones) han sido restauradas. La esperanza para la salvación económica de las familias es que sus hijos puedan acceder a los establecimientos educativos y ser apadrinados por un holograma del Presidente Perón. Para esto acceden a subastas donde adoptan niños

abandonados y mutilados o deformes, a los que entrenan para lograr el padrino. Juan Domingo Séptimo desembarca en la familia de Esther y su hermano Horacio (previo trueque por una casa en un country) y se transforma en el candidato preferido para ser apadrinado, por sobre JD₂, JD₃ y JD₅, tres niños con discapacidades físicas que habitaban la casa desde antes. En la casa JD₇ se entera de la existencia del Hada buena. Le pide como deseo irse de la casa y ella no puede cumplirlo, pero se hace presente el día del apadrinamiento para darle otro tipo de ayuda.

La primera aparición del hada se da en el baño de la casa, frente a un JD₇ que la había convocado con anterioridad: la luz se apaga, las cortinas de la ducha son movidas por el viento hasta que se abren. Ahí aparece el hada, montando un show musical en el que canta que “soy el hada buena, protectora de los niños” y le regala al finalizar la canción un long play. La propuesta de elección de los deseos se desarrolla bajo una dinámica similar a los programas de TV de juegos, donde en la misma ducha aparece una ruleta con dos secretarías, y el Hada explica, rompiendo la cuarta pared, qué cosas requiere a cambio del deseo pedido, deseos que están pre categorizados en rubros. Por ejemplo, por cumplir deseos del tipo amoroso requiere a cambio carne congelada. Por los diálogos, la gesticulación y la negociación que teje con JD₇, se presenta mucho más como un ente estatal burocrático que como una simple hada que cumple deseos. Se compadece del niño, siente pena por él y su imposibilidad de pago, pero está inserta dentro de algún tipo de maquinaria que le impide tomar decisiones por sí misma y debe atenerse a las reglas: sin paga no hay deseo. Sin embargo, a pesar de la ironía con la cual le habla, se la nota conmovida y termina dándole, por fuera de sus roles socialmente asignados, un consejo. Dice Juan Pablo Cinelli en su crítica “Es que el hada del título es la personificación de los anhelos que el primer peronismo supo depositar en la figura de la madre del movimiento, Eva Duarte.” (Cinelli, 2010). La fisonomía de Paula Staffolani, la actriz elegida, además de su caracterización y vestuario (sumado a la función antes descrita) la vinculan de modo directo con Eva Duarte, usándola además como excusa para esbozar, en un tono paródico, una crítica desacralizadora del primer peronismo.

La segunda aparición del hada, el día del apadrinamiento, es sigilosa y se aparta por completo del estruendo de la primera. Abre la puerta y enfila directo al enchufe que provee energía a la “Estrella de la muerte XIII”, artefacto diseñado para atacar a JD₇. En el momento justo, y como un *deus ex machina*, lo desenchufa y vuelve a enchufarlo cuando JD₇ se corrió del objetivo de la máquina y ya no podrá ser alcanzado por los clavos que lanza. Antes de irse, envuelta en un vestido de tules que le da un halo mágico, y con movimientos que emulan una bailarina de ballet, toma una botella de un mueble que está al lado de la puerta y finalmente sale. Este silencio, esta secuencia que no le muestra el rostro, genera una carga de sentido absolutamente híbrida sobre su función: podría haber dejado la máquina desenchufada así nadie salía herido o, como en esta oportunidad no fue convocada y parece actuar por *motus proprio*, podría no haberse llevado nada a cambio.

La construcción del personaje, que en una primera mirada parece ser más mundana y

portadora de contradicciones a la del hada clásica y a Eva Duarte por igual, resulta además una hibridación entre dos modelos femeninos del cine clásico que solían ser incompatibles: la madre abnegada y la trabajadora.

La imagen idealizada del hada que se plantea dentro de este universo se corresponde con el aspecto físico del hada clásica: de sexo femenino, joven, dotada de grandes poderes. Dice sobre esta caracterización Callejo que “es la que más se ajusta a la verdadera naturaleza de las hadas: espirituales, etéreas, efímeras, bonachonas, inspiradoras, amorosas, ecológicas, dulces...” (Callejo, 1995, pp. 25-26).

Estas características pueden relacionarse con las que ha tenido la figura de madre en el cine clásico argentino: una imagen santificada e impoluta, en palabras de Mariana Conde “Las madres del cine trabajado cosecharon virtudes que las acercaron al modelo angélico, tales como la bondad y el cariño, y también un conocimiento acabado del sufrimiento y el dolor.” (Conde, 2009, p. 123).

Pero en la propuesta de Casabé, esta figura está contaminada. No es benefactora por naturaleza sino que lo hace cumpliendo ciertas reglas arbitrarias: el pedido de intercambio por los deseos no es natural, sino una ley redactada por alguien que estableció la escala de equivalencias, un mandato sobre el cual ella no tiene poder de decisión. Además, no protege a sus propios hijos, sino a los niños que están desamparados, cumpliendo una función social inserta en el ámbito público y no supeditada al privado, con lo cual puede ser catalogada como una trabajadora, fusión de roles que viene a suplir la mencionada incompatibilidad detectada en los modelos clásicos, como comenta Conde “en el caso de la mujer adulta se plantea el conflicto en la relación entre el trabajo y la familia” (Conde, 2015, p. 2).

Si la mujer clásica dentro del grupo de las consumibles tenía que elegir entre ser madre abnegada o trabajadora, *El hada buena* amalgama este conflicto: el personaje ejecuta funciones de madre sobre niños huérfanos ejerciendo un rol laboral dentro de un esquema social.

Se aparta además de las hadas clásicas (Cenicienta o Pinocho, por ejemplo) ya que éstas ponen condiciones para la ejecución de los deseos pedidos, pero esas condiciones jamás son en beneficio propio. Establecen limitaciones en carácter de responsabilidad y mesura, no se prestan a conductas inquebrantables de negociación. El hada de Casabé rompe además con el concepto clásico de hada dadora, hada benefactora, hada desinteresada.

Conclusión

Dice Ferreira Boo sobre los personajes mágicos en la literatura: “Estos personajes pueden ser: personajes masculinos, como magos, ogros, gigantes y toda una serie de seres diminutos; y personajes femeninos, que se presentan desde una doble óptica, como hadas y princesas (óptica positiva) y brujas y madrastras (óptica negativa), debido a la cultura patriarcal que transmiten, donde la mujer tiene una imagen dual” (Ferreira Boo, 2017, p. 47).

Las propuestas de Pollachi y Casabé hibridan y contaminan esta imagen dual: nada es blanco ni negro, sino que construyen a sus personajes en base a tonalidades de grises. Ambas películas coinciden, en primer lugar, en la innovación en la representación de las mujeres mágicas por dos motivos: la carencia de una tradición previa y la hibridación de otros modelos previos en sus caracterizaciones, procurando crear sujetos y no objetos pasivos colocados solo con finalidades de contemplación o en roles serviles y desinteresados en relación a otros personajes. Se alejan de representaciones tales como las que describe Craig Owens, “la mujer representada como lo irrepresentable, la verdad, lo sublime, que no es un sujeto”. (Owens, 1985, p. 86). *Inzomnia* no solo se aparta de los arquetipos de maldad o sadismo absolutos y sus destinos castigados, desarrollando un vínculo amoroso sobre el cual tiene el control y accediendo a un premio o recompensa al terminar su recorrido, sino que también puede hacer uso de su sexualidad sin exhibir el cuerpo como objeto de deseo para el espectador. *El hada buena* se aleja de la construcción hegemónica de bondad y desinterés absoluto tanto de las hadas como de las madres, y manifiesta mediante la ironía en sus diálogos la idea de estar cumpliendo una función social, un trabajo, con reglas y condiciones predeterminadas que como empleada debe hacer cumplir. Y su personaje también cierra con la obtención de algo en beneficio propio, gracias a una acción que decidió perpetrar por motus proprio, por fuera de las reglas a las que solía atenerse y, convirtiéndose a nivel narrativo en una herramienta fundamental de la trama para asegurarle el final feliz al protagonista.

Son ambas mujeres transgresoras de los arquetipos que en primera instancia encarnarían. En palabras de Annette Kuhn no son castigadas: ninguna de las dos propuestas vuelve a colocar a la mujer dentro del orden. *Inzomnia* logra la inmortalidad y el amor, el hada no solo rompe las reglas bajo las que ella misma manifestó tener que manejarse, sino que además se autopremia.

“El cine, en su tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema sobre la mujer: madre o puta” (De Lauretis, 1992, p. 28). Afortunadamente, los tiempos cambian y los modos de representación también. La producción por fuera de un esquema industrial supone además la libertad del control total a la hora de elegir la historia y los personajes de los que se va a hablar: no hay un productor que censure lo que un personaje puede o no hacer, o que exija mostrar más o menos desnudos. El problema que hay que plantear ahora es el acceso a este tipo de cine, porque los modelos que plantean cambios y deconstrucciones existen, la dificultad radica en cómo hacemos que el público masivo acceda a ellos.

Anexo 1:

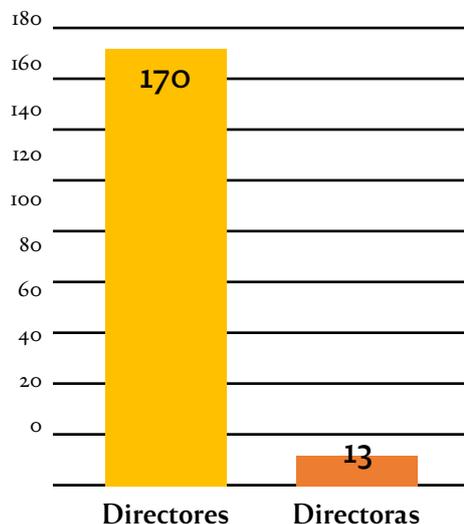
Estadística de elaboración propia. Proporción entre directoras y directores que presentaron largometrajes en el festival Buenos Aires Rojo Sangre. No contempla cantidad de filmes. Datos tomados del libro Buenos Aires Rojo Sangre: veinte años de cine, hemoglobina y autogestión. ISBN 978-987-47485-0-8

Directores

Massa	Armeni	Grieco	Schammas
Loreti	Galuppo	Lavergata	Shaalo
Bogliano	Molina	Torres	Postiglione
Giannini	Bañado	Palmieri	Blousson
Onetti	Lojo	Quintana	Canals
Bigus	Kohon	Fraguas	Salinas
Metliovek	Puig	Leguiza	Albornoz
Dreyer	Siciliano	Stocki	Carreras
Zanna	Amelio Ortiz	Rosa	Otaño
Sarlenga	Behl	Llugany	Suñez
Madlonado	Duro	Labat	Calzada
Sudak	Desalvo	Riwnjy	Vulcano
Rocha	Herrera	Maidana	De Lezica
Revol	Szulanski	Santos	Aguilar E
Serna	Almeida	Calvete	Mirarchi
Cabezas	Soprani	Spiner	Sosa Arroyo
Farah	Ochoa	Arandojo	Garcia
Fischermann	Arias	Diez	Baltera
Yañez	Villalba	Levita	Peralta
De La Vega	Barbero	Pyun	Recalde
Rugna	Peduto	Acosta	Rotstein
Cavaliere	Bengandini	Mosquera	Domizi
Leiva	Forte	Lorca	Romero
Roldan	Parisow	Nemirovsky	Rebora
Aguilar	Sanna	Brunetti	Crispin
Diment	Sabato	Loria	Rampoldi
Cattaneo	Esquenazi	Schmidt	Oliveiro
Sahores	Biasotti	Byron	Simone
Rispau	Hernandez	Aguilar H	Kolodziej
Bigus	Benitez	Crampi	Allen
Findling	Favier	Lasso	Moreno
Paez Cubells	Marquez	Fiorda	Maccarone
Pares	Blasco	Maldonado	Varela
Negri	Cheruse	Endelman	Mendez
Lumiere	Vescovo	Vergara	Schembri
Diaz	Rossi	Basile	
Gallettini	Maya	Fadel	
Uset	Vieyra	Curay	
Rojas	Leibovich	Borghì	
Gil	Abal	Favio	
Coscia	Nardini	Schapces	
Fernandez	Magariños	Medina	
Salvarezza	Marini	Saez	
Mendoza	Calcavante	Peduto	
De Caro	Coñuel	Castellanos	

Directoras

Contreras
Pollachi
Masaccessi
Garraza
Zanardi
Turzi
Monteoliva
Casabe
Toker
Sanchez Acosta
Frutos
Lenzi
Catanzaro



Bibliografía

- Callejo, J.** (1995). *Hadas. Guía de los seres mágicos de España*. Madrid: EDAF
- Casabé, L.** (2010). Se estrena el hada madrina. Entrevista sin firma. Tn Show. Recuperado de https://tn.com.ar/show/basicas/se-estrena-el-hada-madrina_034522. Consultado el: 20/09/2020.
- Cinelli, J.P.** (2010). Cine: “*El hada buena*, una fábula peronista” Recuperado de: <http://letrasyceluloide.blogspot.com/2010/07/cine-el-hada-buena-una-fabula-peronista.html>. Consultado el: 15/08/2020.
- Conde, M.** (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*. Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/tesis7.pdf>. Consultado el 20/10/2020.
- Conde, M.** (2015). “La adaptación como recurso: cuando el cine se alimenta de la novela, la radio y el teatro”. Recuperado de: <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/conde-identidad.pdf>. Consultado el: 15/08/2020.
- Ferreira Boo, C.** (2017). “El personaje en el cuento maravilloso: la subversión de arquetipos femeninos de brujas, princesas y hadas”. *AILIJ* 15, 41-56. ISSN 1578-6072. Recuperado de: <http://anilij.uvigo.es/wp-content/uploads/2018/05/AILIJ-2017.pdf>. Consultado el: 07/03/2020.
- Ficha técnica *El hada buena* (s/d). Recuperada de <https://www.imdb.com/title/tt0454155/>. Consultada el: 25/10/2020.
- Ficha técnica *Inzomnia* (s/d). Recuperada de: <https://www.imdb.com/title/tt1320384>. Consultado el: 25/10/2020.
- Morales Estévez, R.** (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e historia*. Tesis de Doctorado en Historia Moderna, Universidad autónoma de Madrid. Recuperado de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf?sequence=1. Consultado el: 15/08/2020.
- Owens, C.** (1985). “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En VV. AA., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Raña, M.** (2010). *Guerreros del cine: argentino, fantástico, e independiente*. Buenos Aires: Fan ediciones.
- Sapere, P.** (2019). *Buenos Aires Rojo Sangre: veinte años de cine, hemoglobina y autogestión*. Buenos Aires: Ed. Bars.
- Siles Ojeda, B.** (2000). “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”. Recuperado de: https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor_txt.php?id=7. Consultado el: 21/09/2020.

La escritura de José Donoso bajo la lectura de Arturo Ripstein: pasaje de medios de la figura icónica de La Manuela

Fátima Abigail Argüello

Universidad Nacional General Sarmiento
fa.arguello96@gmail.com

Resumen

El personaje icónico de *El lugar sin límites* (1966), novela de José Donoso, es la Manuela, la mujer negada, pero también el varón aceptado como aquello que deviene en lo abyecto, al no reconocerse como tal. Tanto en la novela, como en el film de Arturo Ripstein se construye esta figura múltiple y fragmentaria. La permisión del ser o no ser bajo la figura del patriarca, la tensión entre (no) padre/ (no) madre en el vínculo con la Japonesita: el no-hombre, la mujer y a su vez no-mujer, el papá y a su vez la mamá y no-mamá. Estas configuraciones mutan de acuerdo a qué personaje interactúa con la Manuela y evidencia la tensión entre el símbolo y el significado (Nelson Rodríguez, 2003). La construcción de esta corporeidad colonizada es a partir de su constitución femenina y su devenir como "monstruo" o "lo abyecto".

En este trabajo estudiamos cómo estas configuraciones propias de la novela tienen sus efectos de sentidos particulares en el pasaje a la obra fílmica de Ripstein (1978), ya que suman las cuestiones propias de lo audiovisual: el uso de los planos, el ambiente sonoro, la disposición de los cuerpos y los objetos frente a la cámara, las luces utilizadas, entre otros. Asimismo, estudiamos qué efectos de sentido produce La Manuela en ambos contextos históricos, en el Chile de los '60/'70 y en el México de los '70/'80.

Introducción

El personaje icónico de *El lugar sin límites*, la Manuela, es la mujer negada, aceptado como el hombre que deviene en lo abyecto al no reconocerse como tal. Tanto en la novela, como en el pasaje a lo audiovisual en el film homónimo de Arturo Ripstein (1974), se construye esta imagen de no-hombre, mujer, no-mujer, papá, no-mamá, de acuerdo a qué personaje interactúa con la Manuela: es la tensión entre el símbolo y el significado (Nelson Rodríguez, 2003). En el guión del film participaron Manuel Puig, José Donoso, Emilio Pacheco y el

mismo Ripstein.

Para realizar una lectura interdisciplinar en el análisis del pasaje de medios es pertinente abordar la teoría de los estudios visuales (Mitchell, 2003; Guasch, 2003; Brea, 2006), así como la de la intermedialidad (Paech, 1998; Rajewsky, 2002; Schrötter, 1998; Wolf, 1999). Por un lado, los estudios visuales posibilitan el diálogo entre la teoría crítica literaria, la lógica propia de los lenguajes visuales y otras disciplinas, como la filosofía y la intermedialidad. Por otro lado, la intermedialidad brinda la ventaja de analizar diversas relaciones entre medios y artes tanto tradicionales como nuevos a partir de sus conceptualizaciones y tipologías. De este modo, la intermedialidad puede ser entendida como una mezcla de medios y/o lenguajes que se centra en los modos de ser específicos de cada medio una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras (Schmitter, 2019). El análisis del pasaje de medios implica repensar los límites difusos entre los objetos de la investigación literaria y visual, una liberación del solipsismo y antagonismo medial, y cómo tal accionar podría llegar a superar lo meramente literario, a consabido riesgo de sobrepoblar los estudios de esta disciplina (Wolf, 2011; Robert, 2014).

La novela *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, ha sido estudiada frecuentemente como la posible inversión de los roles sociales, la transgresión de las normas, el uso de la máscara en lo carnavalesco, así como también la relación entre el sexo-sexualidad-erotismo y el poder del sistema patriarcal en Latinoamérica (de Castro, 2004). Asimismo, la película homónima de Arturo Ripstein (1974) retoma y enfatiza de un modo particular estas cuestiones.

El personaje de la Manuela alude a una identificación con lo femenino y lo masculino, en diferentes dimensiones y, asimismo, en diferentes medidas. Por lo tanto, presenta una figura ambigua en ambas representaciones. Esta ambigüedad radica en el solapamiento de las categorías rígidas y binarias definidas para lo femenino y lo masculino. Cuando nos referimos a lo masculino y lo femenino aludimos al imaginario social que se tiene sobre estas categorías binarias en el sistema patriarcal, concepto que implica la producción y reproducción de un sistema de significaciones y creencias colectivas sobre los géneros. Estos imaginarios operan por violencia simbólica, crean anhelos y subjetividades (Castoriadis, 1983).

En el plano de lo visual, podemos analizar en la figura de la Manuela los elementos físicos que definen su figura como ambigua. Los primeros planos de la Manuela muestran una fisonomía aparentemente masculina, en tanto no tiene senos y parece tener un nacimiento de barba en su tez, “reconocemos que no es una mujer, que es un hombre; por lo menos eso dice su cuerpo, aunque no sus palabras” (Henaó, 2012, p. 9). Asimismo, ya aparecen los primeros signos de ambigüedad, puesto que su voz parece ser más aguda que la esperable para un varón, lleva las cejas depiladas y las uñas y los labios de un tono rojizo (figura N°1). En escenas posteriores, la Manuela utiliza pantalones y camisas de colores vistosos, especialmente amarillo y colorado (figura N°2). Sin embargo, cuando es “la reina de la fiesta” utiliza vestidos, prenda propia de las mujeres y/o identidades genéricas asociadas socialmente a las feminidades (figura N°3). Además de la vestimenta, la Manuela adopta determinados

roles sociales asignados al mundo de la feminidad, tales como coser, maquillarse y pintarle las uñas a la Japonesa Grande.



Figura N°1



Figura N°2



Figura N°3

La ambigüedad radica también en la alternancia entre las denominaciones en femenino y masculino que recibe de otros personajes, tales como las prostitutas, quienes la reconocen como una mujer, y su hija, quien insiste en nombrarla en masculino.

Un primer eje de análisis que podemos establecer es la expresión de género femenina. Una dimensión de este eje podría ser la lingüística, la referencia a la propia identidad como femenina en el uso de los pronombres y adjetivos femeninos. Desde el principio de la película, en el diálogo con la Japonesa, la Manuela utiliza adjetivos femeninos para identificarse, como por ejemplo “es que estoy tan nerviosa”. Tanto en la novela como el film, las mujeres del burdel, Lucy y Nelly, y su vecina la Ludovina la reconocen como mujer, en la mayoría de las ocasiones suelen llamarla Manuela o Manuelita. Un segundo elemento para reconocer la asociación de tal personaje con la expresión de género asociada a los roles típicamente asignados a lo femenino, es la alusión a determinados nombres comunes. En el caso de la Manuela, se denomina en varias ocasiones como “la reina”. Un tercer factor para abordar la alusión a la cuestión femenina es la apelación a uno de los mitos circundantes en el imaginario social: el mito de la pasividad erótica femenina (Fernández, 1993). En este caso, las categorías identidad de género y orientación sexual no están claramente delimitadas, probablemente porque el contexto de producción tampoco las diferenciaba socialmente. En este caso, la Manuela es un personaje ambiguo, puesto que ocupa el rol pasivo en su encuentro sexual con la Japonesa, pero muestra actitudes activas frente a Pancho. Primero, la Japonesa ocupa el lugar de “la macha”, la activa, y la Manuela es “la hembra”. En la disposición de los cuerpos en la escena la Japonesa está ubicada encima de la Manuela, quien mantiene la mirada baja y permanece inmóvil ante los besos y las caricias de ella. La ambientación del cuarto tiene luces de un tono rosado/ rojizo para enfatizar la sensualidad de la escena (figura N° 4).



Figura N°4

Por otra parte, en un momento del film asume un rol activo frente a Pancho. Cuando la japonesa está por desnudarse y ceder a la violencia sexual de Pancho, aparece la Manuela. Durante el baile de *La leyenda del beso*, la que realiza la Manuela para Pancho, ella es quien avanza mientras él permanece inmóvil en la silla, y en ocasiones concreta un acercamiento.

Estos despliegues de la Manuella llevan a Pancho a ponerse de pie y unirse a su baile. Asimismo, es ella quien lo besa primero.

Podríamos considerar que Ripstein enfatiza esta ambigüedad respecto a los roles asignados a los géneros en el acto sexual. Podría haber incidido en esta diferencia el contexto mexicano alrededor de la década de los '70. A partir de la publicación del *El vampiro de la colonia Roma* (1976) de Luis Zapata comenzó una desmitificación de la imagen sobre la homosexualidad masculina, no como el joto afeminado de forma ridícula ni tampoco el hombre atormentado por sus elecciones sexuales. Para las figuras homosexuales de la época, la Manuela presenta rasgos considerados “masculinos”. También es importante la presentación pública de los primeros grupos activistas en las manifestaciones reivindicatorias por los derechos de gays y lesbianas que se dio en dos marchas realizadas en 1978: una en apoyo a la revolución cubana, y otra para conmemorar el décimo aniversario de la matanza estudiantil de Tlatelolco. Si bien fue en años posteriores, el clima de época comenzaba a permitir estos movimientos refractarios ante la opresión sexo-genérica (Ulloa, 2007).

Es pertinente tener en cuenta que para 1956, Carlos Whiting publica en la *Revista de Psiquiatría* de la Universidad de Chile, "Observaciones clínicas sobre diagnóstico, etiología (psicodinasmismo) y terapia de la homosexualidad masculina". Hacia los años 60' la homosexualidad era considerada un trastorno mental y por lo tanto era medicalizada. Tal postura comenzó a tener revisiones dos décadas posteriores (Cornejo, 2011). Probablemente la construcción de la Manuela como personaje que realiza Donoso corresponda con el sentido común de la época. Tanto las prostitutas como las disidencias sexuales han sido históricamente consideradas como los sectores periféricos del sistema social.

Un segundo eje de análisis es la expresión de género masculina, también en una dimensión lingüística. En lo masculino hay una distinción respecto de lo femenino, puesto que las interpelaciones propias o ajenas remiten a la figura de “puto”, “maricón” o “joto” en el caso de la Manuela. Cuando está bailando en la fiesta de elección de don Alejo, recibe estos vocativos como insulto. Los momentos en los cuales la Manuela alude a sí misma como varón son en relación con su hija, la Japonesita, quien insiste en llamarlo papá y tratarlo en masculino. En medio de una discusión, le dice a su hija: “Tu papa será muy puto, pero no mudo, y por eso va a hablar”. A pesar de que la Manuela concibe a la Japonesita ocupando el rol pasivo, la existencia de la muchacha parece recordarle las funciones reproductoras masculinas de su corporalidad.

Una distinción interesante en la película respecto a la novela de Donoso es el pasaje de medios realizados. En el film, la Manuela desde un principio desconfía de don Alejo y le comunica a la Japonesita que pretende comprar el burdel, cuando en la novela la Manuela confía en don Alejo tanto como la Japonesita hasta que les propone vender. Esta distinción podría deberse tanto al estilo propio de Ripstein, cuyas películas hacen énfasis en la desarticulación del ámbito familiar (Paranaguá, 1998), como a la necesidad de representar esa figura ambigua de la Manuela también en su rol como padre. Debido a que en la novela la

incomodidad de la Manuela por ser llamada *papá* se expresa en un discurso indirecto libre (Castelli, 1978), Ripstein y/o los guionistas lo ponen en escena mediante estas discusiones presentes en el film y no en la novela.

La construcción de la Manuela como una feminidad parece estar sugerida como un proceso de identificación en El Olivo. En la escena del *racconto*, cuando la Manuela llega como invitada al burdel de la Japonesa, es definida como “maricón” por las vecinas. Luego, no se vuelve a representar el discurso de los habitantes de El Olivo acerca de ella. El diálogo es igual tanto en la novela, como en el film:

- Debe de ser el maricón del piano.
- Artista es, mira la maleta que trae.
- Lo que es, es maricón, eso sí... (Donoso, 1966, p. 34)

Es interesante que frente al ataque de un hombre hacia la Manuela, quien le grita “Saquen a ese degenerado”, le responde “Joto sí, pero degenerado no”. Ante la denominación de su identidad y orientación sexual como una degeneración, prefiere enfatizar la cuestión aparentemente homosexual de sus inclinaciones sexoafectivas.

En suma, tanto en la novela como en la película se construye una imagen ambigua de la Manuela, en la convivencia de rasgos femeninos y masculinos en el mismo personaje. Tales variaciones podrían corresponder con las diferencias en los contextos históricos y sociales en relación con las disidencias sexuales: el “maricón” de los ’60 en Chile como parte de los grupos sociales periféricos, el “joto” de los ’70 en México con un margen de ambigüedad más pronunciado.

Bibliografía

- Brea, J. L.** (2006). “Estética, historia del arte, estudios visuales”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 3, pp. 8-26.
- Castelli, E.** (1978). *El texto literario*. Buenos Aires: Castañeda.
- Castoradis, C.** (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tuquest Ediciones.
- Connell, R.W.** (1993). *Masculinidades*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cornejo, J.R.** (2011). “Configuración de la homosexualidad medicalizada en Chile”, en *Sexualidad, salud y sociedad*, N° 9.
- De Castro, P. B.** (2004). “Réquiem para la Manuela: la última sevillana de *El lugar sin límites* de José Donoso y de Arturo Ripstein. Entre penes y peinetas. El travestismo como representación múltiple”, en *Hispanófila* N° 140, pp. 115-128.
- Donoso, J.** (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

- Fernández, A. M.** (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Henao, M.** (2012). “El género es un infierno, tampoco tiene límites. Sobre cuestiones de género en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein”, En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* N° 5.
- Guasch, A. M.** (2003). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, en *Estudios visuales*, N° 1, pp. 8-16.
- Mitchell, W. J. T.** (2003). “Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales*, N° 1, pp. 17-40.
- Nelson Rodríguez, A.** (2003). “*El lugar sin límites* de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”, en *Literatura y Lingüística*, N° 14.
- Paech, J.** (1998). “Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren”. En: Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlín, Schmidt.
- Paranaguá, P. A.** (1998). *Arturo Ripstein*. España: Cátedra.
- Rajewsky, I.** (2005). “Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality”, en *Intermedialités*, N° 6.
- Schmitter, G.** (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>
- Schröter, J.** (1998). Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *Montage/av*, 7(2), 129-154.
- Ulloa, L. M.** (2007). “El tema homosexual en la narrativa mexicana del siglo XX”, en *I Coloquio de cultura mexicana*.
- Wolf, S.** (2001). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolf, W.** (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, W.** (2011). “(Inter)mediality and the Study of Literature.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3.

Ver algo por primera vez es maravilloso: construcciones de las poéticas del yo

Tamara Painé Ciai
FADU/UBA
tamp.ciai@gmail.com

Resumen

Esta ponencia propone un recorrido en torno a los recursos que se desprenden de la película *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), de Agustina Comedi, para pensar posibles construcciones poéticas del yo en el arte contemporáneo y plantear un posible itinerario de ese yo en el porvenir. El análisis está centrado en la pregunta por nuestra propia construcción de identidad tanto en los espacios de la intimidad individual como en los ámbitos sociales, teniendo en cuenta que, aparentemente, las fronteras entre lo social y lo individual entre esos espacios se están volviendo progresivamente más confusas. El planteo entrelaza los recursos de la artista con el mito de Narciso que sirve para acercarse al tema principal de la investigación: la relación de espejos entre la construcción personal y la construcción del otro, tanto individual como socialmente. *El silencio es un cuerpo que cae* permite pensar algunas claves sobre la temática identitaria y sobre todo, abrir la pregunta sobre la posibilidad de entender la identidad más allá del binarismo yo/otro, que el trabajo problematiza a través de las ideas de Donna Haraway, Mark Fischer y Nicolás Bourriaud.

Introducción

El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, 2018) narra la vida de Jaime, el protagonista, a través de una voz en off que estructura la historia y que se identifica con la de la directora, Agustina, hija de Jaime. El relato toma forma en materiales que arman una unidad en su heterogeneidad: la directora utiliza material de archivo, entrevistas, videos super 8, archivo familiar, entre otros.

Este trabajo propone recorrer la heterogeneidad material que construye un paisaje de Jaime: su activismo político, su homosexualidad y, sobre todo, lo que su mirada capta a través del lente de la cámara para analizar lo que nos revelan las imágenes. Con ese propósito, el trabajo

hace un diálogo especular de retratos producidos a través de las miradas superpuestas a lo largo de la historia. Así, la película se presenta en clave ensayística y analiza las maneras en que un retrato puede ser también un autorretrato, una forma de enumerar las posibles maneras de construir un yo en imágenes.

Se propone aquí un recorrido a través de la película en relación con la descripción de la identidad cyborg que propone Haraway. Haraway (1984) describe el cyborg como un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La autora propone pensar la realidad social como nuestras relaciones sociales vividas y como una construcción política. Es decir, la propuesta es pensar la realidad como una ficción, pensar la realidad construida. Dentro de esa ficción, el cyborg sirve para analizar la identidad como un híbrido formado por sus contradicciones. La clave del cyborg es que no combate sus diferencias, al contrario, son ellas las que lo constituyen como tal.

Para entender el funcionamiento del cyborg dentro de la construcción del retrato-autorretrato de la película, es interesante pensar en el mito de Narciso, a través del cual se pueden rastrear y analizar distintos temas que abordan la problemática de la construcción del yo: la mirada del otro sobre uno y la forma en que esa mirada impacta en la propia construcción; el doble contradictorio dentro uno mismo; la necesidad de los otros para construirse a uno mismo; la imposibilidad de alcanzarse a uno mismo y a cualquier otro por completo; la intimidad expuesta para la construcción de uno en similitudes y diferencias con otros; la fascinación por uno mismo y por el otro; la necesidad de llenar las ausencias de otros en la intimidad.

Para comenzar este recorrido, hay que detenerse a pensar en la función de la intimidad en el arte, tema especialmente importante hoy en día dado el uso central y cotidiano de las redes sociales en nuestras vidas contemporáneas. ¿Es necesaria la exposición de la intimidad para la construcción del individuo tanto en el ámbito artístico como en el social? Esa exposición, ¿es negativa o por el contrario un paso necesario para la construcción del yo? ¿Se puede construir un yo sin ninguna intimidad? Lo cierto es que, para existir, hay una necesidad de ser observado: la identidad contemporánea se construye no frente a uno mismo, sino frente a quienes nos observan y por lo tanto, la sociedad exige al individuo que se muestre para que, así, su identidad se vuelva identificable.

Además del concepto de cyborg, que abre todos los interrogantes anteriores, se aplica en este trabajo la idea de realidad como montaje, tal cual la plantea Nicolás Bourriaud. Para Bourriaud (2004), en los artistas contemporáneos, hay una intención constante de deconstruir el sistema de representación y así develar los sistemas ideológicos que conforman la realidad. Pensar la realidad como un montaje es pensarla como una construcción y, a partir de eso, intentar una codificación de relaciones.

El montaje es la base de la producción cinematográfica. En *El silencio es un cuerpo que cae*, el montaje se hace cargo de sí mismo y se presenta como tal, develando constantemente el dispositivo cinematográfico en cada uno de sus cortes abruptos, imágenes repetidas en

loop o puestas en pausa. El final de la película se presenta como el sumun de la idea de constructo: Agustina aparece en cámara grabada por su hijo, como pasando la posta a la próxima generación que tendrá la posibilidad de construir su propia identidad. Ella es el dispositivo principal que pone en marcha la película y, a partir del montaje, construye la identidad oculta de su padre (retrato) y la suya (autorretrato).

La idea de montaje de Bourriaud nos presenta la posibilidad de armar diferentes versiones de la realidad y, por lo tanto, de nuestra propia identidad. “La realidad está estructurada como un lenguaje y el arte permite articular ese lenguaje”, dice Bourriaud (2004, p. 94). Las imágenes de la película se nos revelan como un engranaje híbrido de la vida de Jaime solo para habilitar a Agustina a que construya su propio autorretrato y al mismo tiempo a nosotros a que repensemos la historia de nuestra época/generación. Bourriaud también considera que para denunciar algo o protestar contra algo, hay que asumir la forma de lo que se quiere denunciar. En ese sentido, Comedi se inmiscuye en la mirada de su padre para denunciar la realidad de una época pasada en la que la realidad nunca revela su dispositivo, se presenta como dada y no como construida o montada, pero al hacerlo denuncia los casos en que sucede esto también en el presente.

En la película, Comedi intenta revertir esa exigencia. Hay un juego de roles voyeristas en el que se incluye a los espectadores. La directora se sumerge a buscar su propia imagen, como Narciso en la laguna, pero lo hace a partir del reflejo de otros (su padre) y acompañada por otros, nosotros, los espectadores. Ese juego comienza a partir de sombras: Agustina presenta a su padre y la única imagen de él aparece a contraluz, en una imagen que no es clara ni completa, como una anticipación de los secretos de la intimidad familiar. Más adelante, el espectador se entera de que esa fue la manera de vivir la homosexualidad del padre, en lo no dicho.

Al mismo tiempo, también Agustina está permanentemente entre sombras, detrás de la cámara, e invita a todos a mirar con ella desde esa perspectiva. A todos nos da miedo mirarnos a nosotros mismos en soledad. Comedi busca la compañía del público para descubrir quién es su padre y también para descubrir quién es ella y obligar a los espectadores a preguntarse por sus propias sombras. El fuera de campo en las imágenes de archivo está compuesto por Jaime y Agustina: Jaime, que graba las imágenes; Agustina, que mira esas imágenes y las pone a danzar frente a la pantalla. Así, la construcción es colectiva: se necesita de todos para entender quién se es. Y Agustina logra revertir la exigencia social de exponer la intimidad de una manera en la que también se nos manifiesta su construcción. Eso convierte la exigencia en potencia.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, hay un juego de espejos en las miradas. La directora mira cómo la mira su padre. Esa forma de presentación vuelve sobre el pasado para hacer una crítica o filtrar de él lo que se necesita para pensar el presente personal. De esa manera, cada uno, cada una, se aproxima al pasado como algo vivo y no estanco. El medio, los dos (la directora y su padre), es la cámara. Con la cámara, ella construye las preguntas acerca de su propia intimidad mientras fragmenta la identidad de su padre. Y al mismo tiempo, a

través de las pistas que dan las imágenes, Jaime se presenta como una persona que no suelta la cámara y se nos presenta no tanto a través de su imagen en sí, *sino a través de su mirada*: como si la cámara fuera parte de él, a lo cyborg.

A la vez, Agustina monta esas imágenes y arma, a partir de los fragmentos de su padre, un nuevo retrato. Haraway presenta el mito del cyborg como el lugar donde conviven las fronteras transgredidas. El cyborg no es ni humano ni máquina ni animal y, en esas múltiples fronteras, propone una potencia para transitar toda esa heterogeneidad como parte de una tarea política. Presenta un cuerpo que se revela como un condensador tanto de las dominaciones sobre los cuerpos como de las posibilidades inimaginables para abandonar la mirada única sobre nuestro contexto. Eso es lo que propone la directora en la película: presenta a su padre como un cyborg para incluirse primero a ella y luego a los espectadores en las fronteras y contradicciones de nuestras identidades, que a su vez son identidades construidas en los intersticios.

Al mismo tiempo, Comedi amplifica el terreno y empieza a tejer un puente entre la intimidad de su familia y un posible retrato de una época. En ese sentido, también se puede pensar la época y a partir de eso las épocas involucradas (son más que una) como cyborgs en los que se condensan contradicciones y se construye una realidad en base a ocultar esas contradicciones. En la década del 90, el neoliberalismo se abre en todo su esplendor en la Argentina y repite el ocultamiento con el cual se lo vivía en años de la dictadura militar. Es decir, que la vuelta a la democracia sigue siendo una dictadura para ciertos cuerpos e identidades disidentes que se mantienen en las sombras.

En cuanto al rol del pasado en esta construcción compleja de la identidad (o identidades), hay que decir que el pasado ayuda a entender quiénes son los espectadores y quiénes no. El pasado aparece como un pasado vivo que sigue cambiando en el presente de cada uno, un pasado que nunca quedó clausurado. La mirada de Agustina (que es la de los espectadores) se reconfigura a partir de la observación de la mirada de su padre. Por lo tanto, el grito de lo personal es político, aparece ya reflejado en estas imágenes del pasado, cuando esa frase aún no estaba pronunciada. Jaime, militante de izquierda, ocultaba su sexualidad para mantener su vida lejos de las contradicciones y, ahora, años después de su muerte, Comedi hija se embarca en la misión de exponer el secreto oculto por una vida.

Es interesante ver que la película muestra que, en el pasado, lo íntimo también se construía para un sector de lo público. Al igual que miles de padres de familia, al grabar, Jaime relata. Habría que preguntarse: ¿a quién le habla?, ¿al presente, pensando ya en el futuro que le tocaría a su hija?, ¿a la sociedad de su propio momento?, ¿a nosotros? ¿A quién le habla de su intimidad?, o en otras palabras: ¿Para quién construye Jaime su intimidad?

Agustina tuerce las imágenes para entenderlas. Las repite. Las detiene. Subtitula las partes de las entrevistas que le importan. Así, elige duplicar la violencia: por eso, se repiten los leones. La repetición es aquí una forma no lingüística de reflexión, una forma de pensar que le escapa al lenguaje y a las palabras.

En la película, las identidades están fragmentadas. Ser padre. Ser puto. Ser varón. Tal vez esa fragmentación explica que haya personas que eligen no aparecer o no pronunciarse, y que la película se haga cargo de eso. Porque la identificación de la fragmentación propia es problemática, sobre todo cuando está relacionada con identidades de género que no aceptan la heteronorma, que se ha metido en la identidad de los occidentales y los argentinos a través de la colonización cultural: por eso es importante que se muestren imágenes de Disney, de la Sirenita, de las cosas que compran y consumen constantemente los hijos de la década de 1990. La película de Agustina viene a hacer justicia y a gestar la posibilidad de la creación de una nueva cultura, independiente. Se trata de una película de resistencia contra la presión de la heteronorma.

El silencio es un cuerpo que cae despierta nuevos, urgentes y necesarios análisis en cada una de sus secuencias que sirven para pensar nuestra identidad en el presente. A los fines de esta investigación y a modo de conclusión, se puede ubicar a *El silencio es un cuerpo que cae* como una película que habilita pensar nuestras identidades dentro políticas de des-identidad de las que escribe Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida* (2018). Fisher describe la articulación del programa liberal a partir de la noción de identidad y se puede combatir al ver la red de causas y efectos en la que estamos encadenados. Es decir, des-identificarnos implica la afirmación de la eliminación de toda identificación previa y así también, buscar la disolución del mismo aparato clasificatorio. La película de Comedi nos presenta el aparato y nos despliega los propios elementos ficcionales. De esa manera, como dice Fisher, “pone en evidencia el modo en que las ficciones estructuran la realidad” (2018, p. 270). Así, *El silencio es un cuerpo que cae* nos desafía a repensar nuestras identidades desde el develamiento de su propia ontología como constructo ficticio. Y nos propone pensar nuestras identidades como identidades o des-identidades de la resistencia y si nuestra generación no es capaz de hacer un movimiento hacia lo cyborg, la que sigue tiene la posibilidad de hacerlo de manera colectiva. “Las obras demandan no una re-aceptación por parte de la comunidad que ejerce el rechazo ni tampoco un ascenso completo a la élite, sino un modo de colectividad diferente que está por venir” (Fischer, 2018, p. 270). Si hay algo frente a lo que nos para la película es que para armar identidad se necesita de un otro, un agenciamiento con los otros, un modo colectivo de hacer identidad e intimidad.

Bibliografía

Fisher, M. (2018). *Los Fantasmas de mi vida, Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Recuperado de: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf.

Emilia y las invisibles

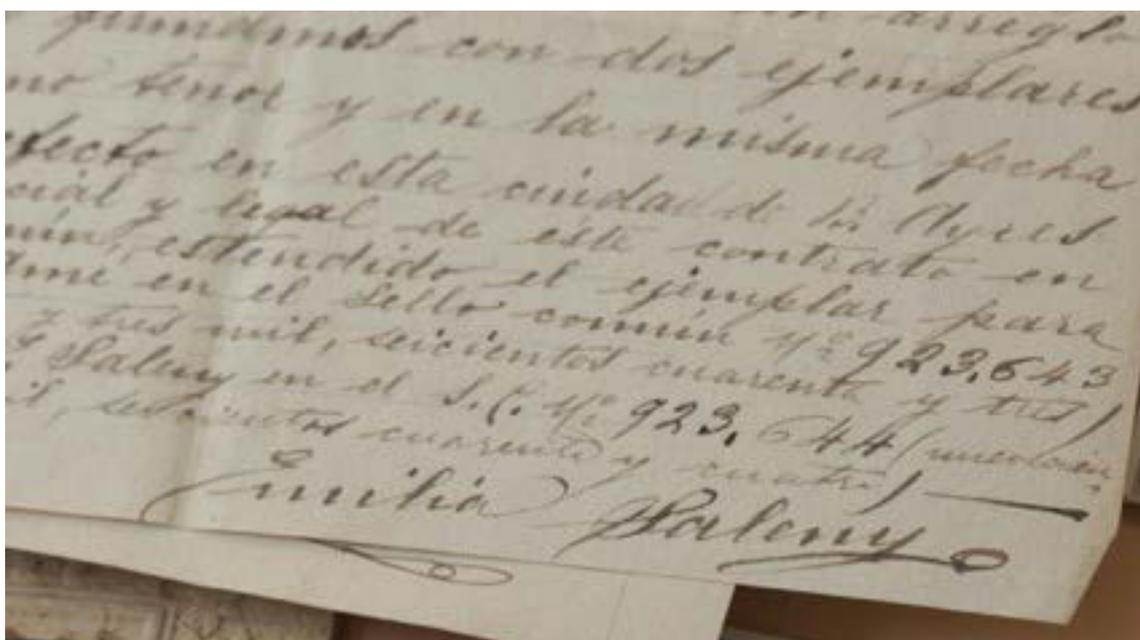
María Eugenia Lombardi

IAE-UBA

mariulombardi@hotmail.com

Resumen

En este trabajo se toma la vida y obra de Emilia Saleny (1894-1978) – una de las pioneras del cine en Argentina de origen italiano, actriz y fundadora de la primera Academia para Técnicos de Cine y Actores de Sudamérica en 1915 – para cuestionar la matriz androcéntrica del discurso hegemónico explorando otros modos de narrar la presencia-ausencia de las mujeres en la historia del cine. Entre la escasa información biográfica que existe de Emilia, un análisis de la única película suya que se ha preservado (*El pañuelo de Clarita*, 1918) y las voces y experiencias de mujeres provenientes de diferentes geografías y campos culturales, se procura un análisis atravesado por aportes de las teorías feministas y de la disidencia sexual que busca disputar la construcción de sentido al campo androcéntrico de la historia oficial donde las mujeres no son nombradas, visibilizando las operaciones de silenciamiento y ensayando otras formas de mirar la historia cinematográfica argentina.



Fotografía del contrato original de coproducción entre Emilia Saleny y Bautista Amé para *El pañuelo de Clarita* (1918)

Este Ahora, que viene de Antes y se funde en Después

La censura es la verdadera escritora de la historia. Hay muchos tipos de censuras: algunas son explícitas, otras operan por vías subterráneas, donde sea difícil detectarlas. Aquello que se prohíbe mostrar es lo que va a marcar cada relato, es lo que origina técnicas narrativas peculiares cuya verdad subyace entre líneas. Para quien pueda leerlas, queda al descubierto la censura escondida detrás de cada acto normativizado.

La participación de las mujeres en la historia del mundo ha sido desatendida – es decir censurada- durante siglos. En los últimos años, una nueva ola del movimiento feminista ha emergido, buscando reponerla en la memoria colectiva, buscando reescribirla en la Historia. La decisión de traer a Emilia Saleny desde el fuera de campo de la memoria funciona como acto de redención: lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. La nada es, para la historia, el olvido. La noción de justicia parece basarse en el recuerdo como forma de aprobación y el olvido como castigo.

El caso de Saleny es notable. Se consagró a tiempo completo a esa actividad, e hizo de ella su profesión y medio de subsistencia en una visionaria conjugación del espacio de formación (abrió la primera Academia de Cine de Sudamérica en 1915) y de producción. Pero Emilia no está sola. Con cada una de las mujeres pioneras en el cine sucede lo mismo: no se estudian en el ámbito académico, no hay reconocimiento, no hay legitimación en nuestro campo cultural, hay una nula o mala preservación de sus obras. Están borradas de la historia. La de Emilia es una historia-patrón que se proyecta y repite en otras historias: las de mujeres que habían sido olvidadas y que sólo recientemente están siendo recuperadas. Partir de su historia resulta funcional para narrar aquellas otras historias, la de otras mujeres que fueron y son sistemáticamente invisibilizadas. Aquellas que aquí llamo “las invisibles” y que desde la potencia nominativa propongo traer a la luz para participar de la disputa simbólica en torno a los imaginarios acerca de las mujeres y lo femenino.



Fotografía de Emilia Saleny con 21 años.
Revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1915)

Emilia

Emilia Saleny nació en 1894. Es ambigua la información al respecto de su lugar de nacimiento: algunas fuentes insinúan que nació en Italia y otras que nació en Buenos Aires, pero viajó a Italia en 1910 para formarse como actriz y volvió a la ciudad porteña al estallar la guerra en 1914. Provenía de una familia de actores y actrices italianos: sus tíos y su madre, Victoria Pieri, pertenecían al mundo del teatro. Muere en Buenos Aires en el año 1978. Su partida de defunción está firmada por su sobrino, José Di Leo, con dirección en Av. Caseros 574, Capital. Emilia se casó, enviudó y se volvió a casar. No tuvo hijos.

Saleny actuó en cine y teatro, escribió, dirigió, produjo y distribuyó películas. Abrió la primera Academia para técnicos y actores de cine de Sudamérica en 1915, y desde allí, comienza a producir películas, contando con la participación de sus propios estudiantes en los diferentes roles delante y detrás de cámara. Con la llegada del sonoro y la consecuente industrialización de la actividad, discontinuó su profesión, como tantos otros y tantas otras cineastas de esa etapa que se veían imposibilitados ante el encarecimiento de los medios de producción y el acceso restringido a la comercialización y distribución (que sólo miraba hacia las producciones hollywoodenses o de gran escala).

Entre las películas de su dirección, existen registros de las siguientes:

- » *Delfina*, guión y dirección de Saleny, 1917.
- » *Paseo trágico*, guión y dirección de E. Saleny, 22 minutos, 1917. Fotografía y cámara de Luis Scaglione. Estrenada en el Crystal Palace el 2 de Junio. Distribuida por su propia Academia, de forma no convencional, ya que se ofreció gratuitamente a salas de cine como obra de difusión de su academia. Fue producida y revelada por Colón Films. Emilia también formó parte del elenco, junto a Argentino Carminatti y Aurora Revirón, entre otros alumnos de su Academia.
- » *La niña del bosque*, guión y dirección de E. Saleny. Fotografía de Luis Scaglione. Estrenada en el Splendid Theatre en Julio de 1917. Junto a su madre, Victoria Pieri y Argentino Carminatti formó parte del elenco junto a Titi Garimaldi, de 11 años, argentina. Dirigida a un público infantil, tal vez fue la pionera en su género en la Argentina.
- » *El pañuelo de Clarita*, con guión de Bautista Amé, dirección de Saleny y Fotografía de Scaglione, filmada entre 1917 y 1918. Estrenada en el Crystal Palace en noviembre de 1919. Es la única película que se preserva (su original en nitrato) en la actualidad. Ofelia Amé, hija del guionista Bautista, conserva también el guión original, escrito de puño y letra por Bautista, así como todo tipo de documentación: contratos, fotografías del casting, los intertítulos impresos. Es distribuida por Unión Film, empresa formada posteriormente a la realización del film. Entre el elenco, figura Emilia Saleny, su madre (Victoria Pieri), Argentino Carminatti y el propio Bautista Amé. El contrato firmado entre Saleny y Amé el 27 de abril de 1918 aclara que Amé aporta 2.000 dólares a la sociedad y Saleny aporta operadores, artistas y administración para llevar el guion al cine. Se estipula el 50% de los beneficios de explotación

para Amé. El estreno del film se proyectaba para marzo de 1919 pero se tuvo que postergar; sólo estaba el negativo, según consta en el Acta de Cesión de Derechos otorgada por Saleny a favor de Amé para la explotación del film, debido a un conflicto se generó con el operador fotográfico, Luis Scaglione, dejando incompleta la realización del positivo. Emilia debe realizar un viaje a Norteamérica, pero deja “prolijamente explicados cuadros y letreros para cortar y añadir a la película una vez terminado el positivo”. Emilia no pudo ver la primera copia de la película.

» La última película sería *Luchas en la vida*, aunque el rol de Emilia no está claro. Fue filmada por Argentino Carminati, alumno de Emilia y actor en sus películas, que luego dirigió la Unión Film (distribuidora de *El pañuelo de Clarita*).

» Emilia fue parte del elenco de *L'America* (1916), *El evadido de Ushuaia* (1916) y *Problemas del corazón* (1917).



Fotografía de intertítulo original impreso de la película.

Trabajar con la imagen.

Significado y enigma de la propia visualidad

La imagen se convierte en una prueba de la condición humana.

No acusa a nadie y nos acusa a todos.

El siguiente paso debería ser el enfrentarnos con nuestra propia falta de libertad política.

Darse cuenta de esto y actuar en consecuencia

es el único modo eficaz de responder

a lo que muestra la fotografía.

J. Berger, *Mirar*

La memoria y la fotografía están relacionadas desde siempre. No existe una sola forma de acercarnos a lo que se quiere rescatar del olvido. No es el final de una línea, sino la convergencia de puntos de vista y estímulos lo que nos conducen hacia esa imagen ausente en nuestra memoria. Las palabras, las comparaciones y los signos han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos. Si se quiere restituir la imagen al contexto de la experiencia y memoria social, hemos de respetar las leyes de la memoria: una imagen que condense lo que *fue* y lo que *es*, rescatar la imagen ausente y re-situarla.

En este sentido, el trabajo de fotógrafas como Bibiana Fulchieri, busca una forma de completar lo que falta, lo que fue recortado en la fotografía de la historia universal. En cierto nivel, usar la fotografía no como instrumento de la memoria “oficial”, sino como sustituto de ésta. Fulchieri descubrió que la histórica foto del Cordobazo—esa en la que están Agustín Tosco, Elpidio Torres y Atilio López—estaba recortada en todas las revistas y diarios de los años ‘60. Dedujo, rápidamente, que a quienes estaban dejando afuera era, justamente, a las mujeres.



Cordobazo, Argentina, 1969

Según Bárbara Zecchi, el cine “ha desenfocado la realidad de las mujeres, al crear imágenes femeninas estereotipadas en la pantalla y, a la vez, borrar de la historiografía su presencia en el campo de la realización” (Zecchi, 2014, p. 16). Este “fenómeno” se reproduce sistemáticamente en otros campos culturales, políticos y científicos.

Siguiendo en el ámbito de la cultura, está el caso de Gerta Pohorylle, la primera foterperiodista mujer que cubrió un frente de guerra (y la primera en morir en campo de batalla). Junto a su pareja, Endre Ernő Friedmann, firmaban bajo el seudónimo de Robert Capa (nombre y plan ideado por ella) como estrategia profesional. Más tarde, comienza a firmar sus fotografías de manera independiente como Gerda Taro, pero gran parte de su trabajo fue adjudicado a Friedmann, conocido mundialmente como Robert Capa. En 2008, se halló una maleta con 4.500 negativos de la Guerra Civil Española. Resulta difícil discernir

la autoría de cada fotografía, siendo que pertenecían en su conjunto a Gerda Taro, Robert Capa y David Seymour, alias Chim (otro compañero corresponsal de guerra que fundó en 1947 junto a Capa y otros colegas la primera agencia de cooperación para fotógrafos independientes de todo el mundo, Magnum Photos).

La artista plástica Margaret Keane, cuyo esposo plagiador, Walter Keane, se autoproclamaba autor de sus pinturas. Después de divorciarse, Walter continuaba reclamando descaradamente los derechos sobre las obras. En el juicio, el jurado pidió a ambos que pintaran un cuadro allí mismo. Mientras Walter se negó con la excusa de un dolor en el hombro, Margaret lo pintó en menos de una hora.

Sidonie Gabrielle Colette, escritora, periodista, guionista y artista de cabaret del siglo pasado, casada a los 20 años con el escritor Henry Gauthier Villars, 15 años mayor que ella, se convirtió en su escritora fantasma. Bajo el nombre de su marido se publicó su primera novela, Claudine, libro de gran éxito.

En el ámbito de la ciencia, Katherine Johnson, Dorothy Vaughan y Mary Jackson, tres afroamericanas que trabajaban como matemáticas en los años del racismo legalizado de Estados Unidos. Sus impecables cálculos hicieron posible, en la sombra, la llegada del hombre a la luna.

Lise Meitner, física sueca de origen judío, es la verdadera autora del descubrimiento de la fisión nuclear. Su compañero de investigación, Otto Hahn recibió en su lugar el premio Nobel por su hallazgo en 1944.

Rosalind Franklin, científica que descubre la doble hélice del ADN. Este reconocimiento se entregó a otros tres científicos, que habían seguido durante años su trabajo: James Dewey Watson, de Francis Crick y de Maurice Wilkins.

En política, Sojourner Truth, nacida en Nueva York en 1797, abolicionista y activista por los derechos de la mujer, escapó de la esclavitud con su hija en 1826. Fue la primera mujer negra en ganar un juicio contra un hombre blanco, cuando recurrió a los tribunales para recuperar a su hijo.

Los ejemplos siguen. Mujeres que trabajan con seudónimos masculinos. Mujeres que trabajan a la sombra. Mujeres que son salteadas en los estudios históricos, o empiezan a ser reconocidas apenas en los últimos años.

Las instituciones legitimadoras operan lideradas por el sistema capitalista y por relaciones de poder preconfiguradas, que no solo estigmatizan a las mujeres invisibilizándolas, sino a toda una serie de poblaciones sesgadas por las distintas categorías de género, etnia y clase.

Los rigurosos estudios de la filósofa y política marxista afroamericana Angela Davis ponen de manifiesto los problemas que trastornan aún los movimientos políticos actuales. Las causas de la invisibilización sistemática de las reivindicaciones de las mujeres negras de los primeros tiempos implican un complejo entramado de intereses, que va desde las estrategias de lucha de las mujeres sufragistas blancas de clase media hasta el movimiento obrero. Es decir, que no solo los agentes sociales declarados a favor del capitalismo (y del patriarcado)

traccionan las fuerzas invisibilizadoras; existen múltiples agentes que, aún bajo la bandera de la equidad, ejercen violencia simbólica contra sus hermanas y hermanos de lucha.

Las artes audiovisuales también accionan los mecanismos de reproducción de estas jerarquías sociales. Los modos de representar a las mujeres y de escenificar lo femenino, la potencia de la ficción para configurar imaginarios sociales, instan a reproducir estereotipos pre-modelados. Del mismo modo y retomando a Zecchi, borrar de la historiografía la presencia de las mujeres detrás de cámara contribuye con todo el proceso.

El feminismo y lo verosímil

El género es un cumplimiento que requiere destrezas para construir el cuerpo dentro de un artificio socialmente legitimado
J. Butler, Undoing Gender

A lo largo de la historia, el concepto de lo verosímil ha ido mutando, siempre teniendo como referencia, en mayor o menor medida, a la verdad. En el tiempo de la civilización griega, lo verosímil refería a una versión de la verdad “creíble” en su contexto real. Con la aparición de la representación espectacular de lo real, lo verosímil fue acaudalando todo un corpus de géneros que establecían códigos y convenciones para hacerlo “creíble”. Desde entonces, todo espectador hace un pacto silencioso con la representación, y acepta así las convenciones de cada género: policial, terror, comedia, melodrama, documental. ¿Qué ocurre cuando se violan estas convenciones o cuando se las hace deliberadamente evidentes? Hay varios resultados posibles. Puede no funcionar el relato. Puede generar una complicidad entre la obra y el espectador “iniciado” que devenga en goce estético. O puede provocar un punto de quiebre, una ruptura con el orden establecido, desde cuya grieta emerja una nueva verdad que, a su vez, evolucione en una forma innovadora de lo verosímil que con el tiempo se institucionalizará en nuevo canon, en forma legitimada.

Es decir, que lo verosímil también está asociado al “deber ser”. Lo verosímil es el “deber ser” de la verdad, una verdad legitimada por el género, la opinión pública, los críticos, las instituciones. Como toda convención legitimada, censura la violación de las leyes que la instituyen. Sin embargo, las convenciones no son estructuras sagradas, sino – al igual que el género (en sentido identitario)- una serie de actos sedimentados, susceptibles a ser desmontados.

Las artes representativas sujetas a convenciones no representan todo lo posible, todos los posibles, sino solo los posibles verosímiles. Si lo verosímil es en relación con discursos ya pronunciados, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales y de los posibles deseados desde la perspectiva creativa. La línea divisoria entre los posibles excluidos y los aceptados en una cultura varía de acuerdo a la época, al lugar, a los agentes del campo

político, artístico, social, económico e intelectual contenidos en ella y a cómo se relacionan con las formas discursivas de otras culturas y épocas. Partiendo de esta dinámica, el lenguaje actúa como estructura y estructurante de los discursos y de lo real, por lo cual se desprende que existen procesos de legitimación que construyen lo verosímil, en las artes representativas y en la vida, pensando en esa operación al interior del género discursivo y su equivalente el género identitario.

Cuestionar los verosímiles desde el arte podría ser un camino hacia la deconstrucción de los discursos hegemónicos. Visibilizar lo invisibilizado. Dar a conocer la historia de Emilia Saleny y con ella, dejar plausibles de visibilización y, por ende, de reconocimiento de todas las otras historias invisibilizadas. Contribuir al cuestionamiento del imaginario hegemónico acerca de la (aparente) ausencia de la participación de las mujeres en los albores de la historia del cine y con ella hacer eco en otras historias. Historias que nombren y así autoricen a las voces femeninas para romper el techo de cristal que restringe la vida de las mujeres, construyendo una sociedad más igualitaria.

Bibliografía

Berger, J. (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Nueva York: Routledge.

Davis, A. (1981). *Women, Race and Class*. Lafken Mapu: Cimarrón ediciones.

Despentes, V. (2006). *King Kong Théorie*. París: Editions Grasset et Fasquelle.

Fradinger, M. (2014). *Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)* en *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 22 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2014. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/cinelatino/731>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.731>. Consultado el: 10/02/21.

Fulchieri, B. (2018). *El Cordobazo de las mujeres*. Córdoba: Las nuestras.

Mafud, L. (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas*. Catálogo. *El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Ed. Icaria.

La historia de vida como un acercamiento comprometido a la realidad social

Marcos Altamirano

Universidad Nacional de Río Cuarto
altamiranomarcos@gmail.com

Claudio Rosa

Universidad Nacional de Río Cuarto
elclaurosa@gmail.com

Resumen

La complejidad y multiplicidad de nuevas formas que adopta el género documental determina una nueva mirada ética, estética y política que desafía las rígidas estructuras audiovisuales.

En un equipo multidisciplinar conformado por docentes, estudiantes y graduados, nos propusimos desarrollar un documental audiovisual que encuentre una forma innovadora e individual de contar una historia de vida de una mujer, marcada por los efectos de múltiples violencias machistas.

Las experiencias y vivencias particulares de una mujer pueden lograr empatía con espectadores de cualquier género, disparando debates e interpelaciones en múltiples aspectos. A través del relato en primera persona se construye la historia de vida, un formato audiovisual poderoso para transmitir sensaciones vitales, emociones y, en este caso particular, la inmensa capacidad de resiliencia que podemos desarrollar ante circunstancias adversas.

¿Qué decidimos hacer? Intentamos mostrar que el documental en primera persona nos permite ver, sentir y comprender algo de las realidades veladas que nos rodean porque consideramos que en estas producciones se establecen (y denuncian) construcciones de sentido acerca de la realidad.

Esta presentación comparte algunos relatos significativos del Proyecto de Extensión *Indeleble* (2018), con el propósito de reflexionar respecto de la potencialidad, los límites y desafíos de sensibilizar no sólo sobre un conjunto de violencias sino además mostrar la capacidad de resiliencia de las personas ante circunstancias adversas.

Introducción

La complejidad y multiplicidad de nuevas formas que adopta el género documental determina una de las líneas más vitales tanto de la investigación como de la práctica cinematográfica reciente en Argentina. El documental hoy plantea una nueva mirada ética, estética y política que desafía las rígidas estructuras audiovisuales (Piedras, 2014).

En este contexto, y desde diferentes cátedras del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, decidimos incursionar en la realización de *Indeleble*, un documental audiovisual en primera persona encuadrado en una práctica de extensión universitaria. La posibilidad de construir una narrativa documental desde un proyecto de vinculación universitaria nos permite ver, sentir y comprender algo de las realidades veladas que nos rodean. La idea no es hacer coincidir arbitrariamente una definición teórica acerca del cine documental con las producciones locales actuales, sino considerar que estas producciones muestran (y denuncian) construcciones de sentido acerca de la realidad (Jean-Louis Comolli, 2002).



En estos últimos años, el documental en Argentina ha logrado consolidar una técnica y un especial cuidado en el lenguaje. Los documentales “experimentaron el abandono de la objetividad mediante la proliferación de la primera persona, que se ancló en el personaje para luego localizarse en el realizador” (Piedras, 2014, p. 11). Se cuida la forma y se trabaja sobre una idea narrativa más elaborada. La realización de un documental posibilita, a diferencia de un informe televisivo, una investigación y una estructura narrativa en dónde se pueda equilibrar la calidad formal con el trabajo temático/narrativo.

Según Pablo Piedras, “el concepto documental en primera persona permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual” (2014, pp. 21-22). Elegimos este modelo de la primera persona en el desarrollo de un documental acerca de las

experiencias y vivencias particulares de Patricia M. García como coautora y la relación que las imágenes establecen con ella y los otros. A partir del relato en primera persona se construye la historia de vida. Estas modulaciones del yo se articulan en muchos casos con el cruce de los territorios del documental y de la ficción en un modo poético. “Tendencia que se ha profundizado en las últimas dos décadas y ayuda a cuestionar el estatuto de referencialidad y situando el eje de la discusión en la formulación narrativa, en los pactos comunicativos y en los procedimientos constructivos que hacen a la construcción de lo real” (Piedras, 2014, p. 29). A partir del año 2000 en Argentina, aparece una nueva forma de leer e interpretar lo real y sus contornos, distanciada de aquel modelo expositivo-objetivista que plantea de manera teórica Bill Nichols y que es recuperado por Pablo Piedras (2014), y que dominaba en el campo del cine documental. Se trata de nuevos modos de interpretar, construir y reinventar la imagen simbólica de lo colectivo a partir de una mirada subjetiva, pero susceptible de ser transferida a formaciones sociales más amplias (Piedras, 2014). En otras palabras, la referencia de Piedras sugiere que la representación de lo individual es en el documental susceptible de ser empática a problemas colectivos y sociales.

La problemática que nos interesa abordar persigue el objetivo de sensibilizar no sólo sobre un conjunto de formas de violencias, a partir del documental en primera persona, sino además mostrar la capacidad de resiliencia de las personas ante circunstancias adversas. Factor que por diversas razones construye y las determina, aunque también las excede.

Desde hace siglos muchas mujeres han sido confinadas al ámbito del hogar y sus problemas silenciados. Son parte de esa cadena de noticias caratuladas como “crimen pasional” o “violencia familiar” que encubren el femicidio. También lo son las imágenes mediante las cuales día a día la televisión nos invade y construye que las mujeres no son más que un objeto sexual o doméstico, o un rato cada cosa. Fragmentos del régimen patriarcal que recorre gran parte de la historia de la humanidad, aquel que impone la subordinación de las mujeres por parte de los hombres, aquel a través del cual se fueron construyendo estereotipos en torno al género femenino y masculino. Cicatrices que cada hombre y cada mujer carga en su propia subjetividad. En este sistema donde la combinación entre patriarcado y capitalismo es el que ha permitido transformar el cuerpo femenino en mercancía.

En este contexto, el proyecto de extensión parte del supuesto que el medio audiovisual como soporte expresivo y analítico es una de las herramientas más eficaces para el desarrollo y el acceso al conocimiento por parte de actores que no necesariamente suelen acercarse a la Universidad. El documental audiovisual ha demostrado ser un excelente disparador para una mejor y mayor sensibilización en temas de violencias machistas y abusos. A partir de este trabajo, creemos indispensable recuperar y rever críticamente esos procesos culturales, sus mecanismos de invisibilización y naturalización.

Nos interesa aportar una herramienta que sirva como base para diferentes abordajes interdisciplinarios. Consideramos que la historia de vida de Patricia M. García (fundadora de

la agrupación por los derechos de las infancias: Los Orillas¹ y coautora del documental) es clave en el proceso de articulación de acciones y saberes.

Como señalan Soldevilla y Domínguez (2014), si bien distintos grupos padecen violencia, la violencia contra las mujeres tiene características e implicancias propias de las asimetrías sociales y culturales existentes en un sistema patriarcal. Dicha forma de violencia, ya sea que se exprese como violencia física, sexual, emocional, simbólica o de otras formas, se produce en sociedades que sustentan sus relaciones de género en la premisa de la dominación masculina y de las mujeres como propiedades de los varones; que perpetúan la subordinación y desvalorización de lo femenino frente a lo masculino hegemónico. La especificidad de esta categoría, a diferencia del concepto de violencia o violencia social, busca destacar que en nuestro sistema social aún no son equiparables las posiciones y condiciones estructurales desde las cuales se relacionan varones y mujeres (así como otras identidades disidentes en el sistema sexo-género, como las personas trans).

La discusión sobre la problemática de la violencia contra las mujeres y más tarde la reflexión sobre ésta desde la perspectiva de género, incluyó conceptos como: violencia basada en género, violencia por razón de sexo, violencia generizada o violencia machista (Huacuz Elías, 2010). Lo que tienen en común los distintos enfoques es que se acercan al análisis del tema poniendo de relieve una serie de comportamientos no cuestionados socialmente y conectados con relaciones de poder o con características asignadas a los hombres y las mujeres. En el caso específico de la violencia sexual, una de las manifestaciones extremas de tales formas de desigualdad e injusticia, es no solo el padecimiento en sí por los actos de abuso sino además lo que la antropóloga Rita Segato (2003) denomina como violencia moral. Muchas mujeres que padecen violencia sexual son convertidas en objeto de sospecha (por haber incitado, por haber “provocado”, por no haberse negado rotundamente). A su vez, situaciones como las violaciones o la caída en las redes de trata, son usadas mediáticamente como casos ejemplificadores, en otra forma de manifestación de la violencia moral, para el control de las chicas y mujeres jóvenes en su sociabilidad (relaciones interpersonales), movilidad (circulación) y corporalidad (vestimenta, maquillaje, etc.). Esta violencia, según Segato (2003), mediante mecanismos legitimados por la costumbre, es la forma más eficaz de control social y reproducción de desigualdades entre status, tanto en el orden de género como en el racial, el étnico, el de clase, entre otros.

¹ La Agrupación por los derechos de Niñxs y Adolescentes “Los Orillas” tuvo sus inicios a fines de 2009. Sus comienzos fueron como taller de acompañamiento escolar y merienda, festejos de fechas concretas, salida a eventos, colonia de verano entre otras. A fines de 2013 contaban con un espacio barrio adentro para la realización de talleres como serigrafía, fútbol, ajedrez, etc. Se logró durante 8 meses un micro emprendimiento donde los adolescentes envasaban, etiquetaban y vendían miel pura en el semáforo con el objetivo de obtener más ingresos y salir de a poco de limpiar vidrios, actividad que por falta de presupuesto dejó de realizarse. Participan activamente en el Consejo Municipal de Niñez y junto con otras organizaciones abrieron el Espacio “No a la baja Río Cuarto”, sobre el proyecto de bajar la edad de punibilidad a 14 y 12 años.

Ahora bien, no todas las mujeres que padecen violencia son iguales ni en el imaginario social, ni el acceso a derechos ni en la consideración sociocultural. Esto es, la violencia contra las mujeres no puede ser explicada de manera cabal sólo por su condición de género (subordinado), sino desde la intersección de aspectos estructurales y políticos. En los últimos años emerge en los estudios de género, la perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989; Viveros, 2008) como de las formas de crítica hacia los marcos teóricos feministas que no reconoce la discriminación de clase y el racismo en sus teorías sobre el patriarcado, la discriminación sexual y de género. Asumir que hay una condición que trasciende, por más que sea estructural, como el género, nos puede llevar a pensar que esta variable actúa de modo universal. Y la intención es la de buscar opacar el impacto diferenciado de la violencia contra las mujeres, que viven en diferentes situaciones en virtud de su clase social, etnicidad, idioma, orientación sexual, expresión corporal del género, religión, fenotipo. Estas condiciones pueden marcar situaciones de vulnerabilidad estructural (aunque no asociada a una sola o única categoría) que las sitúan ante diversas humillaciones, despojos y denegación o restricción de derechos. La mirada interseccional ha dirigido la atención hacia la multiplicidad en las relaciones de poder. En especial el reconocimiento de que la raza, la clase social y la sexualidad diferencian las experiencias de mujeres. Así, no sólo se describen grupos que pueden ser diferentes o similares, sino que mantienen relaciones de inequidad social, política, material y simbólica.

En nuestro trabajo cobra sentido la perspectiva interseccional, ya que nos ayuda para la búsqueda narrativa y estética del documental. Esta perspectiva supone prestar atención a los contextos particulares de vida, a la singularidad de la experiencia, para indagar cómo se entrelaza en la vulneración de derechos el género, la edad, las condiciones de vida, entre otros aspectos. Pero al mismo tiempo, es una perspectiva atenta a la capacidad de resiliencia, que no es una capacidad universal y en abstracto sino que surge antes esas mismas condiciones de opresión y en la que operan desde habilidades personales a situaciones particulares y colectivas en la historia personal.

Justificación del proyecto

Con el equipo de perfil multidisciplinar conformado por docentes, estudiantes y graduados, nos propusimos desarrollar un documental audiovisual en primera persona que encuentre una forma innovadora e individual de contar una historia de vida de una mujer, marcada por los efectos de múltiples sistemas de opresión, en particular, en nuestro contexto, la combinación entre patriarcado y capitalismo que transforma el cuerpo femenino en objeto y mercancía.

Desde hace algunos años, docentes, estudiantes y graduados de la Universidad Nacional de Río Cuarto desarrollamos diversas actividades de asesoramiento, acompañamiento, formación y contención dirigidas a diferentes barrios periféricos de la ciudad. La mayoría

de estas propuestas se han centrado en el trabajo grupal, el fortalecimiento institucional-comunitario y la generación de posibilidades de apropiación de la producción. En este sentido, es importante remarcar que las experiencias acumuladas han permitido consolidar una línea de trabajo y construcción con sectores sociales en situación de vulnerabilidad y exclusión social.

Consideramos que la universidad pública, a través de sus docentes, estudiantes y demás trabajadores, cuenta con los recursos e infraestructura necesarios para comprometerse e involucrarse en la realización de un documental audiovisual sobre la historia de vida de una joven mujer y su proceso de resiliencia. Se trata de Patricia M. García que, además, en este momento, ocupa una banca en el Concejo Deliberante de la ciudad representando al espacio político “Respeto”².

¿Qué nos propusimos?

Como mencionamos antes, nos planteamos como propósito general la realización de un documental audiovisual en primera persona: *Indeleble*. A partir de este propósito, se desplegaron otros: generar instancias de charlas-debates y análisis grupal a través de la visualización del documental y propiciar un proceso educativo colaborativo que sirva para enriquecer el conocimiento comunicacional y cultural con sentido comunitario. Esto nos obligó a generar actividades de reconstrucción de la escritura audiovisual y armado de historias de vida, basadas en momentos de la historia personal y a motivar distintos procesos de expresión de subjetividades, a través de las posibilidades que ofrece el audiovisual. Así se favorecieron procesos de circulación y comunicación de lo producido, entre los realizadores y en la comunidad de Río Cuarto; además se presentaron nuevas herramientas tecnológicas y audiovisuales que permiten compartir el conocimiento por fuera de los canales tradicionales para este tipo de temáticas y contribuir con la formación de los y las estudiantes que participan en el proyecto, involucrándolas/os en una instancia pedagógica particular.

² “Respeto” fue la gran sorpresa de la última elección municipal de Río Cuarto, consiguió poco más del 9 por ciento de los votos y, con ello, dos bancas en el Concejo Deliberante y un tribuno de cuentas. “Respeto” se reconoce como un conjunto de individuos y organizaciones, un colectivo de personas que trabaja desde hace años para lograr transformar “nuestro espacio en la ciudad que siempre soñamos”. “Encontrarse para formar un nuevo partido político nace de la necesidad de querer lograr cambios a mayor escala de lo que podíamos hacer desde las organizaciones o espacios en los que venimos participando y poder convertirnos en los políticos que nunca vimos. Desde el Partido “Respeto” promovemos una política sin fines de lucro, es decir, no buscamos enriquecernos individualmente con el dinero de todxs, sino utilizar los recursos del estado de la forma más eficiente posible para que la política realmente funcione como una herramienta de cambio y mejora social. Buscamos retomar la visión de lxs vecinxs, visibilizar las experiencias que han sido beneficiosas, las que no han tenido oportunidades de llegar a los espacios que actualmente ocupamos para construir entre todxs”.

Fuente: <http://respeto.org.ar/nosotros/>

Propuesta metodológica

Para la realización de *Indeleble* es de interés resaltar el hecho de enmarcar la vida de Patricia M. García en cuatro etapas (infancia / secundaria / des-Madre / Río Cuarto), las historias de vida por lo general se reelaboran recopilando y separando los datos de acuerdo con aquellas etapas que entendimos significativas, cada período se convierte en una secuencia narrativa. Recurrimos a la repetición de las preguntas durante diferentes días, una forma de encontrar la coherencia interna del relato en lo que dice y cómo lo dice, su manera de estructurarlo y la congruencia del resultado final. Otra modalidad incorpora a la propia protagonista como entrevistadora de tres mujeres que en sus trayectorias de vida vivenciaron situaciones similares, y que justamente cada una de ellas se corresponde con tres de las diferentes etapas propuesta en la estructura narrativa.

Estas narrativas en primera persona trastornan los modos habituales del documental para explicar el mundo, representar a sujetos sociales y establecer pactos comunicativos novedosos con el espectador. En este sentido, siguiendo las categorías teóricas de Bill Nichols (en Piedras, 2014, p. 22), en el campo de los estudios sobre cine documental, nos interesa para este trabajo recuperar el modo poético como una herramienta teórica de representación.

“El modo poético es una derivación del modo expositivo, en el cual la voz *over* se desentiende de sus funciones argumentativas y persuasivas, para explorar variantes discursivas más flexibles, como la lírica y la poética” (Piedras, 2014, p. 23).

Indeleble tiene como propósito desplegar dos líneas de acción: una relacionada con el trabajo entre estudiantes, graduados de diferentes carreras y docentes de la cátedra de Comunicación Televisiva en articulación con el proyecto de investigación “Jóvenes y Subjetividades Políticas. Experiencias de participación en la construcción social del espacio urbano”. Un proyecto de investigación que acompaña a la agrupación “Los Orillas” en sus prácticas. La otra línea de acción está vinculada al acompañamiento de instancias reflexivas a partir de la lectura audiovisual con actores sociales implicados en esta propuesta.

¿En qué estamos?

Entendemos que es necesario que el conocimiento “salga a la calle”, que la universidad permita, a la sociedad toda, acceder al beneficio que tiempo atrás estaba reservado sólo a quienes tenían acceso físico al ámbito universitario.

En la actualidad, aprovechar las distintas herramientas tecnológicas sumadas a la conectividad a través de la red, permiten ampliar el grupo de potenciales beneficiarios directos del conocimiento. Así la relevancia social, en este proyecto de vinculación, acontece en la posibilidad de facilitar el acceso a los conocimientos que son generados en el ámbito universitario, puesto que tal acceso conforma un pilar sustancial para fortalecer, en palabras

de Boaventura de Sousa Santos, “la ecología de saberes” (2010, p. 52)³. Por lo tanto, el rol del Estado en general, y de las universidades públicas en particular, resulta clave. Pues si bien la gratuidad en el sistema universitario paulatinamente ha ido extendiendo fronteras, persisten en la actualidad asimetrías en el acceso al conocimiento. En este sentido, el financiamiento de producciones audiovisuales que permitan canalizar saberes a diferentes sectores de la sociedad, aprovechando la expansión de internet, constituye una oportunidad en el acceso al conocimiento, y de ampliación de las posibilidades transformadoras del sistema universitario.

El presente proyecto, por sus características y propósitos, pretende llegar a sectores amplios de la sociedad. Se busca, así, un producto que además de resultar atractivo, en contenido y forma, al público especializado, lo sea, fundamentalmente; al público en general sin formación en esta temática específica.

La participación de estudiantes de comunicación social y estudiantes de trabajo social constituye un aporte muy significativo del proyecto a la formación de los/as futuros/as profesionales, brindándoles la posibilidad de un abordaje interdisciplinario e innovador para la aplicación de los conocimientos específicos adquiridos en sus respectivas carreras.

A su vez, los propios docentes, los equipos técnicos del canal Universidad y Patricia, como fundadora de la agrupación “Los Orillas”, al trabajar conjuntamente en esta producción audiovisual, encontramos la oportunidad de potenciar capacidades a través del abordaje transdisciplinar.

En términos audiovisuales, se espera del documental que pueda encontrar un equilibrio entre su contenido y la calidad artística. De esta manera, se podrá enviar a muestras y festivales, que son los canales de exhibición alternativos por excelencia. También que pueda ser utilizado en espacios culturales y educativos, entre otros espacios de exhibición.

En términos sociales, se espera que esta producción audiovisual promueva tanto la desnaturalización de situaciones de violencia de género así como de cristalización de las mujeres en el lugar único de víctimas. De hecho, la actitud cuestionadora que se persigue estimular apunta a los presupuestos paternalistas asociados a la idea de que una mujer que padece violencia es solo una víctima que necesita “protección” o “asistencia”, soslayando su capacidad de constituirse como sujeto vital, resistente, deseante y con capacidad de incidir en su trayectoria de vida, aún en situaciones altamente limitantes y adversas.

³ La ecología de saberes busca proveer una consistencia epistemológica para un pensamiento propositivo y pluralista. En la ecología de saberes, los conocimientos interactúan, se entrecruzan y, por lo tanto, también lo hacen las ignorancias. Una de las primicias básicas de la ecología de los saberes es que todos los conocimientos tienen límites internos y externos. Los límites internos están relacionados con las restricciones en las intervenciones del mundo real impuestas por cada forma del conocimiento, mientras que los límites externos resultan del conocimiento de intervenciones alternativas posibilitadas por otras formas de conocimiento (Santos, 2010, p. 52).

Bibliografía

- Comolli, J. L.** (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Ed. Simurg.
- Huacuz Elías, G.** (2010). “Reflexiones sobre el concepto de violencia falocéntrica desde el método de la complejidad”. En G. Huacuz Elías (coord.) *La bifurcación del caos. Reflexiones interdisciplinarias sobre violencia falocéntrica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Piedras, P.** (2014). *El cine documental en primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Segato, R.** (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Soldevilla, A. y A. Domínguez** (coords). (2014). Género, Violencia y Derechos Humanos. En Violencia de Género. *Una realidad en la Universidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Viveros Vigoya, M.** (2008). “Más que una cuestión de piel. Determinantes sociales y orientaciones subjetivas en los encuentros y desencuentros heterosexuales interraciales en Bogotá”. En P. Wade, F. Urrea y M. Viveros (eds.), *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad del Valle, Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Estado de Río de Janeiro.

La desigualdad de género en la industria cinematográfica argentina 2001-2018. Caso Mendoza

María Florencia Guardia

Universidad Nacional de Cuyo
florenciaguardia@hotmail.com

Resumen

Esta investigación es resultado de la tesis de grado para la Licenciatura en Sociología de la UNCuyo. Nuestro problema de estudio es la desigualdad de género en el puesto de dirección cinematográfica. Recorriendo la presencia de las mujeres desde los albores del cine nacional, se cuestionan los obstáculos socialmente construidos para acceder al puesto de realización. Asimismo, la inequidad de género llevó a profundizar sobre la relación entre el cine, la sociedad, la producción cultural y el patriarcado. Para llevar a cabo la investigación, se tomó como caso testigo a la provincia de Mendoza. En 2017 se conformó un colectivo de trabajadoras autodenominadas “Audiovisuales Mendocinas” a quienes se les realizó entrevistas en profundidad con el fin de lograr una caracterización de la industria mendocina y la desigualdad de género. A partir de herramientas sociológicas, recursos teóricos del feminismo y el marxismo cultural, la pertinencia de la investigación es lograr una actualización y aporte al conocimiento sobre las condiciones de inserción y producción del trabajo femenino en el cine nacional y desvelar los techos de cristal que se reproducen.

Introducción

El presente trabajo propone abordar la *desigualdad de género* en la industria cinematográfica argentina. Observamos que las mujeres en el cine han reproducido su lugar en la estructura social, por lo cual quedaron relegadas a desempeñar los puestos asociados a la delicadeza como cortadoras de negativo, de feminidad como vestuario o a las tareas de cuidados como asistentes o productoras. Este esquema verticalista y patriarcal se cristalizó en los comienzos de la industria debido a que el conocimiento sobre fotografía, luz o sonido se adquiría de oficio. Por este motivo, se hizo efectiva la separación de hombres y mujeres por los estereotipos de *género*.

Este conjunto de rasgos de la industria del cine, sumado a la ausencia de referentes femeninas, ha contribuido a que sea difícil para las siguientes generaciones identificar las formas de opresión en este medio y pensar en otras formas de hacer cine. Paralelamente a la *división sexual del trabajo* se ha producido la segregación de los *derechos culturales*, como así también de la producción y conservación del *patrimonio cultural* de las mujeres en el séptimo arte. El cine entendido como práctica social, inserta en relaciones de poder, es un instrumento fundamental de expresión para los sectores subalternos, como es el caso de las mujeres.

Partimos del supuesto de que si bien las luchas de las mujeres a lo largo de los siglos XX y XXI han logrado avances, reconocimientos civiles y conquistas culturales, las estructuras dominantes no han cambiado. Por el contrario, en lo que concierne a la industria cinematográfica argentina, se presentan aún “invisibles” obstáculos por los cuales resulta difícil para las mujeres acceder a los puestos de mando, como por ejemplo la dirección cinematográfica. Sin embargo, el problema no es sólo una cuestión de número, sobre cuántas mujeres puedan realizar un film, sino la calidad del cine que logran hacer y la continuidad de sus carreras.

Sobre la relación de las mujeres y el cine, las primeras producciones teóricas se remontan a la década de los ‘70 en Estados Unidos y Europa. Estos estudios propusieron tres líneas de abordaje: 1) detrás de escena, visibilizando los nombres de las trabajadoras dentro del cine y sus lugares en la industria; 2) dentro de la pantalla, las actrices, las representaciones sobre la feminidad y su papel social; y 3) la recepción de los textos fílmicos por las espectadoras.

En Argentina los análisis realizados hasta el momento se han abocado fundamentalmente a la segunda y tercera línea. En menor medida, se han elaborado trabajos que tomaron como fuentes a sindicatos y escuelas de cine para elaborar informes cuantitativos que indican las brechas de *género* en la industria y la continuidad de la *división sexual del trabajo* en ella. Asimismo, advertimos que la totalidad de los trabajos encontrados son pensados y elaborados a partir de la realidad de Buenos Aires.

Por todo lo expuesto hasta el momento, nos encontramos con un problema que amerita ser enriquecido con un análisis sociológico, apelando específicamente a la Sociología de la Cultura. Resultó de interés partir del análisis cultural del marxista Raymond Williams (1988) y articularlo con los bagajes teóricos de feministas que se han dedicado al cine como Annette Kuhn (1991) y Teresa De Lauretis (2000). Finalmente, teniendo en cuenta el territorio, nuestro *estudio de caso* enriquece el análisis pensándolo desde la provincia de Mendoza.

A partir de nuestro interrogante central *¿cómo la desigualdad de género se presenta en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina, en el período 2001-2018?*, nos planteamos como objetivo principal aportar al conocimiento sobre la *desigualdad de género* en el puesto de dirección cinematográfica en la industria argentina, tomando el período que va del 2001 al 2018 dentro del cual con el fomento del INCAA, las escuelas de cine y el formato digital se produce el aumento de las producciones nacionales y la participación de las

realizadoras. Complementariamente, elaboramos objetivos específicos como: 1) describir los conceptos nodales de *cine, sociedad y patriarcado*; 2) indicar los estereotipos en torno al trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica; 3) reseñar la historia cinematográfica nacional y la presencia de las mujeres realizadoras en ella; 4) caracterizar la industria cinematográfica en Mendoza y 5) exponer los presupuestos teóricos arribados a la constatación empírica para el caso mendocino en el mismo periodo estudiado.

Desarrollo

Para dar cuenta de la *desigualdad de género* partimos de lo abstracto a lo concreto. El proceso de análisis se inició con los aportes de los estudios culturales del sociólogo Raymond Williams (1921-1988) y las revisiones que este autor realiza al marxismo economicista. Hombres y mujeres al producir su mundo material inevitablemente producen con él su mundo cultural. En este sentido, Williams (1988) advierte que si la sociedad está compuesta por una base (constituida de fuerzas productivas y relaciones de producción) sobre la que se erige una superestructura (jurídico, político e ideológica), los componentes de esta superestructura no deben ser entendidos como reflejos de su base sino, al contrario, como elementos procesuales e históricos. En definitiva, los productos culturales, junto a la imaginación y creatividad que los envuelven, están marcados por las configuraciones sociales que incluyen a la economía, lo político e histórico.

Tomamos un concepto reformulado por Williams (1988) del teórico Antonio Gramsci (1891-1937) que es nodal para nuestro problema de estudio. Se trata de la *hegemonía* definida como un “vívido sistema de significados y valores - fundamentales y constitutivos - que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen afirmarse recíprocamente” (Gramsci, 1988, p. 131). En consecuencia, nuestra vida está saturada por relaciones de dominación y subordinación donde hombres y mujeres van a construir determinada vida material y cultural en relación con su clase, raza o género.

Así, partiendo de una definición sobre las fuerzas configurativas de una sociedad desde un análisis cultural, fue necesario hacer una revisión del concepto de *cultura*. La cultura como concepto unidimensional y universal resulta inhallable en la realidad social. Por el contrario, *lo cultural* desde una perspectiva integral es una construcción histórica y pluridimensional. *Lo cultural* está constituido por un conjunto de prácticas dinámicas, inscriptas en una formación social, llevadas a cabo por sectores sociales antagónicos. Nuestra mirada sobre *lo cultural* nos llevó a pensar no sólo en los productos finales de las prácticas culturales como las artesanías, las danzas o las películas, sino también en las condiciones de producción, circulación y consumo. Asimismo, advertimos sobre la emergencia de lo que se conoce como *derechos culturales*, a partir de organizaciones internacionales como la UNESCO que enfatizan sobre la importancia de garantizar la diversidad cultural y preservación de los

patrimonios materiales e inmateriales a nivel mundial. Pero en realidad el carácter jurídico de estos derechos nos habla de la inequidad que sufren los sectores subalternos frente a los grupos *hegemónicos* que no solo lo son en términos económicos sino como productores de conciencias y representaciones en una formación social.

La realidad de *lo cultural* nos llevó a abordar la formación de las llamadas *industrias culturales*, las cuales se caracterizan por su transnacionalización y la generación de la *pobreza cultural*. Con esto queremos decir que hombres y mujeres se ven imposibilitados de poder producir y colocar sus bienes culturales en espacios de difusión en la sociedad de la que son parte. En consecuencia, estos *Pobres culturales* consumen contenidos monolíticos de las *industrias culturales*.

Hasta aquí el proceso de conformación de *lo cultural* está marcado por desigualdades entre las que consideramos al *género* como transversal al conjunto de conflictos sociales. A saber, los lugares ocupados por las mujeres como productoras, gestoras y reproductoras culturales se ven anquilosados por la feminización de sus tareas. A todo esto, el Estado cumple un rol estratégico en su posición frente a la preservación del *patrimonio material e inmaterial* de una sociedad. Las *políticas culturales* son un tipo de política social que entrelaza no solo a las variables económicas sino también a la territorialidad e identidad nacional. El perfil que tengan estas *políticas culturales* está determinado por las relaciones de fuerza entre los capitales privados, instituciones civiles, movimientos y otros sectores sociales. Así como para *lo cultural* se constituyen los *derechos culturales*, los Estados deben gestionar las políticas de *discriminación positiva* como concesiones y reconocimiento de la exclusión a las minorías sociales de los centros de poder y lograr su incorporación a través de cupos.

Como resultado, advertimos que es insuficiente un análisis de la *desigualdad de género* sin el entendimiento integral de las fuerzas sociales configurativas. El sistema capitalista no puede sostenerse sino a condición de la explotación sobre las mujeres, quienes ejercen jornadas interminables entre el hogar y el trabajo fuera de él. Todo esto responde a un proceso hegemónico mayor que es el *patriarcado*. La pensadora Carole Pateman (1995) afirma que los Estados modernos se conforman a partir de un *contrato sexual* realizado entre hombres burgueses, heterosexuales y blancos bajo el lema “libertad, igualdad y fraternidad”. Es decir que las mujeres no fueron reconocidas como sujeto de derecho, en consonancia, la sociedad se concibió desde dos esferas separadas: la esfera pública de los hombres y la esfera privada del hogar. Sin embargo, los hombres tienen la potestad de gobernar ambas.

Así como la cultura es una construcción teórica, el concepto de la mujer fue una forma de negar las heterogeneidades entre ellas por su clase, raza o religión. Con el desarrollo del sistema capitalista las bases de su opresión tuvieron que tener una nueva forma. Como resultado se implementó la *división sexual del trabajo*, que somete a las mujeres a la función reproductiva y como mano de obra barata.

Fue necesario para nuestro análisis tomar al *género* como una división biológica entre hombres y mujeres, en tanto el sistema/género es resultado de una construcción cultural-

histórica que nos llevó a pensar cómo este sistema subsiste en la actualidad subordinando a una parte de la población a otra. En este sentido, la teórica Teresa De Lauretis (2000) menciona que este sistema de sexo/género asocia al sexo con determinados valores, jerarquías y contenidos culturales.

Si bien el feminismo y el marxismo (cada uno con sus variantes) han tenido una relación tensa, creemos enriquecedor articular los aportes del marxismo cultural de Williams (1988) con conceptos de la teoría feminista. Así tomamos la idea de tradición selectiva referida a un pasado que está configurado pero asimismo configura el presente definiendo la realidad social y cultural de las mujeres. En consecuencia, dentro de la *tradición selectiva* aparece el concepto de *lo residual* como aquellos elementos del pasado que se manifiestan en las subjetividades y estereotipos. En este sentido, los estudios de género elaboraron dos conceptos: por un lado, los *techos de cristal* entendidos como los obstáculos con los que se encuentran las mujeres al momento de querer crecer dentro de un espacio laboral. Por otro, los *techos de cemento* que calan más profundo en sus subjetividades porque son ellas mismas las que se impiden tomar los puestos de poder. De este proceso resulta la conformación de una *hegemonía patriarcal* que se hace efectiva a partir de la autoidentificación con estas opresiones.

Otro concepto necesario es el elemento *emergente* compuesto por los nuevos valores que se están construyendo desde la acción de las mujeres como grupos subalternos. En consonancia Williams (1988) formula su hipótesis cultural sobre las *estructuras del sentimiento* para comprender los actos creativos de un período histórico determinado, los cuales tienen significados y valores que los hacen identificables. Es así que relacionamos estas *estructuras del sentir* con la fuerza de nuevos actos creativos por parte de las realizadoras argentinas.

Como resultado de identificar las relaciones existentes entre *la sociedad, lo cultural, el Estado y el patriarcado* profundizamos sobre la instrumentalidad del arte cinematográfico a partir de la conceptualización del cine como un “aparato cinematográfico: producto de las interacciones de las condiciones económicas e ideológicas de existencia del cine en cada momento de la historia” (Kuhn, 1991, p. 211). La historia cinematográfica viene a demostrar las inequidades que hemos expuesto hasta el momento, dado que desde la década del ‘20 hasta la actualidad esta industria estuvo controlada por el monopolio cultural de Hollywood a nivel mundial. A tales fines damos cuenta de las características centrales de la industria en nuestro país: el Estado argentino ha permitido el control de las *majors* (grandes productoras) sobre la producción, circulación y consumo. Por lo tanto, las ganancias son absorbidas por las *majors* ubicadas en centros comerciales como Hoyts, Cine Village, Cinemacenter y Cinemark. A su vez, la industria está concentrada en Buenos Aires. En cuanto a sus contenidos, trabajan con el *happy ending*, el uso de estereotipos binarios y del *star system*. Asimismo, no se respeta la cuota de pantalla de las producciones nacionales, lo que provoca una desventajosa rivalidad con los filmes extranjeros. En cuanto a las productoras de cine en el país, están divididas en independientes y estables, primando en argentina las de primer tipo. Un rasgo sobresaliente de los filmes nacionales es la dificultad en el acceso y buena difusión de los contenidos, en

especial fuera de la Ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, las producciones nacionales obtienen mayores incentivos y reconocimiento por festivales extranjeros. En los dos últimos años, comenzaron a delinearse políticas de paridad de *género* que estimulen la inserción laboral de las mujeres.

De esta manera, se han constituido un conjunto de reglas no escritas que conforman una *tradición selectiva* en el séptimo arte. Algunas de ellas son: dirigir películas es cosa de hombres; se tiene que empezar por musa o por secretaria; el mandato de maternidad; la mujer trabaja mejor los géneros fílmicos como drama, documental o romántico; la rivalidad laboral entre mujeres; altos cupos de alumnado femenino y bajos porcentajes en el mercado laboral; un compañero que abra puertas; qué cine se hace (independiente, cortometraje, medimetraje); historia del cine androcéntrica.

Creemos que los sustratos para la actual activación de *nuevas estructuras del sentimiento y de sus elementos emergentes* están dados por: 1) la militancia en la década de los '60 y '70 de organizaciones subalternas como el FLH (Frente de Liberación Homosexual), UFA (Unión Feminista Argentina), el MLF (Movimiento de Liberación Feminista), la SAFO (grupo de lesbianas) y ALMA (Asociación para la Liberación de la Mujer Argentina); 2) el Encuentro Nacional de Mujeres de 1986, el cual se sigue celebrando anualmente; 3) la creación del INCAA en 1994 con la Ley 24.337 y su Fondo de Fomento; 4) el aumento de las escuelas de cine y cupos femeninos fuertes; 5) el desarrollo de las TICs que abaratan los costos de filmación; 6) los proyectos de visibilización como “La Mujer y el Cine” (1988) y “Mujeres en Foco” (2009).

En el 2015, con el incremento de los femicidios y la violencia sistemática sobre las mujeres se produce el movimiento *Ni Una Menos*. En consonancia, en el ámbito cinematográfico se celebró el primer encuentro en el 2017 de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, con la posterior conformación de comisiones en el resto del país como es el caso de *Audiovisuales Mendocinas*. El cuestionamiento de las trabajadoras audiovisuales está dirigido a los *elementos residuales del patriarcado* como así también al *verticalismo* que le es propio a la industria. Sin embargo, como se expuso en este recorrido teórico, las mujeres indican una diversidad en la que deben identificarse las distintas formas de opresión que las atraviesan. Así, nuestro trabajo toma como caso testigo para la contrastación teórica a las realizadoras mendocinas, las cuales no sólo argumentaron nuestros supuestos teóricos sino que abrieron nuevos interrogantes y problemáticas dado que en primera instancia la crisis de la cinematografía nacional es doble para el interior del país, en tanto el centralismo del INCAA en Buenos Aires no logra hacer efectivo el federalismo. De esta manera, la industria mendocina es de tipo independiente, sostenida por el fomento del INCAA y los capitales privados. En segunda instancia, las trabajadoras mendocinas advierten que el territorio es una forma de opresión transversal no sólo a la industria sino entre las mujeres. Es por ello que a partir del debate entre las diferentes organizaciones de mujeres de cine se marcó la diferencia entre el interior y la capital.

Para las directoras mendocinas el cine es un medio de expresión que les fue negado durante décadas a razón de la estereotipación de las tareas, por lo cual los lugares asignados no eran los que verdaderamente “hacen al cine” como la dirección de fotografía, el sonido o el control de imagen. La posibilidad de acceder a hacer cine, entendido como *derecho cultural*, implica poder producir *patrimonio*, contar historias y construir otras representaciones de la realidad social, dado que hasta el momento se privilegiaron las narrativas masculinas. Un hallazgo destacable de nuestro *estudio de caso* fue que las realizadoras argumentan que cuando las mujeres participan en un equipo de trabajo la dinámica laboral se vuelve colaborativa, en contraposición a cuando se sigue el esquema patriarcal donde las jerarquías de poder continúan reproduciendo modalidades masculinas negativas, como la imposición, el maltrato o desmerecimiento. De esta manera, las cineastas resaltan que todos los roles dentro del trabajo cinematográfico están cargados de creatividad y son igual de importantes en su conjunto. Como resultado del trabajo en equipo, las mujeres desmitifican la construcción idealizada del “genio creativo” para reconstruir otra mirada sobre el cine.

Los interrogantes latentes de las mujeres de cine son qué cine se hace y qué posibilidades hay de hacer otros cines. La dirección cinematográfica resulta ser un puesto codiciado pero inaccesible, esto ocurre en tanto desde el inicio del proyecto hasta su finalización se exige la dedicación de varios años. Es por ello que la mayor parte de las mujeres ven interrumpidos sus proyectos o el deseo de reincidir en otro, a razón de que los mandatos sociales como el trabajo de los cuidados, la maternidad o el hogar pesan sobre ellas. En este sentido, el formato de cortometraje y cine independiente son los más usuales para las cineastas por su bajo coste y flexibilidad.

Un caso destacable del cine mendocino es la película colectiva *Ella también* (2018), la misma está conformada por un equipo de trabajo de seis mujeres que se ubicaron en los puestos estratégicos de producción, guion y dirección. La película constituye una respuesta política a los espacios que no les han sido cedidos y al Nuevo Régimen General de Fomento del INCAA por el cual los/as aspirantes tienen que tener un determinado puntaje para clasificar a los fondos (por ejemplo, haber al menos dirigido un largometraje exhibido en sala). En consecuencia, para los/as trabajadores/as del interior del país se achican significativamente sus posibilidades.

Como se afirmó, las mujeres parten de una base diferente dentro de la meritocracia cinematográfica, sus capacidades deben ser validadas por el equipo de trabajo y tardan más tiempo en ocupar otros puestos. Como acción *contrahegemónica* las cineastas están tejiendo redes para generar experiencia en el medio, principalmente las recién egresadas de las escuelas de cine. El conjunto de acciones que se están llevando a cabo producen grietas a los *techos de cristal y de cemento* que las mujeres han incorporado. Asimismo, es relevante que antes del 2015 las mujeres no podían ponerle un nombre a los *micromachismos* que las afectan. El poder de nominación les ha dotado de la capacidad de pensar y plantear propuestas alternativas para revertirlos.

La maternidad es un tema controvertido para esta profesión. La organización de las Técnicas de Cine de Buenos Aires lograron un antecedente importante con el Fondo de Maternidad gestionado por el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Sin embargo, para la realidad mendocina el avance de la capital resulta complejo de aplicar dado que las Técnicas de Cine mendocinas no tienen la misma continuidad respecto a Buenos Aires. Por otro lado, la maternidad lleva a contemplar otras necesidades como la licencia por enfermedad de los/as hijos/as o un proyecto de guarderías en los sets de filmación, aunque esto último resulta complejo de ejecutar por la modalidad del trabajo en exteriores y su costo de producción.

En cuanto a la aplicación de políticas de *discriminación positiva*, el cupo de mujeres en jurados de festivales, instituciones culturales y equipos de trabajo, las entrevistadas coincidieron en su rechazo a la idea de ingresar a un espacio laboral por un cupo y no por el reconocimiento de sus capacidades como trabajadoras. Sin embargo, se destaca que debe constituir un piso para garantizar la inclusión de las mujeres y no resultar posteriormente un techo a sus derechos.

En relación con la industria mendocina, es notorio cómo el caso del centralismo expulsa al personal formado en la provincia a la capital, debido a que los productos generados en la provincia deben ser validados afuera. Por otro lado, un tema pendiente es que la nueva Ley de Cine en la provincia reclame la coparticipación de los fondos del INCAA. Frente a este nuevo escenario las realizadoras de la provincia plantean el debate de la *sororidad* en contraposición a la fraternidad. Todos los espacios desde la financiación, distribución hasta la crítica cinematográfica continúan siendo espacios acaparados por hombres que, como emergió en una de las entrevistas, “manejan la mesa chica”.

El caso de *Audiovisualas Mendocinas* es un ejemplo de activación política. Ellas han tomado un esquema de organización asamblearia en la que las decisiones se toman por consenso, por lo cual la coyuntura no marca la agenda de los temas a debatir en cada encuentro. Por otro lado, resulta ser un espacio de contención y de construcción de conocimientos y redes laborales dentro de Mendoza y con otras provincias del país.

Conclusión

En este breve recorrido afirmamos que las creaciones cinematográficas son evidencias de las relaciones sociales. Las fuerzas configurativas que posibilitaron tales *estructuras del sentimiento* a partir del 2015 están dando forma a nuevas generaciones de mujeres cineastas y con ello la posibilidad de crear otras formas de hacer y ver cine en el país.

Bibliografía

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Edición horas y Horas, San Cristóbal.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Descentrar
la mirada.
Estudios sobre
cines regionales
y provinciales

La configuración mitológica regional en el cine de terror argentino

Valeria Arévalos
IAE/IHAAL, FFyL, UBA
arevalosvaleria@gmail.com

Resumen

El cine de terror en Argentina tiene un fuerte anclaje en el realismo. El Otro terrorífico, entendido como ese ser generador de la angustia y el terror en la trama, suele asociarse a agentes criminales existentes en la vida real: torturadores, asesinos, secuestradores. Sin embargo, existen casos, principalmente por fuera de la zona metropolitana de Buenos Aires, en donde el horror proviene de una entidad fantástica perteneciente al imaginario mitológico regional. Por lo tanto, en el presente trabajo se revisarán tres casos provenientes de las regiones del Noroeste, Noreste y Litoral argentino, buscando detectar los ejes temáticos en donde lo regional se pone de manifiesto bajo la forma de lo fantástico. Estos tres casos son: *Territorios míticos* (Marcos Caorlin, 2008) de Jujuy, *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008) de Formosa y *Relicto. Un relato mesopotámico* (Laura Sanchez Acosta, 2016) de la provincia de Entre Ríos.

Introducción

Me propongo analizar tres realizaciones de distintas regiones argentinas con el fin de revisar la configuración de lo mitológico en el cine de terror nacional. Las películas son: *Territorios míticos* (Marcos Caorlin, 2008) de la zona de Ledesma en la provincia de Jujuy (Noroeste argentino, en adelante NOA); *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008) de la provincia de Formosa (Noreste argentino, en adelante NEA) y *Relicto. Un relato mesopotámico* (Laura Sanchez Acosta, 2016) de la zona de Concordia, Entre Ríos (Litoral). En todas ellas veremos un tratamiento diferente del terror asociado al mito y al folklore local, pero, a la vez, detectaremos coincidencias en cuanto al planteamiento del tiempo y el espacio.

Las mitologías locales se basan en un sistema de premios y castigos generando determinadas acciones concretas en la sociedad. El ser mitológico tiene una presencia fantasmagórica, omnisciente e inapelable, recubriendo la vida cotidiana con un manto de sacralidad y concretando una dinámica de dominación y obediencia. La convicción de la existencia de

los seres mitológicos sirve de elemento disciplinario para controlar a las masas en pos de un objetivo específico, usualmente ligado a la productividad y al adecuamiento de la fuerza vital en relación con las exigencias laborales. Colombres (2016) llama “racionalidad regional” a la relación existente entre el sistema concreto de valores y el raciocinio en torno a los mitos. De este modo, la presencia de los seres mitológicos fantásticos en el plano de lo real no es percibida como una contradicción, sino que, por el contrario, es considerada una presencia concreta que determina la dinámica cotidiana. El mito se vive como *vera narratio*, como una narración que, aunque polisémica y cubierta de figuras sobrenaturales, se acepta como real (Colombres, 2016).

La otredad ligada a estas configuraciones folklóricas conformará un tipo de terror fantástico por anclarse en un ser que genera un hiato en la normalidad.

Naturaleza, casas y horas muertas

En el caso de la película nortea, *Territorios míticos*, la narración se articula como un compendio de cuentos relacionados a los distintos seres de la mitología local. Allí, un grupo de amigos realiza una pausa en sus actividades para cocinar un asado en las cercanías del monte. Mientras descansan se van desplegando distintas anécdotas vinculadas a encuentros con los seres fantásticos, ilustradas por medio de flashbacks en una especie de revisión folklórica regional. Desde el monte, la cámara subjetiva funciona como canalizadora de la presunción de veracidad, ya que se corresponde con la mirada de esos seres que acechan y vigilan al grupo en su tiempo de ocio. Esto último es importante para pensar en la dinámica de sometimiento del monstruo ya que una de las funciones principales de los seres mitológicos está ligada a la mirada del patrón. De este modo, la procrastinación y la pérdida de tiempo es castigada conformando lo que Romano denomina un regionalismo pedagógico y reformista (2000). Por lo tanto, la naturaleza ya no se percibe como un lugar de tranquilidad y esparcimiento, sino que se presenta como un espacio vivo, acechante y peligroso (Figura N^o1).



Figura N^o1: Fotograma de *Territorios míticos*, la naturaleza acechando.

La impronta monstruosa de la naturaleza se puede observar de manera muy clara en *Relicto. Un relato mesopotámico*, el filme perteneciente a la localidad de Concordia. Este largometraje inicia con la llegada de un padre y su hija adolescente de visitas a una casa quinta en la región del litoral. La muerte de la madre pone el trabajo de duelo en el centro del conflicto y sirve como eje alrededor del que se organizan los distintos elementos de la trama. Por un lado, la fragilidad emocional de la hija la expone como un sujeto plausible de ser capturado por una fuerza intangible que la va cubriendo de oscuridad y, por el otro, el concepto que da nombre a la obra y canaliza su sentido es el de *relicto*, siendo ésto aquello que queda tras la desaparición: pudiendo ser tanto el recuerdo de la madre muerta, como el moho en la naturaleza. En este caso, la naturaleza corporiza por completo la presencia fantástica, utilizando desde las primeras escenas un recurso ya visto en el caso jujeño y que también se verá, aunque en menor medida, en la película formoseña. Este es, la cámara subjetiva, la mirada concreta desde el monte hacia los personajes (Figura N°2).



Figura N° 2: Fotograma de *Relicto. Un relato mesopotámico*, Tamara reconociendo la alteridad.

El personaje de la joven se encuentra oprimido, vigilado y castigado por un poder superior y, a su vez, ese ser superior habita el espacio como un parásito deudor de la naturaleza que habita. La directora acuña el término *gótico mesopotámico* tomando elementos de la literatura de Horacio Quiroga y poniéndolos en juego con las características geográficas y folklóricas de la zona, utilizando como idea central el concepto de lo ominoso freudiano. De este modo, el monte cargado de belleza y tranquilidad al mismo tiempo representa lo siniestro y el peligro incontenible.

Sánchez Acosta plantea la conformación de la otredad monstruosa del gótico mesopotámico diciendo que “lo monstruoso no es un elemento externo sino aquello que proviene de la subjetividad oprimida de sus personajes transitando por los lugares soporosos en los que habitan (Mesopotamia)” (2016, p. 12).

Tamara, la adolescente de *Relicto...*, acepta la alteridad monstruosa y la introyecta en un

camino que va desde el reconocimiento a la mimetización con el horror. También la niña protagonista del cortometraje formoseño, Agustina, reconoce al monstruo de manera inmediata, pero, a diferencia de Tamara, este conocimiento no la hará escapar del rol de víctima.

En *Los extraños* el ser mitológico es identificable por las formas de su manifestación. Se trata del Pombero, especie de monstruo o duende de la mitología guaraní, cuidador de los pájaros y con un gran rechazo a los seres humanos. El verbo *pomberiar* refiere a la acción de espiar y es a partir de esa acción que tomamos contacto por primera vez con el mito. Un grupo de jóvenes mujeres descansa en una casa quinta en un lugar indefinido de la provincia del noreste argentino. El calor y la pesadez se ven reflejados en el ritmo con el que se mueven los cuerpos y la cadencia tranquila y apesadumbrada al hablar. La niña, de unos diez años, escucha el silbido del monstruo y su mirada se dirige hacia la copa de un árbol cristalizando por un lado la fragilidad de esas mujeres que están siendo observadas y, por otro, el reconocimiento de la criatura. Esto se refleja, además por el cambio de actitud de la niña que, desde ese encuentro, se expresa en susurros, detalle importante para la comunicación con el monstruo (Figura N°3).



Figura N°3: Fotograma de *Los extraños*. Agustina en comunicación con el Otro terrorífico.

En el caso de *Los extraños* el vínculo entre mitología y contexto sociohistórico se hace más evidente que en los otros dos filmes, ya que, desde el título, la entidad acechante se plantea como un colectivo anónimo: los extraños, y, por otro lado, el conflicto que se desarrolla refiere exclusivamente a la desaparición de mujeres, situación que remite directamente a la realidad actual del país. Al mismo tiempo, la frase que repetirá una y otra vez la niña dirá “ellos se la llevaron” para luego cantar lo que será un *leit motiv* del filme “ellos vienen y se la llevan” a modo de canción infantil que vaticina el destino de las jóvenes. La manera en que sus cuerpos son observados por la cámara las ubica en un plano objetual, fraccionado y cosificador, en consonancia con su posterior sustracción. La imagen fija desde afuera de la estancia nos mostrará a la tranquera abierta. Ese plano emblema que da inicio y fin a la película

expone una característica fundamental para la conformación del espacio: vulnerabilidad y apertura a indeseables visitantes. A medida que se consolida el conflicto y las jóvenes van desapareciendo, la casa se transforma de un lugar de esparcimiento y relajación a una trampa de la que es imposible escapar. Tanto en este ejemplo como en *Relicto...* la monstruosidad actúa con fuerza centrípeta, obligando a los personajes a permanecer dentro de una casa que no se plantea con la seguridad de un hogar y que más que refugio funciona como trampa, mientras que, en *Territorios míticos*, toda la acción se desarrolla en exteriores, en el monte, que funciona a causa de la presencia de los seres mitológicos, con fuerza centrífuga que los expulsa presos del terror.

En las dos producciones del este del país, los monstruos no se presentan en su corporalidad, sino que existe una suerte de transustanciación en la cual el aura del elemento terrorífico toma posesión del personaje principal mientras que en el caso jujeño los personajes habitan la naturaleza, pero en su convencional configuración. En este último, los cuentos tienen un objetivo atemorizador para dar cuenta de la concreta presencia del peligro en el monte, mientras que en los otros casos las figuras mitológicas quedan en el plano de lo abstracto siendo representada por la naturaleza en su totalidad en el caso de *Relicto...* y por lo sonoro y el fuera de campo que remite al Pombero (y, por extensión, a los secuestradores de mujeres) en *Los extraños*.

Las tres realizaciones que analizamos requieren de un espectador experto, conocedor del mito al que se alude, ya que ninguno de ellos se detiene a explicar o siquiera nombrar a los seres a los que hacen referencia.

Lo siniestro, misterioso, perverso y terrorífico sucede a plena luz del día en el momento que podemos pensar como las horas muertas, aquellas horas en donde la actividad, principalmente laboral, no tiene lugar. La siesta está pensada como el momento de descanso diario en donde adultos trabajadores recuperan fuerzas para luego seguir produciendo, es por eso que el Cuco, por ejemplo, castiga a los niños que juegan durante esas horas perturbando el descanso de quien luego debe volver a trabajar.

Conclusiones

Hemos realizado la revisión de tres producciones argentinas pertenecientes a diferentes sectores regionales: NOA, NEA y Litoral, desentrañando los códigos con los que se expresa la presencia de lo fantástico en consonancia con el folklore local. Se pudo observar que la invocación del mito se realiza en todos los casos de manera implícita, sin explicación mediante, aludiendo a un consenso colectivo en cuanto al reconocimiento de un imaginario social compartido.

La producción del NOA parece apuntar hacia un registro audiovisual que celebra la cultura mitológica local, poniendo en escena a los seres fantásticos en una utilización del

terror basada en lo visto, en la caracterización y la imagen. Por el contrario, las otras dos películas eligen lo tácito, radicando la fuerza del horror en el fuera de campo. Allí, el rol de la mujer funciona como canalizador de una locura vinculada a lo ominoso. Los cuerpos, en el caso formoseño, devienen fragmentos de un objeto a destruir, como engranajes de una maquinaria en donde la mercancía y la fetichización de la mujer es moneda corriente. En el caso litoraleño, esta tiene contacto directo con la naturaleza, ya sea desde la muerte (en el personaje de la madre y la referencia textual al origen de la palabra “relictos”) o desde la locura (con el personaje de Tamara en un claro pasaje hacia lo salvaje e irracional en contacto con el monstruo). No existe aquí una mirada erotizada hacia los cuerpos, sino que, por el contrario, parte de la oscuridad y el horror generados en el filme se vincula con la esencia misma de la naturaleza y el ser, y ya no con su configuración. Las claves de lo tenebroso en consonancia con lo natural parten de la mística de Horacio Quiroga y su universo ficcional, gestando lo que la directora Sánchez Acosta da en llamar el *gótico mesopotámico*, con características bien autóctonas de la zona.

La cosmovisión regional en contacto con lo fantástico pone en primer plano seres de la mitología nacional que circulan en el imaginario con improntas definidas. De este modo, el peso de lo terrorífico en el cine de género se ve relacionado con el conocimiento que el espectador posee de los distintos monstruos regionales, así como también con su capacidad de aterrorizar por su simple posibilidad de existencia. La condición de posibilidad de estos monstruos define el accionar de la población que los reconoce, estableciendo una nube constante de amenaza y peligrosidad sobre el hombre. Dichos relatos utilizan alegorías y figuras polisémicas para establecer un discurso social mascarado, pero efectivo. Los filmes elegidos son un ejemplo de cómo el ser mitológico actúa desde la calma-tensión moviéndose entre las sombras. La naturaleza reflejada en el monte funciona como cronotopo fantasmagórico y acechante, acogiendo a los seres constantemente expectantes y a su vez actuando con fuerza centrípeta hacia una persona que teme inmóvil.

Bibliografía

- Colombres, A.** (2016). *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue.
- Freud, S.** (1919). “Lo ominoso” en *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Romano, E.** (2000). “Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina” En *Inti: Revista de literatura hispánica*, N° 52. Buenos Aires. Recuperado de: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/>. Consultado el: 14/05/19.
- Sánchez Acosta, L.** (2016). *El gótico mesopotámico. La vena gótica latina y el costado siniestro de Horacio Quiroga*. Tesis de licenciatura en Realización Audiovisual, UNLP. Sin publicar.

La posibilidad de un “Nuevo Cine Tucumano”. Continuidades temáticas y representaciones identitarias

Pedro Arturo Gómez

Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión – UNT
peargo50@gmail.com

Resumen

Los largometrajes de ficción *Los dueños* (Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, 2014) y *El motoarrebatador* (Agustín Toscano, 2018), valorados por la crítica especializada y con un fructífero recorrido por festivales nacionales e internacionales, documentales como *Tapalín, la película* (Federico Delpero, Mariana Rotundo y Belina Zavadisca, 2014), *La ciudad de las réplicas* (Belina Zavadisca, 2016), el suceso local de *Bazán Frías. Elogio del crimen* (Lucas García y otros, 2018) y el estreno en salas comerciales del documental *La hermandad* (Martín Falci, 2019), junto con un gran número de cortos y otras realizaciones de variados formatos, conforman un corpus audiovisual producido en la segunda década del Siglo XXI que ha alentado la posibilidad de hablar de un “nuevo cine tucumano”. Esta etiqueta puede resultar inapropiada, ya que no ha existido en Tucumán –salvo el antecedente de la obra de Gerardo Vallejo (1942–2007)- una producción cinematográfica consolidada. Este trabajo revisa las características temáticas y estéticas, como así también las condiciones de producción, de este conjunto de realizaciones, con particular atención en la representación de rasgos identitarios regionales, el perfil de los realizadores y el papel desempeñado por las políticas culturales estatales y las instancias de institucionalización del campo audiovisual.

Introducción

Los largometrajes de ficción *Los dueños* (Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, 2014) y *El motoarrebatador* (Agustín Toscano, 2018), valorados por la crítica especializada y con un fructífero recorrido por festivales nacionales e internacionales, documentales como *Tapalín, la película* (Federico Delpero, Mariana Rotundo y Belina Zavadisca, 2014), *La ciudad de las réplicas* (Belina Zavadisca, 2016), *Zombies en el cañaverol. El documental* (Pablo Schembri,

2019) –presentado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y ganador del Festival Buenos Aires Rojo Sangre- el suceso local de *Bazán Frías. Elogio del crimen* (Lucas García y otros, 2018) y el estreno en salas comerciales de *La hermandad* (Martín Falci, 2019), junto con un gran número de cortos y otras realizaciones de variados formatos, conforman un corpus audiovisual producido en la segunda década del Siglo XXI –resultado de las políticas culturales del Estado Nacional desplegadas entre 2007 y 2015, y de instancias de institucionalización como la creación de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)- que ha alentado la posibilidad de hablar de un “nuevo cine tucumano”. Esta etiqueta puede resultar inapropiada, ya que no ha existido en Tucumán –salvo el antecedente de la obra de Gerardo Vallejo (1942–2007)- una producción cinematográfica consolidada. Se examinan aquí las características temáticas y estéticas de este conjunto de realizaciones, con especial atención en la continuidad de una línea de temas relacionados con la conflictividad social y las representaciones de las identidades locales.

Líneas temáticas y continuidades

Es posible detectar en este intenso afloramiento de la producción audiovisual tucumana más reciente la presencia de temas relacionados con realidades de desigualdad, marginación y explotación social, abordados desde una perspectiva de crítica socio política. Un antecedente temprano de este eje temático se halla en *Mansedumbre* (Pedro R. Bravo, 1952), melodrama romántico social, considerada la primera película íntegramente tucumana, que cuenta la historia de un joven médico de origen humilde en sus esfuerzos por ayudar a campesinos explotados por un rico y cruel hacendado, de cuya hija se enamora, aunque el conflicto social se diluye con el triunfo del amor en el “final feliz”. Pero sin duda, el más nítido exponente del tópico social desde un enfoque crítico como matriz de representación se encuentra en la obra de Gerardo Vallejo, sobre todo en su etapa más fecunda que coincide con el auge internacional de los denominados “nuevos cines” y el cine político militante argentino de la década de los ’60 y primera mitad de los ’70, cuyos principales exponentes son el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base. En este período histórico atravesado por la convulsión política, los movimientos de insurgencia revolucionaria y el estallido social, la dictadura de Onganía y el régimen de facto impuesto por el golpe de estado del ’76 tuvieron particulares consecuencias en la vida económica, social y cultural de Tucumán, a partir del cierre de los ingenios y la clausura de la intensa escena artística e intelectual que caracterizó sobre todo al ámbito capitalino durante los años ’60 y tempranos ’70, un trauma cuya irradiación puede percibirse en la prolongada decadencia de la provincia que se extiende hasta la actualidad. La permanencia de esta estela traumática podría leerse en la persistencia de la tensión y conflictividad social como línea temática en la nueva producción cinematográfica tucumana del siglo XXI.

Propiedad y fronteras son factores claves en todo régimen de desigualdad, y son la materia prima con que *Los dueños* reelabora, en tono de comedia dramática, el tema de las tensiones y conflictos de clase. El título mismo plantea la posesión propietaria como condición a reafirmar por quienes la detentan, y terreno de transgresión para quienes están del otro lado de las fronteras que la demarcación territorial inherente a toda propiedad supone, con sus actos no necesariamente de sublevación, sino de una desobediencia minúscula que circula por entre los intersticios y agrietamientos de las relaciones de clase. En la repartición de la experiencia que propone la película de Toscano y Radusky a los burgueses propietarios les toca el hastío y la falta de resolución, mientras que los subalternos aparecen dotados de una picardía erosiva cuyo hormiguelo hace trastabillar el rutinario universo burgués, donde hasta las licencias eróticas se hacen mecánicas. Los plebeyos se vuelven agentes de las fuerzas desestabilizadoras del deseo que transforman la tensión clasista en tensión sexual, precipitando un juego de fracturas de las fronteras no sólo al interior y exterior de la territorialidad burguesa –el espacio doméstico y sus alrededores- sino también en el inquietante intercambio lúdico de otro tipo de capitales materiales, como las vestimentas convertidas en recursos de carnavalización. El *domus* burgués aparece así en su condición de campo de batalla entre los dueños de clase y esos “otros” sujetos a su rol de personal de servicio, cuya presencia entraña un aire cargado de turbulencias.

En *El motoarreatador* –también una comedia dramática, esta vez con ingredientes del melodrama y tintes de western urbano- los territorios y territorialidades se juegan en el espacio emblemático de la ciudad, las calles, sobre todo en sus periferias, márgenes y marginalidades. Esta geografía es el escenario de los delitos del personaje central, pero también de formas extremas del estallido social como los saqueos a tiendas, en momentos de la huelga de policías ocurrida en Tucumán en 2013; en contraste, los interiores domésticos son un refugio contra el desamparo urbano y sus infiernos. A su manera, esta película también trata de una invasión o fractura de fronteras: un elemento característico del (des)orden callejero –un motochorro- se cuela en el universo doméstico de una de sus víctimas, cierto que, con intenciones auto-reivindicatorias, aunque termine arrastrando consigo los tiznes de su condición marginal. Los lazos paterno-filiales y el afecto son a su vez un asilo precario contra las intemperies y hostilidades de la desigualdad, plantado en el interior de los hogares, un minúsculo solar donde el Himno Nacional Argentino -usado como canción de cuna- suena a desvaída letanía de promesas incumplidas en la voz desalentada de los excluidos.

También del mundo del delito se ocupa el documental *Bazán Frías*, valiéndose de la figura mítica del bandido social como sonda para una indagación etnográfica del mundo de vida de la reclusión carcelaria, un microcosmos reflejo de las inequidades sociales y, a la vez, maquinaria que las reproduce e intensifica. El punto de partida es la figura de este “Robin Hood” tucumano, encarnación local de la galería de legendarios bandidos venerados por la devoción popular, manifestación de una actitud de resistencia y contestación propia de los sectores subalternos marginados ante un orden marcado por la desigualdad. Un componente

del título mismo de la película apunta provocativamente a la conflictividad y patologías derivadas de la inequidad social: *“Elogio del crimen”*. En realidad, se trata de la cita a un escrito de Karl Marx, donde se señala la productividad cultural del delincuente, que -al romper la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa- produce una impresión que moviliza los sentimientos morales y estéticos del público, de modo que no sólo produce las maquinarias del derecho penal, sino que produce también arte y literatura. El documental toma explícita distancia de voces hegemónicas como la del periodismo, renunciando a hallar una verdad sobre el bandido en los archivos de diarios, mediante una opción en favor no de certidumbres sino del sostenimiento de un interrogante: ¿dónde está Bazán Frías? Mediante operaciones que se proponen deconstruir la maquinaria de desigualdad y violencia simbólica propia de la antropología audiovisual, el film se adentra en una experiencia que coloca al colectivo de realización y al público espectador cara a cara con esos “otros” representantes de una alteridad particularmente perturbadora, esa que activa el dramático sacudimiento del orden burgués del que hablaba Marx: los delincuentes, aquí en reclusión.

La presencia de apuntes de crítica sociopolítica en la producción audiovisual tucumana más reciente se ha valido también del género fantástico, una categoría escasamente visitada por el cine argentino y con resultados, en la mayoría de los casos, no muy felices. El antecedente más nítido se halla, una vez más, en la obra de Gerardo Vallejo, quien en su desaparecida serie *Testimonios de Tucumán* (1972 – 1973) recurre a personajes de los mitos y leyendas de la tradición popular como La Difunta Correa, La Telesita y El Familiar, reelaborándolos como herramientas de denuncia social, en cortometrajes documentales que se emitieron con gran resonancia en el Canal 10 de televisión, por aquel entonces de la Universidad Nacional de Tucumán. El Familiar –perro demoníaco que funciona como alegoría de la explotación sufrida por los peones de la industria azucarera- reaparece en un corto tucumano del mismo nombre, filmado por Franco Lescano y Martín Falci, presentado en una sección paralela del Festival de Cannes 2015, pero esta vez como metáfora de la violencia política.

Un uso particularmente original de elementos fantásticos con ecos de crítica social, pero extraídos ya no de la tradición popular sino del repertorio de la cultura de masas, se halla en *Zombies en el cañaverel. El documental*, de Pablo Schembri, un *mockumentary* que traslada a estos íconos del género cinematográfico de terror a un espacio local emblemático de la desigualdad y explotación social, los sembradíos de caña de azúcar, escenario de uno de los traumas sociopolíticos fundamentales de Tucumán. La pesquisa tras una supuesta película tucumana de zombies, filmada en los años ’60 antes del célebre film de George Romero *La noche de los muertos vivientes*, con la cual guarda notables similitudes, es la historia mediante la cual Schembri retoma el valor metafórico del zombie como referencia a la explotación social, efecto de sentido activado por la carga semántica de la palabra “cañaverel” y la inscripción temporal en esa década de calamidad sociopolítica local. Mediante este procedimiento se aúna el mito original cuya cuna se halla en el folklore de Haití –los trabajadores de la caña de azúcar transformados en zombies por la magia vudú para ser explotados en las plantaciones-

con la tradición del zombie post-apocalíptico iniciada en el cine de George Romero como metáfora sobre las patologías del capitalismo.

Mientras antecedentes inmediatos del llamado “nuevo cine tucumano” como *Tapalín, la película* y *La ciudad de las réplicas* se ocupan de elementos icónicos de la cultura popular contemporánea tucumana –las irradiaciones de un inquietante payaso televisivo y el *kitsch* como política estética aplicada a la ornamentación del espacio público en una ciudad del interior de Tucumán- un documental anterior producido en el ámbito académico, *HC-Punk Tucumán* (Pablo Giori, 2010) revisa las manifestaciones locales de una subcultura juvenil rock, el *hard-core punk* en la ciudad de Tucumán, entre 1996 y 2006. Si bien en estas realizaciones asoman apuntes sobre las particularidades ideológico-políticas de la provincia –los legados del peronismo, el conservadorismo reaccionario y la impronta autoritaria- es en varios de los numerosos cortometrajes recientes de jóvenes realizadores formados en Tucumán -como *La escondida* (G. Bjas y J. Alonso, 2016), *La ausencia de Juana* (Pedro Ponce Uda, 2017) y *10 mansiones* (Pedro Ponce Uda, 2016)- donde se conjugan con nitidez la memoria del terrorismo de Estado y una continuidad en la senda de la crítica sociopolítica.

Otros cortos como *Santa* (Carlos Vilaró Nadal, 2014), *En el mismo equipo* (Bonzo Villegas y Carlos Vilaró Nadal, 2014), *Totitita* (Bonzo Villegas, 2015), *Recuerdo de mis 15* (Vanessa Pedraza, 2018), *Jazmín* (Verónica Quiroga, 2018) y *Mostras* (Virginia Ferreyra, 2018) han abierto un enclave queer, fundamental para la representación de las culturas e identidades sexuales disidentes en el contexto del conservadorismo dominante en esta provincia. Por su parte, el largometraje documental *La hermandad* hace uso de la etnografía audiovisual aplicada al mundo de vida de niños y adolescentes varones, estudiantes de un prestigioso colegio de la capital tucumana, reunidos en el tradicional campamento de esa institución educativa, para observar en la sociabilidad y praxis de esta actividad estudiantil ciertas matrices de la cultura patriarcal, como aquellas que se manifiestan en la formación de un temple masculino forjado según las creencias y valores de la virilidad, desplegados en un microcosmos de fuerte identificación colectiva.

Notas sobre las representaciones identitarias

En el campo audiovisual cinematográfico argentino, sobre todo en sus formas institucionales, operan regímenes de representación cuyo núcleo se halla en la centralización y concentración de la producción en la región metropolitana. Desde esa centralidad, un patrón hegemónico de representación con respecto al “interior del país” o a la regionalidad provincial pone el acento en rasgos asociados al paisaje natural, rural y campesino, con sus tipos humanos característicos, desde un enfoque costumbrista y pintoresquista. No obstante, la producción cinematográfica tucumana más reciente ha tomado distancia de este modelo de representación, apartándose de la apelación al paisajismo tópico para trabajar temáticas,

situaciones y personajes más vinculados al ámbito urbano o suburbano, con un tratamiento realista del habla tucumana coloquial que prescinde de su explotación humorística. Si bien se mantiene una continuidad de la línea de crítica sociopolítica cuyo anclaje original se halla en las historias del campesinado explotado, la representación de las tensiones y conflictos sociales en el llamado “nuevo cine tucumano” no tiene su eje en este sector sociocultural.

En su conjunto, en realizaciones precedentes al llamado “nuevo cine tucumano” como *HC-Punk Tucumán*, *Tapalín. La película* y *La ciudad de las réplicas*, tanto como en las producciones posteriores a *Los dueños*, la representación de las identidades tucumanas prescinde de la exaltación del color local y de los esquemas asociados al espacio campesino, concentrándose en sujetos y ámbitos socioculturales urbanos, sobre todo aquellos en situación de subalternidad, con particular focalización sobre personajes infractores de algún orden, ya sea porque transgreden los límites de clase o porque encarnan alguna dimensión delictiva de los sectores sociales marginados. Esta predilección temática por configuraciones culturales e identitarias subalternas, junto con una puesta en escena de estricto realismo, conectan a esta producción cinematográfica con los rasgos temáticos, narrativos y estéticos del denominado “nuevo cine argentino” de los ’90, a lo cual se suma la persistencia de la línea de crítica sociopolítica cuya raíz más pronunciada se halla en la obra de Gerardo Vallejo. Otros matices identitarios resultan de la remisión a la experiencia vinculada con las industrias culturales, más que con elementos de la tradición popular, y a las formas locales de hegemonía y resistencia de género e identidad sexual. *Zombies en el cañaverol. El documental* -además de la alusión a la subalternidad sojuzgada a través de los muertos vivientes como metáfora social y la referencia al cañaverol como “locus” de la explotación- remite a un rasgo de la vida cultural tucumana particularmente notable en la década de los ’60, la cinefilia, impulsora de la intensa actividad de cineclubismo y de los emprendimientos audiovisuales desarrollados en esos años. Por su parte, las identidades de género y de sexualidades disidentes en su inscripción local son abordadas respectivamente por el documental *La hermandad*, con su mirada observacional sobre los moldes de la masculinidad, y cortometrajes como *Santa*, *En el mismo equipo*, *Totitita*, *Recuerdo de mis 15*, *Jazmín* y *Mostras*, que trabajan la subalternidad de las identidades y culturas LGBT+.

Bibliografía

- Becerra, M. y Mastrini, G.** (2016). “Políticas de medios del kirchnerismo. Análisis de las políticas de comunicación 2003-2015 y agenda pendiente”. *Análisis* N°13, Friedrich Ebert Stiftung.
- Flores, S.** (2019). “La producción regional en el cine argentino y latinoamericano”. *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), N°20: pp. 279-298.

Getino, O. (2001). “Aproximación a un estudio de las industrias culturales en el Mercosur (Incidencia económica, social y cultural para la integración regional)”. Seminario Internacional “Importancia y Proyección del Mercosur Cultural con miras a la integración”. Santiago de Chile.

Martínez Zuccardi, S. et al (2017). “Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966 - 1975)”. En Vignoli, M. (coord.): *Tucumán, La Cultura: Artistas, Instituciones, Prácticas*. Colección Historias Temáticas de Tucumán. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires: pp.163-214.

Vallejo, G. (1984). *Un camino hacia el cine*. El Cid Editor, Buenos Aires.

El Instituto Cinefotográfico de la UNT, una aproximación a los sentidos federales del audiovisual durante el rectorado de Horacio Descole

Celeste Beccari

Universidad Nacional de Tucumán
apuleyas@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone analizar los sentidos federales que se desprendieron de la creación y labor del Instituto Cinefotográfico de la UNT durante el período 1946-1952 a partir de la consideración de los fundamentos implicados en éstas en el marco del plan reestructuración universitaria llevado a cabo por la gestión de Horacio Descole, como también del análisis de sus primeras acciones y resultados dentro del campo cinematográfico existente por entonces a nivel nacional, a fin de contribuir al estudio de la formación de un campo audiovisual en la provincia de Tucumán.

En un primer apartado se dará cuenta del estado actual del tema con el fin de ubicar el contexto historiográfico en el que este aporte tiene lugar. Luego nos centraremos en los aspectos y lineamientos fundacionales del Instituto como también en las posibles proyecciones alcanzadas por su labor en el medio local y fuera del mismo, para lo cual se analizará el marco normativo de su creación, la documentación referida a su proyección desde los registros de la mencionada labor de intervención, las memorias institucionales a cargo de su dirección, recortes de prensa, y algunos registros de antiguos miembros del mismo.

Introducción

El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT), creado en junio de 1946, formó parte del proyecto modernizante conducido por la gestión de quien fuera primero interventor y luego rector de esta casa de estudios, Horacio Descole (1946-1951).¹ El ICUNT, junto a otras destacadas creaciones de su administración fue un

¹ Si bien la existencia del ICUNT se extendió en términos jurídicos hasta el momento de la creación de

exponente del perfil pionero con el que esta conducción proyectó a la universidad tucumana tanto a escala regional como nacional. Su génesis se inscribió en un contexto marcado por los nuevos vientos para la vida política, social, económica y cultural de nuestro país con la llegada del peronismo al gobierno y la bonanza económica de posguerra, en el marco de un proceso de expansión de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) que contó con el respaldo del gobierno nacional. Entre sus objetivos fundacionales estuvieron la producción de contenido audiovisual científico y didáctico para soporte de las labores de investigación y docencia desarrolladas dentro de la UNT, además de contenido de divulgación social que contribuyera a su trabajo de extensión comunitaria. Esta labor se articuló en diferentes ocasiones con otras dependencias estatales de la provincia y en ocasiones de la nación, como también a la promoción del patrimonio cultural y natural de la provincia y la región. Su programa fundacional contemplaba además, la formación de técnicos y especialistas en cinematografía y fotografía artística e industrial, como también la contribución al arte de la cinematografía nacional.

Las primeras incursiones del ICUNT se realizaban en un contexto audiovisual monopolizado por el cine industrial producido en la Capital Federal, el cual recibió invariablemente el epíteto de “cine nacional”, tanto desde el ámbito de la crítica especializada, como por parte de los historiadores del cine y la prensa de tirada masiva, hegemonizando los parámetros en torno a los cuales cobraban sentido las prácticas cinematográficas en el país.² En un contexto signado por la escasez de insumos para la producción cinematográfica, como también por la adopción de políticas específicas por parte del gobierno nacional para la protección y el estímulo de la actividad y la adopción de una política comunicacional en la que los medios de comunicación eran centrales para la construcción de los nuevos sentidos de la vida nacional.³

El presente trabajo se propone analizar los fundamentos de la creación del ICUNT, las modalidades institucionales, culturales y políticas adoptadas por el mismo, considerando el lugar que éste ocupó en el proyecto universitario de Descole y en la configuración de una política comunicacional específica, como así también sus acciones y resultados en relación al campo cinematográfico nacional contemporáneo. El estudio de estos aspectos permitirá iluminar las dinámicas que intervinieron en la configuración inicial del campo audiovisual

la Escuela de cine video y televisión, de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), durante el año 2004, en este trabajo nos enfocaremos en sus primeros años coincidentes con la gestión de Descole que se desarrolló entre los años 1946 a 1951.

2 Sobre el “cine clásico nacional” existe una asentada tradición historiográfica que identifica sus inicios a comienzos de la década de 1930 (con la llegada del cine sonoro a nuestro país), y su punto de quiebre o transformación hacia un “cine moderno” hacia mediados de la década de 1950. Una interesante reconstrucción historiográfica sobre las periodizaciones del cine clásico puede encontrarse en Pardo (2016).

3 Para una mirada sobre la política comunicacional del peronismo consúltese Varela, M., “Televisión pública en América Latina: instrumento político, experimento estético y audiencia nacional.” En Guérin, Ana Isabel, et. al. (comps.), *Pensar la televisión pública: ¿Qué modelos para América Latina?*, Buenos Aires, 2013.

en la provincia de Tucumán y sus alcances por fuera de la misma, a la vez que busca abordar un problema inexplorado aún respecto de los sentidos federales con los que fue proyectado el ICUNT.

Para llevar adelante este propósito la ponencia se estructura en dos partes. En la primera, daremos cuenta del estado actual del tema con el fin de ubicar el contexto historiográfico en el que este aporte tiene lugar. Una segunda parte se centrará en los aspectos y lineamientos fundacionales del Instituto, las conexiones establecidas con el gobierno nacional y los posibles alcances de sus primeras acciones en el medio local y a escala nacional. Para esto se consultaron diferentes fuentes institucionales, recortes de prensa y diversos escritos a cargo de antiguos trabajadores del Instituto.

Antecedentes historiográficos del tema⁴

Si bien algunos aspectos de la historia del ICUNT fueron considerados, de manera aislada en algunos trabajos recientes sobre cultura en la provincia de Tucumán, es pertinente señalar la ausencia de un abordaje sistemático del tema.⁵ No obstante, en un reciente aporte, Germán Azcoaga (2017) analiza el entramado de agentes y prácticas a partir del cual que se fue configurando un campo audiovisual en la provincia durante las décadas centrales del siglo xx, entramado en el cual el ICUNT es considerado un agente clave. Un aspecto interesante de su trabajo es la identificación de ciertas marcas estéticas en el material producido durante los primeros años del Instituto, observación que abre interrogantes en torno a los criterios y alcances implicados en la experimentación cinematográfica dentro de dicho espacio. Otro trabajo es el realizado por Azcoaga junto a Verónica Ovejero (2014) en el que analizan diversos aspectos relacionados al primer largometraje de ficción producido y realizado íntegramente en la provincia, *Mansedumbre* (1952), ilumina sobre cuestiones referidas al rol desempeñado por el Instituto Cinefotográfico y su personal, tanto en el terreno de la técnica cinematográfica, como en las diversas aristas relacionadas con la concreción de su producción, y aspectos relacionados al circuito de difusión del film y las repercusiones alcanzadas por el mismo a nivel local, regional y nacional. En este sentido, los autores plantean que si bien a comienzos de la década de 1950, el ICUNT estaba en condiciones de producir cine de ficción y sostenerlo en cartelera (al menos en el medio local y regional) esta potencialidad se vio truncada al momento de intentar proyectarse en el espacio metropolitano de Buenos Aires y la Capital

⁴ Por cuestiones de espacio, queda fuera de desarrollo en este apartado el trabajo de Galak E. y Orbuch I. (2017).

⁵ Es necesario también mencionar la existencia de algunos escritos de antiguos integrantes del ICUNT en los que se recuperaron numerosos datos sobre la historia del mismo y que sin duda estimulan a la investigación. Tal es el caso de los escritos de Néstor Díaz Suárez y Amalia Enrico, Amalia (2010) y de María C. Ale, (2010).

Federal. Por último, es preciso hacer mención al trabajo de Javier Cossalter (2018), que analizó el papel de las escuelas de cine de las universidades nacionales y el cortometraje como vehículos para la transición del cine clásico al moderno. El interés de este trabajo en relación a la problemática que aquí abordamos reside sobre todo en su contribución a la ampliación de los horizontes de estudio de las prácticas cinematográficas en nuestro país, abriendo el campo a la problematización de la historia del llamado cine nacional.⁶

El ICUNT, fundamentos de su creación y primeros años de existencia

Contexto institucional de su creación

En junio de 1946, por un decreto-acuerdo firmado por el ejecutivo nacional (a cargo del entonces presidente Edelmiro Farrell),⁷ comenzó a funcionar el ICUNT. Su creación tuvo lugar en el marco de la gestión de Horacio R. Descole (mayo de 1946 a enero de 1951), quien encararía un proyecto de reestructuración y modernización para esta casa de estudios.⁸ Como señalan María Celia Bravo y Mirtha Hillen, la universidad dirigida por éste se caracterizó por el crecimiento de su matrícula, la ampliación de su oferta académica y la expansión de su radio de acción a través de la formación de nuevos institutos y dependencias con la finalidad de contribuir a la diversificación de las investigaciones científicas y técnicas en todo el NOA, y así moderar las desigualdades regionales y sociales (2010). En esta dirección, los pilares sobre los cuales se erigió dicho proyecto fueron la investigación como paradigma de la excelencia académica y la educación personalizada, de la mano de una amplia oferta de formación técnica, profesional y científica proyectada a Salta, Jujuy y Santiago del Estero junto con la fundación de institutos y escuelas para respaldar la política de desarrollo industrial impulsada por el gobierno nacional (Bravo y Hillen, 2010). En esta dirección se fundaron también el Instituto de Periodismo, junto a la Escuela de Periodismo, y el diario *Trópico* - primer rotativo universitario del país-, dependientes del instituto, piezas consideradas claves para la consolidación de la influencia cultural y científica de la UNT en la región, dando forma al

6 En este abordaje Cossalter incluye al ICUNT y, si bien la reconstrucción que aquí se hace sobre algunos rasgos generales de la historia del ICUNT es correcta, el abordaje de éste carece de algunos matices necesarios que permitirían recuperar la complejidad de la experiencia tucumana en relación con el campo audiovisual a escala nacional.

7 El decreto acuerdo n° 15569-46 y resolución de la UNT 359-946, tramitada en Expdte. n° 3226/i/946 (Archivo histórico de la UNT, mesa de entradas, 1946). La base sobre la que éste se organizó fue la del, hasta entonces en funcionamiento, Gabinete de Fotografía (formado en 1937, que integraba el Departamento de Investigaciones Regionales de la misma universidad). El gabinete de fotografía cesaría sus funciones y pasaría a fundirse en la nueva dependencia).

8 Seguiremos en este punto los aportes de Bravo y Hillen (2010).

trazado de una política comunicacional específica de esta universidad.⁹

Lineamientos fundacionales, vectores de acción

Tal como señalaba su director, Héctor Peirano, el Instituto Cinefotográfico encarnaba “una nueva organización primera y única en el país y seguramente en Sud-América” (Memoria UNT, 1947, p. 45). Su creación había sido gestionada expeditivamente iniciada la intervención de la UNT, por Horacio Descole, con el respaldo del poder ejecutivo nacional (por entonces a cargo de Edelmiro Farrell, y luego por el gobierno peronista durante los primeros años de administración).¹⁰ Entre sus funciones se encontraban la generación de material científico y didáctico -cuya finalidad era la de acompañar la labor científica desarrollada por la UNT y contribuir a la promoción de la misma en su papel de agente cultural en la región-, como también la producción de contenidos que abordaran problemas sociales latentes (Descole, 1946). Estos lineamientos serían ampliados en el Plan de la Labor a desarrollar en el quinquenio 1946- 1951, señalándose dentro de los objetivos de su accionar la divulgación de todo lo argentino -por medio de películas de carácter popular destinadas a la circulación interna y externa-; la contribución al desarrollo del arte cinematográfico nacional, y a la enseñanza en todos sus niveles, y la formación de un archivo cinefotográfico que pueda informar sobre, una verdad histórica, geográfica, científica, etc. (Memorias UNT, 1946, p. 49).¹¹

Otras líneas de acción contempladas en el plan de trabajo quinquenal, y que moldearon el accionar del ICUNT durante estos años fueron la investigación técnica, la cual estaba pensada como la base sobre la que se organizaría un futuro espacio de formación técnica especializada en cinematografía y fotografía artística e industrial, espacio que era presentado como inédito a nivel nacional, ya que no existía en todo el país un espacio de enseñanza formal para las prácticas cinematográficas (Memorias UNT, 1946 p.42). A la vez, se anunciaba

⁹ Si bien el funcionamiento del *Trópico* no pudo sostenerse durante mucho tiempo debido a una multiplicidad de obstáculos, no obstante es posible observar en la magnitud de su materialización la importancia otorgada por la administración de Descole a la prensa gráfica, en tanto agente influyente y moldeador de la percepción social de la realidad política y cultural (Bravo, Hillen: 2010, p. 19).

¹⁰ Tal como se puede inferir a partir de las palabras dirigidas por el presidente Juan D. Perón a Descole en las que reconocía con entusiasmo a las nuevas creaciones de la UNT, con especial mención a los Institutos Cinefotográfico y de Periodismo, entre otros (Perón, Juan D, 1947, octubre, 3 [Carta al Dr. Descole], en Diario *Trópico*, octubre de 1947). También a partir de las frecuentes visitas y elogiosas palabras de diferentes funcionarios del gobierno nacional a las instalaciones del Instituto durante estos primeros años de su existencia tal como se registró en sus memorias.

¹¹ El diario *Trópico* publicaba en fecha 21/3/1947 la nota “El cine, eficaz colaborador pedagógico”, donde resaltaba las bondades del cine didáctico, tomando como referencia las experiencias observadas en las grandes capitales del mundo, articulando estas ideas con la del rol modernizante de la UNT frente a la comunidad local.

para la etapa final del plan de trabajo, para 1946-1951, la puesta en marcha de una sección dedicada específicamente a la producción y comercialización del contenido audiovisual del Instituto destinada a generar su propia rentabilidad, exonerando al Estado de los gastos para su funcionamiento.¹²

Laboratorio Cinematográfico y equipamiento en clave federal

Al momento de su fundación, el ICUNT contó con un equipamiento destacable en el contexto de dificultades de insumos generalizados para el rubro cinematográfico como consecuencia de la reciente guerra mundial. En este sentido cabe señalar la voluntad política de la conducción de Descole y la del gobierno nacional a la hora de gestionar las partidas presupuestarias para la UNT y el ICUNT, en particular.¹³ Además, fue dotado desde muy temprano con un micro-cine, el cual, por sus características y estructura era único en el país: tendría carácter experimental y a la vez serviría como espacio para la exhibición del contenido creado en el Instituto, junto con materiales externos, cuyo contenido principal sean temas de carácter documental, cultural científico o el tipo de extensión popular (Memorias UNT, 1946).

Por su parte, las acciones llevadas adelante desde la sección Laboratorio Cinematográfico (creada en 1948), se tradujeron en el despliegue de una capacidad inventiva que dio origen a creaciones inéditas en materia de equipamiento técnico a nivel nacional, las mismas le permitieron al Instituto emanciparse de los servicios contratados inicialmente en Buenos Aires para el procesado de sus contenidos a la vez que, según observaban sus propios técnicos, superar en calidad en varios aspectos a los mismos.¹⁴

¹² Al analizar este “plan quinquenal” se observa la organización y proyección de un conjunto de acciones progresivas que terminan desembocando, en el último año del programa, en la consolidación de un espacio de producción audiovisual autónomo y competitivo.

¹³ Tal como quedó de manifiesto en los diversos comunicados acerca de las gestiones de Descole frente al ejecutivo nacional como también las reiteradas y elogiosas visitas de diferentes funcionarios del gobierno nacional a nuestra universidad y al ICUNT, en particular. Véase: *Diario La Gaceta*, 20 de mayo 1946.

¹⁴ Hasta el año 1948 los procesos de revelado, montaje, sonorización, titulado y copias se efectuaban en los laboratorios metropolitanos, siendo frecuente la situación en la que “el proceso total de un film corto sufría demoras que deslucían el esfuerzo realizado. Exigía, además, frecuentes viajes de personal técnico, encarecía los costos de producción y afectaban la unidad de trabajo. También se perjudicaba la calidad de los films y, en muchos casos se malograban muchos metros de película rodados en circunstancias que no permitían la repetición de las tomas” (Memorias UNT, 1948, p. 40). Entre estas creaciones propias, estuvieron la construcción de un equipo grabador de sonido, el diseño y fabricación de dos máquinas de revelar - una horizontal construida en base a principios conocidos con algunos perfeccionamientos, y otra vertical de diseño propio del instituto, “que reúne en sí una serie de modificaciones tan fundamentales y nuevos perfeccionamientos que significará un verdadero aporte para la técnica de la revelación cinematográfica” (Memorias UNT, 1948).

La experiencia interrumpida de un espacio para la enseñanza cinematográfica

De acuerdo a lo proyectado en el plan de trabajo quinquenal, el despliegue de la labor de investigación por parte de la sección del citado Laboratorio completaría su sentido al aportar perfeccionamientos técnicos y estableciendo las bases para una futura e importante sección, la sección de enseñanza, en la cual se formarían técnicos y especialistas en cinematografía, fotografía y fotografía industrial. En el año 1949 se iniciaría el dictado del primer curso teórico práctico en las instalaciones del Instituto. Sin embargo, no obstante lo planificado en el plan quinquenal, la dirección del ICUNT señalaba con alarma la falta de condiciones adecuadas para encarar esta labor de enseñanza, dadas las precarias condiciones edilicias en las que el Instituto funcionaba,¹⁵ a lo que ésta añadía la carencia de presupuesto otorgado para la contratación del personal docente adecuado para esta función. A pesar de estos obstáculos el ICUNT sostuvo la actividad docente incluso hasta el año 1951.¹⁶

Las producciones de los primeros años y algunos interrogantes

Es posible observar, para estos primeros años de la trayectoria del ICUNT, la abundante creación de material del tipo documental, tanto didáctico científico, como de divulgación social. Este material, en numerosas ocasiones, fue elaborado en articulación con otras dependencias estatales, afín al perfil de extensión universitaria revalorizado por la administración de Descole. También encontramos dentro de estas primeras producciones, aunque en menor medida, contenido de ficción.¹⁷ De todo este variado y rico bagaje (del cual aún se conservan ejemplares) mencionaremos aquí algunas de las producciones que pusieron al ICUNT en contacto directo con productoras o agentes del circuito cinematográfico comercial metropolitano: *En tierras del silencio* (1949), *El diablo de las Vidalas* (1950) y *Mansedumbre* (1952).

Para una breve caracterización de estas experiencias filmicas seguiremos a Azcoaga (2017).

¹⁵ Las locaciones del ICUNT sufrirán un incendio, en 1954, que obligará finalmente (y con demoras en el camino) a trasladar sus instalaciones al inmueble en el que funcionará hasta sus últimos días.

¹⁶ No obstante, el ICUNT brindó durante estos años capacitación técnica para distintas dependencias dentro de la UNT.

¹⁷ Algunos títulos del conjunto filmografía documental fueron: *Una institución en marcha* (1947), primera película del ICUNT destinada a promocionar a la UNT a nivel regional y nacional, siendo exhibida personalmente al presidente de la nación; *Acridio* (1947), elaborada en articulación con la Dirección de Acridiología, dependiente del Ministerio de Agricultura de la Nación; *Seda Natural* (1948); *Dramas del Rancho: la enfermedad de Chagas* (1949), en articulación con el Instituto de Medicina Regional de la UNT (y que tendría difusión a nivel nacional por parte del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar).

La primera de ellas, *En tierras del Silencio*¹⁸ fue un documental dirigido por Peirano en el que se despliegan algunos registros del tipo etnográfico. Este documental (con tintes de registro etnográfico) tuvo una favorable recepción en Buenos Aires, lo cual habría permitido a Peirano y al instituto entablar vínculos con representantes del medio cinematográfico de la capital. Así, la participación central del ICUNT en *El diablo de las Vidalas*, largometraje de ficción a cargo de una productora de Buenos Aires (*San't Angelo*), tal como señala Azcoaga (2017), vendría a inscribirse en una especie de continuidad de los contactos con el medio metropolitano, ya que el personal del ICUNT estuvo al frente de la filmación, iluminación revelado, sonorización, copiado, titulado y montaje. Por último, *Mansedumbre* se trató de la primera producción de largometraje de ficción completamente realizado por tucumanos y en Tucumán. En ésta el papel del ICUNT fue fundamental, aunque no formó parte de los créditos.¹⁹ Su exhibición y difusión en la capital tucumana e interior de la provincia tuvo gran alcance y llegó a reponerse en los años siguientes en múltiples “cines de barrio”, a la vez fue proyectada durante el año de su estreno en provincias como Salta, Jujuy, Santiago del Estero, y Córdoba, llegando a ser exhibida, por primera vez, y durante una semana, en Buenos Aires, durante el mes de enero de 1953 (Azcoaga, 2017). Tal como analizaron Azcoaga junto a Ovejero (2014), la experiencia de *Mansedumbre* permitió al ICUNT desplegar sus capacidades para la incursión en el género de ficción bajo los parámetros estéticos del formato clásico (comercial). No obstante este despliegue, los alcances de del mismo se vieron limitados al momento de tener que disputar cartelera en la Capital del país y a nivel nacional.

Conclusión

El Instituto Cinefotográfico de la UNT formó parte de la planificación modernizante del proyecto de gobierno de esta casa, a cargo de Horacio Descole. La misión con la que fue concebido fue la de contribuir, desde un nuevo formato, a la política comunicacional de la refundada universidad, tanto en su proyección científica como en la de su accionar por fuera de los claustros, en sintonía con el trabajo de extensión comunitaria local y con proyección regional. Al mismo tiempo, esta estrategia comunicacional (de la cual fue parte junto al Instituto de Periodismo y su diario *Trópico*) se articuló con los postulados del por entonces recién asumido gobierno peronista en materia de desarrollo económico, social y cultural con impronta federal, ligados a la revalorización de los recursos y las manifestaciones de las relegadas provincias del interior de la nación. No obstante, las acciones proyectadas y desplegadas por el ICUNT excedieron significativamente el ámbito de lo estrictamente

¹⁸ Documental que registraba los festejos del carnaval y el paisaje de la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy.

¹⁹ Dirigida por Pedro Bravo y con supervisión de Peirano, la mayoría del elenco formado por tucumanos. El guión era la transposición de la novela *Mansedumbre*, del tucumano Guillermo Rojas (1951).

político- institucional. En este sentido, el despliegue de las experiencias forjadas en su interior, tanto en materia de investigación e inventiva técnica como de generación de contenidos audiovisuales, nos invita ineludiblemente a interrogarnos sobre los alcances y limitaciones de estas primeras experiencias que fueron dando forma al campo audiovisual tucumano, en vistas de poder abrir un diálogo con las experiencias audiovisuales hegemónicas, forjadas desde de la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, durante una parte importante del prolongado período de apogeo del cine clásico industrial en nuestro país.

Bibliografía

- Ale, M. C.** (2010). “El cine como herramienta educativa: notas sobre el Instituto Cinefotográfico (1947-1950)”, en *Actas del segundo congreso sobre la historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán
- Azcoaga, G., Martínez Zuccardi, S., Tossi M. y Sosa M.,** (2017). “Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas 1946- 1960”. En Marcela Vignoli (Ed.), *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Imago Mundi.
- Azcoaga, G y Ovejero, V.,** (2014). “Azúcar, peronismo y melodrama en el filme Mansedumbre”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* “Dr. Emilio Ravignani”, Tercera serie, N° 41.
- Bravo, M. C. y Hillen, M.,** (2010). “El proyecto universitario de Descole y el rol del periodismo constructivo como instrumento del desarrollo regional. (Tucumán 1946-1951)” en *Actas del segundo congreso sobre historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Bravo M. C.** (2012). El proyecto de Descole y el desarrollo regional, 1946-1951. En Florencia Gutiérrez y Gustavo Rubinstein (comps.), *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Tucumán: EDUNT.
- Díaz Suárez, N. y A. Enrico,** (2010). “Instituto Cinefotográfico UNT (ICUNT). Apuntes para una Historia II”, en *Actas del segundo congreso sobre la historia de la Universidad. Tucumán*, Universidad Nacional de Tucumán.
- Galak E. y Orbuch I.** (2017). Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar. *Revista Cine Documental*, N° 6, pp. 49-75.
- Mastracchio, L.,** (2006). *Compilación sobre la Historia del ICUNT: Sesenta Aniversario*, Universidad Nacional de Tucumán.
- Pardo, S.** (2016, enero-marzo). Los estudios sobre el cine argentino del período clásico industrial: un panorama histórico. *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1 (49), 352-367. ISSN 1669-6581.

Varela, M., (2013) “Televisión pública en América Latina: instrumento político, experimento estético y audiencia nacional.” En A. I. Guérin, et. al. (comps.), *Pensar la televisión pública: ¿Qué modelos para América Latina?*, Buenos Aires.

Fuentes primarias

Diario *Trópico*, Tucumán, 1946-1951 en Archivo de la UNT

Diario *La Gaceta*, 1946-1951

Universidad Nacional de Tucumán: *Labor de la Intervención a cargo del Dr. Horacio R. Descole*, Tucumán, UNT, 1946.

Universidad Nacional de Tucumán: *Libro de resoluciones (1945-1951)*, Tucumán, UNT.

Universidad Nacional de Tucumán: *Memoria del año 1946*, Tucumán, UNT, 1947

Universidad Nacional de Tucumán: *Memoria del año 1947*, Tucumán, UNT, 1948

Universidad Nacional de Tucumán: *Memoria del año 1949*, Tucumán, UNT, 1950

Universidad Nacional de Tucumán: *Memoria del año 1950*, Tucumán, UNT, 1951.

Cine de la tierra: cineastas del conurbano y provincia de Buenos Aires

Dra. Jimena Cecilia Trombetta
(PICT-Universidad de Buenos Aires)
jimencecilia83@gmail.com

Resumen

Los cines regionales en Argentina han tenido un sostenido desarrollo a partir del ingreso de las nuevas tecnologías. Si bien no todos han ingresado en los circuitos comerciales, los festivales han dado un espacio de legitimación estableciendo vínculos internos entre las regiones. El caso que nos interesa investigar es la dinámica que se dio en la provincia de Buenos Aires. En ese campo productivo se insertan grupos de realizadores del conurbano bonaerense, desde Perrone, oriundo de Ituzaingo ya considerado en 1994 por *Labios de churrasco* y por su interés en filmar con formatos alejados del 35 mm; Campusano, cineasta y productor de Cinebruto e integrante del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (Olivera, 2018), hasta Fabio Junco y Julio Midú, creadores de Cine con vecinos y de su Fundación actualmente apoyada por el INCAA: una impronta comunal que fue profesionalizándose a partir de la formación de sus directores en la ENERC. Desde estos creadores nos interesa comparar la circulación de los films, los festivales a los que asisten y las similitudes y diferencias de las temáticas que toman.

Introducción

Los cines regionales en Argentina han tenido un sostenido desarrollo a partir del ingreso de las nuevas tecnologías. Si bien no todos han ingresado en los circuitos comerciales, los festivales han dado un espacio de legitimación estableciendo vínculos internos entre las regiones. El caso que nos interesa investigar es la dinámica que se dio en la provincia de Buenos Aires. En ese campo productivo se insertan grupos de realizadores del conurbano bonaerense. Raúl Perrone, oriundo de Ituzaingó, reconocido en 1994 por *Labios de churrasco* y por su interés en filmar con formatos alejados del 35 mm, tales como el Súper 8 en sus comienzos y video a partir de los años '90; Campusano, cineasta formado en el Instituto

de Artes Cinematográfico de Avellaneda y productor de Cinebruto, integrante del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires con el que indagan y experimentan hasta la actualidad con diversos formatos tales como 360, Súper 8, 35 mm, video, digital; Fabio Junco y Julio Midú, ambos con procedencia en Saladillo, creadores de Fundación Cine con Vecinos, del Festival Cine con Vecinos, de los talleres Cine Express que actualmente apoya el INCAA. Sobre estos últimos, debemos agregar que fueron profesionalizándose a partir de la formación de sus directores en la ENERC. Desde estos creadores nos interesa comparar la circulación de los films, los festivales a los que asisten y las similitudes y diferencias de las temáticas que toman.

Modos de rodaje y temáticas

Para pensar los modos de rodaje y las temáticas que abordan Julio Midu, Fabio Junco, José Campusano y Raúl Perrone, consideramos menester traer a colación el concepto de región y región histórica. Dentro del artículo de Omar Adolfo Cueto se explicitan una serie de puntos y diferencias entre la región histórica y la Historia Regional. Mientras que la segunda absorbe regiones que no se emparentan con ella desde un concepto de identidad, la primera se define por ser un concepto dinámico, no ser universal, tener un sentido operativo, ser el contexto en el que se encuentra el objeto de estudio, ser variable y estar determinado en un espacio y en un tiempo. Es este el concepto que nos interesa utilizar para pensar los tres casos.

Dentro del análisis podríamos encontrar puntos de coincidencia especialmente en las temáticas que abordan, que aunque son heterogéneas en los tres grupos de creadores, confluyen en resaltar y considerar las diferencias de clases y los conflictos sociales que atraviesa el conurbano.

Como sostiene Campodónico:

Un rasgo común a los actores de los distintos grupos comunitarios argentinos está dado por el móvil motivacional vertebrado, sobre la base del reclamo de inclusión de las voces e imágenes de todos aquellos grupos, sectores y comunidades que sistemáticamente son distorsionadas o excluidas de las agendas trazadas por las corporaciones mediáticas. En tal sentido, el gesto de autoafirmación identitaria y puesta en construcción y circulación de la misma, ocupa un privilegiado sitio en las actividades. (2014, p. 98)

No obstante, si nos enfocamos en las dinámicas organizativas y en los roles que ocupan cada uno de los principales creadores, llegamos a percibir modalidades diversas, que provienen en parte de las diferentes regiones históricas que atraviesan sus filmes. El mismo fenómeno sucede en sus modos de producción, si bien parecieran coincidir se alejan en varias puntas. El concepto que se tensiona es el de cine independiente. Bajo la voz de Perrone o de Campusano podemos encontrar varias entrevistas en las que se preguntan ¿independiente de qué?, cuestionando a la mayoría de las producciones que participan del BAFICI y que

obtienen apoyo del INCAA; producciones que vienen de creadores formados en las escuelas de cine (privadas y nacionales). Desde la perspectiva de Junco y Midú, el INCAA pasa a ser el motor que les facilita organizar los talleres Cine Express, mediante los cuales logran realizar cortometrajes en cada localidad que recorren tanto como impartir formación. Por su parte, José Celestino Campusano, por fuera del INCAA afianza la dinámica del cine comunitario, y organiza el CAPBA, conteniendo en su estructura creadores y creadoras que no devienen de un espacio cinematográfico académico. En el caso de Raúl Perrone, desempeña su formación en talleres privados y en sus propias producciones donde priman las creaciones generadas en Ituzaingó con actores no profesionales. Victoria Lencina señalaba que:

el cine de Raúl Perrone se define como una alternativa independiente que está más cercana al lenguaje cinematográfico de José Celestino Campusano por inscribir las historias en el mundo mismo desde el cual han surgido. Los motoqueros o dealers de la localidad de Quilmes que muestra Campusano en *Vikingo* (2009), *Fango* (2012) o *Fantasmas de la Ruta* (2013) pertenecen a la misma zona social que los pibes de barrio que se exhiben en la obra conjunta de Perrone. (2017, p. 15)

Este punto común, que destaca en ambos cineastas se separa levemente en las producciones de Saladillo. Esta ciudad alejada del primer cordón del conurbano, aborda desde la dinámica de producción del cine comunitario, los conflictos que pueden encontrarse en un espacio en el que aún conviven lo urbano con lo rural. Consideremos que el fenómeno de Cine con Vecinos comenzó en una región geográfica, pero pudo extenderse más allá de sus límites territoriales para conformarse como un fenómeno social, como una región histórica. Algo que no sucede con el cine de Perrone que se mantiene localizado, conformando películas que refieren y/o se producen en Ituzaingó. Por su parte, Campusano es generador, no de una estructura rizomática como sería el trabajo de Junco y Midú, sino de una estructura fractal. Desde nuestro punto de vista, la multiplicación se genera desde el impulso de los diversos Clúster, una propuesta superadora en tanto que trasciende las producciones de sí mismo; y en este sentido logra que la región histórica inicial fomente y visibilice nuevas regiones.

Junco y Midú demostraron un modo de producción basado en la creación a partir de los recursos que iban encontrando con ayuda de los vecinos, y gastando solo dinero en los videocasetes. Así, tal como mencionamos, conseguían que les presten recursos materiales. Con esta modalidad de producción, el filme era rodado en siete fines de semana, quedando el trabajo de postproducción en una semana más. De esta manera, podían estrenar en dos meses en el lugar habitual, el cine Marconi, para posteriormente derivar sus trabajos a los canales locales.

La manera de producir varía desde lo estético de acuerdo también con las diferencias en la formación de estos cineastas. Así observa Nicolás Azalbert:

Se puede reconocer en cada película quién es el realizador. Midú, por sus influencias televisivas, está más inclinado a la palabra. En él, el drama nace de los diálogos e implica un importante recorte en el montaje. A la inversa, Junco, por su trayectoria teatral, privilegia el tiempo y

su voluntad de organizar el espacio, hace que el drama nazca de la acción. También tiene en cuenta la no profesionalidad de los actores convocados. La interpretación actoral puede a veces destruir la ilusión que la apariencia física, completamente adecuada al personaje, podría sostener (2006, pp. 51-52).

Sin querer agotar el tema, podemos agregar que la composición de los personajes en un filme como *Hojas verdes de otoño* (2018) de Junco y Midú, conforman un drama que toca temáticas de pueblo, conflictos familiares, que si bien hacen referencia a una clase social específica, e incluso abordan el tema del alcoholismo del padre (Marcelo Subiotto) del protagonista (Juan Midú), no exponen mediante la composición de la imagen, ni lo abyecto de la temática, ni el hastío en tanto que en todo momento cuidan la belleza de la imagen. Por el contrario, y nuevamente ejemplos aleatorios, Perrone recompone el hastío y la ausencia paterna en un film como *P3nd3j05* y Campusano reproduce la violencia extrema en *Vikingo*. Nos surge la pregunta y la propuesta de revisar a futuro si estas marcadas tendencias ¿acaso no acompañan en definitiva una posición política de cada director, que les hace decidir, incluso que postura tomar frente a la posibilidad de ser subvencionado por el INCAA?

Independientemente de las influencias estéticas y genéricas de cada director, la versatilidad de sus producciones se ampara en los bajos costos. Esto da como resultado la posibilidad de encontrar tanto ficción como documental. Hay que comprender que las renovaciones tecnológicas facilitaron los costos, la logística de traslado, y los tiempos de rodaje y de postproducción.

Un último punto importante a considerar es que todas las producciones cinematográficas de Saladillo tienen la posibilidad de ser visibilizadas gracias a las nuevas tecnologías. Ya no precisan exclusivamente de las salas cinematográficas, sino que la plataforma de YouTube y el funcionamiento de las redes sociales les habilita un mayor registro de sus actividades por los ámbitos de la crítica, de la investigación y del público general que trasciende la localidad de Saladillo. La utilización de las nuevas redes habilitó que la poética de esa localidad avance más allá de los intercambios personales que se pudieran gestar dentro de los Festivales.

Comparativamente podemos ver que mientras que Perrone mantiene sus temáticas y su modo de producción aliado a su origen, es decir una región hasta netamente geográfica; los creadores de Saladillo expanden sus regiones progresivamente en el marco de sus trayectorias; y el Clúster creado por Campusano expande y conforma y funda nuevas regiones históricas. Esta misma dinámica la podemos ver repetida en el siguiente apartado en el que pensaremos cómo funciona el sistema de festivales que inauguran, o solamente participan.

Dinámicas de circulación de los filmes en festivales

Tal como vimos las creaciones de estos cineastas y de sus descendientes están amparadas en visibilizar determinadas temáticas y nociones que los atraviesan como grupo regional.

Independientemente de los festivales a los que pueden llegar a participar, los que son de suma importancia resaltar son aquellos que les dan el espacio comunal para exponer esa impronta. Nos referimos particularmente a la naturaleza de UNCIPAR, a la formación del Festival de Cine con Vecinos y a los festivales creados por el CAPBA.

La figura de Perrone, como bien dijimos, se mantiene localizado en su producción y aborda temáticas propias del conurbano y especialmente de Ituzaingó; es expansiva en su participación dentro de los diversos festivales que participó. En 1975, por ejemplo, obtuvo con el cortometraje *El cumpleaños de Juan* el primer premio de UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido). Para Perrone, independientemente de su participación en reiteradas ocasiones en el Festival de Mar del Plata o en el BAFICI, el UNCIPAR, comenta fue el impulso inicial para virar finalmente de historietista a realizador cinematográfico. De esta manera, participó fuertemente en los años '80 y '90 con diversos cortometrajes. A su vez vale comprender que sus filmes también estuvieron dentro del FIPRESCI y tuvieron alcance internacional recorriendo tanto polos céntricos como España, Francia, Alemania, tanto como festivales latinoamericanos en Chile, Ecuador, Perú y Brasil. Independientemente de la expansión en su participación, vale observar que siempre estamos hablando de los trabajos de Perrone que si bien sistematizó la formación de otros cineastas mediante su taller, no generó lo que podríamos bautizar cinematografía regional expansiva, un fenómeno que si se dió dentro de la inventiva de Campusano y de los creadores del movimiento Cine con Vecinos.

Campusano, cineasta y productor de Cinebruto e integrante del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (Olivera, 2018). La participación de Campusano en diversos festivales hace relucir los intercambios entre el clúster y su propia dinámica netamente comunitaria. Con *Verano del Angel* (2004) y con *Vil romance* (2008) participó de las ediciones 2006 y 2008 del Festival Cine con Vecinos Saladillo, además de haber conformado parte de la nómina de películas en el Festival Internacional de Mar del Plata (2008), Pantalla Pinamar (2009), tanto como Festivales en Francia.

Pero ingresando a las producciones del clúster nos interesa recordar que el mismo se constituye como Asociación civil sin fines de lucro el 28 de enero de 2013. En este caso, ubicado en la localidad El Pato, Berazategui. En dicha Asociación, presidida por José Celestino Campusano, Mario Altschuler como vice, María Soledad Bianchi secretaria de la asamblea y los asambleístas Horacio Florentín y Gonzalo Rafael Padín, se conformó un estatuto en el cual se establecieron deberes y atribuciones de los integrantes y condiciones de ingreso a nuevos socios. A su vez, el estatuto ya renovado en marzo de 2013 renovaba los objetivos sociales en los cuales expresaba la importancia de realizar actividades comunitarias, de formación y culturales.

A partir de esa creación impulsaron la creación de los clúster en Mar del Plata, La Plata, Bariloche, NEA, Rosario y, posteriormente y a raíz de un taller dictado por Campusano en México, se impulsó un clúster allí, en Brasil y en Bolivia. A su vez Colombia fue sede del FI CI Prox y la conexión con colegas argentinos radicados en Los Ángeles dio espacio para North

American Teasers Future Festival. Si bien la producción es mayormente privada, han tenido algunos lazos institucionales con la municipalidad de Marcos Paz, General Pueyrredón y La Plata quienes, municipalidades que facilitaban escuelas, universidades, hospitales, comisarías, cárceles, vía pública, industrias etc. (Campusano, 2016, p. 51). A su vez generaron convenios con instituciones como: Parques Nacionales Bariloche, FEBA, AATECO, Festival Distrital (México), Festival Pachamama (Brasil), Festival Aynivisual (Alto Bolivia), Cine con Riesgo (Argentina), Teatro UNLP de La Plata, Plataforma No solo en cines (Argentina). También con las siguientes productoras Cinebruto, Estudio Chroma, Ñoño, Escafandra RV, Cejitango, Inimaginaria, Alud, MVM, Helkin, Titanio, Gandhi y Lahaye post.

Saladillo es una localidad promovida como una región histórica dinámica que obtiene desde sus actividades un movimiento centrípeto (por el Festival Cine con Vecinos), y uno centrífugo, por sus participaciones en otros festivales y su extensión a otras regiones mediante el Taller de Cine Express. Actualmente, Cine con Vecinos no solo es practicado desde la Fundación por Junco y Midú, sino que son agentes de otras provincias los que también se ocupan de continuar la modalidad. Asimismo, Junco y Midú lograron que los largometrajes se inserten en los cines comerciales en Buenos Aires. El más reciente estreno fue *Hojas verdes de otoño*, lanzado en la sala Arteplex el 8 de abril de 2019 y en el Cine Gaumont un mes después, el 11 de abril.

Debe aceptarse entonces que el fenómeno de Cine Express y los Festivales en los que se presentaron las películas, que se desprenden de la modalidad de producción gestionada en Saladillo, conforman una región histórica. Es decir, una región que hace devenir su espacio-tiempo de acuerdo con las interacciones sociales y económicas que van creando en el trayecto de producción. En este sentido, “lo regional se constituye desde una posición de enunciación que construye un nosotros que posibilita diferenciarse de un centro que “articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrifugamente hacia él mismo” (Heredia en Dobrée, 2018, p. 102). Y en este punto hay que comprender que esta región histórica no se limita a Saladillo, en tanto que la Fundación Cine con Vecinos se encuentra en Capital Federal, sino que por sobre todas las cosas recibe el apoyo del INCAA. De aquí desprendemos la necesidad de considerar que independientemente del sostén de dicha institución, todo este magma de filmes es habilitado gracias a la incorporación de las nuevas tecnologías, de las que el INCAA evidentemente se nutre para poder redistribuir sus fondos.

Desde nuestro punto de vista, la dinámica de festivales que se da en los tres grupos de creadores es diferente. En el caso de Cine con Vecinos tal como hemos explicitado en el artículo publicado recientemente en *Imagofagia* se trata de un movimiento centrípeto y centrífugo, mientras que en la contraparte Perrone realiza siempre un movimiento expansivo de distribución y exhibición de sus materiales (Trombetta, 2019). En el caso de Campusano, consideramos que mantiene ambos movimientos, pero el centrífugo es a su vez expansivo desde su punto de llegada. Cabe aclarar que no estamos hablando exclusivamente de los

casos puntuales de cada filme sino del movimiento de cada grupo.

A modo de cierre

A lo largo de este trabajo hemos tenido la meta de comparar tres movimientos cinematográficos que exceden los límites de las producciones porteñas que se instalan en las salas comerciales. La mayor ganancia de este estudio fue encontrar algunas líneas que observan diferencias sobre estos fenómenos comunales o colectivos, independientemente de que sobresalgan las personalidades de los creadores que mencionamos. Es la tendencia estética la primera diferencia que salta a la vista, es la diversidad de formación de las individualidades, lo que también florece y es la circulación y la predominancia en determinados grupos de pertenencia lo que marca una postura estética y ética frente a la producción y difusión de los filmes.

Bibliografía

- Azalbert, N.**, (2006). “La alternativa Saladillo”, *Cahiers Du Cinema*, Nº 616, octubre 2006, 51-52.
- Campodónico, H.**, (2014). “Argentina” En Alfonso Gumucio Dragón, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert Stiftung FES.
- Altschuler, M. Campusano, J. y Velzaquez V.** (2016). Primer Anuario Capba. Anuario Cluster Audiovisual de la provincial de Buenos Aires. 2016. Recuperado: <https://es.scribd.com/document/375611374/anuarioCAPBA2016>. Consultado el 05/03/2020.
- Cueto, A. O.** (s/d). *La historia regional: una herramienta clave para la regionalización*. S/d
- Dobrec, I.**, (2018). “El cine regional como experiencia”. AURA. *Revista de Historia y Teoría del Arte* – Nº 8 – Diciembre, 2018.
- Lencina, V.** (2017). “Seres disfuncionales La representación de lo marginal en la trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio'* (1997) y *5 pal' peso* (1998)”. En *Argus*, Nº 23, 2017.
- Molfetta, A.** (comp.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*. Buenos Aires: Teseo.
- Trombetta, J.**, (2019). “Cine con Vecinos: el fenómeno Saladillo”. En *Imagofagia*. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, Nº 20, 2019, 299-320.

Politicidades
estéticas. Archivos
y memoria en el
cine documental,
posibilidades
políticas de la
distopía

Aproximaciones a la representación de los perpetradores en el cine documental

Lior Zylberman

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio,
Universidad Nacional de Tres de Febrero/
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires
liorzylberman@gmail.com

Resumen

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. En esta instancia, se indagará en torno a cómo son presentados los perpetradores en la pantalla teniendo este artículo como objetivo desplegar una taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental. Para ello, luego de exponer algunos posibles debates en torno al tema, se pensará el problema alrededor de formas y modalidades de representación del victimario en el cine documental. Se sugerirá así dos grandes formas discursivas –visual y verbal– y cuatro modalidades de representación – Archivo, Evocativa, Declarativa y Participativa– siendo la combinación de ambas lo que permitirá analizar las diversas estrategias de representación de este actor en el cine documental.

Introducción

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. Luego de haber propuesto y analizado estrategias de representación para un posible abordaje integral del problema (Zylberman, 2018) la investigación continúa para centrarse en el análisis de la representación del “elemento humano” (Alvarez, 2001, p. 18), noción empleada para referirse a los diversos actores involucrados en un genocidio y en hechos de violencia de masas. En ese contexto, me interesa indagar en torno a la representación de los perpetradores, teniendo como objetivo en este texto presentar una posible taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental.¹

¹Dado que la discusión en torno a la denominación de este actor también se encuentra en disputa, sugiero denominarlo, como ya fuera mencionado antes, en forma simple como victimario. Siguiendo a

Formas y modalidades de representación del victimario

A continuación, propongo sistematizar y distinguir las diversas modalidades en que el victimario ha sido representado en el cine documental. Éstas no esperan ser normativas ni taxativas sino ser pensadas como tendencias, como estrategias de representación; en ese sentido, como se verá, un documental puede tender hacia una modalidad en particular como transitar por varias a la vez. En esta ocasión, entenderé representación en su acepción más común: hacer presente algo. La pregunta recae así en cómo se hace presente el victimario en las diversas producciones.

Los siguientes dos cuadros dan cuenta de las diversas formas y modalidades de representación de los victimarios propuestas. El primer cuadro resulta más general y amplio, sugiriendo dos grandes formas discursivas de representación; mientras que el segundo, plantea las modalidades propiamente dichas. Cada título puede ser pensado en una zona específica como en intersecciones ya sea tanto en como entre las modalidades y las formas.

Visual
Verbal
<i>Formas discursivas</i>
Cuadro 1

Archivo	Declarativa
Evocativa	Participación
<i>Modalidades de representación</i>	
Cuadro 2	

Por formas discursivas me remito a la noción de discurso narrativo, es decir, a las “técnicas significantes y las estrategias formales mediante las cuales un relato es referido a un lector o espectador” (Stam et al., 1999, p. 107). En ese sentido, la forma visual se remite a pensar las diversas formas de (re)presentación en imágenes de los victimarios, ya sean éstas registradas por ellos mismos o bien registradas por otros ya sea en los momentos del exterminio o en forma posterior –entrevistas, recreaciones, cámaras ocultas, juicios, etc. Se encuentra así una gran variedad de títulos, que van desde los documentales de compilación como *De Nuremberg à Nuremberg* (Frédéric Rossif, 1989) o *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) hasta los performativos como *The Act of Killing* (Josuha Oppenheimer, 2012), encontrándose en el medio filmes como *Enemies of the People* (Thet Sambath y Rob Lemkin, 2006) o *Rwanda*,

Jeremy Metz (2012, pp. 1037-1038), dicha expresión “determina fácilmente a su objeto, la víctima” mientras que “perpetrador hace la pregunta de qué se está perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para ‘perpetrado’ (*perpetratee*)”.

Beyond the Deadly Pit (Gilbert Ndahayo, 2009). Por forma verbal, me remito a pensar las diversas formas de (re)presentación en el nivel de la expresión oral tanto de los propios victimarios como por otros: víctimas-sobrevivientes que se refieren a ellos, expertos, testigos e incluso la narración en off. Los diversos niveles llevan a análisis específicos, obligando a reparar y poner en tensión las formas en que los victimarios son (re)presentados en los documentales.

Cuatro modalidades

La primera modalidad será denominada “Archivo”, contemplando así lo que comúnmente se refiere como material de archivo o imágenes de archivo; es decir, registros visuales tomados originalmente por alguien para luego ser editados y montados para crear una determinada película. En esta modalidad predominan dos fuentes de imágenes: el registro de los propios victimarios en su tarea –ya sean tomadas por ellos mismos como por otros– o filmaciones generales que no remiten necesariamente al exterminio –por lo general resultan ser películas de propaganda, noticieros cinematográficos o televisivos o incluso también generadas por los propios victimarios–. Los títulos que prevalecen en esta modalidad son asociados con los documentales de compilación o bien aquellos que emplean imágenes de archivo para ilustrar el relato histórico que presentan. En ocasiones, las imágenes de archivo son montadas en forma alternada con entrevistas, constatando lo que el entrevistado afirma o bien otorgándole un sentido, a partir de la entrevista, a dichas imágenes. En el análisis de éstas resulta importante reparar en su origen ya que muchas de estas imágenes provienen del propio corazón de los regímenes genocidas a partir de películas o fotografías de propaganda –como del régimen nazi, o el de Pol Pot– u otro tipo de registro de época –como en *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006)– y en su circulación y uso se suele abandonar su empleo original, como el registro de Jean Kambanda, utilizado en la mayoría de los documentales sobre el genocidio ruandés, en el cual exhibe su pistola “lista para matar tutsis”. En consecuencia, en esta modalidad, las imágenes son sometidas a un constante proceso de de-significación y re-significación, adquiriendo las imágenes sus sentidos en forma variada. En conclusión, en esta modalidad el victimario no tiene la palabra; aquí, el victimario es representado en forma silente, no se expresa en forma libre, no es su voz la que escuchamos, sino que otro habla por él.

La segunda modalidad para representar al victimario la denomino “Evocativa”. La evocación es una forma de traer a la imaginación, una llamada o convocatoria para que algo o alguien se haga perceptible; así, mientras que la anterior modalidad era inminentemente visual, esta modalidad parte de la forma verbal para, en un segundo momento, dar posiblemente lugar a la visual: aquí la evidencia verbal se coloca por encima de la visual. Si bien la modalidad anterior puede ser pensada con características de esta segunda, pienso esta

modalidad vinculada con la tercera (la “Declarativa”) ya que el componente principal aquí es la entrevista o el testimonio. En consecuencia, es en el marco de la entrevista-testimonio que surge la evocación, la figura del victimario; allí, éste es delineado y caracterizado por la palabra de otro. Comúnmente es la víctima-sobreviviente quien suele evocar y caracterizar a esta figura a partir de su testimonio. En esa dirección, en numerosos documentales es a partir de la palabra que el victimario es presentado en pantalla, en ocasiones en forma general, para referirse a “los SS” o a algún nazi en particular, como por ejemplo, Helen Jonas-Rosenzweig respecto a Amon Goeth en *Inheritance* (James Moll, 2006), Graciela Daleo respecto a la “patota” en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o algunos sudaneses respecto a los Yanyauid en Darfur en *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007). La evocación no solo la realizan los sobrevivientes, sino también expertos –historiadores como David Chandler en *S-21: Inside Pot Pot's Secret Prison* (Greg DeHart, 2002)–, o bystanders, testigos ocasionales, gente que les brindó asilo y ayuda como también cazadores de nazis. Una producción paradigmática de esta modalidad bien podría ser *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988), documental que gira en torno a la figura del llamado “Carnicero de Lyon”. Película donde el victimario es el protagonista, sin embargo nunca da una entrevista ni participa en forma activa para la cámara de Ophüls sino a partir de los testimonios de quienes sufrieron sus actos, luchadores de la resistencia francesa, los cazadores de nazis Serge y Beate Klarsfeld, agentes del servicio secreto y de la CIA que trabajaron con él, militares bolivianos –recordemos que Barbie vivió y trabajó para la dictadura boliviana, con el visto bueno de los Estados Unidos–, vecinos, entre otros. Es a partir de este coro de voces que el espectador se representa la figura del nazi; éste, sólo tendrá pantalla ya sea a través de fotografías, entrevistas para televisión en el momento en que fue apresado o durante el juicio.

Esta modalidad es empleada también para representar casos que, por la distancia temporal, no existe la posibilidad de acceder a otra forma de testimonio audiovisual. Así, algunos documentales sobre el genocidio armenio, como *Armenian Genocide* o *Aghet, Ein Völkermord* (Eric Friedler, 2010) recurren a este modo para representar a los Jóvenes Turcos, o sobre el genocidio herero, como *Namibia Genocide and the Second Reich* (David Olusoga, 2005), que emplea esta modalidad –como también la recreación– para representar, por ejemplo, al general Lothar von Trotha y sus tropas.

La evocación es también la modalidad empleada como forma de elaborar el pasado familiar por algunos hijos de victimarios. En *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), su director, hijo de Hanns Ludin, miembro de las SA nazi y embajador alemán en la República Eslovaca, bucea en el legado familiar y la figura de su padre, al cual casi no conoció ya que fue ejecutado en 1947 cuando tenía apenas 5 años de edad.

A partir de lo expuesto, y en coincidencia con la modalidad anterior, en esta el victimario tampoco se expresa por su propia voz, sino que es caracterizado y representado en la pantalla a través de segundos siendo la forma discursiva predominante la verbal a partir de entrevistas

o testimonios de segundos. Incluso si se apela a la forma visual –ya sea a través de imágenes de archivo como de recreaciones–, en esta modalidad las imágenes que muestran a los victimarios no suelen ser registradas por la propia producción sino también por ajenos. La diferencia sustancial entre ambas modalidades radica en la forma discursiva: mientras que la primera predominaba la visual –imágenes de archivo–; en esta, lo hace la palabra –entrevistas y testimonios.

La tercera modalidad la denomino “Declarativa”. Una primera aproximación a esta modalidad podría incluir las diversas declaraciones públicas de los victimarios registradas en forma audiovisual, como por ejemplo el discurso de Adolf Hitler ante el Reichstag el 30 de enero de 1939², la conferencia de prensa de Jorge Videla el 19 de abril de 1979³ o la entrevista en la cárcel a Jean Kambanda emitida por el canal ITV el 21 de mayo de 2015. Sin embargo, no es ese el recurso al que se refiere esta modalidad. Efectivamente, entiendo por declaración a un anuncio, a una manifestación de hechos, sucesos, conductas o pareceres en un determinado contexto, pero, en el caso de esta modalidad, se refieren a las declaraciones efectuadas *específicamente* para el documental en cuestión.

En esta modalidad, el victimario se expresa por sí mismo y aparece frente a la cámara del documentalista; para decirlo de otro modo, aquí confluyen ambas formas discursivas propuestas. Con todo, esta modalidad no resulta necesariamente “apacible”, alcanzar la declaración de un victimario no suele ser una tarea sencilla; por lo tanto, esta modalidad también contempla otras tácticas llevadas adelante por los realizadores para registrar –o no– las declaraciones de los victimarios. ¿Qué sucede, en cambio, si el victimario no está dispuesto a dar una entrevista o, en todo caso, si el documentalista, al entrevistarlo, advierte que su interpelado no es del todo sincero? Algunos realizadores han optado entonces por estrategias que quizá no sean ortodoxas pero que les permitieron registrar declaraciones de victimarios. En algunas ocasiones se obtienen declaraciones a través de una cámara oculta; en otras, los victimarios aceptan dar la entrevista y el documentalista hace un falso corte o bien el entrevistado cree que la cámara dejó de filmar, en ese momento, entonces, cae el velo y el victimario llega a afirmar lo que antes negaba. A esa estrategia recurre Marie-Monique Robin en *Escadrons de la mort: l'école française* (2003) para lograr la palabra de algunos militares argentinos y chilenos⁴ con el fin de explicar cómo Francia formó a los oficiales de las juntas militares en los métodos de la lucha antsubversiva que los franceses desarrollaron durante las guerras en Indochina y Argelia. En esa dirección, uno de los entrevistados es el

2 En esa ocasión Hitler afirmó que “si la judeidad financiera internacional dentro y fuera de Europa consiguiese precipitar a las naciones una vez más a una guerra mundial, el resultado no será la bolchevización de la tierra y con ello la victoria de la judeidad, sino la aniquilación de la raza judía en Europa!”

3 En ella, el presidente de facto afirmó “que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”.

4 Es preciso señalar que no todas las entrevistas fueron hechas con cámara oculta; por otro lado, las de los militares franceses fueron hechas “en on”, ya que, evidentemente, éstos no tienen nada que ocultar.

general Ramón Genaro Díaz Bessone, quien fuera comandante del II Cuerpo y ministro de Planeamiento entre 1976 y 1977: en on, explica el método de cuadrículación; en off, justifica la tortura, pone en discusión el número de desaparecidos y comenta el escándalo que se hubiera suscitado –“se nos viene el mundo encima” afirma– si se hubiera fusilado a todos los “subversivos”.

Finalmente, la última modalidad es la “Participativa”. Ofrecer una entrevista es, desde ya, una forma de participar, lo mismo que los diversos inserts o tomas de establecimiento a las que en ocasiones acuden los documentales, como por ejemplo el general Díaz Bessone caminando por los pasillos del Círculo Militar hasta entrar a su oficina antes de ser entrevistado en *Escadrons de la mort: l'école française*. Incluso las otras estrategias vistas previamente para obtener una declaración son formas de participación; sin embargo, no es esa la condición que primará en esta modalidad; aquí, se pone en tensión la performance representacional y presentacional ya que la participación será entendida de una manera precisa: cuando el victimario se dispone a actuar, a recrear, ante la cámara. Es por eso que los documentales que apelan a esta modalidad son escasos e infrecuentes, pero cuando recurren a esta modalidad, suelen traer consigo discusiones de diversos tipos.

En esta modalidad prima una performance presentacional⁵, como en *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2011), película que sigue a Jorgelino Vergara, quien a los 16 años trabajó como doméstico en la casa de Manuel Contreras, director de la DINA chilena, para luego pasar como asistente al “cuartel Simón Bolívar”, único centro de exterminio de la dictadura chilena, presenciando y participando en diversas sesiones de tortura. Arrepentido de lo que hizo en su juventud; en el filme, se sigue a Vergara en su búsqueda por el perdón y redención.

Este tipo de performance puede servir para pensar las recreaciones que efectúan sobre situaciones en las cuales se vieron implicados en los crímenes de los diversos regímenes a los que pertenecían. Algunos filmes, como el díptico de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia –*The Act of Killing*, sobre todo, y *The Look of Silence* (2014)– recurren a esta modalidad casi en la totalidad de la película; de hecho, fue parte de la estrategia general de las películas. En otras, como *S21, la machine de mort khmère rouge* (Rithy Panh, 2003), *Enemies of the People* o incluso *Mr. Death* (Errol Morris, 1999), se recurren a la participación para secuencias precisas. Como fuera dicho, la recreación es un recurso frecuente en el documental, la diferencia en esta modalidad radica en que no son actores o figurantes lo que realizan las recreaciones sino los propios victimarios, los propios protagonistas de los hechos.

En el díptico de Oppenheimer, quizá las producciones más sugerentes y problemáticas de esta modalidad⁶, la recreación puede ofrecer, siguiendo a R. G. Collingwood, un acceso particular a la experiencia pasada. Al preguntarse cómo y en qué condiciones puede el historiador conocer el pasado, el inglés hace notar que el pasado “nunca es un hecho dado

⁵ Al respecto, véanse las distinciones que hace Thomas Waugh (2018).

⁶ Sobre dicho díptico me he centrado en otros trabajos, véase Zylberman (2015, 2016, 2020a).

que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción (...) el historiador no es un testigo ocular de los hechos que desea conocer” (Collingwood, 1952, p. 323), y si para escribir la historia el historiador debe “re-crear el pasado en su propia mente”, el documentalista, en esta modalidad, tiene la posibilidad de que el pasado sea re-creado por los propios protagonistas para su cámara: la experiencia pasada no se la recrea el historiador-documentalista en soledad sino junto a los protagonistas. En ese sentido, resulta interesante pensar y colocar en tensión cuánto de re –en tanto volver a, reproducir– poseen dichas actuaciones ante la cámara o bien son efectivamente nuevas creaciones.

Lo cierto es que, como señalara Rithy Panh (2012), en la participación activa de los victimarios se puede descubrir otra memoria, la memoria corporal. Al filmar *S21...*

los sobrevivientes hablarían sobre los dolores que sienten en ciertas áreas del cuerpo, incluso si fue hace mucho tiempo. Pero encuentras las mismas cosas con los antiguos guardias. A veces la violencia es tan fuerte que las palabras no son suficientes para describirla. Y también que la violencia puede ser tan fuerte que las palabras se vuelven inaudibles. (Oppenheimer, 2012, p. 244)

Así, para lograr el testimonio de uno de los guardias, el realizador le sugirió “‘puedes usar gestos, puedes hablar, explicarlo de la forma que desees’. Y luego tuve la idea de llevar al guardia al S21, que ahora es un museo del genocidio, y como el guardia dijo que trabajaba de noche allí, lo llevé allí por la noche” (Oppenheimer, 2012, p. 244). Así, la participación es una declaración en doble sentido: el victimario hace afirmaciones para la cámara, pero también las declara con su cuerpo, y mientras que en la modalidad anterior la forma discursiva que predominaba era la verbal, aquí es, a través del cuerpo, la visual.

Modalidad que quizá resulte una excepción en la representación de los genocidios y violencia en masa en el cine documental, resulta importante pensar por qué los victimarios pueden llegar a aceptar llevar su declaración a un nivel mayor. En algunos casos, como en *The Act of Killing* o *The Look of Silence* la participación es una forma de exhibir la impunidad, la irresponsabilidad o la no asunción de la misma, la ostentación de la violencia les permite referirse no solo al pasado sino al presente. No es recordar para ir hacia atrás en el tiempo, sino que esa misma violencia –ejercida quizá de otro modo– la siguen desplegando. En cambio, en filmes como *Enemies of the People* o *S21...*, la posibilidad de hablar y actuar ante la cámara es una forma de intentar asumir dicha responsabilidad, de llevar adelante un trabajo de catarsis.

A modo de cierre

Siguiendo con la pregunta básica que guía mi investigación – ¿qué estrategias ha desplegado el cine documental para representar los genocidios– esta presentación tuvo como objetivo desplegar una matriz metodológica y analítica para el estudio de la representación de los victimarios. He trabajado en forma más extensa la propuesta aquí presentada en un artículo

recientemente publicado (Zylberman, 2020b) y también lo hice en torno a la modalidad participativa (Zylberman, 2020a). Actualmente, y a partir de la matriz aquí expuesta, me encuentro investigando sobre la modalidad declarativa tomando como estudio de caso para la ocasión los documentales sobre el genocidio camboyano.

Bibliografía

- Alvarez, A.**, (2001). *Governments, Citizens, and Genocide*. Bloomington: Indiana University Press.
- Collingwood, R. G.**, (1952). *Idea de la Historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Metz, J.**, (2012). “Reading the victimizer: Towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature”. En *Textual Practice*, 26(6), 1021-1043.
- Oppenheimer, J.**, (2012). “Perpetrators’ Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh”. En J. ten Brink & J. Oppenheimer (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Wallflower.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S.**, (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Waugh, T.**, (2018). “Actuando para interpretarse a sí mismo: La interpretación en el documental”. En *Revista Cine Documental*, N° 18, pp. 265-295.
- Zylberman, L.**, (2015). “¿Una película sobre el olvido? Sobre The act of killing de Joshua Oppenheimer”. En *Toma Uno*, N° 4, pp. 57-70.
- Zylberman, L.**, (2016). “Una aproximación a la construcción del mal en el díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia”. En *Cuadernos de Marte*, N° 10, pp. 149-172.
- Zylberman, L.**, (2018). “Cine Documental y Genocidio: Hacia un abordaje integral”. En *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 45 (50), 223-238. Recuperado de: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>
- Zylberman, L.**, (2020a). “Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa”. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, N° 108, pp. 71-86.
- Zylberman, L.**, (2020b). “Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía”. En *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 15, pp. 191-192.

Noticiarios Españoles: cimientos cinematográficos para edificar la Nueva Sociedad

Mónica Gruber

F.F. y L. - Universidad de Buenos Aires
monica.gruber@fadu.uba.ar

Gabriel Cora

F.F. y L. - Universidad de Buenos Aires
gcorasavino@gmail.com

Resumen

El trabajo indaga la elaboración estética de la imagen de Franco, a través de fuentes cinematográficas y documentales concebidas por el régimen en su fase embrionaria.

Dado su alcance masivo, su consumo sin distinción de clases y su impronta modernizante, el cine fue una vía privilegiada de penetración simbólica en la sociedad, con el objeto de difundir y promover valores e ideas y –a la vez– desalentar y controlar los rasgos disonantes. El recorrido se inicia en una España devastada por la tragedia colectiva de la Guerra Civil, que –inspirada por los Estados fascistas en pleno auge– busca su propia identidad. De esa búsqueda resultará, por un lado, el campo semántico de la hispanidad, que la dictadura exacerbará hasta el paroxismo y, por el otro, una memoria oficial que legitimará su poder, filíandolo a un particular uso (y abuso) del pasado nacional.

Nuestra hipótesis es que la figura de Franco constituye un elemento central del reservorio icónico que asiste a los documentales de la época. Se impone –entonces– un breve estudio que rastree la imagen del Caudillo en un ceremonial que cumple funciones rituales y normativiza la visión de los vencedores.

Introducción

Aunque en los albores del siglo XX las elites gobernantes ya habían descubierto el potencial del cine como instrumento de intervención política, corresponde al Franquismo el cuestionable honor de ser uno de los primeros regímenes en hacer un uso sistemático de la imagen como constructora de memoria colectiva.¹ El bautismo de este recurso se produce

¹ Ello no debería extrañarnos si tenemos en cuenta la importancia política de las imágenes, según señala

con el temprano Noticiario Español de los años finales de la Guerra Civil, pero es con el nacimiento de los Noticiarios Documentales y Cinematográficos Españoles (NO-DO) -el 4 de enero de 1943- que el nuevo Estado se lanza a la construcción de una sociedad sin otra potestad que la tiránica voluntad de su Jefe, legitimada en la reciente victoria. En ese proceso, las destrucciones de la guerra atestiguan -por un lado- el grave crimen cuya culpabilidad iba a corresponder a quienes habían combatido en las filas republicanas y -por el otro- la magnitud de la gesta salvadora atribuible omnímodamente al Caudillo.

En ese mismo período se crea el Departamento Nacional de Cinematografía. Por lo tanto, entendemos que fue el cine el vehículo privilegiado para la tarea nodal de capilarizar tales ideas al conjunto del cuerpo social.

Aunque no nos detendremos aquí a analizar los planteos de periodización de que ha sido objeto la larga dictadura del General Franco,² haremos uso de la categoría “1er. franquismo”, que denota el cambio de rumbo operado hacia fines de los años ‘40 en todos los campos de intervención estatal. Nos referimos a reformas cuya orientación privilegiaba el reposicionamiento internacional, la liberalización económica y la previsión de mecanismos de sucesión política.

El propósito principal del Caudillo, que lo edificó, fue radical: implantar una sociedad nueva en una nación evocadora de su tradición. Conforme a este objetivo, rápidamente se modela una simbología generalizada cuyo fin era la socialización masiva -a partir de normas y valores- y el control social.

El franquismo y el cine

El cine español, desarrollado ya en tiempos monárquicos, era todavía una actividad debida exclusivamente a la iniciativa privada. La emergencia de una industria cinematográfica de carácter estatal es subsidiaria de la empresa más general de construcción del Estado totalitario y consolidación de la estructura de poder representada por Franco. En efecto, su régimen fue el primero en organizar una industria cinematográfica española de naturaleza estatal.

Si abonamos la postulación de que hay franquismo desde el preciso instante en que se produce la rebelión nacionalista, hemos de decir que, en materia de cinematografía, las intervenciones son, en el primer bienio, poco significativas. Es a partir de abril de 1938, con la creación del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), que el régimen le pone

Didi-Huberman: “Es evidente que no hay imagen sin mediación técnica, sin ‘aparato’. Pero el aparataje técnico está condicionado por un aparato de poder, así como la visión que tenemos de las cosas a través de las imágenes está condicionada por las visiones, es decir por los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que ‘piden ver’, todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes” (Didi-Huberman, 2014, p. 67).

2 Pueden consultarse, entre otros, Fontana J. (1986); Tusell J. (1996).

manos al asunto. Luego de su fundación, comenzaron a desplegarse algunas reglamentaciones que impusieron ciertas pautas cuya finalidad primordial fue la censura de contenidos.

Los españoles tomaron como faro el Código Hays redactado por William Hays, el jesuita Daniel Lord y el editor católico Martin Quingley. Este último colaboró activamente con las autoridades del bando nacional. Emeterio Diez Puertas nos recuerda que la imitación es lógica, ya que el Papa Pío XI había premiado a la Legión de la Decencia por su tarea en la implementación de dicho Código en el país del Norte, en su Encíclica *Vigilanti Cura* (Diez Puertas, 2002, p. 140).

El Código de Sevilla -el equivalente hispano del código Hays- rigió entre mayo de 1937 y noviembre de 1938, circulando entre algunos distribuidores. Pautado como el anterior, establecía en cada uno de sus apartados (temas o incidencias de carácter religioso, libertad de costumbres, desnudos, efusiones amorosas, etc.) qué cosas resultaban reprobables y cuáles eran plausibles de ser sancionadas.

Si en EEUU el Código Hays fue aplicado y a veces hasta burlado por la misma industria que lo había desarrollado y lo hacía cumplir, en la España franquista se constituiría en un férreo elemento de represión en manos del catolicismo doctrinario.

Ya en 1937 el General Queipo del Llano creaba un organismo de jurisdicción territorial, entrando de este modo en colisión con juntas de censura provinciales y regionales, que habían sido excluidas del mismo. Sin embargo, las dificultades de implementar la tarea debido a las grandes distancias, la fragmentación del territorio producto de la Guerra y las fricciones surgidas, pusieron en escena al Gobernador General del Estado, general Luis Valdés de Cabanilles, quien se ocuparía desde este momento del tema. De este modo, los católicos llegaron a legitimar oficialmente su rol de censores. Se crea entonces la Junta de Censura en La Coruña, “institucionalizando la censura franquista como custodia de un concreto orden político, cultural y moral” (Diez Puertas, 2002, p. 126). Las superposiciones jurisdiccionales en todo el país condujeron al Gobernador General a derivar parte de las obligaciones en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (DEPP), a cargo de Nicolás Franco, hermano del Caudillo. Manuel Arias Paz, comandante de ingenieros, se hacía cargo de la labor, al tiempo que se creaban las Juntas Provinciales de Prensa, Radio y Propaganda, sucursales de la DEPP con sedes en cada una de las capitales de provincia. Las peleas entre católicos y empresarios en el interior de tales organismos se tornaron moneda corriente, por lo que se hacía imperioso poner paños fríos a las reyertas. Finalizada la guerra desaparecía la Junta de La Coruña, mientras que la de Sevilla pasaba a depender de la Junta Superior de Censura Cinematográfica (JSCC), ente recientemente creado, con sede en Salamanca. Copiando del modelo italiano detalles operativos, Sevilla se hacía cargo de censurar ficciones, mientras que Salamanca facultaba sobre “la censura de los guiones, las producciones nacionales y las ‘películas que tengan un carácter de propaganda social, política y religiosa, así como los Noticiarios’” (Diez Puertas, 2002, p. 126). Lejos de aquietarse las aguas, las rencillas continuaban: los padres de familia y los empresarios colisionaban ideológicamente, por lo

que la JSCC determinó el cese de sus representantes. La DEPP creó un organismo censor que funcionó nueve meses, en tanto se establecían las bases del primer gobierno de Franco, a principios de 1938. La JSCC era trasladada a Burgos, la capital política y las facultades censoras a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior, luego de Gobernación.

La nueva estructura organizativa exacerbó los enfrentamientos entre el ex diputado José Moreno Torres y el falangista Dionisio Ridruejo.³

Las aspiraciones de los falangistas eran claras: acabar con la censura privada católica, hacerse cargo del control de los contenidos cinematográficos y controlar los recortes sobre los guiones. Tanto Ridruejo como Moreno Torres apelaron a la protección de superiores, amigos y conocidos en una carrera contrarreloj para ver quién ganaba la pulseada. No faltaron ataques por impericia e ineficiencia debido a las desconexiones de las Juntas. Para zanjar la cuestión ambos enviaron proyectos de reorganización. Moreno Torres fue cesado en sus tareas, pero recibía el nombramiento de Director General de Regiones Devastadas, convirtiéndose más adelante en el Alcalde de Madrid.

La falange ejercería entonces la censura sobre los guiones y sobre la prensa, y un rígido control sobre ella era facultad de Ramón Serrano Suñer o del presidente de la JSCC, quienes tenían que aprobar lo establecido por los censores en su materia, perdiendo de este modo sus fueros. El poder del DNC era muy fuerte, aún en las zonas ocupadas. Allí nuevamente se produjeron discrepancias entre falangistas y religiosos que no acordaban acerca de la ideología y metodología censora. Según Emeterio Diez Puertas la censura franquista ha atravesado “un proceso por el que se pasa de una censura de urgencia, localista y contrarrevolucionaria a otra oficial, centralizada y en perfecta conexión con las instituciones de propaganda” (Diez Puertas, 2002, p. 133).

El franquismo apeló a colonizar el imaginario⁴ español valiéndose de imágenes cuya pregnancia no dejasen resquicio de dudas en los espectadores. Nos enfocaremos aquí en la relación que se establece entre esas imágenes y sus receptores. Angel Balsega junto a otros falangistas provenientes de la praxis del cine mudo proponían que “el estilo del cinema español habría que buscarlo en la raíz lírica y heroica que ha dado savia a nuestro romancero y a nuestro teatro”, señalando además la necesidad de lograr un ritmo ligero para llegar a la psiquis del espectador (Bizcarrondo, 1997, p. 77).⁵

En un país poblado en su mayoría por grandes masas analfabetas, un proceso de lecto-escritura para difundir los ideales del régimen era impensable a corto y mediano plazo. Por ello, la utilización de los medios de comunicación, en especial el cine, ofrecía una inmediatez

3 Quien a la sazón deseaba “radicalizar aún más la estructura totalitaria de la censura y, sobre todo, en su interés porque dicha censura obedezca a principios nacional-sindicalistas. Esto significa un examen, fundamentalmente político y estético, aunque, desde luego, se acepta una cierta censura moral” (Diez Puertas, 2002, p. 130).

4 Utilizamos esta terminología apelando al sentido que le otorga Gruzinski (2003).

5 Del Amo, Alfonso (Ed.) (1997). Catálogo General del Cine de la Guerra Civil. Madrid: Cátedra.

capaz de dar respuesta a la problemática anteriormente mencionada. Las autoridades españolas eran conscientes del potencial del cine como transmisor de mensajes y educador.

Noticiarios españoles

Tal como nos recuerda Grüner (2001):

Hay efectivamente una *política de la mirada*, cuya historia alguien debería escribir, ella mostraría que, así como no hay lecturas inocentes (decía Althusser) tampoco hay formas “puras” de la mirada, que puedan pretender no sé qué ingenuidad incontaminada por el barro y la sangre de la historia. (p. 13)

Asimismo y ya hace tiempo que el mundo académico ha “descubierto” la importancia del cine en la construcción del conjunto de ideas que circulan en una sociedad y -por ello- su valor como fuente instrumental de la ciencia histórica (Ferro, 1995). No es menos cierto que la conciencia histórica es mucho más compleja y contradictoria que la imagen de la cámara y que la tensión entre realidad y ficción podría amenazar con invalidar el *status* científico de esta perspectiva. Indudablemente, esta cuestión remite a las consabidas reflexiones acerca de si el discurso histórico es o no copia de realidad, cuyo abordaje desnaturalizaría el propósito de esta comunicación.

Sin embargo, sí desalentaremos la falsa presunción de autenticidad que recae en el género documental, en contraposición a la ficción cinematográfica deliberada. En rigor, las investigaciones que toman como método privilegiado a la crítica de noticiarios se centran en lo expresado por Bill Nichols (1997):

Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y una clausura. Hacen todo esto con referencia a una “realidad” que es una construcción, producto de sistemas significantes, como el propio documental. (p. 149)

El Noticiero Español funcionó entre 1938 y 1941, no se ha podido determinar con exactitud la cantidad de ediciones ni la frecuencia de su aparición que debió seguramente ser irregular, ora quincenal, ora trisemanal, alcanzando una frecuencia mensual en los últimos tiempos. La duración también era variable oscilando entre los nueve y los dieciséis minutos, a excepción de las ediciones especiales que tenían una extensión mayor. Los laboratorios intervinientes fueron Geyer (Berlín) para los números 1 a 12, luego Cinefoto (Barcelona) del 13 al 17 y, por último, Madrid Films para las ediciones 18 a 32.

Cada número contiene varias noticias separadas por el uso de cortinillas o cierre a negro. También hemos podido notar el uso de una transición semejante a un molinete radial que al girar descubre la siguiente imagen, líneas paralelas que la anticipan o bien el uso de iris.

Según señala Marta Bizcarrondo “no se busca tanto informar como transmitir, en

definitiva, la doctrina de los vencedores, o de los que van venciendo, e imprimirla sobre el conjunto de la sociedad cuyo control progresivamente asumen” (Bizcarrondo, 1997, p. 81). Esta doctrina, que en algunos casos es presentada como superación de los enfrentamientos del pasado y en otros como completando una obra inacabada, intenta poner al régimen emergente -y a su conductor- como heredero y continuador de las grandes gestas patrióticas fundantes de la nacionalidad.

Desde tiempos inmemoriales el mito del héroe pobló los relatos de las diversas culturas, ya que como señala Hugo Bauzá (1998):

En la mayor parte de los casos ha sido urdido –a veces en forma consciente, a veces en forma inconsciente- con el propósito de desempeñar una función específica: sea para glorificar (...) a un individuo, sea para justificar un determinado estado de las cosas. (pp. 3-4)

El héroe que restablece el orden desde el caos, el primero entre todos los hombres, cuadra perfectamente con la idea de los falangistas acerca del lugar que ocupa el Generalísimo.

Bauzá (1998) nos recuerda que:

Si tuviéramos que elegir una nota distintiva con qué caracterizarlos –una suerte de común denominador– diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, *es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor.* (p. 7)

No sólo desde lo político concentraría Franco en su figura título como: Jefe de Gobierno, Generalísimo, Caudillo, Dictador... No sólo había que investirlo de un título equiparable a Führer o Duce, sino que había que elevarlo por encima de los hombres. ¿Cómo no iba a resultar pregnante un discurso de este tipo con una población extremadamente católica? Si Dios a través de sus representantes en la tierra podía mediante el secreto de la extremaunción perdonar y redimir, ¿por qué no el Caudillo en este estrepitoso camino a su deificación? “Obispos, sacerdotes y religiosos comenzaron a tratar a Franco como un Dios para poner en orden la ‘ciudad terrenal’ y Franco acabó creyendo que, efectivamente, tenía una relación especial con la divina providencia.” (Tranche, 2002/2003, p. 80) Recordemos que el 1 de octubre de 1938, “Día del caudillo”, en Madrid se celebró con 200.000 panes arrojados desde los aviones de la Fuerza Aérea. ¿Quién no creería pues en su apoteosis? Para ello, se crea un calendario de Fiestas que junto con el calendario religioso engalana a España y sirve como recordatorio de la victoria del Generalísimo y el Ejército.

Al respecto no debemos olvidar que el tipo de liderazgo ejercido por el caudillo era del tipo carismático, tal como definiera esta tipología Max Weber (1992):

Debe entenderse por carisma la cualidad que pasa por extraordinaria, condicionada mágicamente en su origen, (...) de una personalidad por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas, o por lo menos específicamente extra cotidianas y no asequibles a cualquier otro, o como enviado de Dios, o como ejemplar, y en consecuencia como jefe, caudillo, guía o líder. (p. 193)

Hemos analizado las características y contenidos de un corpus de films correspondientes al período considerado. Lo integran los cuatro documentos disponibles del Noticiero Español (números 4, 15, 18 y 20) y la edición especial “La liberación de Madrid”. Tal y como se señala en el Catálogo General del Cine de la Guerra Civil, todos ellos presentan escasa similitud en relación a sus aspectos de forma (duración, estructura, etc.), no permitiéndonos realizar generalizaciones. Sí guardan similitud en sus esfuerzos por adaptarse a las pautas del sistema de censura ya mencionado.

La figura de Franco adquiere siempre un tratamiento especial. La recomendación de colocar su aparición hacia el final de las ediciones respondía a la idea de darle un cierre apoteósico. Los tiempos dedicados a la aparición del Caudillo sobrepasan a los de quienes le acompañan. La altura de cámara se ubica muchas veces ligeramente por debajo de la altura normal para disimular su incipiente papada y magnificar de este modo su figura. En los Noticieros analizados no hemos escuchado su voz, responde ello a que dado que tenía matices aflautados se redujo al mínimo su utilización pública. En cuanto a la indumentaria que el jefe de Estado presenta en este período político, es acorde a la que recogen las imágenes analizadas, presentando siempre traje militar, ya sea con boina, con birrete o con gorra con visera, dependiendo del ceremonial de la ocasión. Qué dudas pueden quedarnos acerca del rol que debía encarnar el Caudillo, si la idea era resaltar que había liberado a España de la opresión, había recuperado la moral del país, había traído trabajo y alimentos en época de la más terrible privación...

El Arco de Triunfo en el que Franco será condecorado, tal como observamos en el Noticiero Español N°9, funciona como elemento escenográfico fundamental: por encima del arco, la palabra “Victoria” y, a cada lado, la palabra “Franco” se halla tres veces. Esto, en consonancia con la puesta en escena provista para hacer aparecer al Caudillo. Recordemos que la búsqueda de elementos del pasado para legitimar el poder no es casual; ello puede observarse, por ejemplo, en la conmemoración anual de Granada (Noticiero Español N°15), donde se ponía especial énfasis tanto en el desfile, como en los atributos de la reina Isabel, subyaciendo de este modo la idea de darle un pasado histórico legítimo.

Palabras de cierre

Luego de haber visionado y analizado el material, nos damos cuenta de que carece del lirismo y del sentido estético que la cineasta alemana Leni Riefenstahl desplegara en *El triunfo de la voluntad* (1934). Si bien algunos encuadres de “El gran desfile de la Victoria” en primera instancia podrían hacernos creer que existió una búsqueda estético-ideológica orientada en esta dirección, rápidamente notamos que no es así. El tratamiento formal desde lo visual no llega a alcanzar el lucimiento del lenguaje barroco que acompaña la locución de las ediciones del Noticiero Español, donde se aprecia la labor poética de los guionistas,

que no dudaban en apelar al golpe bajo mediante el uso de una oratoria extremadamente dramática y admonitoria para conseguir la adhesión emocional del espectador. Las ediciones del Noticiario Español arman un discurso maniqueísta sostenido tanto desde el plano de la imagen como desde el sonido: malo /bueno, destrucción /construcción, enemigos / España parecen ser los principios fundamentales. Frente a la tragedia colectiva del pueblo español, Franco viene a redimirlos; frente a las turbas marxistas, mataron por miles; frente a la pérdida de los hogares, el Generalísimo se los devolverá; frente al hambre voraz, el Generalísimo les traerá pan y -por qué no- hasta caerá del cielo. La estructura de los Noticiarios responde a esa construcción dual y a la manipulación de la información transmitida. La búsqueda de la verdad no figuraba entre los principales objetivos del Noticiario. Muchas veces materiales filmados por los republicanos se incorporaban con significado contrario dentro de las producciones nacionales.

Hemos notado que las ruinas ocupan un lugar privilegiado como telón de fondo, como memoria inerte de los desastres ocurridos. Su protagonismo en los encuadres es innegable, habida cuenta de que el franquismo así como decidía reconstruir las ciudades devastadas, dejaba otros paisajes urbanos en ruinas como fiel testimonio de un pasado que todavía cubría a España de un profundo dolor. Un recordatorio de las heridas abiertas que tardarían muchos años en mitigarse. En los casos en los que se desea darle un sitio preeminente a dicho paisaje urbano, la cámara encuadra las ruinas ocupando los dos tercios superiores del plano. Cuando el interés se centra en los personajes corales, la relación se invierte, resaltando la importancia de los mismos en los dos tercios inferiores del encuadre. Las ediciones observadas exponen imágenes de destrucción: ruinas de ciudades, de poblados, de puentes, realizando asimismo una contraposición con imágenes de reconstrucción. Recordemos que la devolución del hogar era una de las promesas de Franco.

Con respecto al modo de representar al pueblo, no podemos menos que recordar que Didi-Huberman señalaba: “Exponer los pueblos, entonces: tarea definitiva.” (Didi-Huberman, 2014, p. 79). Aún sin la excelencia alcanzada en los films de Leni Riefenstahl para el Reich, las masas indudablemente fueron utilizadas por la cinematografía española con un sentido simbólico. Subyacía detrás de ello un fuerte interés propagandístico. Ni más ni menos que “el grupo promovido como poder unificador” (Didi-Huberman, 2014: s.d.). Se construye a partir del Noticiario un sujeto colectivo: España, que se transforma de este modo en protagonista y destinataria de la propaganda. La utilización de planos generales y conjuntos para mostrar al pueblo da cuenta de esto, una escala que sólo a veces cambia por planos individuales aislados de hombres, ancianos, mujeres y niños con una voluntad integradora y omniabarcante.

Como en todo Estado totalitario la importancia y el uso de las imágenes respondieron a políticas cuidadosamente planificadas. Sin lugar a dudas, el régimen franquista se valió de la imagen para comunicar, transmitir y manipular, creando una figura heroica de su líder ambientada en una escenografía urbana imprescindible -ora con magníficos edificios, ora

con las ruinas como recordatorio-, con el claro propósito de legitimar su poder omnímodo, como Caudillo y -por qué no- redentor.

Bibliografía

- Alted Vigil, A.** (1994). La oposición republicana, 1939-1977. Townson, N. (Ed). *El republicanismo en España (1830-1977)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Antón Mellón, J.** (Coord.) (2012). *El fascismo clásico (1919-1945) y sus epígonos*. Madrid: Tecnos.
- Bauzá, H. F.** (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE.
- Del Amo, A.** (Ed.) (1997). *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G.** (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diez Puertas, E.** (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- Ferro, M.** (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Fontana, J.** (1986). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Grüner, E.** (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- Gruzinski, S.** (2003). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1499-2019)*. México: F.C.E.
- Nichols, B.** (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V.** (2001). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Tranche, R.** (2002). La imagen de 'Franco Caudillo' en la primera propaganda cinematográfica del régimen. *Archivos de la Filmoteca*, (1) 42/43, pp. 76-95. Valencia: IVAC.
- Tusell, J.** (1996). *La dictadura de Franco*. Barcelona: Labor.
- Weber, M.** (1996). *Economía y sociedad*. México D. F.: F.C.E.

Cuando los huesos hablan. Documentar la violencia, recuperar la memoria

Patricia Russo

FADU, Universidad de Buenos Aires
pj_russo@hotmail.com

Resumen

Las motivaciones para acercarse al pasado traumático pueden ser diversas pero nunca indiferentes. Nos referimos a los eventos histórico-políticos sufridos por el país en los años setenta que se reflejaron en mundos discursivos diversos, incluida la producción artística. Dentro de ella el lenguaje audiovisual fue pionero, haciéndose cargo del reclamo de justicia de los damnificados.

En este trabajo abordaremos el lenguaje del documental según las categorías propuestas por Bill Nichols, (1997), para adentrarnos en las formas de representar la violencia del pasado reciente. Luego analizaremos el filme *La memoria de los huesos* (2016) de Facundo Beraudi, que rescata el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), en la investigación de violaciones de los derechos humanos.

Con un tratamiento respetuoso, el documental en análisis pone en tensión el concepto de memoria frente al carácter histórico de las imágenes y nos devuelve un presente con solo restos para armar, del que todos somos parte. Porque ya se sabe, las campanas también doblan por nosotros.

Introducción

Quien no recuerda, repite. Esta verdad popular remite al valor de la memoria como capacidad de almacenar datos del pasado y recuperarlos a voluntad, en primera medida y de los peligros de dejar de hacerlo, en segunda. Vale decir que es saludable recordar aunque sea doloroso. El recuerdo de hechos traumáticos de un pasado reciente nos pone en esa encrucijada. ¿Qué y cómo recordamos?

Andreas Huyssen, en el interesante prólogo al libro *El pasado que miramos* (2009), habla de la superioridad que se le ha atribuido a la palabra por sobre la imagen en la cultura

occidental. Pero, para la actividad de recordar, dirá:

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. (Huysen, 2009, p. 15)

Las imágenes, lejos de ilustrar, deben conformar un modo de registro en igual medida que el lenguaje, del cual no debería ser separada. Y en esa relación dialéctica constituirse en soporte de diversas disciplinas estéticas.

Un tema crucial al hablar de arte, históricamente, es la cuestión mimética: ¿la producción artística refleja la realidad? ¿Debe hacerlo? ¿Qué hacer cuando esa realidad es difícil de ver?

Si bien este trabajo no responderá todos esos interrogantes, vale pensar el lugar de la memoria, artística en este caso, como obligación para enfrentar nuestro pasado. Tratar de recuperar los hechos silenciados, por dolorosos, de ese pasado reciente, y que todavía cuesta procesar. Dirá Elizabeth Jelin al respecto:

Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: recordar para no repetir. (2002, p. 6)

Entre las innumerables acciones que pueden ponerse en marcha para activar la memoria, se encuentra el campo artístico en sus diferentes dispositivos. El formato audiovisual es un importante instrumento a fin de hacer visible la labor desarrollada por diversas instituciones que trabajan por la recuperación de la memoria histórica.

Desde 1984 funciona en nuestro país el Equipo Argentino de Antropología Forense. Un colectivo sin fines de lucro que fue creado por el antropólogo estadounidense Clyde Snow junto a un grupo de jóvenes estudiantes. Hoy el Equipo ha festejado (si puede decirse) sus treinta y seis años de ininterrumpida labor y goza de reconocimiento mundial. Su tarea consiste principalmente en la aplicación de las ciencias forenses para la investigación de violaciones a los derechos humanos; pero no es la única, también entrenan y asesoran a otros organismos de numerosos países.

En otra oportunidad hemos analizado uno de los documentales producidos por el propio equipo en su tarea paralela de registro y divulgación. Se trataba de *Tras los pasos de Antígona*, sugerente título de referencias míticas que refiere, en clave didáctica, la recuperación de datos acerca de las víctimas de violaciones y el trabajo encarado en diferentes locaciones a manera de entrenamiento y documentación.

En esta oportunidad nos ocuparemos de otro trabajo fílmico de carácter documental que pretende dar cuenta de algunos casos aparentemente inconexos.

Facundo Beraudi, cuyos padres se exiliaron en los '70, venía de Barcelona con un encargo: investigar la muerte y desaparición de ciudadanos catalanes durante la última dictadura militar. Así fue como conoció el trabajo del EAAF y comenzó una relación con sus integrantes. Finalmente el proyecto se disolvió pero Beraudi quiso continuar con la tarea de observación

y registro. Comenzó a acompañar al Equipo muy despaciosamente en su tarea a lo largo de tres años. De ello surgió el documental que hoy analizamos. “Quería contar historias desde el estómago, no desde la cabeza. Es una película que habla de sensaciones.” Comenta el director en una entrevista de 2016.

El filme fue seleccionado para presentarse en la competencia oficial de Derechos Humanos del 18° Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI) en 2016. *La memoria de los huesos* se ocupa de los reclamos de los familiares de desaparecidos y el trabajo encarado por el EAAF en varios casos que parecen tener poco en común.

El documental comienza con unos planos cenitales que sobrevuelan la ciudad de Buenos Aires. Son planos muy abarcadores, que parecen provenir desde más allá, donde la visión generalmente no accede. Nos muestra la vida de la ciudad, en movimiento, continua, indiferente. La música en la banda sonora acompaña esas vistas hasta que varias voces en off van narrando sus duras vivencias. Son familiares de desaparecidos. Alguien con voz monocorde hace preguntas y otro se quiebra con el recuerdo. Títulos.

La imagen continúa con los planos cenitales hasta sobrevolar la Plaza de Mayo, que ahora sí reconocemos, la pirámide y el gran círculo alrededor con los pañuelos blancos dibujados en el piso. Conjuntamente con la banda sonora se trata de una anticipación.

Corte a la Biblioteca Nacional. Es el acto aniversario por los 30 años del EAAF. Hay alegría a pesar de todo y muchos aplausos. Hablan las Madres y Abuelas y algunos familiares en el público.

Por corte pasamos a un estrado, el juez llama a declarar a Rosaria Isabela Valenzi. Se trata del Juicio a las Juntas Militares, es el 30 de abril de 1985. Son imágenes de archivo. A Rosaria le preguntan por su hermana: “No sabemos, nunca fueron juzgados, desaparecieron y nada más.”

Estamos en la estación de trenes de Constitución, seguimos de atrás a Rosaria (que ahora será mencionada como Rosa en los sobrepuestos) y escuchamos su voz en off, hablando de su hermana. “Soy 14 años mayor que Silvia, era el juguete de la familia.” Luego la imagen de ella en el tren, con viento y sol en la cara. “Cuando se la llevaron, estaba de cuatro meses.”

Un subtítulo nos indica que la imagen pertenece al cementerio de Merlo, Buenos Aires, una mujer excava en una tumba, con guantes, extrae cuidadosamente los huesos. ¿Sexo? Pregunta en off que forma parte de la rutina del EAAF.

Por corte, cambia el paisaje: en un campo con un hombre que camina mientras escuchamos primero su voz: “Fue una pesadilla.” “Él estaba preparado, de alguna manera, él lo único que dijo a pesar de los golpes fue: ¿Me pueden sacar al patio, que están los chicos?” Sale de cuadro, pero las palabras quedan flotando.

Ahora en el cementerio de La Plata: los integrantes del equipo con unos trajes amplios y blancos, tipo “astronauta” revisan, como una rutina interminable, gran cantidad de bolsas con huesos para clasificar.

La imagen pasa a otro sitio, cielo con aviones y mucho ruido mientras alguien relata: “El ejército genocida salvadoreño está atacando a la población.” Se trata de la guerra civil

desatada durante la década de 1980. Un título nos anuncia que estamos en San José Las Flores, Chalatenango, El Salvador, mientras canta un gallo.

En el interior de una humilde casa una mujer empieza a cocinar mientras relata en *off* el bombardeo al pueblo desde el cielo. “Íbamos a escondernos en las quebradas, con mi mamá. Llegó un muchacho y me dijo, Roxana, a tu mamá la mató la última bomba que tiró... Yo sólo tenía doce años.”

Intercalándose y por corte vemos una grúa en el partido de La Matanza, se procederá a la excavación por una orden federal.

Seguimos con las imágenes de archivo del juicio a las Juntas, donde toman testimonio al Dr. Blanco, quien atendiera a una persona a punto de dar a luz en el año 1977. Se llamaba Silvia Valenzi y al día siguiente la retiraron en una pick-up sin identificación.

Las manos de Rosa revuelven fotos, mientras dice: “En los primeros días de abril, mi mamá recibe un anónimo que pide que luego lo quemem. Que vaya a buscar a una beba recién nacida.” En el hospital, el director confirma el nacimiento pero les dice que la niña murió en seguida, el 7 de abril. Rosa habla a cámara ahora, como si fuera una entrevista: “Pensábamos que a los nenes los tenían con la madre. Nadie pensaba en el robo de bebés. No se nos ocurría.” Luego muestra una foto de su hermana, su pareja y ella: “esta foto la uso mucho para los recordatorios.” Y como si hiciera falta, agrega: “La estoy buscando”.

Pasamos ahora a la sede del EAAF, ubicada en el barrio de Once, planos generales de la calle y luego del interior. Con voces fuera de campo nos enteramos de que irán a Chalatenango y arreglan cuestiones operativas en plano y contraplano. “No hay datos *pre mortem*. Las entrevistas las haremos allá. Buen viaje”.

El muchacho que ya habíamos visto, David, quiere enmarcar una foto vieja de su padre. Dice: “Los años más difíciles fueron luego de que se lo llevan de casa. En el colegio no podíamos hablar”. Y en formato entrevista agrega: “Cuando tenía que decir si mi papá estaba vivo o muerto no podía. Es mi papá, se lo llevaron, entonces: ¿está vivo, está muerto? Era muy grotesco ver toda una familia con tanta gente y sentirnos tan solos”.

Ya en el Salvador vemos un grupo de gente en la selva, en la zona de excavación. Le harán unas preguntas a Roxana mientras anotan. Si recuerda qué tenía puesto su madre y dónde es el lugar. Plano detalle de la tierra removida mientras ella dice que recuerda muy bien. “No se me olvida. Como que ayer fue”.

Luego de un *insert* en La Matanza, la banda sonora nos anticipa la figura del tren mientras oímos el traqueteo. Rosa llega a una casa donde se encuentran otras mujeres, con quienes discute el caso de una chica que tiene dudas sobre su identidad.

En un auto vemos dos personas que hablan de una identificación. Es nuevamente David con “Maco” Somigliana, integrante del Equipo. Le explica cómo se encontró el cuerpo de su padre en el cementerio de Avellaneda, en lo que fue una fosa común. Gracias a una orden judicial descubrieron allí a mucha gente que no pudieron identificar todavía.

Llegados hasta acá podemos decir que hay una estructura, dado que el entramado de

la película se conforma a partir de dos ejes bien claros: el trabajo de los profesionales y la presencia de los familiares de desaparecidos o víctimas de la violencia. Entre uno y otro se va construyendo el relato, que adquiere así un ritmo. Los trabajadores son filmados en plena tarea en diversos momentos del proceso, con un tratamiento despojado si se quiere. En cambio, la presencia de los familiares es tratada desde la emotividad. Tienen nombre, son Rosa, Roxana, David. Junto a ellos recorreremos parte del camino.

Los cortes reiterados, entre escena y escena, interrumpen el fluido de la eventual narración pero favorecen la reflexión de quienes miramos. El sonido generalmente antecede unos segundos a la nueva imagen, lo que da la sensación de *continuum*.

Un momento muy particular se desarrolla en la ex ESMA donde ahora un cartel reza: Edificio Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas. Eso fue producto de la propuesta de 2007 de crear un banco de datos genéticos de familiares, para lo cual deben dejar una muestra de sangre que se cotejará con el ADN de los restos. En un trabajo grupal, la trabajadora social propone que los familiares presentes, pinten para expresarse. Ellos realizan juntos un mural y conversan de aquello que los une. Cada uno dará una pincelada y traerá un recuerdo

“Tu mamá desapareció”. “Sí, en La Plata, cuando yo tenía 15 días”. “Ah... mi viejo también”. El primero comenta: “Siempre tuve asumido que no iban a aparecer. Pero mis tíos no, mi tío la veía a mi vieja en los aeropuertos”. Y el interlocutor aporta: “Yo la semi estantería que había armado para sostenerme, cuando hicimos el entierro, se destartó toda”. “A mí cuando me dieron los restos, ahí fue. Es raro porque sabés que pasó hace 35 años pero...”.

Estos intercambios se suceden mientras continúan pintando, paleta en mano, frente al mural y la cámara recorre lo que van creando. “Yo en realidad les tuve que dar vida primero. Yo tenía siete meses cuando desapareció. Primero le tuve que dar forma para luego comprender que había sido asesinado. Yo no sabía qué sentir, si estar triste o estar contento. A mí me impresionó mucho cuando acompañaba los restos.” Y llora. Se acercan los demás a contenerlo y darle un abrazo. Sugestivamente y como si se replicara, vemos que una de las figuras pintadas es alguien que abraza un esqueleto. Y más allá, al costado, se recorta una huella digital de grandes proporciones. No hace falta que ahondemos en la simbología de la pintura.

Pasamos a otro interior, una oficina, donde está el mismo muchacho de antes, David, parado frente a una mesa donde se ha reconstruido un esqueleto. Ahora sabemos que es el padre. Mira el cráneo detenidamente. Ahí está el orificio de bala. La integrante del equipo, que ya conocemos, lo ayuda a poner los restos en una caja. La cámara sigue desde afuera, silenciosa, en señal de respeto.

Nuevamente Rosa y otras mujeres analizando fotos mientras recuerdan que ya van a hacer cuarenta años.

Breve *insert* de Roxana arreglando su casa mientras nos dice: “Yo no la recuerdo cómo ella era. Siento miedo de noche.”

Para Rosa, es difícil que aparezca su sobrina, aunque no pierde las esperanzas. Mientras

tanto, riega las plantas. Si tienen alguna sospecha, que nos busquen. Una voz en *off* anuncia que se encontró la nieta número 117. A un costado, en la tele prendida se ve la imagen de Estela de Carlotto.

Ya estamos en el final, tanto del film como del recorrido que ha tenido que hacer cada uno de los personajes. Ahora se sobreimprimen sus nombres. Escuchamos que David dice “Es un alivio saber lo que pasó”. La música extra diegética acompaña esta secuencia. Hay fotos, hay cajas, oficinas, hay un acto, una cruz y la letra de un poema de Juan Gelman.

Rosa, que sigue en el tren, llega a la estación. Esta vez vuelve y nosotros con ella. Luego del fundido a negro, una foto de la hermana de Rosa, su marido y su pequeña hija, que sigue desaparecida. Aparecen los títulos.

Para un final

En un sentido artículo llamado *El rastro en los huesos* (2019), Leila Guerriero hace una reseña del trabajo que lleva a cabo el Equipo Argentino de Antropología Forense y rescata, entre otras, la palabra de Silvana Turner:

Si el familiar no tiene deseos de recuperar los restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aun cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. En otros ámbitos esto suele hacerse como un trabajo más técnico. Es impensable que la persona que estudia los restos haya hecho la entrevista con el familiar, haya ido al campo a recuperar los restos, y se encargue de hacer la devolución. Nosotros hemos hecho eso siempre.

La institución se caracteriza por esa tarea abarcadora: la rudeza y minuciosidad del trabajo de campo y la comprensión más amable que implica acercarse a los familiares.

En cuanto al registro fílmico de esa tarea, podemos pensar en lo que dice Nichols, utilizando una cita: “Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo.” Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar ese objetivo (Nichols, 1997, p. 14).

Apartados de la dicotomía aparente entre forma y contenido pensamos en las formas de representación hablan de una intencionalidad. El montaje arma las secuencias en un aparente dejar hacer, que no es más que la decisión del director.

A partir de la sucesión de líneas diversas, el documental parece apoyarse más en las imágenes para el desarrollo del relato, en poner la cámara en el lugar mismo de los hechos: la excavación, la oficina y demás. Renuncia así a una voz en *off* explicativa que le quitaría fuerza a lo que se da a ver. Sin embargo: ¿La cámara está ahí porque algo ocurre? ¿O la presencia de la cámara provoca el acontecimiento?

Algo de eso menciona Nichols:

(...) Cuando la gente actúa «como si la cámara no estuviera ahí», lo que a menudo se describe

como algo que «sencillamente ocurre», dicha situación sólo se da bajo condiciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. Y el equipo de rodaje (a menudo sólo una o dos personas) debe ejercer un alto grado de autocontrol, aprender cómo deben cohabitar un espacio del que ellos mismo también se ausentan. La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones. Esto requiere un elevado nivel de control y ayuda a explicar por qué una parte tan considerable de los estudios críticos sobre los filmes de observación se centra (...), en ese aspecto de la realización en el que presumiblemente el control es menor: el momento de la filmación y el papel de la cámara. Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. (1997, p. 49)

Y esta reflexión nos alerta frente al formato documental pues pone el foco en el trabajo del documentalista, que se convierte casi en un oxímoron: un testigo ausente. Entendemos que esto es lo que sucede en el film en análisis. La sucesión de imágenes aparentemente interrumpidas, no permiten el regodeo, pero hablan de ese “autocontrol” que menciona el autor. Entonces: ¿qué papel le cabe a la cámara? De testigo mudo, imparcial, respetuoso pero a la vez copártcipe de los actos de trabajo, para llegar al reconocimiento de la evidencia.

El relato se conforma a veces como un rompecabezas que la imagen y el sonido nos traen para resolver. Se despliegan en él varios temas que deberán encajar en un lugar.

La precisión se debe también al uso de la técnica. Pensemos con Nichols:

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Los saltos en el tiempo o el espacio y la colocación de personajes pierde importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante. La ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que a lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento. (1997, p. 50)

Así podemos decir que la sucesión de imágenes a veces dispersas, responde a una intención argumentativa que se constituirá en un argumento. Y es ese argumento el que conmueve porque el “flujo de pruebas” sirve a la constatación de la realidad que fue. A lo que el director asiste como testigo presencial.

De la noche más oscura, como fue nuestra historia en los setenta, puede surgir la luz, solo que descubrirla lleva tiempo. Como quien se sienta a armar el rompecabezas. Esa reconstrucción es lo que importa. Porque en todos los casos: la muerte ya fue, ya sucedió. Y uno se para frente a los despojos. Decía uno de los familiares: “Yo le tuve que dar forma

primero para entender”.

Aquí la ficción generaría más identificación, en tanto que el documental como género parece poner distancia en un tema difícil. *El rastro en los huesos* o *La memoria de los huesos*, son títulos que aluden a una frase que dijo Snow en su tarea de investigación: “Los huesos hablan”. Justamente, se trataba de poner el foco allí donde debe empezar la búsqueda. Y saber escuchar. En cierta manera: otra forma de preguntar. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, porque lo que hace es establecer cómo una sociedad se piensa a sí misma.

La imagen o más bien la metáfora del tren está ahí para que, machaconamente, el sonido nos indique que todo sigue, aunque nada sea igual. Rosa, Roxana, David, madres, hijos, hermanas: un mismo dolor. Aquí o allá y en distintos momentos, las historias privadas se entretujan para hacer alusión a un pasado común

El afiche de promoción, que no es otro que el que aparece pintado, es claramente una anticipación que condensa el sentimiento de los familiares. Porque: ¿cómo es abrazar un esqueleto?

Las campanas, aquellas del poema de John Donne, nos resuenan aún hoy y nos hacen recordar que la muerte de uno, de todos, nos afecta. Es por eso que la pregunta tiene siempre una respuesta: doblan por nosotros.

Ficha técnica

La memoria de los huesos (2016) – 83’

Dirección: Facundo Beraudi. Fotografía: Facundo Beraudi y Diego Delpino

Producción: ROCCOMOTION – Facundo Beraudi y Victoria Nardone

Bibliografía

Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Feld, C., Stites Mor, J. (comp.). (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

Guerriero, L. CEMEX. México (2019). *El rastro en los huesos*. Recuperado de: http://premio.fnpi.org/pdf/Rastro_huesos.pdf

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

La Nave Producciones. (2017, mayo 26). Entrevista a Facundo Beraudi (Archivo de video). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_GSqXCOzZFU

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Las tempestades del pasado, viajes desde el presente

Georgina Rodríguez Herrera

ENES-UNAM, Morelia
georginardzh@gmail.com

Resumen

La memoria es un ejercicio clave al interpretar y cuestionar los acontecimientos del pasado que, por la violencia y la represión sufridas, generaron un trauma en los individuos. Más allá de dar cuenta de lo vivido, al narrar se busca que los afectados traduzcan sus recuerdos en detonantes de reflexión y acción sobre el presente. Este espacio es el que se construye en la película *Tempestad* (2016), dirigida por la cineasta Tatiana Huezo. El filme presenta las historias de dos mujeres mexicanas que, en diferentes aspectos, han sido víctimas del crimen y la impunidad que impera hasta hoy.

El objetivo de esta ponencia es analizar de qué manera las dos historias configuran el relato de la tormenta física, emocional y mental de las protagonistas, Adela Alvarado y Miriam Carbajal; ahondar en la tensión que se crea entre las palabras y las imágenes de la cinta. Además, se pretende indagar en la importancia que la película otorga a la narración memorial autobiográfica como punto de partida para pensar la situación que vive gran parte de la población, o bien, para reflexionar sobre los individuos que previamente han sufrido, callado y fingido olvidar para evitar posteriores (y mayores) represalias.

“[...] Las letras de agua caen
rompiendo las vocales
contra los techos. Todo
fue crónica perdida,
sonata dispersada gota a gota:
el corazón de agua y su escritura.
Terminó la tormenta
pero el silencio es otro”.

Pablo Neruda, *Tempestad con silencio*

El 25 de noviembre del año pasado se realizó en la Ciudad de México una marcha para conmemorar el Día Internacional de la Violencia Contra la Mujer. Durante dicho acto, una madre, Yesenia Zamudio, gritó con voz potente “¡cómo chingados no voy a estar enojada! ¡Lo quiero quemar todo, me mataron a mi hija!”, María de Jesús Jaimes Zamudio, joven asesinada en el 2016, cuando tenía 19 años. Ese lamento, esa muestra de hartazgo representa el de millones de mujeres que, a pesar del correr del tiempo desde las desapariciones, las violaciones y las muertes, siguen y seguirán luchando porque se haga justicia a las víctimas de los feminicidios.



Ilustración de Luz Verónica GB del grito de Elideth Yesenia Zamudio, madre de Marichuy, retomado del artículo “Lo quiero quemar todo, me mataron a mi hija”, la historia de Marichuy, víctima de feminicidio, *La silla rota*.

En el documental *Tempestad* (2016) dirigido por Tatiana Huezo, se subraya esa persistencia que clama Yesenia, pues se muestran las consecuencias del crimen y de la impunidad que existen e imperan en México hasta el día de hoy. Todo, a partir de los testimonios de dos mujeres: Adela Alvarado y Miriam Carbajal. Esta película fue estrenada el mismo año de la desaparición de Marichuy (como le decían de cariño) y, aunque la cineasta nació en El Salvador, sí posee la nacionalidad mexicana, ya que radica en dicho país desde pequeña. De hecho, este trabajo fue reconocido no solo en el país que retrata, sino a nivel internacional, donde se le otorgaron diversos premios.

El objetivo de esta ponencia es abordar ese filme, a partir de analizar la manera en que las dos historias configuran el relato de la tormenta física, emocional y mental de las protagonistas y, a la par, ver cómo se construye en la cinta la tensión entre palabras e imágenes. En cuanto a respaldo teórico, retomo, principalmente, los planteamientos de Leonor Arfuch, para mostrar la importancia de la narración biográfica como forma e instrumento de memoria que permite pensar, a través de casos individuales, la situación colectiva que prevalece en México, donde los individuos que han sufrido y sufren, prefieren callar y fingir olvidar, a fin de evitar castigos futuros.

¿Quiénes son estas dos protagonistas?

Miriam Carbajal Yescas trabajó durante nueve años para el Instituto Nacional de Inmigración, en el aeropuerto de Cancún, Quintana Roo. El 2 de marzo del 2010 fue acusada de formar parte de un grupo de tráfico de personas, arrestada tres meses de manera preventiva y, después, enviada a una cárcel del norte de México, en Matamoros, Tamaulipas, para luego ser liberada y devuelta a un mundo en el que tiene que vivir con el estigma de ser ex-presidaria sin merecerlo.

En cambio, Adela Alvarado es una payasita en un circo ambulante, que sigue la tradición de toda su familia, la cual también forma parte del espectáculo. Ella es madre de tres hijas, una de las cuales, la segunda, le fue arrebatada hace una década, por manos de un compañero de universidad, hijo de judiciales, y a la que todavía tiene la esperanza de encontrar.

Por fragmentos se presentan los testimonios de cada una, los cortes entre ambas historias están dados por escenas de paisajes silenciosos (que no duran más de un minuto) y por la propia música que las acompaña. Tales lapsos no solo marcan distancia entre una narrativa y otra, sino que quizá también buscan ofrecer al espectador un espacio de reflexión para poder entender la importancia de lo que se está revelando.

La cinta inicia con la parte de Miriam, así que primero se muestran las imágenes de un sitio en mal estado, con paredes destruidas, sin muebles, que parece estar abandonado desde hace tiempo, quizá se trate de ese penal controlado por la delincuencia organizada en el que también permaneció tres meses. En contraste, lo verbal versa sobre su liberación de la cárcel, un día en que ella ya no se lo esperaba pero que le alegró.



Fotograma del filme *Tempestad*, dir. Tatiana Huezo. (México, 2016) 3' 32".

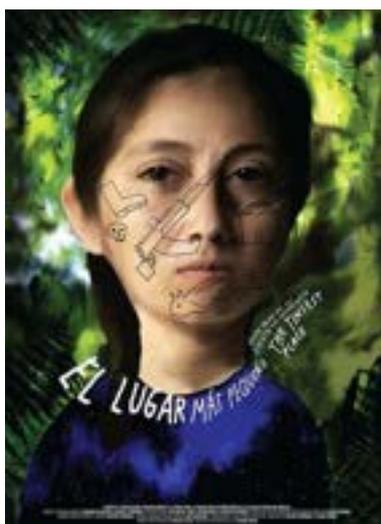
A diferencia de lo que se ve en la pantalla, lo que se describe en el relato evoca imágenes más crudas de las que acompañarán el resto de la narración, pues en su mayoría el registro visual es de personas que viajan dentro de un camión, el cual también vemos cómo transita por carreteras constantemente vigiladas por retenes de policías. Abundan también los momentos

en los que la cámara toma el lugar de los viajeros que observan por la ventana el cambio de paisaje. En cambio, los hechos rememorados describen su vida en la cárcel y las consecuencias que implicó para ella y para su familia el haber sido enviada allá.

La historia de Adela es más pausada: en un principio ella se presenta y se enfoca en describir su oficio. Será casi al término de su primera participación que se mencione el motivo de incluirla en el filme: la desaparición de su hija. Si en el caso de Miriam, nunca se permite al espectador ver su rostro, con Adela sí se puede, porque ella es filmada desarrollándose en el circo (el ambiente que tanto ama) y conviviendo con aquellos que han hecho más llevadera su pérdida: su familia. En otras palabras, la toma nos muestra las imágenes de su rutina diaria actual; a diferencia de la historia de Miriam, donde metafóricamente la cámara da a conocer el viaje que ella realizó para volver al hogar, luego de que se le permitiese salir de la cárcel.

Lo biográfico y lo memorial

En su ópera prima, *El lugar más pequeño*, Tatiana Huezo registraba los efectos del pasado violento en un presente “democrático”, específicamente, presentaba las historias del regreso de los habitantes del pueblo de Cinquera (al norte de El Salvador), luego de muchos años de haberse alejado del sitio mientras ocurría la Guerra Civil, conflicto de finales del siglo XX en el que las poblaciones eran arrasadas, los habitantes asesinados y los familiares perseguidos. En esta obra, siete son las personas que se ponen ante la cámara de la directora para narrar parte de su biografía, pero que, al mismo tiempo, forma parte de la historia de la cineasta, pues su abuela vivía en dicho lugar.



Cartel de la película *El Lugar más pequeño* (México, El Salvador, 2012).

Cuatro años después, en *Tempestad*, Tatiana Huezo vuelve a recurrir al testimonio individual de dos testigos, para dar cuenta del pasado y, a la par, hablar y mostrar del tiempo

presente. Ella nunca interroga directamente a Miriam y Adela, pero nos da a entender que son sus preguntas y su cámara las que (con permiso de ambas) se inmiscuyen en su intimidad, les remueven sus recuerdos, les piden relatar sus trayectorias de vida y visibilizar, más en el caso de una de ellas, sus fotografías y el espacio en el que se desarrolla.

Las narrativas de lo que sufrieron y sufren son contadas por la voz en off de ambas mujeres, sin embargo, es la directora quien articula los dos relatos, quien separa el “yo” de cada una, para al final conjugarlo en un “nosotros” que describe la situación de muchos mexicanos, especialmente de las mujeres, aquellas que, además de desempeñar la labor que realizan, son los seres en los que se forma la vida de otros, de una segunda generación, ya que muchas de ellas son madres.

Como describí antes, en la cinta se utilizan varias estrategias para contar dos historias distintas e individuales: a Adela se le observa jugando, platicando y conviviendo con sus nietos, mientras que conocemos la historia de Miriam a través de ver un viaje que, suponemos, se trata de la recreación del que ella realizó para volver a su natal estado. Luego de analizar este filme y retomando los planteamientos del libro *Memoria y autobiografía* de Leonor Arfuch (2013), considero que la finalidad de la composición es construir un relato que enlace lo biográfico y memorial, para alcanzar el horizonte de lo colectivo.



Fotogramas de la cinta *Tempestad*, dirigida por Tatiana Huezo (México, 2016), 12' 51" y 86' 55"

En la mayoría de los 105 minutos que dura la película, las palabras nos remarcan que se trata de las voces de las víctimas, de dos mujeres que han sufrido luego de que en el 2006 el gobierno mexicano declarara la Guerra contra el Narcotráfico. Daños que, lamentablemente, no se limitan a este milenio, sino que han ocurrido a lo largo de la historia del mundo. Pero lo que más se remarca es que se trata de personas del género femenino que, aparte de ser trabajadoras, son mamás. Esa es su mayor tormenta: el verse alejadas de sus hijos, castigo que sufren como si ellas fuesen las criminales, cuando solo son el daño colateral de la impunidad en el país.

Este contexto se ha convertido en un “estado de excepción” naturalizado –de acuerdo con el texto del filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, p. 18-20)–, pues el Estado deja de considerar a los individuos como personas físicas, morales y políticas, los convierte más

bien en meras vidas de las cuales se puede disponer, ya que no concede valor a su existencia. En otras palabras, califica al humano como *homo sacer*, un ser que puede ser asesinado sin que haya consecuencias por ello. Aun cuando ese estado se ha normalizado, se trata de una administración impuesta, por lo que los habitantes tienen el derecho de discernir, de actuar contra ella para modificar esa “naturalización”.

Tatiana Huezo contribuye a ello al darle voz a Miriam y Adela, al permitirnos a nosotros como espectadores, escuchar su historia y mirar su presente, dándonos cuenta de que lo vivido sigue siendo una herida abierta que no deja de sangrar. Las protagonistas le permiten sumergirse en su intimidad y ella, como cineasta, nos sitúa en esa subjetividad. Ambos relatos se abren y se cierran por momentos, como relámpagos, diría Arfuch (2013):

Como en verdad vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor del lenguaje, para ser despertado por momentos, súbitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por un encuentro. Y luego el decir vuelve a cerrarse, para permanecer, pero diferente. Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que no deja de brotar. (p. 15)

Así que puedo decir que el propio documental de *Tempestad* cambia y añade algo a estas vivencias que no han concluido a pesar de los años que han pasado, porque las injusticias no finalizaron con los hechos que marcaron a las protagonistas, sino que estos siguen definiéndolas, ya sea porque lo sienten o porque saben con seguridad que siempre se hallarán en peligro de ser eliminadas por el gobierno que, aprovechándose de sus precarias condiciones, juzgó sus vidas como “destructibles”, retomando el planteamiento que desarrolla Judith Butler acerca de las vidas denominadas “precarias” (2010, p. 28-30). Aun teniendo conciencia de ello, lo que les queda ahora es buscar la manera de visibilizar que sus vidas y las de los suyos valen tanto como las de los demás.

Las dos viven bajo riesgo a cada paso, así lo comentan, pero su voz se mezcla con la imagen de su actualidad que convive con lo cotidiano y que también forma parte de su biografía. No se deja de lado que fueron marcadas con un estigma, que sus trayectorias sufrieron un devenir inesperado, que viven con miedo, pero viven, porque cumplen ritos de “vida normal”, pero no callan lo que ha pasado. ¿*Tempestad* será para ellas una manera de abordar sus problemáticas desde un “lugar protegido”? ¿Protegido por qué? Por el currículum de la propia Tatiana Huezo, quien rehúye las imágenes amarillistas y más bien evoca los pasados violentos a través de posibilitar un lazo empático con las personas que nos presenta (Cruz, 2017).

Como espectadores, nos sumergimos en el mundo que nos ofrecen los cineastas, teniendo en cuenta que lo puesto en pantalla deriva de “lo real”, y a la inversa. Las protagonistas no están interpretando un papel distinto a ellas, están dando a conocer su experiencia y visibilizando lo vivido. Sí, se seleccionan dos casos, solo dos casos de los millones que hay en el país y en el mundo. Pero con ellos se da a entender que hay más voces, más imágenes del infortunio actual, porque como individuos todos padecemos, por motivos y circunstancias

distintas, pero lo hacemos. Es ahí donde también nos identificamos con Miriam y Adela, y *Tempestad* se convierte en ese lugar común donde, según Arfuch, “podemos compartir el duelo y la pérdida” (2013, p. 15).

No olvidemos, además, que se trata de un filme al que se le permite exhibirse en festivales y concursos, porque como sociedad nos hemos dado cuenta (o comenzamos a hacerlo) de la necesidad de repensar el documental y la manera de registrar los acontecimientos actuales, los efectos del pasado y las consecuencias para el futuro. No se trata solo de filmar a la sociedad, sino de conformar espacios de reflexión donde se proyecte la biografía de un “otro” que sufre. Al mismo tiempo, se deconstruye esa descentralidad en una, o en este caso, dos personas: se devela que existen un sinnúmero de voces y relatos, se enfatiza la proliferación de ellos y la especificidad de cada uno y, a la par, se da cuenta de que todo esto ocurre dentro de un complejo social, en el que se subraya la imposibilidad de una clausura, incluso de una amnistía, pero también se reconoce que existen límites entre lo que es posible decir y mostrar, lo intratable, lo inexpresable de lo que habla Roland Barthes (1993, p. 52).

Partes a las que no podemos acceder porque *Tempestad* es el retrato de dos intimidades, pero situadas, escenificadas y mediadas por la cámara de Tatiana Huezo. Ella, junto con Adela Alvarado y Miriam Carbajal, eligen qué hacer visible, qué partes de su vida contar y cómo narrarlas para rescatar esas “crónicas perdidas”, en donde la tormenta parece haber concluido, pero cuyos estragos siguen acompañándolas, a veces silenciándolas y, en ocasiones, incitándolas a hablar, empujándolas a hacerlo, porque diría Yesenia Zamudio, “me han arrebatado algo, alguien esencial para mí: a mi hija Marichuy”. Son castigos y penas que sufren estas tres mujeres y que, como seres humanos, causan en ellas emociones como la ira, la desesperación, la tristeza y la impotencia. No pueden, no quieren quedarse de brazos cruzados, pero cualquier acción puede dañarlas a ellas y a los seres queridos que les quedan, así que solo se reúnen y visibilizan —retomando a Pablo Neruda en el epígrafe con el que di comienzo— como gotas de agua de aquella sonata que conforma el panorama del México de hoy, para cualquiera, pero más para una mujer que es madre. Nuevamente volvemos a ese grito de Yesenia, el enojo no ha desaparecido, solo comienza a ser visibilizado.

Bibliografía

- Agamben, G.** (2004). *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, L.** (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R.** (1993). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cruz, E.** (mayo de 2017). *Se respira el miedo*. *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo. Correspondencias: cine y pensamiento. Recuperado de: <http://correspondenciascine.com/2017/05/tempestad-de-tatiana-huezo/>

La silla rota (28 de noviembre de 2019), “*Lo quiero quemar todo, me mataron a mi hija, la historia de Marichuy, víctima de feminicidio, La silla rota*”. Recuperado de: <https://lasillarota.com/lacaderadeeva/lo-quiero-quemar-todo-me-mataron-a-mi-hija-la-historia-de-marichuy-victima-de-feminicidio-marichuy-ipn-2016-feminicidio/340004>

Buenos Aires al Pacífico (Donoso, 2018): el rastro de la Historia

Malena Verardi
CONICET / UBA
malenaverardi@gmail.com

Resumen

La presente ponencia se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En esta oportunidad, se plantea un abordaje de la última película del director Mariano Donoso (*Buenos Aires al Pacífico*, 2018). El filme refiere a la historia ferroviaria de la Argentina a partir de la alusión al Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (BAP), una red de ferrocarriles que operó desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX uniendo la ciudad de Buenos Aires con la de Valparaíso, en Chile. La historia de la red ferroviaria se entrecruza, inevitablemente, con los diversos contextos socio-políticos de la Argentina en los diferentes momentos que recorre el relato (la época de la nacionalización de los trenes, el período de su desmantelamiento, la actualidad). A la vez, la historia general del país, de sus recursos, se enlaza con la historia personal del realizador. Así, el filme propone una reflexión sobre la historia y la memoria, sobre la industria y el trabajo que es, también, una reflexión sobre la mirada y el cine.

A modo de introducción

La presente ponencia se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado desde comienzos del siglo XXI y hasta la actualidad. En esta oportunidad se plantea un abordaje de la última película del director Mariano Donoso (*Buenos Aires al Pacífico*, 2018). El filme refiere a la historia ferroviaria de la Argentina a partir de la alusión al Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (BAP), una red de ferrocarriles que operó desde fines del siglo XIX hasta fines del siglo XX uniendo la ciudad de Buenos Aires con la de Valparaíso, en Chile. La historia de la red ferroviaria se entrecruza, inevitablemente, con los diversos contextos socio-políticos de la Argentina en los diferentes momentos que recorre el relato (la época de la nacionalización de los trenes, el período de su desmantelamiento, la actualidad). A la vez, la historia general del

país, de sus recursos, se enlaza con la historia personal del realizador. Así, el filme propone una reflexión sobre la historia y la memoria, sobre la industria y el trabajo que es, también, una reflexión sobre la mirada y el cine.

La pregunta de trabajo que guía la investigación más amplia en la que se enmarca el análisis de este film, parte del recurrente interés que exhibe la producción audiovisual contemporánea en abordar problemáticas vinculadas con la representación del/los pasado/s y sus vinculaciones y efectos en relación con la configuración de la contemporaneidad. En este sentido, es posible sostener que la conformación del presente (o presentes) es atravesada de manera constitutiva por las representaciones sobre el pasado (o pasados). Esto implica abordar a la representación histórica no como fuente (una dimensión que ha sido ya largamente analizada), sino como variable que incide en la conformación de la época contemporánea. Es decir, que los modos a través de los cuales diversos hechos históricos son representados por la imagen audiovisual revelan rasgos característicos de la escena social actual. Así, en las formas de representar y abordar el pasado es posible hallar ciertas claves para leer el presente, en la medida en que toda representación histórica es llevada a cabo desde un presente que incide centralmente en dicha realización (a la vez que es atravesado por la misma). Según esta lectura, los hechos históricos presentan cierta “flexibilidad”, en tanto su caracterización resulta variable, producto de la confluencia entre diversas perspectivas pasadas y diversas miradas desde el presente.

De esta manera, el trabajo se propone analizar los procedimientos y recursos filmicos, así como las construcciones significantes que éstos producen, en la película *Buenos Aires al Pacífico*, entendiéndolas no como verdades o aserciones sobre el mundo sino como construcciones de sentido subjetivas que inciden sobre las conceptualizaciones de éste y, por ende, en su conformación.

El Ferrocarril Trasandino

El proyecto de crear un ferrocarril trasandino fue propuesto a fines del siglo XIX por Juan y Mateo Clark, ciudadanos chilenos dedicados al comercio y a la industria, quienes ya anteriormente habían llevado a cabo la construcción del primer telégrafo que permitió conectar Valparaíso y Santiago con Buenos Aires. La intención de los integrantes de la Sociedad “Clark y C&A” era mejorar el sistema de comunicaciones entre Chile y Argentina y eventualmente más adelante con Europa, con el fin de optimizar las operaciones comerciales de la compañía. Luego de la exitosa implementación del telégrafo (que se inauguró el 23 de julio de 1872), comenzaron a pensar en la posibilidad de efectivizar la idea de construir una línea ferroviaria que uniera Chile y Argentina, lo cual transformaría radicalmente las relaciones entre ambos países. Hasta ese momento, el transporte de carga se realizaba por mar a través del Cabo de Hornos o del Estrecho de Magallanes, por lo cual la posibilidad de contar con una vía ferroviaria era vista como un recurso para agilizar considerablemente las

operaciones comerciales. Los hermanos Clark obtuvieron la concesión que les posibilitaba llevar a cabo el tendido de la vía ferroviaria, para lo cual recurrieron al financiamiento de capitales europeos. En 1886 el ferrocarril llegó a la ciudad de Mendoza y, tras numerosos obstáculos financieros, legales, institucionales, se construyó el enlace con Chile, finalizándose en 1910, ya sin la participación de los hermanos Clark dado que la concesión para la realización de los últimos tramos de la línea había sido adjudicada a otra compañía.

En 1948, durante el gobierno de Juan D. Perón, se llevó a cabo el proceso de nacionalización de los ferrocarriles, a través del cual todas las líneas ferroviarias pasaron a manos del Estado Nacional. A partir de este momento se decidió que éstas llevaran nombres de figuras relevantes de la historia del país que estuvieran vinculadas de algún modo con los trayectos abarcados por cada línea. Así, el Ferrocarril “Buenos Aires al Pacífico” pasó a llamarse “Ferrocarril Nacional San Martín”, en alusión al cruce de los Andes llevado a cabo por José de San Martín. En 1956 se suprimió la denominación “Nacional” pasando a llamarse “Ferrocarril San Martín”. A partir de los años 60 comenzó el progresivo desmantelamiento de la red ferroviaria a nivel nacional. El Ferrocarril Trasandino, en particular, tuvo a lo largo de su historia bajos resultados económicos producto de las dificultades generadas por las condiciones del terreno por el cual debía desplazarse, las características climáticas y las dificultades institucionales de cada una de las administraciones bajo las cuales se desarrolló. En 1984 un alud destruyó parte de las vías y determinó la suspensión del servicio. Como indica Vargas (s/f), dado que tenía a esa altura una muy baja actividad y que la misma resultaba deficitaria se optó por no reparar los daños, con lo cual dejó de utilizarse el tramo entre la localidad de Río Blanco (provincia de Mendoza) y la frontera argentino-chilena. En la década de 1990, durante la presidencia de Carlos Menem, todos los servicios de larga distancia del Ferrocarril San Martín fueron discontinuados, como los de la mayoría de las restantes líneas ferroviarias del país.

Trenes

En el comienzo de *Buenos Aires al Pacífico*, la voz en *off* del director refiere a su propósito de recorrer el trayecto que antiguamente realizaba la línea ferroviaria y a un viejo proyecto: “Filmar molinos ya es extraño. Filmar trenes perdidos lo es aún más”. Las imágenes revelan los lugares atravesados por las formaciones del BAP en su época de esplendor: la estación “Puente del Inca” cubierta por la nieve, la localidad de “Las Cuevas”, el tren desplazándose a la vera de la cordillera. Hoy solo permanecen en pie viejos galpones, restos de las estaciones derruidos por el paso del tiempo y el abandono. Antiguas filmaciones permiten observar a los operarios realizando los trabajos necesarios para la construcción del ferrocarril, dinamitando la montaña para abrir paso al tendido de las vías, así como imágenes de la llegada de los trenes a las estaciones establecidas por el trazado ferroviario luego de que el ferrocarril se pusiese en funcionamiento. A su vez, el relato da cuenta del terremoto que destruyó prácticamente a la

ciudad de San Juan el 15 de enero de 1944, refiriendo a la funcionalidad del Trasandino en dicho momento. Los llamados “trenes de la muerte” partían cargados de cuerpos que debían ser enterrados en las ciudades vecinas a raíz del colapso experimentado por los cementerios de la ciudad de San Juan.

En 1948, multitudes se agrupan en el centro de Buenos Aires para celebrar la nacionalización de los ferrocarriles. Pueden observarse carteles con el rostro de Perón y la leyenda: “Ya son nuestros todos los ferrocarriles del país”. El filme incorpora parte del audio de un representante de la firma británica en el momento de la nacionalización, seguido por un fragmento del discurso de Perón al promulgar la Declaración de los Derechos del Trabajador, en febrero de 1947.

Los relatos de dos antiguos empleados del ferrocarril, a quienes se entrevista en el filme, refieren a la historia de los ferrocarriles en la Argentina y su desmantelamiento durante la década del ‘90: “(...) el mismo ferrocarril empezó a dar muestras de desentenderse de muchas cosas, de no preocuparse, dejar que las cosas corran (...) Yo quedé como el último empleado del sector trabajando y ya se corría la voz de que iban a pagar con bonos, entonces yo renuncié” –señala uno de los entrevistados–. El otro testimonio, de un empleado ferroviario de la estación de Polvaredas, en Mendoza, indica: “El ferrocarril trabajaba bien con Chile y resulta que después no sé qué tramoya hubo y empezaron a faltar vagones, ya no le daban a la gente, así que les convenía más mandar en camiones... Y empezó a morir el ferrocarril y ya después la gente se empezó a ir...”.

Las imágenes del pasado (fotografías, imágenes de archivo, antiguas filmaciones) se alternan con las del presente, en las que pueden verse trenes actuales, que se desplazan a la vera del mar en la ciudad chilena de Valparaíso, el punto de llegada (y de partida) de aquella antigua línea ferroviaria. Pasados y presentes forman parte de la misma representación.

Sueños

Un texto, expresado en voces en *off* (primero masculina y luego femenina) se repite tres veces a lo largo del filme: en el inicio, promediando la narración y cerca del final, evidenciando que constituyen una pieza clave del relato. Las voces enuncian: “Estas imágenes son parte de un sueño. Las veo de la manera en que acostumbro a soñar, fracciones de una filmación en la que estoy presente, proyecciones de imágenes que he filmado”. En estos sueños Donoso puede ver a su madre, que ha muerto hace tiempo. Las imágenes provenientes de filmaciones caseras permiten observarla sonriente en medio de una comida, en un paisaje nevado, a la orilla del mar. El cine y el sueño se emparentan así en una misma lógica sónica: la de permitir la reproducción del movimiento, el retorno a la vida de alguien que ya no la tiene. En el sueño los muertos recobran la vida, el tiempo retrocede hasta un momento anterior a la muerte. El cine posibilita volver a ver a aquellos cuyas imágenes ya no pueden capturarse.

Tanto en el sueño como en el cine, el pasado deviene presente, revelando la imbricación constitutiva que define a la temporalidad. Al respecto, Hayden White (2017, 2011, 2003) y Reinhart Koselleck (2002, 1993) sostienen que toda representación del pasado se produce inevitablemente en vinculación con el presente a partir del cual se la realiza, así como que toda representación del pasado es necesariamente llevada a cabo a partir de los recursos y las convenciones lingüísticas compartidos por una comunidad, disponibles en el momento en que se constituye dicha representación.

¿Por qué sueño con filmar trenes? Se interroga Donoso en otro momento del relato. “Tirado en la cama recuerdo la palabra ‘durmiente’ y hallo una metáfora”. El sueño se unía al cine, el sueño se enlaza al tren.

Las imágenes del director del film durmiendo se repiten una y otra vez a lo largo del relato. Las referencias a los sueños también: sueños sobre ruinas, sobre Heliogábalo -Emperador romano entre 218 y 222 a.C.-, sobre una suerte de santuario al cual acuden promesantes para hacer pedidos o expresar agradecimientos, sobre un hombre a quien el director del filme no reconoce, que aparece constantemente en diversos escenarios. “Sueño la noche del 22 de diciembre. Es el año 2006 y estoy en un hotel en San José de Hacha. Voy a filmar los viejos molinos de trigo –expresa Donoso- (...) Las imágenes devienen y comienzan una y otra vez. Durante esa noche sueño este viaje”. El sueño se conecta con el cine, el filme puede ser, tal vez, un extenso sueño.

El cine

El nacimiento del cine está marcado por “el comienzo del siglo industrial, el siglo del montaje, la nueva edad de hierro (...) el tren inventa el cinematógrafo. Le impone su lógica y su medida. Encierra, ordena, sucede. Mecaniza las fotografías, les da una dirección y un vector en el tiempo”, indica la voz que narra el relato. Ya Aumont (1997) había vinculado al ferrocarril y al cinematógrafo a partir de la alusión al “ojo variable”, aquella figura que refería a la posibilidad de dotar de movimiento al ojo en un cuerpo quieto (ojo móvil-cuerpo inmóvil), generada tanto por los viajeros de tren como por los espectadores de cine. Ambos, viajero y espectador, observaban la reproducción de una serie de imágenes circunscriptas por el marco generado por la ventanilla o la pantalla.

En *Buenos Aires al Pacífico* la historia del ferrocarril trasandino es reconstruida a partir de fotografías y de antiguas filmaciones que refieren a los trabajos emprendidos para su construcción. Imágenes de archivo describen el momento del terremoto en San Juan y la nacionalización de los ferrocarriles. El tren representa el trabajo y la película plasma dicha representación. El filme incorpora las imágenes de la llegada del tren a la Estación de la Ciotat y la salida de los obreros de la fábrica (filmadas por Lumiere en 1895): “(...) entre ambas imágenes, como grandes paréntesis de un relato, está la elipsis de aquello que el cine mostraría

el siglo venidero: cuerpos trabajando”. Surge entonces el interrogante sobre el devenir del trabajo, de los cuerpos de los trabajadores aposteriori de esta época: “Si los trenes se habían detenido, el movimiento, forzosamente, debía detenerse”. El filme revela la actualidad de la línea ferroviaria que llega hasta la ciudad de Valparaíso, en Chile. Modernas formaciones se deslizan a la vera del puerto. Tomás y Julia, hijo e hija del director de la película, observan a través de las ventanillas. Los cuerpos continúan siendo movilizados, la mirada también pero el lugar del tren como símbolo de la “fuerza de trabajo”, sin duda ha cambiado.

A modo de conclusión

En el comienzo de este abordaje se mencionaba la idea de considerar a la representación histórica como una variable que incide en la conformación de la época contemporánea, en tanto en los modos de representar determinados hechos históricos es posible encontrar ciertas claves para leer el presente. En este sentido, la búsqueda por reconstruir el trazado de una línea ferroviaria hoy extinguida permite plantear ciertos interrogantes sobre la relación del sujeto actual con la máquina, con la fuerza de trabajo que condensa el tren como símbolo. A la vez, la imbricación entre el tren y el cine interroga sobre la movilización de la mirada que ambos conllevan. En las fotografías de los trabajadores ferroviarios que incorpora la narración, aquellos que efectivizaron la construcción del ferrocarril trasandino, se observan cuerpos sometidos a la quietud, con la vista perdida en una caja extraña, como indica la voz en *off* del los narradores. ¿Cómo se ubica el sujeto contemporáneo en la tríada que enlaza al cuerpo con la máquina y la mirada? “Para cuando los trenes casi no existan el cine dejará de mostrar trabajadores”, expresa la voz en *off*. ¿Qué condiciones adquiere en el contexto actual el lugar del trabajo? Los obreros que salen de la fábrica en las últimas imágenes del filme (la fábrica de película para fotografía de los hermanos Lumière), se conectan con los momentos de obreros arreglando formaciones ferroviarias en un taller de reparaciones. El conocimiento por parte del espectador de la posterior destrucción de las líneas ferroviarias hace que este espacio laboral aparezca teñido por un velo melancólico, como si se tratara de los últimos estertores de un modelo en extinción. En este sentido es que el filme posibilita reflexionar sobre las características del trabajo como espacio de desarrollo del sujeto. El relato refiere al trabajo como aquello que dota de identidad al sujeto, un modelo en el cual el cuerpo adopta un lugar central. ¿Qué sucede cuando esta idea del trabajo (simbolizada por el ferrocarril como instancia que condensa al hombre, a la máquina, a la industria) se desdibuja (en consonancia con la desaparición de los trenes que tuvo lugar en Argentina)? ¿Cómo se constituye el cuerpo del trabajador hoy, qué identidad adquiere? Ese modelo, que caracterizó a los siglos XIX y XX ha quedado atrás: “Los trenes siguen la ruta de la razón. Movilizan lo que vale y en tanto que produce una carga y otra responden a la acumulación y al montaje”, expresa la voz en *off*. El filme introduce así una serie de interrogantes en torno a los rasgos

que adquieren el trabajo, el cuerpo, la identidad en el contexto contemporáneo. Valen estos interrogantes como interpelaciones al espectador sobre su propio tiempo.

En el final, la voz en off de Donoso expresa: “*Buenos Aires al Pacífico* es la idea inconclusa de un filme que a lo largo de algunos años recolecté como apuntes: fotografías, pasajes de libros, apenas un registro. Nada de estas ideas prosperó lo suficiente: el sueño, el cine, mi madre o el viaje”. O, tal vez, puede pensarse que todas prosperaron al punto de conformar un relato que aborda un hecho histórico (la historia del Ferrocarril Trasandino) desde un presente que se interroga sobre sí mismo y sobre el porvenir. Como señala White (2017), la historia es una forma del discurso que produce una imagen que trama pasado, presente y futuro. En este sentido, la película permite reflexionar sobre el devenir de la idea del trabajo (con las implicancias que ésta trae aparejadas) a partir de la referencia a una instancia del pasado que incide centralmente en el presente y se proyecta hacia el porvenir. Este abordaje será profundizado en próximas investigaciones.

Bibliografía

- Aumont, J.** (1997). *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós.
- Koselleck, R.** (2002). *The Practice of Conceptual History. Timing History. Spacing Concepts*. California, Standford University Press.
- (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- Ricoeur, P.** (1998). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF, Siglo XXI.
- Vargas, E.** (s/f). “Los hermanos Clark”. Recuperado de: <https://www.amigosdeltren.cl/los-hermanos-clark>. Consultado el: 20/11/2019.
- Vargas, E.** (s/f). “Historia del Trasandino. Los Andes-Mendoza”. Recuperado de: <https://www.amigosdeltren.cl/el-trasandino-los-andes-mendoza>. Consultado el: 20/11/2019.
- White, H.** (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo.
- (2011). *Ficción en la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires, Paidós.

Politicidades estéticas no documentário brasileiro: a imagem pública de um processo em vertigem

Sandra Fischer

Universidade Tuiuti do Paraná
sandrafischer@uol.com.br

Aline Vaz

Universidade Tuiuti do Paraná
alinevaz900@gmail.com

Resumo

O estudo enfoca os filmes brasileiros *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), analisando como as respectivas estratégias cinematográficas adotadas constroem formas e modos de dar a ver a imagem pública da política brasileira. Em *O processo*, no enquadramento de imagens que parecem falar por si mesmas, não obstante os efeitos de presença da câmera-testemunha, há um país que se desvela; em *Democracia em vertigem*, por sua vez, o excesso de imagens editadas por Costa ressignifica temporalidades e espaços, sugerindo que a câmera está ali para organizar um compilado de fatos que re-apresenta um discurso histórico-midiático. Cada qual a seu modo, ambos os filmes estabelecem peculiarmente propícios a estranhamentos que podem contribuir com a necessária revisão crítica a respeito do que se passa no teatro político do Brasil contemporâneo.

Introdução

Ao assistirmos a um documentário comumente somos conduzidos a acreditar, em maior ou menor intensidade, na autenticidade das imagens que se fazem testemunho de um mundo qual reconhecemos. Bill Nichols (2005, p. 27) observa que ao nos depararmos com o documentário “vemos visões (fílmicas) do mundo (...). O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”. Logo, narrar o mundo a partir da não-ficção nos permite, sem dúvidas, ver o mundo identificável, porém um mundo enquadrado, ressignificado, pois trata-se de ‘re-apresentar o mundo’ (apresentá-lo mais uma vez): “criticá-lo e sugerir, ainda que de maneira implícita, novas proposições, estruturações e leituras da

realidade construída, o que viabiliza uma possibilidade de escape para fora do discurso que representa e de seu próprio discurso” (Fischer, 2006, p. 108).

A forma do documentário pode se dar da experiência mais clássica captando entrevistas e registrando testemunhos de um tempo vivido até as formas mais híbridas, inclusive criando personagens e situações ficcionais dentro da narrativa documental. Consuelo Lins (2008) analisa dois documentários com estéticas distintas que são lançados no ano de 1999: *Santo forte*, de Eduardo Coutinho e *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. Em *Santo forte*, Lins observa a importância, para o cinema, da opção que o cineasta faz ao filmar um espaço restrito: captar imagens em uma locação única permite “extrair uma visão, que evoca um ‘geral’ mas não representa nem o exemplifica” (Lins, 2008, p. 19). Coutinho lança “a possibilidade de ‘filmar o que existe’, ou aceitar ‘tudo o que existe pelo simples fato de existir’ (...)” – provoca e diz que a questão é ser ‘o menos artista possível’ (Lins, 2004, p. 12); para a pesquisadora, na montagem isso significará retirar excessos. *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, por sua vez, destaca-se pelo trabalho de edição de imagens de arquivo: ali, Masagão “refaz a seu modo um gesto que será cada vez mais frequente em uma certa produção ensaística contemporânea: a retomada de imagens alheias, a maioria delas extraídas de cinematecas, museus e televisões” (Lins, 2008, p. 14); o diretor faz uso de biografias, insere pequenas ficções, textos nas imagens, fusões, sobreposições, mudanças de velocidade e diferentes telas. Na visão de Lins (2004),

Esse é um tipo de atuação mais marcadamente oposta, entre as múltiplas maneiras de se fazer um documentário, àquela que se empenha em adicionar elementos estéticos ou ideológicos ao que foi filmado, revolver e subverter o quanto for necessário esse material, criar temporalidades e espaços que não eram indicados pela filmagem. Ambas as maneiras são legítimas, têm suas graças e também seus clichês. (p. 13)

Nichols (2005) entende que os documentários têm a intenção de persuadir o espectador a adotar certa perspectiva ou ponto de vista perante o mundo – os modos de representação selecionados pelos cineastas irão envolver as questões fílmicas com o mundo histórico:

Alguns enfatizam a originalidade ou característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta. (Nichols, 2005, p. 20)

Nestes dois casos, Nichols enfatiza que nossa atenção é desviada para o mundo que já ocupamos: “precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles” (Nichols, 2005, p. 27).

Entre os modos de re-apresentar um imaginário que o Brasil contemporâneo manifesta atualmente, os documentários *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) e *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019) enquadram imagens de um momento da política brasileira

marcado pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e suas consequências. Ambos os filmes escolhem narrar um mesmo contexto político que se instala no Brasil; cada qual a seu modo, entretanto, recorrem a escolhas estéticas distintas: Ramos dá protagonismo ao lugar do Congresso Nacional, cria uma sensação que evoca um ‘geral’; apesar dos recursos de montagem, há poucas intervenções explícitas, sugerindo ao espectador que a câmera de Ramos é um aparelho onipresente que ali testemunha o movimento de personagens que integram o cenário da atual política brasileira. Costa, por seu turno, impregna explicitamente a tela de elementos estéticos e ideológicos, utiliza imagens de arquivos jornalísticos e familiares, abusa de relatos pessoais, faz saltos no tempo com fatos históricos que marcaram a política brasileira desde o século passado; o excesso de imagens editadas pela cineasta, ressignificando temporalidades e espaços, colocando em tela o ponto de vista e os argumentos, não simulando neutralidade alguma, sugere que sua câmera está ali para organizar um compilado de fatos – e posicionar-se diante deles.

Deste modo, o estudo busca olhar analiticamente para como as estratégias cinematográficas dos dois documentários constroem modos de dar a ver a imagem pública (Gomes, 2014) da política brasileira contemporânea. Em *O processo*, no enquadramento de imagens que parecem falar por si mesmas, não obstante os efeitos de presença da câmera-testemunha, há um país que se desvela; enquanto em *Democracia em vertigem*, além das imagens filmadas por Costa, imagens de arquivos re-apresentam um discurso midiático que acaba ressignificado na voz da cineasta.

O documentário brasileiro em tempos de rupturas políticas

A estética documental de Maria Augusta Ramos

O olhar de Ramos, no documentário *O processo*, concentra-se no sistema político em seu normatizado patamar maior, o Congresso Nacional e suas pautas: acusações e condenações ao chefe maior de Estado, a presidenta da república – que acarretaram consequências sociais extremas para (toda) a população brasileira. O documentário se organiza entre as imagens internas no Congresso Nacional exibindo votações e discussões que determinaram a destituição de Rousseff – e imagens externas do povo dividido entre os que bradam pelo *impeachment* e aqueles que denunciam um possível golpe. Partindo da hipótese levantada por Wilson Gomes (2014) de que manter o controle da imagem pública não é apenas construí-la, mas fazer com que o oponente perca o controle da própria imagem, percebe-se que em *O processo* as imagens são organizadas em contraposição enfatizando o embate entre lados opostos. Se há um poder que está sendo destituído, outro está empenhado para tal deposição. Os opostos podem ser vistos nas imagens de manifestantes que trajando vermelho lutam pela permanência da presidenta em seu posto, e aqueles que vestindo verde/amarelo bradam pelo

impedimento; são evidenciados nos votos dos deputados que com o *Sim* se posicionam a favor do processo de *impeachment* e com o *Não* se alinham em defesa do governo vigente (na montagem destacam-se 11 declarações de votos de deputados federais). Televisados por emissoras de canais abertos, aqueles que votaram pelo Sim discursaram em prol de Deus e da família, por vezes exaltando inclusive o governo ditatorial brasileiro iniciado em 64 e seus respectivos torturadores; os que votaram pelo Não reivindicaram a soberania do voto popular, o respeito aos direitos humanos e a seguridade da democracia. Finalmente, outro contrário captado pelas imagens de Ramos se dá a ver nas figuras e posturas dos advogados que conduziram o processo de impedimento: Janaína Paschoal, autora denunciante, e José Eduardo Cardozo, defensor de Dilma Rousseff, ambos adotando os mesmos sentidos discursivos dos deputados, respectivamente, pró e contra o *impeachment*, para muitos entendido como *golpe*.

A estética documental de Petra Costa

Imagens de arquivos da família de Costa, suas próprias recordações e os relatos da mãe são resgatados na construção do documentário *Democracia em vertigem* (recursos já utilizados em seu documentário anterior *Elena*, de 2012). A sinopse da produção original *Netflix* afirma que o filme combina “o pessoal e o político”, sustentando que para tal a cineasta “revisita a complexa trajetória de sua família para tentar entender o país rachado em que se encontra”. O texto de apresentação do filme propõe trazer para a tela “um alerta em tempos de democracia em crise” (*Democracia em vertigem*, 2019). Essa dita vertigem qual se encontra a política atual é figurativizada na tela por meio do excesso de informações, de vitórias e golpes políticos que o Brasil vem sofrendo em sua história. A seguinte ordenação de sequências é apresentada na tela: Luís Inácio Lula da Silva, no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC (São Bernardo do Campo, SP) vive os últimos momentos antes de ser encaminhado à sede da Polícia Federal na capital do Paraná, sendo que enquanto alguns manifestantes pedem sua prisão, outros solicitam sua resistência; imagens de arquivo de Petra criança; imagens do povo brasileiro clamando por eleições diretas *já*; história da militância dos pais da cineasta e da morte de Pedro Pomar; imagens do Sindicato dos Metalúrgicos em 1979, quando Lula aos 33 anos de idade lidera a greve; em 89, 94, 98 o líder sindical concorre à presidência do Brasil, em 2002 candidata-se e vence, aliando-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB); descobre-se no litoral brasileiro a faixa do *pré-sal*, reserva de petróleo localizada sob espessa camada salina; Dilma Rousseff é eleita presidenta do Brasil – imagens de arquivo em que Petra e a mãe comemoram o resultado das eleições na Avenida Paulista, em São Paulo; o encontro de duas mulheres que lutaram em tempos ditatoriais: Dilma Rousseff e Marília Andrade (mãe de Petra); a construção de Brasília – imagens de Marília ainda criança e do então presidente Juscelino Kubitschek; as manifestações e protestos populares que

tiveram lugar no país em 2013; Dilma posiciona-se contra os bancos em pronunciamento nacional; o surgimento do então juiz Sérgio Moro na figura de herói; as delações e prisões de políticos de destaque; Aécio Neves, então senador e candidato à presidência da república, não aceita o resultado eleitoral de 2014; condução coercitiva de Lula; áudios de Lula e Dilma vazados; Comissão de *Impeachment*; imagens de arquivo da família de Petra; construções em Brasília, escândalos que hoje envolvem as construtoras, inclusive a empresa da família da cineasta, a Andrade Gutierrez; votação para abertura do impeachment – voto do deputado Jair Bolsonaro; imagens de arquivo de tempos ditatoriais; imagens atuais de manifestantes reprimidos por policiais em Brasília; Michel Temer assume a presidência do país – Aécio Neves ao seu lado; Lula no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC – a caminho de Curitiba, rumo à sede da Polícia Federal; o povo comemora a eleição de Bolsonaro – Temer entrega a faixa presidencial. Em algum momento do filme Petra Costa alerta: “antes de ir em frente eu preciso ir pra trás”. O documentário desenvolve-se em movimentos de ‘vai-e-volta’ – assim como acontece em seu filme anterior, *Elena. Democracia em vertigem* empreende um passeio pela história do Brasil e pela história familiar da diretora: parece não sair do lugar, iniciando com Lula no Sindicato dos Metalúrgicos e para lá retornando ao final, que culmina com a eleição de Bolsonaro e coloca em questão a viabilidade da luta a ter lugar em um país destroçado, nas palavras em voz *off*: “de onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo?”.

Aproximações de um ‘processo’ em ‘vertigem’

Em suas formas estéticas distintas de documentar as imagens de um Brasil colocado em cena, os filmes de Maria Augusta Ramos e Petra Costa, por vezes, constroem significados convergentes. Aqui, destacamos sintomas sociais que se estabelecem no país e se reiteram nas obras em pauta, considerando os modos de ‘dar a ver’ adotados por cada um dos documentários: 1) o processo de polarização; 2) a memória pós-ditatorial; e 3) a instabilidade política.

1) Processo de polarização: A cena do povo em Brasília durante o processo de abertura de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff é uma emblemática imagem qual ambas as cineastas se apropriam, evidenciado o sentimento de polarização que contaminou o Brasil recente. A figura 01 que ilustra o cartaz de *Democracia em vertigem* é o plano (figura N° 2) que dá início ao filme *O processo*. Em suas peculiaridades, os documentários aproximam-se ao construir formas e modos de dar a ver um país dividido entre os *vermelhos* (petistas contragolpe) e os *amarelos* (envoltos na atmosfera do antipetismo e pró-*impeachment*); o olhar centralizado da captura da imagem ressalta o abismo entre o Congresso Nacional e o povo – relegado ‘à margem de...’ e autorizado a ocupar, em suas manifestações, apenas e tão somente as estreitas faixas situadas nas extremidades do amplo espaço em que se assentam, na capital do país, os três poderes da República. No cartaz de *Democracia em vertigem*, em

justaposição à imagem, são os textos verbais que perfazem os efeitos de sentido concernentes a um país cindido por entre extremos que colocam em risco o estado democrático de direito: o título do filme diagramado na parte superior da imagem (*Democracia em vertigem*) e a frase (Um alerta em uma época de crise democrática) posicionada no gramado que divide o povo. Em *O processo* a figura N°2 é sucedida por imagens internas do Congresso, nas quais deputados discutem a votação pelo *impeachment*, e imagens externas de manifestantes contrários e favoráveis; o movimento do primeiro plano (figura N° 2), com a sequência de cenas posteriores, enfatiza a polarização que se prolifera no contexto institucional da política brasileira no Congresso Nacional e no âmbito das manifestações populares.



Figuras N°1 e N°2

Fontes – Figura 01: <https://democraciaemvertigem.com/>

Figura 02: frame do filme *O processo*.

2) Memória pós-ditatorial: No momento atual ressurgem no país o debate em torno da memória pós-ditatorial, seja para exaltá-la ou para repudiar seus atos.

No filme de Costa os anos de chumbo são rememorados e criticados por meio da militância dos pais da diretora durante aquele período de trágicos acontecimentos, que entre tantas mortes culminara na de Pedro Pomar, fundador do Partido Comunista do Brasil¹. A cineasta provoca o encontro da mãe com Dilma Rousseff – que relembram os anos de clandestinidade em que estiveram na luta contra a ditadura brasileira.

Por sua vez, em *O processo*, para refletir sobre os duros anos opressores, Ramos não retorna ao passado, ao contrário: mantém-se no tempo presente e deixa-o falar por si. No discurso dos deputados que votaram pela abertura do *impeachment* algo assustador, mas muito familiar ganha forma² – um dos votos trazidos para tela evoca um conhecido torturador dos anos ditatoriais: “Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma

¹ O nome de Petra seria uma homenagem a Pedro Pomar, militante e amigo da família.

² Aqui remetemos ao efeito de estranhamento vinculado aos estudos de Sigmund Freud, nos quais o *unheimlich* (o estranho) é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, proveniente de “algo familiar que foi reprimido” (Freud, 1996, p. 238).

Rousseff.”, enquanto outro voto diz ser “pelos militares de 64”. Em contraposição àqueles que homenageiam ditadores do passado, a cineasta enquadra na tela a fala inconformada de José Eduardo Cardozo, que rememora as injustiças sofridas por Rousseff na condição de presa política e ressalta a tirania que se dá num presente que a coloca, novamente, no banco dos réus:

Na época da ditadura militar Dilma Vana Rousseff sentou no banco dos réus por três vezes, passou três anos presa, teve seus direitos políticos suspensos, foi brutalmente torturada, foi atingida na sua dignidade de ser humano. [...] Hoje, Dilma Vana Rousseff senta novamente no banco dos réus, após a Constituição de 88, após a construção democrática, após termos afirmado o Estado de Direito, ela hoje não é mais uma menina, é mãe e avó. Ela hoje é uma mulher que foi eleita Presidente da República Federativa do Brasil, por mais de 54 milhões de votos, a primeira mulher eleita Presidente da República do Brasil. E do que ela é acusada? [...] Ela foi acusada porque ousou ganhar uma eleição afrontando interesses daqueles que queriam mudar o rumo do país, ela foi condenada porque ela ousou não impedir que investigações contra a corrupção no Brasil não tivessem continuidade. Os pretextos? Esses ficarão nos autos, no pó, no pó do tempo. Eu não tenho mais nada a dizer, os autos falam por mim. Muito obrigado. (Cardozo; ozhoomios – ozho3m2is)

3) Instabilidade política: Ao registrar as manifestações populares ocorridas em Brasília, nas cenas derradeiras ambos os filmes apresentam o clima de incertezas que se instala no país após as mudanças ocorridas no teatro político.

O ponto de vista relativo à temeridade da realidade que se prenuncia configura-se em *O processo* pela fumaça que ocupa a tela. A presença do fogo que toma conta de quase tudo, somada à bandeira vermelha que, no limite do quadro, remete ao governo tido como de esquerda – o do Partido dos Trabalhadores –, sugerem que aquilo que tal estandarte pode eventualmente representar e/ou simbolizar pode vir a ser, para o bem ou para o mal dependendo da perspectiva dos espectadores, tomado pelo incêndio. Seja como for, a imagem de Ramos conota que o Brasil por ela documentado encontra-se asfíxiado, envolto em uma cortina de fumaça capaz de encobrir, paralisar, destruir.

Petra Costa, de seu lado, apresentando imagens do povo reunido em Brasília enfatiza por meio do discurso verbal o seu ponto de vista, questionando em voz *off*: “Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo?”.

Ambas as estratégias revelam um povo em luta, sim, mas também em suspensão (ir ou não ir? para onde? como?). Ramos constrói a imagem de um Brasil em chamas, Petra verbaliza o discurso de um país em ruínas. Em suas diversidades estéticas converge o prenúncio da dificuldade – ou da impossibilidade? – de um final minimamente, digamos, feliz.

Considerações finais

Pensando no gênero cinematográfico dito *documentário* como visões de um dado imaginário social, o presente estudo buscou enfatizar aspectos que se alojam entre-imagens, entrelinhas, entre vozes e ecos – tanto no filme de Maria Augusta Ramos quanto no de Petra Costa. Os dois documentários, detentores de propostas esteticamente distintas, re-apresentando na tela a polarização política/ideológica que tomou conta do país após a reeleição de Dilma Rousseff em 2014 culminando com o advento de seu *impeachment* em 2016, tematizam um momento especialmente crítico do cenário político na contemporaneidade brasileira. Subitamente – ou nem tanto? –, restos e rastros de memória pós-ditatorial se fazem, triste e perigosamente, presentes. Prenunciam instabilidades de toda ordem, tempos sombrios expressos por entre ruínas e cortinas de fumaça.

O processo, parece-nos, empenha-se em dar a ver a política brasileira por meio de uma câmera que busca testemunhar – com a ‘transparência’ que deveria, ao menos em certa medida, atenuar o estilo e a percepção da cineasta? – aquilo que se revelaria ao dispositivo. Já *Democracia em vertigem*, em nosso entendimento, deixa explícito que o mundo que se apresenta na tela é aquele filtrado da percepção individual da realizadora, enfatizando as características estilísticas com que se propõe a interpretar a política brasileira. À parte as diferenças e similaridades, com suas obras Maria Augusta Ramos e Petra Costa oferecem ao espectador a oportunidade de vivenciar experiências estéticas que, cada qual a seu modo e na medida em que podem suspender eventuais contemplações acríicas, propiciam estranhamento e incitam à reflexão. Talvez, então, se revele com maior nitidez aquilo que a imersão no presente e o desenrolar-se de forma colada à nossa vista reste obscuro. Seja lá o que for.

Bibliografia

- Fischer, S.** (2006). *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- Freud, S.** (1996). “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). Rio de Janeiro: Imago.
- Gomes, W.** (2014). *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Pia Sociedade de São Paulo-Editora Paulus.
- Lins, C.** (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Zahar.
- _____. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Zahar.
- Nichols, B.** (2005). *Introdução ao documentário*. Papyrus Editora.
- Sinopse.** (2019). DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Recuperado de: <https://democraciaemvertigem.com/>. Consultado em: 26/10/2019.

Progreso en desorden: la dinámica del caos en las distopías del cine brasileño contemporáneo

Arthur Lins

UFPB/UFF

arthurlins01@gmail.com

Resumen

En este ensayo, pretendemos aludir a la dimensión crítica y subversiva que se muestra en varias películas brasileñas contemporáneas en diálogo con el género de la ciencia ficción. Estas películas no adhieren a una progresión narrativa pues muestran distancias programáticas que sabotean el horizonte de expectativas y el desarrollo interno de sus tramas. Construyen sus mundos futuristas dentro de una sensibilidad distópica impregnada por los enormes retrocesos en el campo de la política institucional brasileña, con énfasis en el golpe parlamentario de 2016. En el gesto de negarse a reproducir un real en crisis, las películas *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiróz y *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira, incorporan la ruptura como creencia en su potencial destabilizador, liberando a las fuerzas políticas del caos al provocar un imaginario en desorden, abriendo espacio para nuevas relaciones de sentido. En la ruptura, la dinámica se impone como procedimiento estético dominante, con el uso de un montaje dialéctico (George Didi-Huberman) y de efectos de distanciamiento.

Introducción

En el cine brasileño contemporáneo, en su carácter más independiente e inventivo, un conjunto de películas se destaca en su diálogo con el género de la ciencia ficción en sus aspectos narrativos y estéticos. Creemos que al abrir espacio para el campo de la fabulación, especialmente a través de sus narrativas distópicas, películas como *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiróz y *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira, emerge como un mapeo de lo disruptivo y hacen posible la subversión dentro de un orden político y simbólico dado.

Lo que estas películas parecen buscar en sus tramas elípticas, y en la (des)articulación del material filmado son estrategias de extrañamiento cognitivo, ya sea por la evidencia de una sensibilidad apocalíptica que impregna los espacios que revelan un caos en formación, o bien

por los juegos de variaciones temporales que interrumpen cualquier continuidad fluida y orgánica, por la temporalidad interna del plan o una acción que alarga en espera/expectativa, o en las superposiciones de tiempos en la misma capa narrativa, así como también en el hecho de convocar un tiempo ahistórico, de carácter mítico.

Al rechazar la organización de imágenes dentro de un sistema narrativo transparente, las películas cuestionan la política de representación de las imágenes y sugieren formas de abrirse a una poética de fabulación en un estado de creación permanente, ampliando las estrategias de extrañamiento estético que configura una proficua discusión en el campo de las artes, sobre todo en su régimen de historicidad moderna.

Proponemos investigar, en este gesto de aparente subversión, cómo tales estrategias pueden renovar sus efectos y actuar sobre su potencial disruptivo, o más bien, cómo actúan dentro de un régimen estético de las artes y lo que provocan cómo un gesto político en un contexto de desmantelamiento generalizado de la democracia y de desarticulación en el campo de la izquierda.

Fase estética en el género de la ciencia ficción

Es en el desencanto de un modelo de progreso fallido en sus posibilidades de inventar una comunidad que algo debe morir para que surja lo nuevo, nuevas articulaciones en el ámbito del lenguaje, nuevas temporalidades para componer una narrativa. Son películas distópicas, pero que apuntan a una "utopía del lenguaje" (Queiróz, 2015).

Al estudiar la forma en que el deseo utópico se presenta en la ciencia ficción, Frederic Jameson, en su estudio del género *Arqueologías del futuro* (2009), nos ofrece una reflexión sobre la historicidad del género a partir del reconocimiento de sus diferentes modos de representación.

Jameson propone una periodización del género de la ciencia ficción que considera una perspectiva sincrónica y sistémica que sustituye una perspectiva diacrónica de forma lineal. Nos interesa percibir cómo esta perspectiva sincrónica se establece como un modo de representación que puede reemplazar la linealidad de causas y consecuencias por un sistema más complejo y abierto a sus múltiples relaciones. Él designa este sistema como una red de relaciones causales que ocurren simultáneamente, lo que Hegel llamó la "base", donde todas las causas ya están en relación.

Jameson luego reflexiona sobre el modo de representación visible en cada fase de la constitución del género, en una perspectiva sincrónica. Él se basa inicialmente en una primera categorización propuesta por el escritor Isaac Asimov que comprende el género desde inicios hasta mediados del siglo XX. Jameson sugiere algunas obras como puntos de anclaje, pero señala que su preocupación es el orden de posibilidades de representación y su emergencia en cada etapa.

Isaac Asimov sugiere que la primera fase estaría vinculada a la "aventura" o serie espacial, y

se derivaría de la obra de Julio Verne. La segunda fase estaría más estrechamente vinculada a la representación de la “ciencia” en sí misma, su imitación dentro del género literario, y sería difundida en revistas de gran alcance popular como *Amazing Stories* de Gerchbah de 1926. Sería la fase propiamente científica del género. La tercera fase surge en la década de 1950 y estaría influenciada por la Sociología, que sirve como sátira social o crítica cultural.

Jameson prosigue esta categorización al sugerir tres fases más vinculadas a los factores que presuponen la etapa de transición entre la modernidad y la posmodernidad. A partir de los años ‘60, y especialmente con la obra de Philip K. Dick, sería una etapa marcada por la “subjetividad”. Jameson resalta el punto de inflexión del género a partir de la renovación del texto utópico dentro de una perspectiva feminista, donde emergen problemas de representación de las sociedades en que el tema del género establece nuevas relaciones de significado dentro de los marcos especulativos de un nuevo orden geopolítico.

A partir de la década de 1970, Jameson sugiere un paso más relacionado con la noción de “estética”, o ficción especulativa, que él asocia en los Estados Unidos con el trabajo de Samuel Delany. Y por último, de *Neuromancer* de William Gibson (1984), el CyberPunk aparece como consecuencia de una ola neoconservadora y la emergencia de la globalización, pero también como una reacción a la proliferación de la fantasía como un género más amplio dentro del terreno de la cultura de masas.

Desde este marco de la periodización, nos concentraremos especialmente en reflexionar sobre lo que él llama la fase “estética”. Nos interesa porque alude directamente a otra noción que sugiere que los momentos “estéticos” de una obra serían una especie de suspensión utópica dentro de las narrativas del género. En Asimov, él busca una imagen que pueda representar lo que sería el placer estético. Encuentra en la descripción del clímax de su libro *Anochecer* como ‘la *jouissance* del exceso imaginario (y también de la multiplicidad)’ (Jameson, 2009, p. 123).

Luego propone un diálogo con la teoría estética de Adorno, que sugiere los fuegos artificiales como un prototipo de la temporalidad del arte, ya que su existencia fugaz emerge como una mera aparición, un destello que ilumina una “constelación” de significados, evocando la teoría de Benjamin y su concepto de aparición histórica.

Es este destello, que emerge de la percepción estética de las películas estudiadas, que nos parece generar una poética del caos y una fuerza de clarividencia que apunta a la dimensión utópica inherente a las distopías en movimiento en el cine brasileño. Para provocar estos destellos, las películas buscan gestos de desarticulación que pueden producir efectos de extrañamiento cognitivo y distanciamiento crítico en los espectadores, afirmando así la tragedia inherente de la creencia en cualquier ideal de progreso.

El caos como sensación

Diremos que el caos es el abismo inagotable de donde emerge toda la creación. Esto es lo que Deleuze y Guattari nos muestran en *¿Qué es la filosofía?* (1997), caos que actúa en perjuicio de la racionalidad, del orden, de las opiniones corrientes. Siempre hay un caos que combate todos los significados dominantes, todos los imperativos de la razón. Pero el caos en sí es una desmedida inaprensible, demasiado violento para ser tocado. Es necesario entonces existir como visión y sensación. El arte actúa combatiendo este caos originario, que sería este abismo sin fondo, donde el artista se sumergirá para crear nuevos paisajes intensivos a través de las composiciones. Es en el plano de la composición que el caos puede ser recortado y salir a la luz como *caoide*.

El arte no es caos, sino una composición de caos, que da a la visión y a la sensación, de modo que constituye un caosmos, como dice Joyce - un caos compuesto - no previsto ni preconcebido. El arte transforma la variabilidad caótica en variedad caoide... (Deleuze y Guattari, 1997, p. 241)

El arte constituye planes de composición en su lucha constante contra la masa del caos sin forma y confusa, así como la filosofía y la ciencia. “El artista trae del caos variedades, que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser en lo sensible, un ser de sensaciones...” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 238). El artista se acerca al caos en su irresistible fuerza de atracción. Pero debe mantener una distancia segura para no caer en su abismo indiferenciado, los agujeros negros. Es necesario prudencia para no sucumbir a la locura, la embriaguez total, pero se necesita coraje para no ser vencido por un enemigo peor: la doxa de la opinión corriente, las imágenes cliché.

Para que el acto creativo ocurra, debe haber pura contemplación, debe haber una sensación. Es necesario componer un plano de sensación, que está detrás de otros planos, pues se trata de una excitación que conserva las vibraciones que emergen de otros planos, como las conexiones de percepción-acción que engendran mecanismos psíquicos, dinamismos cognitivos, toda una lógica del funcionamiento del cerebro.

En su lógica de funcionamiento dentro de la experiencia cinematográfica, la contemplación sería algo que conserva el *pathos* de una situación dramática, la línea empática que atravesará las acciones narrativas arrastrando su carga de vibración sin dispersar su energía acumulada. Se difiere de la identificación emocional porque no es una proyección psicoanalítica que solo puede ocurrir en el régimen de transparencia narrativa. La contemplación sería la visión que hace que el efecto de extrañamiento dure en la tensión de su ambigüedad entre lo familiar y lo inquietante, la armonía y el caos.

El montaje dialéctico como apertura para la poética del caos

Al concentrarse en la obra poética de Bertold Brecht desarrollada en su exilio entre 1933 y 1948, el filósofo George Didi-Huberman nos muestra cómo el proceso de escritura se forma al adoptar una posición. Posición que se refiere al lugar donde el artista se encuentra frente al mundo y sus tácticas para producir un pensamiento basado en ciertas condiciones de saber, de conocimiento.

Para saber, por lo tanto, es necesario mantenerse en dos espacios y en dos temporalidades al mismo tiempo. Es necesario "involucrarse", aceptar entrar, enfrentar, ir al corazón, no bordear, decidir. También es necesario, porque el acto de decidir implica esto, "alejarse" de la violencia del conflicto, o ligeramente, como el pintor cuando se aleja de su lienzo para saber dónde está su trabajo (...) Este movimiento es tanto para 'acercarse' cuanto para 'alejarse': acercarse con reserva, alejarse con deseo. (Huberman, 2017, p. 16)

Es el movimiento que actúa en ambas direcciones que crea las posibilidades de un saber. En la inmersión pura no se sabe nada. En total abstracción tampoco se sabe. Lo que este movimiento sugiere es la dialéctica del pensamiento crítico, de un saber que se produce en su relación con el mundo, sus hechos, sus acontecimientos, su cotidiano en constante producción, pero también en la reserva de un espacio poético, donde las cosas pueden reorganizarse, dispuestas en nuevos órdenes, (des)montadas, hasta que "los desórdenes del mundo", objeto central del arte, según Brecht, puedan sustituir a algo así como un "caos compuesto" (Huberman, 2017, p. 76).

"Componer el caos", hacer del montaje el arte de la dialéctica que crea distancias para que la contradicción pueda surgir dentro de una unidad. En el cine más narrativo sería lo que se interpone entre la trama y la fábula, mostrando las articulaciones que actúan desmantelando la lógica de la causalidad para revelar el desorden en proceso.

¿Pero cómo pensar en el caos como una categoría política? ¿Cómo el desorden puede actuar para ampliar una experiencia sensible?

Las películas *Era uma vez, Brasília* (2017) de Adirley Queirós y *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira, realizada en un contexto político de inestabilidad y desmantelamiento generalizado, propone reacciones en el campo estético, pero no soluciones o programas en el campo político. Son máquinas de guerra, que pueden confrontar un orden instituido y una ideología reaccionaria en la lógica de la representación, pero que solo efectúan su fuerza (des)movilizadora actuando en desacuerdo con un sistema que determina las formas de vida y los tipos de imágenes que deben proveer un aparato productivo dado.

Esto es lo que vemos en *Era uma vez Brasília* de Adirley Queirós, que junto con su película anterior *Branco Sai, Preto Fica* (2014), forma un díptico sobre lo cotidiano de la experiencia distópica en las vivencias periféricas de Brasil. En ambos casos, son películas que tratan sobre viajes en el tiempo, donde los personajes del futuro se pierden en sus misiones y terminan en Ceilândia en tiempo presente, región donde vive el cineasta.

La película sucede en el año cero tras el golpe, en una referencia directa al golpe parlamentario de 2016 que derrocó a la Presidenta Dilma Rousseff. Toda la trama se construye con extractos de sonidos reales que gradualmente revelan un proceso de destitución en curso ejecutado por las instancias legales y políticas de quienes ocupan los centros de poder, episodio reciente de la historia brasileña. Al final del proceso y la película, Michel Temer asume la presidencia y lanza su proyecto de gobierno titulado “puente hacia el futuro”, claramente vinculado con las élites económicas.

Si en *Branco Sai, Preto Fica* hay una trama de venganza que se desarrolla a lo largo de la narración para culminar en un clímax y en una catarsis posible para las poblaciones periféricas e históricamente oprimidas – incluso si está en el plano imaginario y en el campo sensible –, *Era uma vez Brasília* saca su fuerza en el gesto de negación y rechaza adherirse a cualquier narrativa que pueda conectar los hechos en una misma continuidad. Frente a una ruptura de tal proporción, la fuerza posible y estética del cine no sería disputar una narrativa en curso, pero suspender, aunque momentáneamente, la lógica que garantiza el cinismo de los discursos y procesos políticos que continúan existiendo en su aparente equilibrio.

La narrativa de la película sufre los impactos del golpe en su propia estructura mutilada, incierta, vacilante y desarticulada. No se trata de narrar el golpe, pero asumir radicalmente el golpe como un corte, una ruptura, un estado de inestabilidad que puede revelar el discurso precario que legitima el poder de seguir existiendo.

Esto no es solo una revuelta contra el golpe de 2016 o la traición de un partido con sus electores, o un liderazgo traicionado por sus aliados. La revuelta es contra todo un pacto continuado a través de una historia de explotación y opresión sobre los pueblos sometidos al poder, por los intereses de las élites gobernantes, por el racismo estructural que funda una sociedad sobre la base del patriarcado. A diferencia de la revuelta que culmina en la explosión en *Branco Sai, Preto Fica*, la revuelta en *Era uma vez Brasília* viene de un lugar más profundo y caótico que solo puede verse como un gesto de contemplación de una catástrofe en curso.

En este sentido, la película muestra que el progreso idealizado en cualquier dirección - algo que toca las diferentes perspectivas ideológicas de los escenarios utópicos en construcción - solo puede revelarse después de exponer el desorden del mundo y el estado infernal en el que se encuentra. En uno de sus pasajes, Walter Benjamin, ya señalaba de esta manera al historiador dialéctico que quiere abordar el progreso como un concepto.

El concepto de progreso debe basarse en la idea de catástrofe. Que ‘las cosas siguen así’: ésta es la catástrofe. No consiste en lo que está por suceder en cada situación, sino en lo que se da en cada situación. Así Strindberg afirma (¿Hacia Damasco?): el infierno no es lo que nos espera, sino esta vida aquí. (Benjamin, 2009, p. 515)

El progreso es el elemento central que (des)articula la propia narración y solo puede mostrarse como bloques independientes de imágenes/sonidos, algo que interrumpe la circulación a través de los vínculos de causalidad para promover el sentido en la interrupción, fricción y en los intervalos. De modo diferente sucede en *Sol Alegria*, de Tavinho Teixeira,

donde el golpe ya ha sucedido.

Recordemos la sinopsis: 2018, en un país gobernado por una dictadura evangélica conservadora, una familia excéntrica se embarca en un *roadmovie* para entregar armas a las células guerrilleras de resistencia y cruzar el portal que los llevará a un lugar mítico. Luego acompañamos al Padre, Madre, Hijo, Hija y Toreba en un trayecto arquetípico donde el núcleo de la familia es el lugar ambiguo donde coexisten las fuerzas liberadoras de grupos revolucionarios y de las colectividades emergentes, pero también las fuerzas de opresión y las sujeciones características de un conocido y viejo orden patriarcal.

Hay una línea continua en la trama puesta en movimiento que revela la llegada al lugar mítico como el clímax narrativo, el punto final de un camino sinuoso y vacilante. Sucede que esta larga secuencia final resulta ser un *tour de force* que gira en falso, plenamente concebido dentro de su proyecto estético, una apuesta radical por la verdad del artificio y el espectáculo. Pero la lógica de la ilusión se muestra bastante capciosa y se arriesga a ser capturada por un engranaje alegórico de carácter más simplista y representativo.

Así, es en el plano de la composición que la utopía se hace más fuerte y la poética del caos más presente. La belleza formal de la película en sus procedimientos estéticos radica en la relación de un movimiento de cámara que pasea por los espacios y en las articulaciones de los planos que crean *raccord* en todas las direcciones. El ápice de esta poética relacional se encuentra en los planos compuestos con muchos personajes y en la construcción de espacios laberínticos, visto en profusión en la secuencia del convento, donde la alegría de los encuentros contagia el progreso de la película y resalta su carácter musical.

De una habitación, cambiamos a otra, pasa por un jardín, pasa por un invernadero de cannabis, pasa por un sótano, que cruza el comedor con su mesa, que pasa por la mesa y que conduce a un establo y otro jardín. En cada espacio siempre hay planos conjuntos, cuerpos que viven en armonía, una celebración del placer y el éxtasis de estar juntos. El espacio se suaviza, se desliza en varias direcciones, siempre revelando otros espacios, creando una geografía multifacética. Hay una alusión a los frescos, el arte sacro, el barroco. La utopía de la película se materializa en el exceso de sus figuraciones, en la frivolidad de las situaciones, en el coro que canta en unísono.

Pero esta belleza sería demasiado armoniosa si no hubiera disturbios que actúan durante toda esta secuencia, y que inevitablemente se adhieren a esta fábula soleada. Es la dimensión de la guerra. Porque si los enemigos están en el poder, sus fuerzas de opresión deben verse, sentirse como lo que debe ser purgado como algo intolerable, algo que pesa sobre las vidas evitando la libre circulación de placeres y del convivio.

En la escena del invernadero de cannabis, cuando varias monjas están ocupadas cuidando la producción colectiva de cannabis, La Madre huele la hierba mientras una monja mayor olvida el tema del que estaba hablando. Pero rápidamente se acuerda y nos dice de qué se trata: “Es la guerra. Es la guerra”, y sonrío.

La guerra trae consigo sus muertos, sus historias de conflicto y violencia. Las imágenes

también sirven para recordarnos las guerras, para recordarnos el pasado, los actos de resistencia y las catástrofes que se acumulan y se intensifican en el presente, en la política, que es la guerra continuada por otros medios, como diría Foucault.

Una de las escenas más desplazadas en toda la secuencia del convento adquiere el tono onírico y la extrañeza de la situación para recargar imágenes de los personajes que componen la familia, pero ahora, vistos en fotos antiguas, inmóviles en las paredes tomadas por las ramas de alguna planta que germina la memoria de los antepasados. La hija, con una vela y un mapa, camina por la oscuridad iluminando los rostros que se han fijados en el tiempo pero que aún resisten en sus poses serenas y seguras de lucha.

El enemigo representado es fácilmente ejecutado al comienzo de la trama -el evangélico candidato a senador-, o entonces ridiculizado como una fuerza inoperante, patética -como los policías torpes que los persiguen en las rutas-. El interés de la película no es representar al enemigo, porque ya se ha incorporado a la formación de deseos, en los mecanismos psíquicos, en la sujeción social, sino hacer que el tamaño de la lucha se vea en su dimensión histórica y su configuración en el campo de la fabulación.

Así, la narrativa abre espacio para subjetividades contrahegemónicas, para los cuerpos perseguidos, para las formas de vida que confrontan el orden en su sed de imposición de morales reaccionarias y conservadoras. La película se abre en su capacidad de mover una anarquía de los sentidos y en la orgía alegre de encuentros frívolos y musicales, pero es en la memoria de la guerra que subyace su potencia de lucha y que puede contaminar la belleza en su resplandor exuberante y festivo.

Bibliografía

Benjamin, W. (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). “Do caos ao cérebro” em *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição: Olho da História*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del Futuro*. Madrid: Ed. Akal.

Queiróz, A. (2015). “El historiador del futuro”, entrevista con Adirley Queiróz por Amanda Seraphico en Revista *Beira*. Recuperada de: <https://medium.com/revista-beira/na-manhã-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queirós-para-d2541b63eb28>

Suvín, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.

Hacia un Tercer Cine: Notas sobre o “Cine de Liberación” e o “Cine de la Base”

Janaina Silva de Oliveira

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema
e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe
Bolsista FAPITEC
jana.oliveiraq@hotmail.com

Resumo

Estimulado pelas mudanças políticas na América Latina a partir da década de 1960, o cinema latino-americano passa a produzir novos signos que visam estimular o pensamento crítico frente às forças do Estado e combater a presença do cinema comercial Hollywoodiano. Com o objetivo de descrever o desempenho do cinema militante argentino durante as décadas de 1960 e 1970, este trabalho faz uso de análise documental através de artigos científicos, vídeos e entrevistas disponíveis online, a fim de articular as ações deste cinema militante às ideias propostas pelo terceiro cinema. Este cinema, fortemente influenciado pelo pensamento de orientação política de esquerda, busca estimular novos modos de produção e distribuição cinematográficas nos países de terceiro mundo.

Introdução

O presente artigo aborda aspectos da trajetória do cinema militante argentino durante as décadas de 1960 e 1970. Entendemos que para pensar este cinema, se faz indispensável pensar também a dinâmica vivenciada durante este período pelo cinema na América Latina, considerando que os acontecimentos históricos e políticos vão atravessar todos os modos de fazer cinema durante as décadas acima citadas. O cinema latino-americano que se ergue neste momento é um cinema que tem influência do *neorrealismo italiano e da nouvelle vague francesa*, dentre outros. Mas, acima de tudo, é um cinema que busca uma aproximação com o povo. Ao falar deste cinema que se organiza frente às tensões políticas e promove uma aproximação da população, caminhamos em direção à discussão acerca do cinema militante em especial.

As décadas que servem de fundo histórico para a construção de um cinema político e

militante são marcadas pelas ditaduras militares na América Latina, fundamentadas em repressões e formas de controle das individualidades. Junto destas questões tivemos também a forte invasão dos Estados Unidos em vários setores de nossa sociedade, na cultura e no cinema não foi diferente. Portanto, como afirma Moreno (2011), o novo Cinema Latino-Americano surge neste contexto de confronto ao cinema comercial e propõe, dentre outras coisas, a criação de uma nova estética cinematográfica, opondo-se à linguagem do cinema hegemônico. O movimento Cinema Novo é um dos primeiros movimentos cinematográficos na construção de um cinema político na América Latina, buscando unir às produções cinematográficas algumas reflexões teóricas. Portanto, alguns cineastas deste movimento e de outros que virão em seguida lançam manifestos que atuam junto com suas obras fílmicas. Dentre algumas questões presentes nas demandas e propostas dos cineastas do Terceiro Cinema e do cinema militante, está a necessidade de superar as limitações do cinema novo latino-americano vividas nos primeiros anos da década de 1960, em especial a dificuldade de articulação entre teoria e prática, ou seja, a dificuldade em promover de modo orgânico as questões propostas enquanto articulação artística e política. Este artigo pretende trazer algumas informações acerca do surgimento e características do cinema militante argentino, utilizando para tanto uma pesquisa documental. Dessa forma, partimos de uma revisão bibliográfica, buscando fontes em artigos de revistas científicas, bem como em sites de orientação política de esquerda, e filmes produzidos pelos grupos “Cine Liberación” e “Cine de la Base” que se fazem presentes na internet.

“Hacia un Tercer Cine”

O manifesto “Hacia un Tercer Cine” foi lançado em 1969, pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas. Trazendo os conceitos de primeiro cinema (hollywoodiano) e segundo cinema (cinema de autor europeu), entendendo que estes conceitos não seriam suficientes para pensar o cinema latino-americano frente às demandas políticas do momento, Getino e Solanas criaram uma nova categoria chamada “Terceiro Cinema”. Segundo Valle (2012), o Terceiro Cinema promove um cinema de descolonização e de libertação dos países de terceiro mundo. Atuando como vertente cinematográfica dos ideais de esquerda, relação que nasce durante a primeira conferência tricontinental em Havana, em 1966, o manifesto “Para um Terceiro Cinema” foi escrito a pedido da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAL), para ser publicado na Revista Tricontinental, ao final da década de 1960.

Ainda segundo Valle (2012), um ano após a primeira edição de “Hacia un Tercer Cine”, Getino e Solanas publicaram uma versão revisada e ampliada do manifesto. Nas duas versões do manifesto, os autores afirmam que o Terceiro Cinema deve evitar toda associação com os circuitos de produção, distribuição e exibição tradicionais, pois o Terceiro Cinema é um

projeto cinematográfico revolucionário que está à margem do sistema. A ideia de Terceiro Cinema está diretamente associada à ideia de terceiro mundo, rejeitando assim a participação de países imperialistas.

Segundo Getino (1982), foi uma proposta de cinema essencialmente revolucionária, pois era preciso inventar novas linguagens que caminhassem junto à nova consciência. O Terceiro Cinema precisava se reconhecer enquanto arte, ciência e política, na luta por uma libertação cultural. Para os seus cineastas era explícito que este cinema não poderia dialogar com o cinema dominante, pois o Terceiro Cinema se constrói enquanto cinema-ação, cinema de desconstrução e construção. O manifesto para um Terceiro Cinema vem se afirmar como a mais importante manifestação cultural e artística na luta antiimperialista. Tendo como inspiração também o “fanonismo”, presente através da conscientização acerca da necessidade de descolonização das práticas culturais. Um dos primeiros passos para essa descolonização se dá através da luta pela reapropriação das histórias nacionais (Veliz, 2010).

Nesta busca por novas linguagens que dialogassem com a construção de uma nova consciência, o Terceiro Cinema cria uma categoria interna, chamada cinema militante, que irá atuar diretamente na promoção de circuitos de exibição popular, conforme afirma Mestman (2009).

Cinema militante

Conforme afirma Meliz (2010), o cineasta militante que surge em meados da década de 1960, concentrava-se num cinema revolucionário, comprometido com as demandas sociais e que buscava promover a instrumentalização política do cinema. Puente (2008) assinala que o cinema produzido na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 é um cinema político. Para o autor, é possível dizer que todo cinema é político, mas existe um cinema que, além de político, é militante. No entanto, o cinema militante não surge na Argentina durante as décadas acima citadas. O cinema militante argentino é herdeiro de um cinema de intervenção mundial, que surge em meados da década de 1920, com os soviéticos, através do *agitprop*, caracterizado por atividades artísticas e militantes promovidas durante a revolução de forma itinerante. No cinema, eram realizadas em navios e trens exibições de curtas-metragens com o intuito de promover o pensamento político.

O cinema militante emerge em meio às necessidades da população argentina e latino-americana, passando atuar em prol não somente de uma conscientização, mas principalmente de uma operacionalização do cinema enquanto “arma”, atuando diretamente com trabalhadores, líderes sindicais, estudantes e com a população em geral. Conforme afirma Villela (2014), o cinema militante é reconhecido no cinema argentino como um gênero cinematográfico, que passa a atuar num momento em que a Argentina vive um regime ditatorial sob o governo de Juan Carlos Onganía.

O cinema militante argentino defendia o uso da projeção cinematográfica como um ato político e como parte do filme, conforme Puente (2013), promovendo, depois da exibição dos filmes, debates em torno da temática do filme ou sobre alguma questão proposta pelos participantes, pois sua característica militante reside em algo que está além dos aspectos técnicos e do conteúdo dos filmes. Sua natureza militante está no ato político após as exibições dos filmes, inserindo o espectador no processo de construção, enquanto ator militante, como parte de um processo político. O filme ato vai se dar em grande parte nos registros desses debates, como afirma Mestman (2009).

Puente (2008) nos diz que o cinema militante precisa ser operacional, que o filme deve tornar-se ato político através da projeção e do debate, sendo a ação provocada pelo filme o que realmente vai dar sentido a ele. Por esta razão, a difusão e exposição são extremamente importantes para o cinema militante, pois é na exposição que o filme encontra seus atores militantes. O autor sugere a existência de três características básicas que são essenciais para entender as diferenças entre o cinema militante e outras formas de fazer cinema.

Desta forma, seguindo a análise que Octavio Getino e Susana Velleggia desenvolvem em O cinema das histórias da revolução, podemos destacar que as três características fundamentais que diferenciam o cinema político dos demais tipos de cinema são: uma linha divisória dada pelo objetivo político que o filme persegue em relação à realidade extra-cinematográfica; a intencionalidade política dos cineastas; e a relação de discurso filme-realidade-espectador, em que a mediação da instituição política prevalece sobre a relação cinematográfica.¹ (Puente, 2008, p. 2)

Mestman (2009) vai nos dizer que um filme vai ser definido enquanto militante, não só por sua ideologia, mas principalmente por sua prática. E ainda que o manifesto “Hacia un Tercer Cine” tenha feito algumas classificações a fim de definir o cinema militante e tentar diferenciá-lo de forma efetiva das demais formas de ser fazer filme. O manifesto era demasiadamente limitado para contemplar as demandas do filme-ato, por esta razão, outros textos que discutiam a instrumentalização no filme-ato, passaram a ser produzidos. O cinema militante se fundamenta, em grande parte, na possibilidade de uma leitura revolucionária das histórias nacionais, tendo seu início e fim muito mais relacionado ao campo político do que cinematográfico, segundo nos diz Veliz (2010).

Dessa experiência do Terceiro Cinema e do cinema militante nas décadas de 1960 e 1970, vão surgir na Argentina dois grupos cinematográficos que se propuseram a pensar essa articulação entre cinema e política, promovendo uma nova forma de pensar a construção de um filme, colocando em prática aquilo que estava sendo discutido pelo cinema argentino e latino-americano nas décadas supra citadas, são eles: “Cine Liberación” e “Cine de la Base”.

¹ Tradução livre.

“Cine Liberación”

Liderado por Fernando Solanas e Octavio Getino, o “Cine Liberación” surge praticamente ao mesmo tempo que o manifesto “Hacia un Tercer Cine”, também construído por Getino e Solanas ao final da década de 1960. O primeiro filme do grupo foi *La hora de los hornos*, onde os autores buscavam desconstruir a linguagem clássica produzida pelo modelo de cinema hollywoodiano. Para os cineastas do “Cine Liberación”, uma transformação da linguagem era necessária para que a revolução ocorresse no conteúdo e na forma. Uma das maneiras que eles encontraram para fazer isto foi revelando ao espectador os aspectos manipuladores do modelo clássico de cinema, como nos diz Puente (2008). *La hora de los Hornos* vai inaugurar o cinema militante argentino em 1968, sendo um filme de denúncia contra o neocolonialismo, como bem afirma Amieva, Arreseygor, Finkel e Salvatori (2003). Segundo Mestman, “*La hora de los Hornos*, antes de ser um filme, é um ato, um ato de libertação, é uma obra inacabada, aberta à incorporação do diálogo e vontades revolucionárias.” (2003, p. 123).

Caminhando junto ao Terceiro Cinema, os cineastas do grupo “Cine Liberación” se definiam enquanto “trabalhadores da cultura” e defendiam a organização e manifestação dos grupos marginalizados contra o imperialismo, segundo Villela (2014).

O grupo fortalece suas relações com intelectuais ligados aos setores sindicais, bem como estreita os laços com o movimento sindical peronista, ainda durante as gravações de *La hora de los hornos*. O grupo iniciou suas exposições itinerantes a partir de 1969, contando, inclusive, com unidades móveis. Assim como defendia o Terceiro Cinema e o cinema militante, o “Cine Liberación” fundamentava seu trabalho político na instrumentalização do cinema, *La hora de los Hornos*, vai ser definido, à luz do Terceiro Cinema, como um filme de estratégia e de informação. As exposições e debates acerca de *La hora de los hornos* eram feitas conforme uma divisão prévia, segundo Mestman (2009).

Um primeiro fato relevante é que a apresentação do balanço (“para sua melhor organização”) é estruturada por “setores”, “grupos” ou “níveis” nos quais o material do filme foi trabalhado politicamente. Textualmente: “Grupos intelectuais (artistas e profissionais); “Grupos de estudantes (universitários e secundários); “Grupos de trabalho (áreas de vizinhança e aldeias: trabalhadores e jovens). Grupos sindicais.”² (Mestman, 2009, p. 132)

Como afirma Mestman (2009) os relatórios produzidos pela unidade móvel Rosário indicavam a estruturação de divisões mais gerais, além de certa tendência a se trabalhar a parte I de *La hora de los hornos* com o setor intelectual e a parte II com os trabalhadores.

Conforme Mestman (2009), no começo da década de 1970, Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo realizam em Madri uma série de entrevistas com Perón. Entrevistas estas que vieram a se transformar em longas documentais, são eles: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y Perón, la revolución justicialista*. Para os cineastas do

² Tradução livre.

“Cine Liberación” este momento é considerado o mais importante de suas experiências enquanto cineastas revolucionários, pois, para eles, estas se caracterizavam também como uma experiência histórica para o povo. Esta relação com o movimento peronista vai ser entendida por outros cineastas do cinema militante como uma relação contraditória que necessitava ser combatida. Este é, portanto, um dos principais aspectos que diferenciam o “Cine Liberación” do “Cine de la Base”, como veremos a seguir.

“Cine de la Base”

O grupo “Cine de la base” surge no começo da década de 1970 com o filme *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer, que vem a assumir a liderança do grupo, ainda que o “Cine de la Base” conte com outros nomes, como: Juana Sapire e Álvaro Melián dentre outros. O grupo aparece como braço do Partido Revolucionário dos Trabalhadores- Exército Revolucionário Popular- PRT-ERP, produzindo dois comunicados para o partido, segundo Villela (2014). É preciso destacar que este é um aspecto relevante quando pensamos as semelhanças e distinções entre o “Cine Liberación” e o “Cine de la Base”. Se de um lado existe uma assumida associação ao peronismo, no outro existe um posicionamento extremamente contrário a este tipo de relação.

Segundo Pronzato (2012), *Los traidores* reflete as dinâmicas políticas na Argentina, trazendo uma forte crítica ao pacto de classes. No filme existem algumas questões relacionadas à linguagem que precisam ser consideradas, como a utilização do humor enquanto recurso popular, bem como a escolha pela ficção, como instrumento para atingir um público, segundo os cineastas do “Cine de la Base”, acostumado com a linguagem do cinema comercial. Para Puente (2008) o “Cine de la Base” trazia a proposta de repensar coisas simples, para viabilizar a articulação entre teoria e prática, bem como pensar o uso de determinados elementos presentes nos meios de comunicação burguesa, a fim de atingir a população, como as telenovelas, por exemplo.

Pronzato (2012) nos diz que o grupo passa a exhibir o filme *Los traidores* em toda a Argentina, no intuito de mostrar a classe operária a traição de seus dirigentes. Afora *Los traidores*, obra que data do começo do “Cine de la Base”, o grupo produz também *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) e *Las AAA son las três armas* (1977), produzido depois do desaparecimento de Raymundo Gleyzer, com um caráter de carta aberta.

Se era uma característica do cinema militante promover certa “estética de urgência”, o “Cine de la Base” o fez, por exemplo, utilizando uma câmera participativa em *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, conforme Villela (2014). O filme é um curta-metragem acerca da greve dos trabalhadores da fábrica INSUD por melhores condições de trabalho e pelo fim do envenenamento por chumbo no sangue, conforme Amieva *et al.* (2003).

Entre os objetivos do grupo destaca-se a necessidade de resolução de questões relacionadas

aos processos de distribuição e exibição fílmicas, visando promover um cinema que chegasse aos mais diversos setores da sociedade, como aldeias, universidades etc., como nos fala Amieva *et al.* (2003). Mantendo uma relação orgânica com as forças revolucionárias, o “Cine de la Base” defendia o uso da projeção como parte do filme e como ato político que devia estimular o debate acerca dos conflitos vivenciados pela população, como nos diz Puente (2013).

O “Cine de la Base” promovia as ideias do Terceiro Cinema de modo efervescente, defendendo a ideia do cinema enquanto arma contra todo autoritarismo promovido pelo Estado, bem como contra a alienação propagada pelo cinema dominante, Raymundo Gleyzer nos proporciona vislumbrar tamanha urgência do cinema promovido e defendido pelo grupo, que foi se desfazendo com o desaparecimento de seu líder, depois de três anos de atividades intensas, ainda que a memória deste cinema continue viva.

Considerações finais

Existem muitas semelhanças nos modos de fazer cinema entre os grupos e manifestos cinematográficos que surgem na América Latina durante as décadas de 1960 e 1970, bem como nas atividades culturais e artísticas carregadas de teor político que antecedem estas décadas. No entanto, o que diferencia o Terceiro Cinema e o cinema militante, é a necessidade de uma instrumentalização do cinema, uma operacionalização das ideias revolucionárias.

O cinema militante vai levar não somente o filme até a população, ele vai levar também o debate político. Promovendo através da projeção e da discussão, a inserção do espectador como parte do filme, entendendo o momento que o espectador se torna ator militante, como o ponto alto do filme.

A teoria construída por Getino e Solanas durante a elaboração do manifesto por um Terceiro Cinema, serviu como fundamento para a teoria que foi incorporada depois, frente às necessidades verificadas a fim de atender as demandas do cinema militante, pensadas para construir essa instrumentalização, para respaldar e orientar um cinema que não se limita às salas convencionais. O cinema promovido pelo cinema militante era um cinema que devia chegar a todos, nos mais diversos lugares e que não devia fundamentar suas discussões apenas em aspectos técnicos do filme visto, mas sim no caráter político do mesmo, pois esta era a urgência da América Latina naquele momento: discutir as demandas da população diante de todas as mudanças ocorridas no campo político e social. Portanto, o cinema militante era um cinema itinerante, urgente e extremamente comprometido com as necessidades da população latino-americana.

Bibliografía

- Amieva, M., Arreseygor, G., Finkel, R., Salvatori, S.** (2003). *Cine argentino y dictadura*. Recuperado de: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_amieva.pdf. Consultado el: 16/02/21.
- Anônimo** (2007). *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social: Coletivo de comunicação, cultura e juventude da via campesina. Coletivo de comunicação, cultura e juventude da via campesina*. Recuperado: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf. Consultado el: 16/02/21.
- Puente, M. de la** (2008). "Estética y política en el cine militante argentino actual". En Cine militante I, *laFuga*, N° 7. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>. Consultado el: 16/02/21.
- Puente, M. de la** (2013). "Cinema base: espalhe as lutas até as consequências finais". En *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/cine-de-la-base-difundir-las-luchas-hasta-las-ultimas-consecuencias.html>. Consultado el: 16/02/21.
- Valle, I. del** (2012). "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto". En *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, N° 5, Universidad de Guadalajara, jan. – jun. 2012. Recuperado de: <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto>. Consultado el: 16/02/21.
- Gambarotta, L., Mascaró, J., Mestman, M.** (2018). "A 40 años de la desaparición de Raymundo Gleyzer. Cine de la Base, la revolución perseguida". En *Andar. Agencia de noticias*. Recuperado de: <http://www.andaragencia.org/cine-de-la-base-la-revolucion-perseguida/>. Consultado el: 16/02/21.
- Getino, O.** (1982). *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"*. México D.F.: Filmoteca de la UNAM.
- Mestman, M.** (2009). "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación". En *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO.
- Moreno, P. F.** (2011). *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. Tese de Doutorado da Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Niterói-RJ.
- Anônimo** (2007). *OSPAAAL e INVERTA Lançam no Brasil a Revista Tricontinental*. Recuperado de: <https://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/418/lancamento/ospaaal-e-inverta-lancam-no-brasil-a-revista-tricontinental>. Consultado el: 16/02/21.
- Pronzato, C.** (2012). "Los Traidores e o cinema combativo de Raymundo Gleizer". En *O Olho da História*, n. 18, Salvador (BA).
- Veliz, M.** (2010). *El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica*. En *Revista lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, año 1, N° 1, Buenos Aires, diciembre de 2010.
- Villela, B. R.** (2014). "De INSUD à Brukman: Inflexões políticas e estéticas no cine militante argentino". En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 9.

Pensar el archivo audiovisual en Tierra del Fuego. Memorias de lo presente y lo ausente

Mg. Agustín. A. García Serventi

ICSE-UNTDF
agarciaserventi@untdf.edu.ar

Dis. Javier M. Lopez

ICSE-UNTDF
jmlopez@untdf.edu.ar

Lic. Franco F. Zacobich

fzacobich@untdf.edu.ar
ICSE-UNTDF

Resumen

Pensar un *archivo audiovisual digital* en Tierra del Fuego responde a problemáticas complejas que van desde las implicancias políticas de la constitución del archivo a las dificultades técnicas y de generación de redes cooperativas.

Desde la carrera de Lic. en Medios Audiovisuales de la Universidad de Tierra del Fuego, proponemos a través del proyecto de investigación “Archivos Audiovisuales de Tierra del Fuego, la construcción de un territorio insular a través de su Patrimonio Audiovisual”, localizar y sistematizar colecciones de los audiovisuales de la provincia y sobre la misma, con la intención de desarrollar el archivo y un atlas de motivos audiovisuales. Llegar a estos objetivos no será posible sin antes atravesar el ejercicio de mapeos, redes, colaboraciones, tratamientos técnicos y especializaciones. Algunas de estas cuestiones sucedidas en el derrotero, aportan a la constitución de un territorio *audiovisual*, que pone en tensión los sentidos sobre los presentes y pasados.

1. Propósito de la puesta en marcha de un archivo audiovisual

En el presente trabajo realizaremos un recorrido por algunas problemáticas por las que se transcurrieron en el proceso de pensar la producción de un *archivo audiovisual digital* en Tierra del Fuego AeIAS. Dicha motivación surge a partir del proyecto de investigación

“Archivos Audiovisuales de Tierra del Fuego, la construcción de un territorio insular a través de su Patrimonio Audiovisual”, promovida a través de la convocatoria interna PIDUNTDF-B 2018, de la Secretaría de Ciencia e Investigación - Universidad Nacional de Tierra del Fuego AeIAS. Cabe mencionar, que en esta institución funciona, desde el año 2015, la carrera de Licenciatura en Producción de Medios Audiovisuales. En este sentido, pensar en la constitución de un archivo audiovisual digital toma gran impulso dada la oferta académica y su pertinencia respecto al estatus de la imagen en las sociedades contemporáneas, como así también el acercamiento al *campo* que da cuenta de la exigua existencia de acervos audiovisuales y fotográficos conformados bajo una perspectiva archivística y sistematizada.

La siguiente propuesta se presenta como una reflexión entre el trabajo audiovisual, la producción del archivo y las implicancias del mismo en relación al trabajo con las memorias, de las imágenes presentes y de lo ausente. Del mismo modo nos permite discurrir acerca de los procesos de selección y re-organización de las imágenes. Los argumentos fundantes del proyecto, las producciones audiovisuales, las obras o imágenes encontradas, tienen una radical importancia como herramientas para pensar la sociedad y sus problemáticas. Así, por ejemplo, la conformación de un archivo audiovisual (imagen en movimiento, fotografía, registros sonoros), servirá como lazo a investigadores para entender comportamientos socio-históricos de la población y a nutrir el trabajo entorno a la creación de un centro de documentación y archivo audiovisual digital, como también proveer de materiales para el diseño y la producción audiovisual.

Pensar estas cuestiones ponen el asunto iniciático en la constitución de relaciones institucionales fundamentales, como lo fueron las vinculaciones formales de cooperación entre la Universidad (en este caso a través de quienes integramos el proyecto), con los Canales de Televisión pública, los museos provinciales y municipales, entre otros organismos locales y nacionales. Proponemos aquí una descripción y algunas reflexiones de las primeras experiencias que se suscitaron en esta empresa y que, además, plantea aspectos tanto positivos como problemáticos, pero que también encuentra varios desafíos pendientes.

2. Tierra del fuego, cartografiando lo audiovisual

La idea de organizar un archivo digital a partir de detectar las instituciones principales que conservan o custodian documentos de archivo en la provincia, nos vehiculiza y facilita una primera visión o mirada del estado de situación de los archivos. La falta de políticas de Estado o conciencia de los organismos de gobierno (y hasta privados) en relación al resguardo del patrimonio, atentan contra el acceso al conocimiento y a la memoria de los pueblos, que en estos documentos encuentran posibilidad de ejercerse. Las vinculaciones interinstitucionales fueron fundamentales y partieron del conocimiento de la escasa organización o conservación de materiales audiovisuales. Si bien esto es el estado de situación y punto de partida son la

raíz del asunto, también nos llevaba a pensar cuestiones que vendrían más adelante y no menores respecto al interés del trabajo. Con esto nos referimos a las problemáticas de acceso y disponibilidad de los archivos audiovisuales digitales.

La provincia de Tierra del Fuego, debido a su fisonomía socio-productiva y su posición como enclave geoestratégico, ha tenido durante su historia una alta tasa migratoria. El crecimiento demográfico desde su provincialización ha multiplicado ampliamente su población. Se estima, según las proyecciones del INDEC¹, que en la isla viven unos 173 mil habitantes. Este movimiento particular conlleva la necesidad de promover el estudio de la historia reciente, en cuyo enfoque tienen un importante rol la antropología y la historia oral, mediante la búsqueda, la conservación, entendiéndose la misma como un acto de jerarquización trascendente (Burke, 2001) y el estudio de documentos audiovisuales, gráficos y de los medios en general que hoy se producen y circulan en forma digital.

Este contexto extremadamente dinámico, con irrupciones permanentes en las instituciones dada su reciente provincialización (1990), volvió necesario un minucioso trabajo cartográfico, de generación de vínculos y redes cooperativos para la localización de materiales.

2.1. Supuestos en el punto de partida

Partimos de la idea de la existencia abundante de material audiovisual dispersos en distintas instituciones públicas de la provincia. Este preconcepto lo construimos teniendo en cuenta que las televisiones públicas en Tierra del Fuego datan de finales de la década de 1960 y son una de las más antiguas que comenzaron a funcionar en las provincias de nuestro país. Más precisamente, el Canal 13 de Río Grande fue fundado y dio inicio a las transmisiones en 1967. Por su parte, el Canal 11 de Ushuaia comenzó un año después. Estas se destacan como las instituciones de producción de imágenes, como así también de circuitos de distribución y reproducción, además de la posibilidad de indagación y acceso a las producciones del orden particular, privado o familiar. Respecto a la difusión del audiovisual, en Río Grande durante la década de 1946, se da en el Cine Roca y después el Cine del Batallón de Infantería Marina N° 5 (BIM5).

En cambio en Ushuaia, el trabajo del historiador Arnoldo Canclini da pie de algunos datos de antaño de la ciudad: En 1910 el periódico "El Mosquito" (periódico de Ushuaia), informa que en "el salón municipal se proyectará escenas del presidio" y anuncia su repetición. Los hermanos Elsztein tuvieron su cine en la parte superior de su negocio (La Capital). Los informantes cuentan que se subía al lugar donde proyectaban películas por un costado de la casa. Más tarde se instalaron un cine (el más lujoso de la época) en la calle San Martín y

¹ Véase proyecciones provinciales de población por sexo y grupo de edad 2010 -2040. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos - INDEC, 2013. E-Book. ISBN 978-950-896-433-5 N° 36 serie análisis demográfico.

Roca. Ya había dos cines, el San Martín (La Sociedad Loncharich-Fadul) y el de los Elzstein. Amelia Muriel (vecina de la ciudad) cuenta que “era toda una ceremonia prepararse para ir al cine. Había proyecciones todos los días y el domingo era la matinée para los chicos, con proyección de dibujos animados. Entre una y otra película se proyectaba el noticiero *Sucesos Argentinos*” (Canclini, 1984).

Los aportes de las historias orales y la existencia de producciones de imágenes fílmicas hogareñas, visualizadas a través de la reproducción de los dispositivos de la época, aportan a la reconstrucción del estatus de las imágenes del contexto. Este trabajo cartográfico de búsquedas y localizaciones lo estábamos llevando adelante antes de la pandemia. Los materiales hogareños que podrían recuperarse se encuentran en su mayoría en soporte VHS y algunos en Super 8 o 8 mm. (años 70’, 80’ y 90’).

Con los primeros accesos al campo, muchos de los supuestos se fueron reconfigurando lo que significó la puesta en marcha de estrategias para la formalización de redes de contactos institucionales. Descubrimos que no hay sistematización, ni políticas respecto a la conservación y catalogación de las piezas audiovisuales y que muchos están en poder de particulares o fuera de la provincia. También registramos emprendimientos esporádicos de rescate, pero que no tuvieron continuidad, como el Festival de Cine de montaña (Ushuaia) y emprendimientos de rescate de la productora “El Rompehielos”, entre otros que tuvieron iniciativas pero que finalizaron con sus emprendimientos.

En otros casos, aparecen sujetos particulares² como agentes de memoria, sus acervos y archivos se caracterizan por la no sistematización correspondiente al método de archivos históricos. Tal es el caso del programa “Los Pioneros del fin del mundo”, emitido por Canal 11 de Ushuaia, durante más de 20 años, conducido y producido por el periodista y locutor Marcelo Murphy, como uno de los clásicos de la Televisión Fueguina. Emerge la figura del “rapsoda”, de la historia de Tierra del Fuego, sujetos que detentan la función de conservación “de la historia” y “la memoria” como el citado Murphy, en Ushuaia, y Oscar “mingo” Gutierrez, en Río Grande.

Desde esta perspectiva, la producción de un archivo audiovisual digital, implica necesariamente el movimiento de desarchivar. Tal vez sea este el propósito más político, poner a disposición, circulación y discusión los sentidos de las colecciones o archivos privados que responden a procesos de memoria particulares.

2.2. Los materiales encontrados

Los materiales más añosos que encontramos se encuentran en el Museo del Fin del Mundo (Museo Territorial), institución con la que comenzamos a trabajar por tener cierta

² Veáse, <http://www.eldiariodelfindelmundo.com/noticias/2015/06/08/58133-los-protagonistas-del-fin-del-mundo-gano-su-segundo-martin-fierro-federal>

organización y conservación de documentos audiovisuales. Son materiales fílmicos que datan de la década de 1970 y una buena cantidad de registros sonoros, también en cinta magnética, de valiosa incursión patrimonial. Parte de estas latas fílmicas se encuentra en estado de avinagramiento, por lo cual el Museo tomó cartas en el asunto a partir de la firma del convenio tripartito para el rescate de dichos materiales, preservarlo y realizar la correspondiente digitalización que pueda dar cuenta de su estudio y puesta en acceso.

Sorprendentemente no hay registros históricos de los conflictos bélicos. Estos remiten a emisiones centrales de la TV, noticieros y documentales posteriores que no fueron producidos en la provincia o que, realizados por periodistas y camarógrafos locales, fueron incautados por la Armada Argentina que censuraba todo tipo de registro audiovisual tanto en Tierra del Fuego como en Malvinas. Materiales valiosos de la Armada y el Ejército que desconocemos su procedencia y que, hasta el momento, aún no hemos podido indagar, pero que a través de testimonios de primera mano pudimos saber que existirían en la custodia de las Fuerzas Armadas.

Otro acercamiento nos permitió indagar en los archivos centrales del Archivo Histórico de la Radio y Televisión Argentina (AHRTA), el Archivo General de la Nación (AGN) y el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires, que cuenta con un fondo muy importante de *Sucesos Argentinos* y algunos otros noticieros cinematográficos, pero que en su mayoría son materiales que permanecen en fílmico y son muy difíciles de visualizar, más allá de una ficha original que cataloga estos materiales en función de la región o la temática. Por su parte, el AHRTA cuenta, en su mayoría, con algunos documentales post 1990 y con algunos materiales referidos a los conflictos bélicos de la región relatados desde el centro del poder político.

2.3 Panorama Legal y Normativo

Desde el punto de vista legal y normativo, encontramos una débil estructura legal en el tratamiento de bienes patrimoniales audiovisuales. A nivel provincial la ley N.370³, sancionada en 1997, tiene como objetivo la protección, conservación, restauración y acrecentamiento del patrimonio cultural y paleontológico del territorio de la Provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, el que se regirá por esa Ley y su reglamentación. Esta reglamentación no cuenta actualmente con un órgano de fiscalización por lo que tampoco hay una organización provincial de los bienes patrimoniales a nivel general. También existe un marco normativo en el “Sistema provincial de administración documental y archivo”, creación que fue articulada en la Ley N.714, sancionada en la ciudad de Ushuaia el 12 de julio de 2006. Legislación que también incurre en la falta de un órgano regulador y fiscalizador

³ Véase, <http://www.legistdf.gob.ar/lp///leyes/Provinciales/LEYP370.pdf>

que le dé entidad. En función de lo investigado el panorama liminar es:

- Falta de legislación y de políticas activas de conservación de documentos en general y audiovisuales en particular.
- Falta de recursos humanos capacitados, actualmente existe en la provincia una conservadora museística (MFM) y una archivista trabajando en la provincia.
- Desorganización general, dispersión y desconocimiento de las políticas de conservación y archivo general y audiovisual en particular.

3. Lo encontrado y lo ausente como pivote para pensar el territorio audiovisual

El emprendimiento de organizar un archivo audiovisual digital nos permite dialogar con el pasado anacrónicamente, poniendo a jugar a las imágenes en el presente y las memorias del presente en las imágenes del pasado; asumiendo su carga simbólica y el “cataclismo” que se produce en la construcción subjetiva y social, el acceso a aquellos sucesos (sociales e individuales) que produce un archivo y que impacta en el espíritu y la memoria del colectivo. Organizar archivos y exponerlos es producir pequeños cataclismos de la memoria, hurgar en ella y actualizar trazos de historia en reconfiguración permanente, como lo hace “la imagen audiovisual”, asociativamente por motivos y gestos. En este sentido, adscribimos a lo que dice Georges Didi Huberman: “la diferencia entre imagen y texto es su posibilidad de clasificación, en el texto, hay letras, alfabeto, en la imagen, hay gesto, gestualidad” (en Romero, 2007, p.19).⁴ Esto implica un esfuerzo de reflexión teórica a través de pensar un archivo representativo de un territorio problemático como Tierra del Fuego. Los archivos producen en la memoria significaciones sociales, influyen en el sentido social de una comunidad.⁵ La indagación en motivos visuales y fórmulas expresivas, es una búsqueda posible para detectar

⁴ “Aunque sólo fuera porque un texto por lo menos podrías clasificar alfabéticamente y para las imágenes no hay alfabeto, no se sabe cómo vas a clasificarlas. Así, esta cuestión del archivo es absolutamente fundamental porque es lo que determina la forma de la historicidad. No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen, como un solo gesto, reúne en sí varios tiempos heterogéneos. Entonces para dar historicidad a las imágenes, lo cual es fundamental, hay que crear un archivo. Un archivo de imágenes no puede organizarse como un puro y simple relato, es fatalmente más complejo” (Didi Huberman en Romero, 2007, p. 19).

⁵ “Creo que la oposición es, en efecto, las imágenes gesto, la imagen como gesto esto es Warburg, es una antropología de la imagen viviente versus una iconología empobrecida que en realidad sólo intenta ver en las imágenes signos y no gestos. Por eso para mí el “síntoma” es tan importante. Porque el “síntoma” es a la vez un concepto semiótico, habla del significado, pero también es el cuerpo. Y aquí tenemos lo que es un gesto: un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, es en realidad lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo lo que nos interesa. Eso es una imagen” (Didi Huberman en Romero, 2007, p. 19).

los gestos visuales y audiovisuales, los síntomas de una sociedad en la construcción de un archivo. Considerarlo un eslabón más de la construcción imaginaria colectiva.⁶

Este primer acercamiento a los documentos audiovisuales del Museo del Fin del Mundo nos permite identificar un primer esquema de recurrencia de los motivos audiovisuales como discursos sobre la región. La intención en este momento es salir de la perspectiva de la esencialidad de las imágenes para focalizar en sus representaciones, en sus síntomas, en lo que de ellas emerge que tenga relación con un posible “territorio audiovisual”; imágenes que dialogan de forma dialéctica en la construcción de territorialidades. En este sentido, estas imágenes carecen de univocidad y de estabilidad, en tanto son intersecciones, encuentros y desencuentros de discursos en y sobre la región geográfica comprendida por Tierra del Fuego, Antártida y las Islas del Atlántico Sur, como un espacio de imaginarios audio-visuales constituido por actores históricamente situados (Chartier, 2018). Con estas formas, han aparecido expresiones que no necesariamente tienen que ver con los discursos oficiales o de las industrias culturales y cuyo efecto es, decididamente desestabilizador. Por lo tanto, la producción del archivo como territorio audiovisual, nos propone pensar en las articulaciones entre lo encontrado y lo ausente, como marcas y huellas de esos discursos. Cada vez más, las posibilidades de reconstruir o deconstruir imaginarios que enlacen con arraigos territoriales, encuentran en este diálogo, el acervo simbólico junto a los procesos sociales.

Este territorio audiovisual presenta en un examen preliminar (y teniendo en cuenta la praxis de archivo) una dificultad de organización. Tomamos como un primer momento el de analizar dos esferas de producción, institucional y amateur⁷, entendidas estas dos esferas de la producción de la imagen como determinantes para organizar y presentar un discurso sobre el territorio, comprendido como una región geográfica/social particular: La del sur como extremo circumpolar. En sintonía con pensamientos sobre “imaginarios circumpolares”, propuestos por Daniel Chartier (2018) desde Le Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique, de la UQAM (Canadá), comenzamos a problematizar estas imágenes para develar y discutir esa forma de representación. La imagen producida en el contexto de Tierra del Fuego y la producida sobre la misma fuera de las fronteras físicas que conforman los discursos sobre el territorio visual abigarrado. Encontramos entonces, imágenes territorializadas y desterritorializadas.

6 Didi Huberman dice “el movimiento que le es propio a las imágenes se manifiesta a través del síntoma, no en tanto concepto clínico o semiológico sino como expresión de un malestar, de lo que aparece para “interrumpir el curso normal de las cosas” y de lo que en esa aparición sobrevive a destiempo” (2006, p. 14).

7 Esta primera división es importante para ubicar los materiales en contexto para la investigación posterior y porque presentan diferencias en los modos de representación y los “temas” o motivos que ellos encarnan, en diálogo con lo que Noël Burch llamó el MRI una imagen institucional y una forma de representación institucionalizada (dispositivos MRI y posteriormente también MRO). Por otro lado, los archivos o imágenes que provienen de fuentes no institucionalizadas y/o huérfanas.

4. Perspectivas posteriores

A modo de conclusión, apuntamos las implicancias de lo producido y los horizontes de tratamiento del archivo, a través de un estudio sistematizado y diagnóstico, que permitirá servir como insumo concreto a la toma de decisiones en relación con el patrimonio audiovisual. Entre las instituciones locales, se pretende realizar un trabajo de información y formación sobre patrimonio audiovisual mediante talleres de recuperación y conservación, apropiación y puesta en valor del patrimonio audiovisual provincial a través de su accesibilidad y exhibición en diversos formatos, que podrá ser realizada en relación con los museos, bibliotecas, instituciones educativas, festivales audiovisuales y otras entidades gubernamentales de la cultura, formando así una red de custodia y conservación.

Como cierre del trabajo, pretendemos proponer un Atlas Audiovisual de Tierra del Fuego como territorio audiovisual. Lo que de las imágenes emerge como territorio. Como dice el profesor Mitchel (2016), el bilderatlas es una interfaz a una base de datos. Existen entonces en el archivo digital, en las posibilidades discursivas de su materialidad, posibilidades y potencias para desarrollar un modelo y el método de acceso de la interfaz, es una vía posible para pensar las posibilidades del agente de memoria el archivo, del archivero, pero también el investigador, en un método y una lógica de asociación, considerando las dimensiones de memoria y archivo en un eje de coordenadas donde convergen ambos conceptos. Generando al mismo tiempo, un modelo grilla y un modelo vortex. Orden y Desorden. Acceso por catalogación o atlas. En el encuentro con los archivos audiovisuales, a partir de comenzar a realizar un mapeo territorial de las instituciones, empezamos a trazar la ardua tarea de configurar dicho mapa y dicho atlas.

Bibliografía

- Burke, P.** (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- Canclini, A.** (1984). *Ushuaia: 1884-1984: cien años de una ciudad argentina*, Ushuaia Asociación HANIS.
- Chartier, D.** (2018). *What Is the Imagined North?: Ethical Principles*. Presses de l'Université du Québec, 157 p., Isberg, Daniel Chartier, 978-2-923385-25-9. fffhal-01858102ff.
- Didi-Huberman G.** (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mitchell, W.J.T.** (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual ed.
- Romero, P.** (2007). Un conocimiento por el montaje, Entrevista con Georges Didi-Huberman, *Revista Minerva*, N° 5, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_(4833).pdf). Consultado el: 30/12/20.

El cine en el cruce
con otras artes.
Transposiciones,
espacios fílmicos y
nuevos consumos

Transposición fílmica y cine negro, los casos de *El crimen de Oribe*, *El túnel* y *Días de odio* (1950-1954)

Daniel Giacomelli

Facultad de Arte (UNICEN) - CONICET

daniel.giacomelli@gmail.com

Resumen

En nuestra ponencia intentaremos dar cuenta de los procesos mediante los cuales se llevaron a cabo las trasposiciones de las obras literarias *El perjurio de la nieve* (1944) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato y *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges, que han sido adaptadas como los films *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *El túnel* (León Klimovsky, 1952) y *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954), respectivamente. Particularmente, pretendemos visibilizar aquellos rasgos que acercan las películas a la tipología *noir*, considerando aquellos aspectos de las obras originales que sufrieron modificaciones en cada una de sus trasposiciones. En este sentido es necesario retomar ideas relacionadas a la manera en que los géneros literarios y cinematográficos pueden echar luz sobre las transformaciones en el contexto cultural y social en Argentina. Cabe destacar que es necesario tomar en cuenta la relevancia del género policial dentro de la cultura popular y la industria cultural. Se cuestionará la división entre géneros “altos” y géneros “bajos”, buscando asimismo escapar a la división entre lo “culto” y lo “popular” como un juicio de valor que margine un texto por debajo de otro.

Introducción

Este trabajo pretende echar luz sobre la forma en que *El perjurio de la nieve* (1944) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato y *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges, han sido adaptadas como los films *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *El túnel* (León Klimovsky, 1952) y *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954), respectivamente. Como particularidades de sus adaptaciones pretendemos visibilizar aquellos rasgos que acercan las películas a la tipología *noir*, considerando aquellos aspectos de las obras originales que sufrieron modificaciones en cada una de sus trasposiciones. De

este modo, la categoría de transposición resulta favorable para el análisis de dos discursos heterogéneos, pues posibilita descubrir entre ellos las conexiones en diversos niveles o temas. Al ser innegable la relevancia de los textos -y sus autores- en el contexto de producción de las películas, no se puede dejar de pensar en las condiciones de transposición como la posibilidad de difundir a un público de mayor masividad textos considerados “obras maestras” en el campo cultural argentino.

José Luis Sánchez Noriega define la adaptación como “[...] el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (...), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (...), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico” (2000, p. 47). Para tal fin, se utilizan dos mecanismos primordiales que proceden de los principios del género dramático: por un lado, la *concentración*, que cierra la mayor cantidad de elementos en la menor cantidad de tiempo, y por el otro el *aumento*, que permite simplificar y subrayar caracteres, efectos y etapas de la acción. Los procedimientos que estas dos tareas aglutinan consisten en, en primer lugar, la decisión de qué elementos van a ser suprimidos del original, además de decidir cuáles se conservan y qué se modifica; de igual forma, sobre qué aspecto del relato hacer hincapié; y, por último, por medio de qué métodos se hace posible encontrar las equivalencias de expresión y procedimientos de estilo.

Las películas resultantes responden a la categoría de “adaptación como transposición”. Estas reconocen el valor del texto original, pero elaboran un film con entidad en sí mismo y se erige como una obra autónoma al texto literario, aunque con la intención de trasladar al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo literario del autor: “la adaptación como transposición supone una intervención mayor, en la que el autor fílmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas, etc.” (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Sin embargo, la manera en que los directores llevan a cabo estas adaptaciones está mediada por la industria cinematográfica en la que se insertan, lo que ostensiblemente haya derivado en que los respectivos films utilicen códigos genéricos del cine negro. La noción de transposición es, en este sentido fundamental, pues “designa la idea de traslado, pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2002, p. 18). Entender las adaptaciones como trasposiciones que incluyen estos mecanismos nos permite dar cuenta de que este tipo de proceso se acerca a la concepción de la comunicación en la teoría de la enunciación elaborada por Bajtín, en especial en cuanto a los géneros discursivos secundarios o complejos. La obra original y la adaptación responden a dos enunciados distintos de diferentes esferas de la praxis humana. Esta idea se ve extendida aún más si consideramos que “los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982, p. 254). Esta noción se puede ampliar si consideramos que “toda

comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene carácter de respuesta” (Bajtín, 1982, p. 257). La obra original supone de manera explícita un enunciado completo que es respondido por la acción del realizador audiovisual, un individuo miembro de otra esfera de la sociedad, que lleva a cabo la adaptación absorbiendo los condicionamientos que, la sociedad, la cultura popular, el mercado y la industria cultural imponen.

La utilización del *negro* en las adaptaciones permite entender a esa tipología como un “programa político y lo daría como realizado en su postulación. Y el que lo enuncia es el sujeto mismo para el cual o con el cual se postulan esas relaciones y ese lugar” (Ludmer, 1983, p. 49). Es decir, debemos considerar las razones por las que los realizadores decidieron utilizar el género *negro* como el canal para trasponer los textos originales y acercarlos a la masa de espectadores cinematográficos. En ese sentido, la idea de género en el cine y de cómo puede este concepto expresar las formas en las que la industria opera en la cultura popular resultan de relevancia para este trabajo.

La aplicación de la categoría de género a un film es otorgada no solamente a través de la recepción por la crítica, sino también por la acción colectiva de una masa de espectadores: “la especialidad de los géneros, en todo caso, es canalizar hacia una experiencia homogénea a aquellos espectadores que apuestan por un tipo especial de placer genérico” (Altman, 2000, p. 206). Al momento de ver una película, el espectador forma parte de las operaciones que la misma realiza en relación al alineamiento o desviación de las normas sociales y culturales. A través del marketing de las películas, los estudios buscan apelar al espectador habituado y adepto al género al que pertenezca al film, pero que a la vez posibilite la existencia de un contacto *entre* espectadores, reconociendo así el potencial de la *comunidad genérica*.

El desarrollo de los géneros cinematográficos en Argentina puede entenderse como una trasposición de los géneros estadounidenses, y que, “como toda trasposición producen transformaciones textuales, genéricas. Dicho de otro modo, los géneros en el cine argentino, (...) ya complejizan el dinamismo propio de lo genérico” (Bernini, 2016, p. 185). Hacia mediados de los '40, muchas obras cinematográficas se centrarán en adaptaciones de clásicos de la literatura europea canónica del siglo XIX. Esto bien parecería deberse a las exigencias estatales que desde inicios de la década de los cuarenta comenzaron a introducirse en la producción cinematográfica: “la trasposición cambia, pues, de una práctica de la industria para la obtención de contenidos a una política de los productores y los cineastas en una coyuntura de crisis, de control ideológico y estímulo económico. La condición «culta» de la trasposición sería así el modo con que la industria asume, y a la vez en cierto modo neutraliza, las exigencias estatales, tanto las morales y políticas, como aquellas que los funcionarios mismos llaman «artísticas»” (Bernini, 2009, p. 90).

Si bien las películas que forman parte de este estudio no pertenezcan a adaptaciones de obras canónicas del siglo XIX, sino a literatura del período contemporáneo, a la producción de sus respectivas trasposiciones, es posible considerarlas dentro de categoría de trasposición culta, no tanto por las características formales de su argumento, sino por la relevancia que

cobran como obras de éxito crítico y comercial.

Las trasposiciones de *El perjurio de la nieve*, *El túnel* y *Emma Zunz*, y los cambios que los relatos sufrieron

I. *El crimen de Oribe*

En orden cronológico, la primera película que debemos analizar es *El crimen de Oribe*, la adaptación del relato *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares, lanzada en el año 1950, con dirección de Leopoldo Torres Ríos y su hijo, Leopoldo Torre Nilsson (en su debut como director) y con producción de Mapol. El primero de los cambios sustanciales que hace la película es la eliminación de la narración de A.B.C., quien evocaba el relato de Villafañe; el film decide exponer los eventos que tienen lugar de manera lineal, Villafañe llega a General Paz debido a una avería de su auto, y encuentra allí al doctor Battis, quien tiene mayor relevancia en el film y es presentado como un personaje misterioso, y le da al film un aspecto más fantástico. Vermehren encuentra en la película un mayor protagonismo, ya que la reconstrucción de los hechos de su estancia la noche de la irrupción es realizada a partir de un flashback desde su punto de vista, y no mediante la investigación de Villafañe.

En ese sentido,

al excluir de la narración filmica a A.B.C., [...], el film se sustrae enteramente de los posibles vínculos con el policial de enigma. De este modo desaparece del film la figura del detective. [...] Sin embargo, la transposición de Torres Ríos y Torre Nilsson sigue presentando una gran cantidad de elementos que lo vinculan de manera ostensible con el género policial. Esto se explica en parte por el hecho de que el tiempo de realización y estreno de la película coincidiera con la época de oro del policial cinematográfico en el país. (Setton, 2010, p. 72)

La película se asemeja más a las obras del *noir* en cuanto las motivaciones de los protagonistas son pulsiones internas: el deseo de ingresar a una aventura por parte de Villafañe; la fascinación con una mujer, Lucía, que lleva a la eventual fatalidad de ella y de Oribe, el deseo de venganza por parte de Vermehren –el padre de la joven–, la necesidad de Oribe de afirmar su masculinidad y su fracaso manifestado a través de su fatal destino, son elementos semánticos que encuentran su correlato en obras clásicas del cine negro, y que deben su énfasis, como ya indicamos, a la popularidad que esos temas encontraron en ese período: “Deseo y ambición pactan en medio de una intriga, por lo general, inextricable que se vuelve una especie de apuesta contra la muerte” (Esquenazi, 2018, p. 260).

Por otro lado, la puesta en escena también incluye elementos constitutivos del cine negro, con la utilización expresiva de luces y sombras, principalmente dentro de la casa del patriarca danés. La representación de la ciudad hacia el final de la película responde a elementos de la ciudad *noire*: “La ciudad deviene un mundo ambiguo, donde se acumulan los presagios y las dudas. Como la pasión es un pésimo juez de la realidad de las cosas, los personajes

nunca están seguros de lo que realmente pasa. Todo movimiento en la ciudad *noire* es una trampa latente: el umbral de una desaparición o un olvido más definitivo que cualquier otro” (Esquenazi, 2018, p. 262). En ese espacio Oribe se desespera al descubrir la persecución de Vermehren, quien acaba con su vida, dejando en soledad a Villafañe, transformado en un anodino caminante entre la muchedumbre que lo ignora.

II. *El túnel*

La adaptación de *El túnel* fue dirigida por León Klimovsky, con guion de éste en colaboración con Ernesto Sábato, fue producida por Argentina Sono Film y se estrenó el 1 de abril de 1952. La película relata los sucesos que con el asesinato de María Iribarne por parte de Pablo Castel. La obsesión de Castel será demostrada en la película a través de dos *flashbacks*, que distinguen a la obra original de su adaptación: en primer lugar se encuentra el relato de Castel, motorizado por la acción de dos psicólogos que atienden al protagonista luego de su captura y se interesan por conocer los motivos morales del crimen, lo que los lleva a leer una crónica de su vida; por otro lado, los psicólogos se hacen con una “especie de diario” de María Iribarne, que habilita a que el film realice un segundo retroceso que permite ser testigos de los hechos desde la óptica de la víctima. La particularidad del uso de *flashbacks* en esta adaptación reside en que la voz en *off* de Castel, invade y contamina la narración de María, dando lugar a una enunciación que sería imposible desde la literatura, y que el cine posibilita a través del uso del montaje y de una focalización no coincidente con la voz en *off*. No obstante, la transposición realizada por Klimovsky y Sábato recae en motivos típicos del melodrama local al presentar la relación frustrada entre un pintor de clase baja y una joven perteneciente a un círculo más acomodado. Esto puede interpretarse como la apelación a un público que consumía *thrillers* y melodramas estadounidenses. Las inclusiones que el film realiza pueden reducirse en el agregado -antes mencionado- de un inicio donde dos peritos psicológicos dan inicio al *racconto* de Castel, la inclusión del personaje de Dora, una empleada doméstica que sirve de modelo para las pinturas del protagonista y que ayuda a demostrar que el carácter obsesivo del protagonista¹ hacia las mujeres es exclusivo de la fascinación que el mismo manifiesta hacia María; la eliminación de sucesos del día a día de Castel y pensamientos críticos y cínicos que en la novela sirven para dar cuenta de una perturbación psicológica del protagonista ; y por último, la adición de un giro hacia el final: una carta escrita por María en la que expresaba su deseo de dejar a Hunter y a Allende para emprender una relación más comprometida con Castel, en una obvia alusión a los finales agrídulces que consisten en un tópico genérico prevalente en el melodrama.

El accionar dos peritos psicológicos da a la obra un carácter policial, debido a que su labor

¹ Por ejemplo, una situación en el correo donde el protagonista quiere que le devuelvan una carta destinada a María, en la cual la insultaba.

es la que da sentido al relato, buscan entender los motivos y razones del asesinato de María Iribarne, a diferencia de la novela, donde el motivo de la rememoración de los hechos por parte de Castel es a causa de su vanidad. La versión fílmica de Pablo Castel elaborada por Klimovsky es un ser menos cínico, cuya obsesión con María Iribarne despierta una terrible ansiedad. La indagación en el relato de María parece manifestar un dejo de responsabilidad: de esa manera se posibilita la visión de Castel como una suerte de víctima del “misterio” de María, lo que no coincide con la manera en que la perturbación originaria del protagonista en la novela es la causa de su obsesión y eventual crimen.

Por encima de todas las razones que acercan al film a los géneros clásicos de Hollywood, la que principalmente lo vincula al *film noir* es la disposición de elementos que consisten en los fundamentos del relato noir prototípico: en ese sentido, Castel es el *weak guy* y María la mujer fatal, sin embargo, la posibilidad de un complot se ve diezmada por la falta de correspondencia de María con Castel, y la frustración del protagonista con los hombres que ocupan lugar en la vida de ella lo llevan a un rotundo fracaso. En cuanto al espacio urbano, la caracterización de Buenos Aires en la película omite presentar la ciudad en un tono pintoresco, aunque sin volverla sórdida. Mayor expresividad encuentra la puesta en escena de la estancia de Allende cerca de Mar del Plata, que en la secuencia del asesinato de María se transforma en lo que bien podría ser un castillo gótico. Resumidamente, la mayor parte de los elementos que componen la trasposición de *El túnel* habilitan a considerar esta película como una simplificación maniquea de la obra de Sábato.

III. *Días de odio*

Por último, nos referiremos a la adaptación del cuento de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”: la película *Días de odio*, ópera prima en solitario del realizador Leopoldo Torre Nilsson, estrenada en 1954. Debemos considerar en primera instancia la relación de Borges con el género policial, que ha sido bien documentada, en particular su reflexión acerca de los orígenes de ésta tipología (considerando a Poe como su precursor), la influencia en la literatura del siglo XX, y los debates referidos a la definición de este género en los que incurrió. La búsqueda literaria de Borges apelaba entonces a conmover los ánimos del lector, sin pretender dejar una enseñanza extraliteraria. La noción del policial de Borges se empeña en alejarse de la realidad y a su vez orientarse al entretenimiento: “Borges retoma así algunos de los motivos que habían sido propios del policial argentino, de la Generación del 80 -y que provenían de la tradición folletinesca-. En ese sentido, sus relatos pueden ser considerados compuestos por una sintaxis propia de la novela policial clásica y una semántica del melodrama o de la novela folletinesca de aventuras” (Setton, 2016, p. 66).

“Emma Zunz”, relata el asesinato –por parte de la protagonista cuyo nombre da título al texto- de Arón Loewenthal, un gerente empresarial que acusó injustamente a su padre,

Emmanuel Zunz de haber robado dinero de su compañía, provocando que éste, sin salida alguna, decida cometer suicidio. El relato describe metódicamente y en detalle el desarrollo de las sensaciones y acciones de Emma en las vísperas de la consumación del crimen, pero de esa manera, no se ajusta a las convenciones y normas del género policial: no existen durante el progreso de la trama misterios acerca de la identidad de la víctima o el victimario, los motivos del asesinato son expuestos claramente, como también lo es la estrategia de Emma para eludir la culpabilidad. De esa manera es que la protagonista decide tener relaciones sexuales con un marinero “sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (Borges, 1984, p. 566). Emma, en un exceso de acción, hace uso de su cuerpo como arma. En ese sentido, es que “la importancia de la trama sexual y el sórdido ambiente portuario sugieren una afinidad con la serie negra e incluso con el *film noir* (...). Lo mismo sucede con el desarrollo de la historia, que transcurre en un presente casi cinematográfico” (Moneta, 2016, pp. 81-82).

Esta cualidad cinematográfica pareciera haber sido la que Leopoldo Torre Nilsson contempló cuando realizó *Días de odio*, que, siguiendo a Claudio España (1998), sería uno de los films que contendría los primeros indicios en nuestra nación de numerosas evidencias de una fractura en el dispositivo cinematográfico, en particular por el uso de un *estilo indirecto libre*. Es en este sentido que tienen lugar en el film la utilización de encuadres inclinados; luces y sombras expresivas que se recortan sobre el rostro de la protagonista, quien muchas veces es presentada en primerísimos primeros planos que ocupan la totalidad de la pantalla; además de la puesta en escena de decorados reales que ubican a Emma en una ciudad gris, colmada de paredones y fábricas atiborradas de maquinarias; el film también hace gala de recursos simbólicos, particularmente resalta la presencia de gatos: el que pertenece al gerente de la fábrica, maltratado en un principio y que inmediatamente luego del crimen se sube a la mesa de su dueño, y un gato que juega con Emma en una plaza mientras un transeúnte exclama que ellos “son los mejores animales del mundo”.

Asimismo, estos recursos fílmicos que dan cuenta de la intencionalidad autoral del director de la película conviven con técnicas que bien podrían provenir de la estética del cine negro y que son parte de los elementos de la transposición fílmica, modificaciones realizadas al relato original que consisten en un aumento de contenidos con respecto al texto original de Borges. En primer lugar, la inclusión de una voz en *off*, en primera persona y perteneciente a Emma, se vuelve constante durante todo el film y da cuenta de su subjetividad: de ella emanan sus pensamientos, sensaciones, y el desarrollo metódico de la estrategia para llevar adelante su coartada. En segundo lugar, se actualiza el relato, que pasa a tener lugar en el presente de producción del film en vez de en 1922. Por otro lado, se agregan escenas que desarrollan en mayor medida la vida personal de Emma: se detiene en un parque a descansar, donde cruza miradas con un joven, a quien después va a reencontrar en una fiesta organizada por una de sus compañeras de trabajo y allí es donde se desplegará la confusión del deseo que inunda los sentimientos de Emma, dividida entre su anhelo de venganza por la muerte de su padre y

la esperanza de un amor correspondido. También es agregada una escena en un cementerio donde –antes de dirigirse al puerto- Emma presencia un funeral, lo que le permite realizar un tardío duelo ante la muerte de su padre. Finalmente, otro añadido al film es una corta escena al final, donde la protagonista abandona una comisaría al lograr salir impune del crimen cometido, pero sabiendo que, si bien escapó a la justicia de los hombres, otra justicia ya la habría condenado.

En suma, las transformaciones efectuadas tanto sobre el relato como en la elaboración de la puesta en escena dan cuenta de una transposición casi autónoma, similar a lo que Sánchez Noriega llama *adaptación como interpretación*: “este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta” (Sánchez Noriega, 2000, p. 65). Dado que Borges participó en la creación del guion, esa categoría no es del todo correcta, pero sí existe en el film una intersección de universos, una obra en la que no hay un “contrato de fidelidad, sino un diálogo donde más que las pérdidas se contempla la clase de encuentro entre las obras de dos artistas” (Wolf, 2002, p. 121): por un lado, el original de Borges aporta el contenido de un mundo propio del autor, a la vez que expresa su visión del género policial, y por el otro, los recursos audiovisuales ponen de manifiesto los temas y el estilo de Torre Nilsson cuya obra dejaría una marca en el cine argentino.

Conclusión

La comunicación que se da desde el autor de una obra original hasta el espectador de una película pasa por distintos estamentos que inciden en la producción y dan origen a transposiciones con características particulares. En ese sentido, la categoría de transposición posibilita observar no sólo las modificaciones realizadas al relato en cuanto a la disposición de elementos de la historia, caracterización de los personajes, inclusión o eliminación de elementos, etc., sino que los procesos que dieron lugar a ese tipo de adaptaciones ponen de manifiesto el entretrejo de las industrias culturales y la capacidad de agencia de aquellos involucrados en la producción de las películas, comprendiendo a la obra original, su adaptación en carácter transpositivo, y la recepción del público como enunciados provenientes de distintas esferas, que se responden los unos a los otros en una constante retroalimentación.

Hacia mediados de los cuarenta, se hizo necesaria la inclusión de temas nuevos a la filmografía nacional, estimulando la adaptación de textos provenientes de literaturas clásicas de otros países, lo que dio lugar a lo que Bernini llamó *transposición culta*: films que a partir de obras destacadas de la literatura universal pudieron eludir los regímenes de control y censura del período en el que fueron realizadas, pero que incorporaron a los relatos elementos propios del melodrama popular local. Al mismo tiempo, la industria editorial

pasaba por el momento de mayor producción a nivel nacional, y la popularidad del policial sería revitalizada en ese período a partir de colecciones de relatos y novelas, y mediante la actividad editorial de traductores y autores noveles.

Casi simultáneamente, en 1948 tendría lugar la publicación de los relatos “El perjurio de la nieve”, *El túnel* y “Emma Zunz”, cuyos autores –Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato- formaban parte de una literatura considerada culta y con influencia en el campo literario nacional (en especial como colaboradores de la revista *Sur*). Reconociendo algunos elementos pertenecientes al policial en sus obras, los realizadores de las adaptaciones llevaron a cabo transposiciones fílmicas que pusieron énfasis tanto en los aspectos melodramáticos propios del cine nacional como en aquellos que acercaban las obras a las tendencias contemporáneas de lo que luego sería llamado cine negro.

De este modo, *El crimen de Oribe* se presenta como una transposición que elude las marcas temporales que puedan acercar la historia al período histórico en que fue realizada, incluyó elementos que dieron mayor misterio al sistema de personajes, quitó la estructura de enigma de la resolución del relato y acentuó las características de los personajes principales en cuanto a las pulsiones internas de los mismos. El film resultante exhibe en buena medida los intereses de una industria que buscaba entretener, pero a la vez genera una obra de calidad que actualiza los elementos del texto original. La trasposición de *El túnel*, realizó los cambios quizá más polémicos respecto de la obra de Sábato -teniendo en cuenta que el autor de la novela participó de la escritura del guion- ya que se agrega un motivo diferente al inicio del racconto por parte de Castel: la acción de dos peritos psicológicos que leen un diario del protagonista, y uno de su víctima. Ésta modificación consiste en una gran digresión respecto de la novela, ya que quita responsabilidad a los actos de Castel y propone que María pudo haber sido provocadora de su destino, lo que implica una reducción de los aspectos cínicos y perturbados de la personalidad del protagonista, reduciendo la carga existencialista del texto original. Hacia el final del film se incluye asimismo un giro inusitado a la trama, que deja explícitas –a través de una carta- las intenciones de María de dejar a Allende y a Hunter para emprender una vida con Castel. En ese sentido, la suma de elementos permite entender a esta adaptación como una simplificación maniquea. Por último, *Días de odio* en cuyo guion también participó el autor del texto original, amplía la cantidad de elementos que formaban parte del relato original, agregando personajes, situaciones y una voz en *off* de la protagonista que aproximan la película al film noir, pero que a la vez exponen las inquietudes de su director, Leopoldo Torre Nilsson. La intersección del mundo de Borges con los temas y el estilo de Torre Nilsson se funden en una obra cuya expresividad no sólo hace uso de recursos del cine comercial, apelando al énfasis en lo policial a partir de los *flashbacks* que dan inicio al film, como también de elementos que darían cuenta de una fractura en las formas industriales del cine argentino.

En definitiva, las películas analizadas representan, a través de su carácter transpositivo, casi con exactitud la desterritorialización de la literatura menor a la que referían Deleuze y

Guattari, pero ampliando este concepto al cine. La literatura culta de Borges, Bioy Casares y Sábato es adaptada a las normas y códigos del cine industrial, conformándose a los gustos de un público que colectivamente valorizaba y promovía la realización de cierto tipo de cine. En ese sentido, el *film noir*, por medio de las tensiones que provocó en Hollywood y las posibilidades estéticas que este género proveía a los relatos, sirvió como un camino para adaptar, por primera vez, relatos de autores nacionales de creciente –en ese entonces– relevancia en el campo literario argentino.

Bibliografía

- Altman, R.** (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bajtin, M.** (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bernini, E.** (2009). “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo” en *Kilómetro 111*, N° 9, Buenos Aires, marzo, pp. 87-101.
- (2016). “Políticas del policial en el cine argentino” en Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- España, C.** (1998). “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta” en *Nuevo texto crítico*, n° 21/22, Stanford: Stanford University, enero-diciembre, pp. 45-73.
- Esquenazi, J.P.** (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ludmer, J.** (1983). “Un género es siempre un debate social”. Entrevista en *Lecturas críticas*, N° 2, Buenos Aires.
- Moneta, L.** (2016). “Teoría y práctica del género policial en Borges” en Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Sánchez Noriega, J.L.** (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Setton, R.** (2010). “El crimen de Oribe, del policial fantástico al thriller naturalista” en *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, N° 7, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 63-83.
- (2016). “Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942) en Setton, R. y Pignatello, G. (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Wolf, S.** (2002). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

El dispositivo de la persona en *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein: diálogo intermedial con la escritura de Juan Rulfo

Fátima Abigail Argüello

Universidad Nacional General Sarmiento
fa.arguello96@gmail.com

Resumen

El gallo de oro es un texto escrito por Juan Rulfo y llevado al cine por dos grandes directores: en primer lugar, por Roberto Gavaldón con homónimo título y, en segundo lugar, por Arturo Ripstein, con el nombre *El imperio de la fortuna*. A pesar de que la primera película fue anunciada, en su momento, como una obra destinada a rememorar el México tradicional de los años 30', podemos percibir en el texto de Rulfo una latente crítica social. Tal crítica proponemos leerla en clave actual de la siguiente manera: cómo opera la biopolítica y el dispositivo de la persona, en tanto clasificación del bios y el zoe. Nos detendremos en el estudio de estos elementos, en tanto los retoma Ripstein y los enfatiza en *El imperio de la fortuna*, en varios ejes: la deshumanización de lo humano a partir de la miseria y el vínculo entre lo animal y lo femenino como régimen de propiedad patriarcal.

Introducción

El gallo de oro es un texto escrito por Juan Rulfo en 1956, con el fin de ser llevado al cine. Juan Carlos González Boixo (2010) plantea considerarlo como parte de la obra literaria de Rulfo, debido a las posturas de la crítica literaria al considerar este texto como carente de su precisión estilística y formal. En este sentido, plantea que *El gallo de oro* debe situarse al mismo nivel que *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Luis Leal (1980) ha aportado con el testimonio de Rulfo en una conversación que ambos mantuvieron, en la cual dijo que no publicó la novela porque le pidieron un script cinematográfico (citado por González Boixo, 2010). A partir de tal script, en 1964, se estrena *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, con un guión escrito por Gavaldón, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Un año después de la muerte de Rulfo, en 1986, se estrena *El imperio de la fortuna*, con el director

Arturo Ripstein y guión de Paz Alicia Garcíadiego. A pesar de que la primera película, *El gallo de oro*, fue anunciada en su momento como una obra destinada a rememorar el México tradicional de los años '30, podemos percibir en el texto de Rulfo una latente crítica social. Tal crítica podemos leerla en clave actual de la siguiente manera: cómo opera la biopolítica y el dispositivo de la persona.

Para realizar una lectura interdisciplinar en el análisis del pasaje de medios es pertinente abordar la teoría de los estudios visuales (Mitchell, 2003; Guasch, 2003; Brea, 2006) así como la de la intermedialidad (Paech, 1998; Rajewsky, 2002; Schrötter, 1998; Wolf, 1999). Por un lado, los estudios visuales posibilitan el diálogo entre la teoría crítica literaria, la lógica propia de los lenguajes visuales y otras disciplinas, como la filosofía y la intermedialidad; por otro lado, nos invita a reflexionar acerca de estas diferentes lecturas textuales y su posterior puesta en escena en un lenguaje y un medio diferentes. En estos diversos sistemas de símbolos, es central la noción de medio para pensar los signos implicados, mediante procesos de producción, recepción y relaciones de afinidad o rivalidad entre medios, cuya función depende de los cambios históricos (Wolf, 2011). En el caso de *El gallo de oro*, la adaptación cinematográfica puede considerarse una transposición medial, del texto literario al cine (Rajewsky, 2002). De forma esquemática, la intermedialidad se puede definir en un sentido más específico, en tanto participación de más de un medio en cualquier obra de origen humana (Rajewsky, 2002), o en un sentido amplio, como cualquier tipo de transgresión en los límites existentes entre medios que son convencionalmente diferentes, a partir de determinadas relaciones. El análisis del pasaje de medios implica repensar los límites difusos entre los objetos de la investigación literaria y visual, una liberación del solipsismo y antagonismo medial, y cómo tal accionar podría llegar a superar lo meramente literario, a consabido riesgo de sobrepoblar los estudios de esta disciplina (Wolf, 2011). Tal postura invita a reflexionar acerca del estatus literario del guión cinematográfico *El gallo de oro* y cómo una determinada interpretación en el pasaje de medios puede traducir del lenguaje textual al audiovisual una serie de sentidos críticos diferidos: en el caso de *El imperio de la fortuna*, la cuestión de la animalidad.

La biopolítica establece que hay vidas destinadas a la futurización, a la conservación, aquellas consideradas personas (bios) y vidas a abandonar o eliminar, las no-personas (zoé). Esta definición de persona corresponde a la posibilidad de control de esa faceta animal (Espósito, 2011), las cuales “tienen lugar sobre dimensiones cambiantes” tales como la sexualidad, la enfermedad, la clase social, la etnia, etc. (Giorgi, 2014, p. 26). Estos elementos de análisis propios de la biopolítica, presentes en el texto de Rulfo, los retoma Ripstein y los enfatiza en *El imperio de la fortuna*, en varios ejes: la deshumanización de lo humano a partir de la miseria y el vínculo entre lo animal y lo femenino como régimen de propiedad patriarcal.

En cuanto a la deshumanización por la miseria, podemos considerar, en primer lugar, la muerte de la madre de Dionisio. A partir que el gallo pasa a ser de su propiedad, Dionisio realiza una serie de cuidados y atenciones sobre el animal. Lo revive paralelamente a la muerte de su madre: mientras Dionisio intenta que vuelva a la vida en el frente de la casa, dentro

de la choza su madre agoniza. El ambiente sugiere una atmósfera mística: luces rojas que titilan, el sonido de las palmadas que Dionisio le da a la caja, su madre que cae al suelo junto al muñeco del niño Jesús, el muñeco del niño Jesús que pierde la cabeza y rueda sobre el suelo (figura N° 1 y N° 2). Los quejidos de la mujer son silenciados por las palmadas que da Dionisio a una caja, la cual coloca sobre el gallo para que no se duerma y desfallezca. Estas palmadas, sumadas al juego de luces rojizas a interines de penumbra, dan la sensación de ser el sonido de los bombos en medio de algún ritual. Cuando el gallo se recupera, la mujer muere. En el guión esa escena es la siguiente: “Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del “ala tuerta”, como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras este iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria” (Rulfo, 2005, p. 91).



Figura n°1



Figura n°2

“La gente del pueblo, creyendo que lleva a enterrar algún animal muerto, hace burlas del Pinzón, el cual decide abandonar el pueblo para siempre acompañándose de su gallo dorado” (Rulfo, 2005, p. 76). El texto establece un paralelismo entre la muerte de la madre

con la muerte de un animal. Esto, sumado al hecho de que muere “enferma de miseria”, podría estar relacionado con las condiciones miserables en las cuales sucede.

Esta dimensión de “los miserables, los indigentes, los excluidos sociales” relacionado con la animalidad, Giorgi lo analiza en la literatura de Osvaldo Lamborghini, en tanto “la proximidad de esa degradación o pérdida de la dignidad humana” está en estrecha relación “con la animalización, brutalización, bestialización, hacia una dimensión primaria de lo vivo” (2014, p. 180).

En *El imperio de la fortuna* esta miseria es representada por una serie de escenas. Dionisio envuelve a su madre con unas cañas y arrastra el cuerpo hasta un almacén (figura N° 3). Le pide a la dueña “si me podía usted prestar algo para darle cristiana sepultura”, a lo que ella le responde que no, y ante los ruegos, dice “No tengo, y si tuviera, pues tampoco tengo”. El plano general muestra un campo en condiciones que podrían definirse miserables: sacos de costal, sin puerta, paredes mal pintadas, piso de tierra. Si bien el texto de Rulfo señala que se burlan de él porque creen que lleva un animal, en esta película uno de los niños dice “Mira, le falta un zapato”. Finalmente, la entierra en medio de los maizales, y le cubre el pie con la chala del maíz y un cordón (figura N° 4). Podríamos suponer que Ripstein establece un paralelismo entre la miseria y la animalidad a partir de esta asociación presente en el script de Rulfo.



Figura n° 3



Figura n° 4

Sucede una operación inversa a la deshumanización con la llegada del gallo y el personaje de Bernarda a la vida de Dionisio, quienes le traen fortuna. “El gallo, como símbolo de orgullo y renacimiento, anuncia la salida del sol, y éste, a su vez, es representante de la autoridad y fuerza del hombre” y en el caso del gallo dorado hay una correspondencia con los metales, el oro, y los colores, el dorado y amarillo. “Asimismo, el sol es símbolo de riqueza; el oro, símbolo también de la abundancia de las cosechas, lo mismo que el oro, pues representa la abundancia material”. Establece la transformación de Pinzón en gallo, pues se vuelve “arrogante y entrón, con mucho dinero (oro) que gana en las partidas y en las mesas de juego”, resucita tal como ha resucitado el gallo “para dar otra vida a su dueño” (Arizmendi Dominguez, 2010). Esta transformación podríamos considerarla más bien un paralelismo, ya que en ningún momento en el texto ni en las películas se ha demostrado alguna animalización en Dionisio particularmente. Tal paralelismo podría ser la incapacidad motora del protagonista, la cual le imposibilita tener otro trabajo que no sea el de pregonero, y la llegada del gallo le permite tener otra mayor fuente de ingresos. “Y aunque la apariencia de Dionisio Pinzón fuera la de un hombre fuerte, en realidad estaba impedido, pues tenía un brazo engarrñado quien sabe a causas de qué” (Rulfo, 2005, p. 84).

En *El imperio de la fortuna* esta incapacidad es visible a simple vista, Dionisio permanece siempre con su brazo inmóvil (figura N° 5). En la escena posterior que Dionisio conoce a Bernarda, habla con el gallo y le dice “te toca salir al ruedo mientras yo ando mirando nomás, pero sino, mi güero, ¿cómo saco dinero pa’ la comida?, ¿qué creías que nomás ando viendo viejas y tú no me importabas?”, es decir, sabe que el gallo es su fuente de ingresos y se lo comunica. Asimismo, cuando el personaje de Benavides le propone comprar su gallo, le dice “se nota que no tienes mano para trabajar”, y alude a la incapacidad motora de ambos, ya que él se moviliza con un bastón (cuestión que en el texto de Rulfo no se menciona). Tal como hemos señalado anteriormente, el estilo de Ripstein se basa en la exageración de estas incapacidades, puesto que también el personaje de Benavides tiene problemas en su pierna, por lo cual usa un bastón, y hacia el final de la película está en silla de ruedas. Este aspecto del personaje no está presente en la obra de Rulfo.



Figura n°5

En cuanto a la humanización de lo animal, tenemos lo siguiente: en la película, Dionisio se lamenta por no poder darle “cristiana sepultura” a su madre. Sin adentrarnos en un análisis antropológico, estas narrativas establecen que una de las diferencias entre humanos y animales es la forma de tratar el cuerpo sin vida. A los humanos se les da sepultura en el marco de un ritual, a los animales no. Sin embargo, en *El imperio de la fortuna* esto se complejiza. Ante la muerte del gallo, Dionisio llora (diciendo “te me moriste, mi güero”) y lo deja junto al resto de los cadáveres, donde está olfateando un perro. No obstante, cuando se percata de que un grupo de mujeres recogen estos animales muertos, se abalanza sobre ellas gritándoles “estos gallos no saben cómo murieron”. A pesar de considerarlo su objeto, no quiere que su cuerpo sea utilizado como alimento de alguien más. Le quita su gallo de las manos a una mujer y la golpea. Lo sepulta en la tierra y antes de enterrarlo se queda con una de sus plumas (figura N° 6).



Figura n°6

Otro paralelismo que podríamos establecer es entre el gallo dorado y Bernarda. Es una cantante famosa de los palenques, “buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada. Fuerte, guapa y salidora”, apodada La Caponera, “quizá por el arrastre que tenía con los hombres” (Rulfo, 2005, p. 108). En ambas narraciones, se alude a la suerte que profesa el gallo dorado, y especialmente Bernarda, quien es llamada piedra-imán o talismán. A partir de la llegada del gallo, la realidad de Dionisio cambia, accede a determinados ingresos que antes no, y gracias a este animal conoce a la Caponera.

Esta concepción de lo animal y lo femenino como propiedad corresponde a cuestiones culturales e históricas. Este análisis tiene en cuenta que estas obras fueron realizadas en un momento de producción determinado, con un paradigma de pensamiento diferente al actual. Sin embargo, tal estudio nos permite conocer cómo se conceptualizaban estas figuras, y cómo gran parte de ese pensamiento sigue vigente. Cragnolini sostiene que al momento de constituirse las humanidades, en disputa con la teología, ubica al hombre en un lugar central,

subordinando al resto de la realidad a su dominio. Con un análisis de género, podemos considerar que esta noción de “hombre” refiere a la masculinidad hegemónica (heterosexual, cisgénero, etnia blanca), y tal subordinación implica a todo lo viviente, incluidas las mujeres y otros géneros (Butler, 1990).

En ambas narrativas Bernarda pierde su libertad en el matrimonio, tanto el que concreta con Benavides como luego con Dionisio. Sin embargo, su decadencia extrema sucede con Dionisio. “La Caponera se había tornado una mujer sumisa y consumida. Ya sin su antigua fuerza, no solo se resignó a permanecer como encarcelada en aquella casa sino que, convertida realmente en piedra imán de la suerte” (Rulfo, 2005, p. 131). Ella pasa a ocupar siempre el mismo lugar, sentada en un sillón mientras el hombre apuesta en un juego de cartas. Es obligada a permanecer cerca, ya que le brinda suerte para que gane aquel que ocupara el lugar de ser su dueño, en calidad de ser ella una piedra-imán.

En la obra de Ripstein deja de ser una mujer provocativa y burlona y pasa a convertirse en una alcohólica. Este paralelismo entre lo animal y lo femenino es explícito: Bernarda ocupa un rincón de la casa, rodeada de gallos, como si fuera otra mascota u objeto más. Asimismo, es interesante un elemento que añade Ripstein. Su hija, al momento de llegar a la casa de Benavides, la cual luego pasará a ser de Dionisio, abraza una estatua como si fuera su madre. Tras quedar huérfana, se lleva esta estatua y la abraza de la misma manera, un simbolismo de que Bernarda era un objeto más de la casa, tal como lo eran las estatuas. A su vez, este paralelismo pasa a tener otra dimensión: en una de las escenas cercanas al final Bernarda es rechazada por su hija, y luego Dionisio se pasea frente a ella sin mirarla siquiera, hablando y dándole caricias a su gallo. Bernarda ha pasado a valer menos que un animal.

Fernández postula la división de espacios según el género. Históricamente, las mujeres han sido relegadas al espacio de lo privado, relacionado con el mundo emocional y afectivo, mientras que los hombres han ocupado el espacio público. Eso no sólo supone una división de tareas, sino una prohibición de las mismas según el género. Por este motivo, cuando Bernarda se queja de su vida de encierro en *El imperio de la fortuna*, Dionisio ni siquiera permite que interfiera en discusiones acerca de su propia hija, y el final de Bernarda es igual de trágico que en texto de Rulfo.

Pero si hay algo que une tanto a lo animal como lo femenino, son las propiedades simbólicas, míticas o mágicas que poseen. En ambas narraciones, se alude a la suerte que profesa el gallo de oro, y especialmente Bernarda, quien es llamada piedra-imán o talismán. A partir de la llegada del gallo, la realidad de Dionisio cambia, accede a determinados ingresos que antes no, y gracias a este animal conoce a la Caponera. En la película y el script, la muerte del gallo sucede cuando Bernarda no está presente en el palenque. Posteriormente, Dionisio trabaja para Benavides, y su vínculo con Bernarda se hace cada vez más cercano. Cuando ella decide dejar a Benavides e irse con Dionisio, la suerte se traslada a su “nuevo dueño”. Dionisio le gana en los juegos de apuesta a Benavides y se queda con la hacienda. Tal es esta propiedad sobrenatural asociada a Bernarda que, al perder, Benavides se acerca hasta ella y la abofetea,

diciendo: “Todo esto se lo debes a esta pinche bruja”.

Este simbolismo alcanza su clímax en la obra de Ripstein con la muerte de Bernarda. En el pasaje de medios, intenta plasmar con la mayor fidelidad el texto de Rulfo, pero añade determinadas cuestiones. Mientras Dionisio apuesta, Bernarda se queda dormida en su sillón, frente al espejo, con un gallo encima de ella. Dionisio comienza a tener mala suerte. Llega su hija a la casa y sube a dormir. Ese plano de la muchacha durmiendo es importante, ya que luego Dionisio escucha una mujer cantar, y como Bernarda parece dormida, dice “debe ser mi hija”. Sin embargo, los demás jugadores no parecen escuchar esa canción. Dionisio apuesta todo lo que tiene, incluida la hacienda, y pierde. Corre a sacudir a Bernarda por los hombros y la lanza al suelo. En el texto el médico dice que está muerta, en la película hace silencio y mira a Dionisio. Este comienza a patear el cadáver y le pregunta: “¿Por qué no me avisaste que te moriste?”. Les dice a los jugadores que les da todo excepto un ataúd de seda y raso, el que iba a usar para enterrar a su madre, y luego se suicida.

En suma, en ambas narrativas encontramos paralelismos entre lo humano y lo animal, a partir de determinados ejes: la cuestión de la miseria, la deshumanización a causa de las condiciones paupérrimas humanas; lo animal como extensión de lo humano en el vínculo entre Dionisio y el gallo dorado; la humanización de lo animal en el rito fúnebre imposibilitado para la madre de Dionisio pero concebido para el personaje del gallo; la fortuna como elemento propio tanto de lo femenino como lo animal, en los personajes de Bernarda y del gallo.

Bibliografía

Arizmendi Domínguez, M.E. (2010). “El gallo de oro. Entre el texto y el contexto”, en Alemany Ferrer, Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada]*, pp.41-52.

Brea, J. L. (2006). “Estética, historia del arte, estudios visuales”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N°. 3, pp. 8-26.

Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Cragolini, M.B. (2014). “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”, en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*. Año I, Vol. II.

Espósito, R. (2011). *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.

Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

González Boixo, J. C. (2010). “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, en *El gallo*

de oro. México: Editorial RM.

Guasch, A. M. (2003). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, en *Estudios visuales*, N° 1, pp. 8-16.

Mitchell, W. J. T. (2003). “Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual” en *Estudios Visuales*, N° 1, pp. 17-40.

Paech, J. (1998). “Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren”. En: Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlín, Schmidt.

Rulfo, J. ([1956], 2005). *El gallo de oro*. México: Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.

Schmitter, G. (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>

Schröter, J. (1998). Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *Montage/av*, 7 (2), 129-154.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

Wolf, W. (2011). “(Inter)mediality and the Study of Literature.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 .

Lo audiovisual en el arte y la hegemonía

Santiago Druetta

UN Córdoba / UN Villa María
santiagodruetta@gmail.com

Pedro Klimovsky

UN Córdoba / UN Villa María
pklimovsky@gmail.com

Resumen

Preguntarnos por la dimensión político cultural de las artes en general y de las formas audiovisuales en particular, nos impone como mínimo una referencia histórica sobre la Estética. Disciplina que no se limita a lo que podemos llamar el “objeto artístico” sino que, de origen, asume el conjunto de formas de sensibilidad de una sociedad subvertida por los nuevos valores de la burguesía en consolidación.

Pero decimos esto a resguardo de todo reduccionismo puesto que –parafraseando a Terry Eagleton- si lo estético puede entenderse como régimen sutil de modelización de subjetividades, no deja de ser también una puesta en corporalidad de emociones siempre esquivas a los procesos de hegemonía.

Una sociedad “audiovisualizada” hasta el paroxismo, exige problematizar el uso de esas tecnologías como un dispositivo mediador entre los cuerpos y el poder estatal, siempre dentro del marco de un proceso de reproducción social integral y estratificado en “clases” de condiciones de existencia.

Aquí pretendemos reflexionar sobre el audiovisual y el espacio artístico en general, como terreno fértil para la disputa por los principios legítimos de visión y división del mundo. Reflexión siempre provisoria e inestable, como sólo puede ser la que renuncia a atrapar sustancias persiguiendo procesos.

Razón, sentidos y poder

Preguntarnos por el arte y su dimensión política nos impone como mínimo una referencia histórica sobre el nacimiento y persistencia de la Estética, como instancia conceptual propia de la modernidad europea. Si bien el arte no fue su objeto exclusivo, él y las formas de

sensibilidad asociadas parecen vincularse de manera estrecha con las luchas iniciales de una clase en ascenso y aspirante a conquistar su hegemonía.

La construcción de la noción moderna del artefacto estético (...) no se puede desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a todo ese orden social. (Eagleton, 2006, p. 53)

Pero la afirmación casi evidente, no debería eclipsar la complejidad de la cuestión ya que, si bien lo estético puede analizarse en relación con una burguesía naciente que aspira a conceptualizar y sistematizar sus valores, creencias y disposiciones, la Estética será también arena de disputas y terreno fértil para diversas formas de resistencia.

Lo estético es a la vez (...) el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. (Eagleton, 2006, p. 60)

Tampoco deberíamos reducir lo estético a una mera serie de funciones ideológicas de la burguesía en proceso de consolidación, puesto que las discusiones que la Ilustración impulsa en torno a esta cuestión no constituyen una discontinuidad absoluta respecto de temas que fueron propios del Renacimiento e incluso más remotos. Aunque tampoco deberíamos obviar particularidades que parecen inseparables de problemas propios del poder absolutista. De tal modo, inspirados en Eliseo Verón (1987), podríamos aventurar como hipótesis muy general, la posibilidad de encontrar huellas de las condiciones sociales de producción en las concepciones y expresiones propias del ámbito estético, entendiendo a la estética como un dispositivo conceptual mediador entre los cuerpos, el poder estatal, los modos de producción y los conflictos entre las clases sociales.

La referencia fundante de la disciplina estética es la obra de Alexander Baumgarten “Aesthetica” editada en la segunda mitad del siglo XVIII y donde se la postula como una “gnoseología de la sensibilidad y de las artes liberales”. Dualidad que se funda en el propósito inicial del autor de extender la reflexión sobre el conocimiento, desde el pensamiento puro -el cogito cartesiano- hacia esa “capacidad cognitiva inferior” que consiste en el conocimiento, pero también en la exposición sensible. Y si bien esa exposición del conocimiento sensible, en la obra aparece inicialmente limitada a la Retórica y a la Poética, paulatinamente se extiende hacia el conjunto de las bellas artes, en tanto que “toda representación bella sería expresión de la perfección sensible”. Lo que ya nos autoriza a darle cabida a lo audiovisual, en esta reflexión, aunque sea, y sólo en principio, limitado a aquellas expresiones focalizadas en “la perfección sensible”.

En esa relación de conocimiento/expresión, Baumgarten da cuenta de lo que llama *facultas characteristic* (noción tomada de Leibniz) que sería la facultad humana de representar cosas

mediante signos y, por esta vía, la Estética como “ciencia del conocimiento sensible” deviene un conocimiento filológico que extiende su incumbencia a todas las “artes liberales”, que Baumgarten entiende como aquellos saberes y prácticas que no respondían a una necesidad vital, exigencia laboral o función política.

Algo adelanta aquí el requisito Kantiano de “desinterés del arte”, pero el enfoque de Baumgarten se orienta más precisamente en el sentido de extender los límites del conocimiento al tomar la belleza como garantía de perfección y como verdad.

...pretendía abrir en el sistema racional del saber definido por Leibniz y Wolff un espacio epistemológico nuevo mediante la formulación de una nueva filosofía ‘orgánica’, complementaria de la Lógica, que, sin abandonar el marco categorial del pensamiento racionalista vigente, proporcionase una explicación específica del conocimiento sensible capaz de iluminar y fundamentar al mismo tiempo todo el heterogéneo conjunto de saberes y prácticas culturales de carácter humanístico y artístico, que, sustraídas al modelo de conocimiento científico-matemático impuesto en el siglo XVII, se hallaban, no obstante, en creciente desarrollo y transformación sociocultural. (Hernández, s.d., pp. 3 y 4)

Lo que intentamos señalar aquí es la irrupción, en el siglo XVIII, de un intento de formalizar ese conocimiento, “inferior” respecto de la Razón ilustrada, para comprenderlo desde la propia razón a la que se muestra tan esquivo.

En estos términos Baumgarten toma como punto de partida esa facultad humana “superior”, **la razón**, que mediante sus expresiones nos permite un conocimiento intelectual, es decir claro y analítico, de las relaciones que se establecen entre las cosas. Desde donde el autor pretende abordar a la otra facultad humana “inferior”: **los sentidos**, que también nos permiten conocer las relaciones que se establecen entre las cosas del mundo; aunque no se trate de un conocimiento claro y analítico, sino de sensaciones.

En este conocimiento inferior la verdad no se contrasta por vía de la coherencia lógica o la experimentación, sino por la belleza que en el arte se pone de manifiesto por la perfección; es decir, la correcta relación entre los elementos. Nada menos que el acceso a la verdad por vía sensible, asumiendo por esa vía una correspondencia unívoca entre la sensibilidad estética como un atributo universal humano y lo verdadero como juicio positivo y universal. Lo que podría metaforizarse como una “expansión colonial de la Razón ilustrada” tratando de poner bajo su órbita el poderoso y salvaje territorio de la sensibilidad.

No tiene sentido, a nuestro juicio claro, debatir acerca de una supuesta y necesaria correspondencia universal entre belleza y verdad. Bastaría, en cambio, concebir una disposición a juzgar y actuar a partir del gusto (o del disgusto) que por esa vía y con apariencia de espontaneidad, otorga (o niega) sustento a los juicios que se comparten (o se confrontan) estructurando al individuo y a los grupos.

Grupos que se constituyen como tales en virtud de esas preferencias y disposiciones pre reflexivas, que ellos definen y por medio de las cuales se definen. Teorías de sentido común que tienden a plasmarse en una amalgama inestable de principios éticos, gnoseologías y

preferencias formales que se enlazan de manera autoevidentes a juicio de la sensibilidad (Bourdieu, 2006 y 2007).

Lo político entonces, más allá de cualquier metáfora, se juega en una dialéctica de identificación y diferenciación en torno a ciertos principios de verdad, justicia y belleza que cada grupo (siempre inestable) sistematiza también de manera inestable. Pero a los que, en la arena de lo político, debe (necesita) postular como leyes de validez *universal* (incluso a veces propias de la naturaleza humana), soslayando que no son más (ni menos) que modos *particulares* de adecuación entre ciertas formalizaciones y ciertas estructuras perceptivas y valorativas, históricas y relacionales.

Podemos sentirnos tentados de imaginar entonces que, en tanto palabras adversativas (Verón 1987), cada sistema de “verdades sensibles” lucha por su legitimidad en confrontación con estructuras equivalentes que deben ser eliminadas, o deben reducirse a la categoría de equívocos (no verdades). Y sin embargo tampoco se reduce a esto ya que, al menos por el momento, no vivimos en el 1984 de Orwell, sino en una fase del desarrollo capitalista tan respetuosa “de la diversidad” como “de los nichos de mercado”.

Articulación y oposiciones se juegan en la estructuración social. Universales y particulares en equilibrio inestable. Individualismo y pertenencia. Pero de manera creciente asistimos a la disolución de todo tipo de colectivos, en favor de esa mónada imaginaria que sería el individuo libre y autónomo. Algo que tiende a asumirse también como evidente, aun a pesar del florecimiento de iglesias de todo tipo y fundamentalismos a la carta.

Especialmente en este contexto, el profundo poder de las leyes que emanan del gusto, residen en que se vivencian como expresiones subjetivas, genuinamente propias y que a menudo ni siquiera se formulan como preceptos sino más bien como una inclinación prerreflexiva a hacer o a evitar algo. Leyes que regulan nuestros actos bajo amenaza de una sanción que radica en la mirada ajena como vergüenza o en la propia como culpa. Y, por tanto, más férrea e ineludible que la ley del estado.

En ese camino, Rousseau decía que “toda justicia proviene de Dios y Él solo es su fuente” pero que, como no somos capaces de recibir e interpretar esa justicia divina, resulta necesario que el gobierno se funde en “una justicia universal basada en la razón” (1999, p. 52) que demande de los ciudadanos la reciprocidad que se impone por vía de las leyes.

Y, sin embargo, a la hora de dar sustento a las leyes más allá de los límites de la lógica y la filosofía, el ginebrino se aleja un poco de los fundamentos conceptuales para afirmar que existen cuatro tipos de leyes según su incumbencia: la civil, la política, la penal y

...la más importante de todas, que no se esculpe en el bronce ni en el mármol, sino en el corazón de los ciudadanos; ley que funda la verdadera constitución del estado, que se robustece todos los días y que **sustituye insensiblemente la fuerza de la autoridad con la del hábito**. Hablo de las costumbres y sobre todo de la opinión... (Rousseau, 1999, pp. 69 y 70) (El destacado es nuestro).

La batalla política en este espacio específico es una batalla por la estetización del poder. Por

la transformación de lo que está mandado en lo que es deseado. La transformación de lo que las relaciones imponen, por lo que el espíritu elige.

En trocar deber por gusto se juega la lucha por la hegemonía. Pero también las posibilidades de la contra hegemonía, porque la operación no es un mecanismo sino un conjunto de indeterminaciones y resultados posibles, aunque con muy distintos grados de probabilidad. Y, sobre todo, de intensidades muy distintas en distintos momentos.

Al respecto, vale retomar un pequeño y potente trabajo de José Luis Romero (2005) quien sugiere alguna evidencia empírica acerca de la génesis de este fenómeno, a partir de lo que él llama la constitución de la mentalidad burguesa, proponiendo un largo recorrido, en el que las estructuras perceptivas, reflexivas y de expresión van reformulándose en un lento devenir de acciones y sensaciones, que sólo a las postres serán explícitamente formuladas por vía de la razón.

Una revolución pre reflexiva

El imaginario escolar parece haber construido una Revolución Francesa como el arrebato de una gente rústica que asalta la Bastilla, guillotina cuantas cabezas porten coronas o piensen a favor de ellas y luego, en un raptó de refinamiento, deciden escribir una enciclopedia. Relato que tiende a eclipsar el largo proceso por el que las cabezas se ponen a pensar la nueva situación, o a rodar según el caso. O, dicho con más propiedad, se trata de no omitir los cuerpos que están en relación con esas cabezas.

Los cambios que la naciente burguesía lleva adelante son más lentos y por mucho tiempo menos contundentes; especialmente los que atañen a resolver conceptualmente la tensión que se genera entre sus nuevas prácticas cotidianas y las cosmovisiones tradicionales que daban orden a su mundo, aunque en los hechos lo interpelaran.

En términos Romero (2005), desde la proliferación de los mercaderes en la cristiandad y hasta el siglo XIV, nacentes grupos sociales irán yuxtaponiendo una nueva estructura socioeconómica sobre la tradicional, aunque de manera más bien espontánea y sin otorgar demasiado espacio a una explícita reflexión legitimadora. Lo novedoso se lleva a cabo “en paralelo” con lo tradicional y, por mucho tiempo, sin una deliberada confrontación con el sistema de valores y creencias vigente.

La huída de los siervos de la gleba hacia la ciudad simplemente acontece, como acontecen también los nuevos trabajos urbanos que constituyen toda una ruptura espacio-temporal, tanto como el nuevo “tiempo libre” que se comparte en una plaza o una taberna, a donde se bebe y conversa estableciendo un nuevo tipo de relación con “el otro” y “lo otro”. Simplemente acontece un distanciamiento de la naturaleza y la tradición por vía de experiencias y sensaciones novedosas, que lentamente se irán expresando, por ejemplo, en la pintura del Giotto o en los textos de Boccaccio, mucho antes de alcanzar su formalización en

una reflexión filosófica.

Novedosos problemas compartidos en la ciudad y una mayor proximidad física y comunicacional, dan lugar a nuevas formas de solidaridad ante problemas comunes, que deben enfrentarse colectivamente a partir de nuevos consensos y normas autoimpuestas. La noción de “contratos entre iguales” confronta de hecho con los principios divinos que legitiman al orden tradicional, pero sin cuestionarlos en términos filosóficos. Y no negamos por eso que las tensiones en el orden práctico alcanzaran a veces proporciones históricas: “Ocurrió primero con las revueltas comunales de los siglos XI y XII y luego con los movimientos de los oficios en los siglos XII y XIII” (Romero, 2005, p. 36).

Pero el hecho es que, sin poner en cuestión lo sagrado, lo más habitual fue que las preocupaciones cotidianas concretas se afrontaran prácticamente a partir de criterios más bien ajenos a cualquier orden sobrenatural y asumiendo de hecho su exclusiva pertinencia a la condición humana.

Ya el Renacimiento podría marcar el comienzo de una reflexión explícita sobre estos cambios que, a medida que cristalizan, llegan a ser motivo del mayor encono por parte de quienes perciben la inestabilidad de sus fuentes de poder y creencias. La furia de Savonarola en Florencia es una muestra ilustre de esa actitud que también

...reflejan las danzas de la muerte y en general el momento *mori* (que se) cantó, se pintó, se recitó; era el tema por excelencia de los juglares y, por decenios, el punto de partida de los sermones (...) que se dedicaron a alertar a la gente sobre las últimas consecuencias de las nuevas formas de vida. (Romero, 2005, pp. 36-37)

Sin embargo, recién hacia el siglo XVIII la nueva mentalidad se expresará en una revolución conceptualmente fundada con las rúbricas de figuras como Voltaire, Diderot, Rousseau o D’Alambert. Antes de eso y desde las primeras percepciones y expresiones sobre los cambios que agitaban los cimientos del mundo medieval, la actitud de las clases emergentes no estuvo marcada por una confrontación. Las nacientes elites tendieron más bien a solazarse en el nuevo espíritu de época, o al menos acompañarlo, con la prudencia mínima e indispensable para no contradecir al viejo orden de una manera muy evidente, o al menos no tan escandalosa.

Ese nuevo clima tiende a plasmarse ya en expresiones pictóricas que prefiguran el Renacimiento, cuando lo sensual cobrará una relevancia inusitada. No solo empiezan a cambiar los temas sino también el modo de plasmarlos. Los cuerpos aparecen con inédita voluptuosidad, no sólo en término de desnudos, a veces apenas velados, sino por la irrupción de un realismo sensual que pone a la pintura más allá (o más acá) de la simbolización o la alegoría que fueron acordes con lo metafísico.

La nueva sensibilidad burguesa no cuestiona lo revelado en la fe, pero se ocupa más de lo experimentado en la cotidianeidad; es decir que prioriza la materialidad sensible exaltando, por lo tanto, al cuerpo y poniendo al aparato perceptivo en una nueva relación con el mundo, su interpretación y su conocimiento.

Las madonnas de la pintura románica eran apenas un rostro y un manto junto a un niño,

sólo un signo de algo que estaba más allá de la imagen y cuya verdadera realidad habría de buscarse en el mundo de las ideas. Las madonnas renacentistas en cambio comienzan a aparecer envueltas en mantos cuya visión permite inferir su peso y textura, tanto como permiten reconocer los senos y las formas del cuerpo que abrigan. Es una pintura táctil.

Las madonnas de la cristiandad feudal eran pintadas sin fondos ya que la alegoría no demanda sino más bien rechaza una localización específica o un entorno. Las representaciones renacentistas incluyen el fondo, a menudo consistente en exquisitas y novedosísimas representaciones de la naturaleza que antes no eran motivos pictóricos ni literarios. (Los paisajes no son objeto de atención ni en la Canción de Rolando, ni en el poema del Mio Cid).

Y más allá de los motivos que incorporen los fondos, todo se expresa ahora en perspectiva, que no es otra cosa que un punto de vista o, lo que es lo mismo, la mirada particular -la subjetividad- a partir de un lugar particular y por lo tanto propio de observador; una posición personal en el mundo.

Las marcas de este giro económico, político y cultural pueden rastrearse no sólo en la pintura sino también en la arquitectura o la escultura, así como en la episteme y la ética. De modo que, frente a estas nuevas sensibilidades y disposiciones, los burgueses consolidados -pero también los aristócratas aggiornados- asumen una actitud que podría calificarse de “hipócrita”. Porque temerosos de la amenaza que supondría una sociedad lisa y llanamente entregada al hedonismo profano, “los mejores” entienden que, a diferencia del hombre educado, el vulgar no parece dueño del temple y conducta necesarios para gozar sin peligro de posibles desmesuras.

La “educación” tendrá entonces una responsabilidad especial de allí en más. Pero mientras tanto, cierto “enmascaramiento” resultará consustancial del nuevo espíritu de época en muchas prácticas y expresiones sociales.

Esto también se puede rastrear en aquello que será “el arte”, adonde también se juega una tensión entre representar lo bello natural o expresar la naciente subjetividad de un sujeto social en condiciones de percibir su particularidad con una fuerza inusitada (Marchan Fiz, 1982). Un novedoso sujeto, individual, autocentrado, artífice de su existencia y hasta relativamente independiente del más allá. O en todo caso libre de actuar allí, donde la divinidad decidió crearlo y ponerlo.

Solo al final de un larguísimo camino y más bien sobre el siglo XVIII llegarán los filósofos políticos y la chusma asaltará la Bastilla. Sin embargo, pese al carácter expresivo/preformativo de esas formas, respecto del cambio en ciernes, insistimos en que ellas no deberían pensarse como consustancialmente revolucionarias ya que, si aparecen en las riberas de la transformación, su aporte conservador puede encontrarse también del lado de la legitimación de lo instituido y quizás aún de manera más estable y sostenida.

Si aceptamos además una revolución triunfa sólo en la medida que logre institucionalizar sus logros y potencialidades, al menos en principio entonces, sería razonable suponer que aquellas formas que producen y son producidas por una nueva sensibilidad revolucionaria,

supeditan su éxito a la posibilidad de enunciar, estabilizar y legitimar la nueva visión de mundo como la salida de un error. Y entonces, por esa vía, empezarán a trocar su poder revolucionario en presión conservadora.

Imágenes del nuevo mundo

Si pudimos pensar que “aquella revolución” fue algo más extendido y complejo que el asalto a la Bastilla en París durante 1789, nada nos impedirá entonces pensar, o mejor dicho suponer con toda cautela, que “esta otra revolución” no se haya limitado al asalto del Palacio de Invierno en San Petersburgo, durante 1917.

No podemos, ni tendría sentido detenernos aquí a ensayar una línea de continuidad entre la segunda revolución industrial del siglo XIX, el Taylor-fordismo del XX y la sociedad de la información, o del conocimiento, o la era digital, o como quiera que se denomine al paso hacia el siglo XXI. Y tampoco podemos, aunque sí tendría sentido, señalar sobre esa línea la creciente mercantilización de todos los objetos y procesos de la vida social que se expresa de manera arrolladora en lo que compete al orden simbólico, es decir, el discurso social (Angenot, 1989).

Y desde allí, la espectacularización de la mercancía y la mercancía como espectáculo. Algo que expresa Guy Debord (1999) a mitad de los años sesenta. El libro se edita en 1967 y su estilo está lejísimos del texto científico y bastante más cerca de la poesía que de la reflexión filosófica. Es un desarrollo tan temprano que quizás (sólo quizás) estemos autorizados a decir que tiene cierto carácter profético. Ya antes quizás (sólo quizás) también en Walter Benjamín podemos encontrar un tono profético equiparable. Y al decir profecía no estamos pensando en autores - médiums de potencias divinas. Estamos pensando en que presienten, (pre-sienten) esta cotidianeidad nuestra, hipermercantilizada y espectacularizada, donde las nuevas tecnologías de la comunicación -en especial los medios audiovisuales- juegan su carta mayor.

Nuestra “descuidada entrega” a la evidencia visible se pone de realce cuando Magritte nos saca del trance hipnótico con una línea de texto: “Esto no es una pipa”, dice, sugiriéndonos que se trata sólo de su imagen. No necesita en cambio reproducir la misma frase bajo las cuatro letras, P - I - P - A, porque lo prerreflexivo parece anidar un poco más cómodamente en el discurso visual que en el verbal.

De allí la urgencia por reflexionar en torno al poder y las prácticas audiovisuales. Para rastrear claves de intelección de un mundo nuevo. Y no tanto en referencia a los “contenidos”, sobre lo que vienen trabajando muchos e intensamente, sino más bien sobre la dimensión estética del quehacer audiovisual en todos y en cada uno de sus géneros.

Creemos que allí puede haber claves fuertes para una mejor comprensión de novedosos juegos de poder. Nuevas formas que quizás (sólo quizás) nos ayuden en el camino de dar razón, a unas relaciones sociales tan novedosas, que no acabamos de pensar pero que se

pre-sienten. Claro que, con toda justicia, el lector podría cuestionar la validez de nuestra inquietud debido al exceso de hipótesis en estas líneas. Porque es inocultable que en esto hay más “pre-sentimientos” que buenas Razones.

Bibliografía

- Alonso L.** (2005). *La era del consumo*. Madrid: Siglo XXI.
- Angenot M.** (1989). “El discurso social: problemática de conjunto” en *Un état du discours social*. Montreal: Ed. Le preambule.
- Baxandal M.** (2016). *Pintura y vida contemporánea en el Renacimiento*. Bs. As.: Ampersand Bs. As.
- Bourdieu P.** (1990). “Espacio social y génesis de clase” en *Sociología y cultura*. Grijalbo, Mex.
- Bourdieu P.** (2006). *La Distinción*. Ed Taurus. Madrid
- Bourdieu P.** (2007). *El sentido práctico*. Bs. As: Siglo XXI.
- Bourdieu P.** (2010). *El sentido social del gusto*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Debord G.** (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- Eagleton T.** (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Ed Trotta.
- Elías N.** (2009). *El proceso de la civilización*. México: FCE.
- Getino O.** (2005). “Las industrias culturales como concepto” en *Observatorio. Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*. Nº 3 (pp. 33-39).
- Hernández, M** (s/d). *Teoría de la sensibilidad, Teoría de las Humanidades*. Biblioteca Saavedra Fajardo del pensamiento político hispánico. Recuperado de: <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/trabajos/TRAB003-MHM.pdf>. Consultado el: 23/06/18.
- Marchan Fiz.** (1982). *La Estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili Ed.
- Marcuse H.** (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Ed. Joaquín Mortiz.
- Pérez C.** (1996). “Cambio estructural y asimilación de nuevas tecnologías en el sistema económico social”. Recuperado de: http://www.carlotaperez.org/Articulos/Futures_1983_cast.pdf. Consultado el : 03/03/2007.
- Perrenou M. y Bois G.** (2017). *Artistes ordinaires: du paradoxe au paradigme?* En *Biens symboliques* Nº1. Presses Universitaires de Vincennes. France.
- Romero J.** (2005). *Estudio de la Mentalidad Burguesa*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Rousseau J.** (1999). *El contrato social*. Madrid: Jorge mestas Ediciones.
- Sabeckis C.** (2015). El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas en *Cuadernos del centro de estudios de diseño y comunicación*. Nº 52. Universidad de Palermo. Bs. As. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista_detalle_articulo.php?id_articulo=10562&id_libro=510. Consultado el: 20/02/18.
- Verón E.** (1987). “La palabra adversativa” en *El discurso político*. Bs. As.: Hachette.

Cinema brasileiro e Paul Ricoeur: a possibilidade de construção de narrativa a partir da direção de arte

Ana Carolina Borges de Lacerda

Universidade Federal de Goiás
carolborgeslacerda@gmail.com

Resumo

Esse estudo destaca a Direção de Arte como um elemento de discussão dentro do cinema brasileiro, em diálogo com a perspectiva ricoeuriana. Paul Ricoeur (1913-2005) elabora acerca da narrativa e do tempo, que tem a possibilidade de interpretação com construção estética da arte no cinema brasileiro, além da elaboração de memória, identidade e afetos dentro da narrativa. Uma exemplificação desta construção é o cinema produzido no interior do território brasileiro, no estado de Goiás. O objetivo principal é estabelecer um diálogo possível entre essas perspectivas (psicologia, filosofia e cinema), que visa uma reflexão e aprofundamento nesses saberes. Ademais, esse diálogo é possível através da contextualização do cinema brasileiro, a exposição sobre a Direção de Arte e a concepção de narrativa, em Paul Ricoeur, tendo como base estes objetivos específicos. A metodologia desta pesquisa é de cunho conceitual ou teórico, assim, análise textual.

Considerações iniciais

Esse estudo diz da esfera relacional e humana: narrativa. O ponto de partida é pensar sobre a narrativa no cinema. Essa escolha é baseada na busca de um aprofundamento sobre o cinema, mas também nas contribuições que teremos a partir das elaborações sobre cinema, filosofia e psicologia. Um momento relacional entre três campos, de uma forma bem peculiar.

O aspecto do cinema a ser apresentado é o cinema brasileiro e a articulação com a Direção de Arte e seu papel para a construção de uma obra, de curta ao longa-metragem, a partir da estética. Enquanto na filosofia em conjunto com a psicologia, trata-se da perspectiva de Paul Ricoeur (1913-2005), pela sensibilidade de elaborar sobre narrativa, tempo, símbolo, por exemplo, além do diálogo que estabelece com a psicanálise. Assim, este estudo tem como um dos objetivos a apresentação da Direção de Arte e, com isso, uma contextualização sobre o cinema, em foco.

Além disso, tem como objetivo pensar na construção da narrativa e a articulação da estética da Direção de Arte. Para a orientação de uma concepção de narrativa, a tessitura da narrativa tem o referencial de Paul Ricoeur, que se relaciona diretamente com o tempo. O método empregado é o método de pesquisa teórica, tratado por Laurenti e Araújo (2016), em que se busca uma análise sistêmica, uma rede de relação entre os conceitos a serem trabalhados, mas com o caráter exploratório.

O Cinema e a Direção de Arte

Com a pluralidade de manifestações da humanidade, os elementos que sobressaem a ela tendem a uma sedimentação das práticas, assim, elabora-se uma tradição cultural. A constituição dessa tradição é algo que ultrapasse a temporalidade, mas que tenha a capacidade de se recriar. Dado essa explanação que Lauxen (2014) traz sobre a concepção ricoeuriana acerca da cultura, pensa-se que o registro é uma forma da cultura se expressar, se sedimentar e se recriar. Essa discussão acerca da manifestação do registrar vem de encontro com a inserção do cinema como manifestação de registro das culturas. Essa modalidade de registro foi elencada para o estudo em questão.

Segundo Andrew (2002), o cinema requer a matéria-prima, que consiste no veículo, uso do espaço e tempo, além do estado das coisas. Além disso, requer métodos e técnicas, como processo criativo, desenvolvimento tecnológico, economia da produção cinematográfica, mas também a subjetividade da equipe que imprime sua singularidade na produção cinematográfica.

Na história brasileira, o cinema chegou rapidamente, fruto da imigração de italianos para o país, no final do século XIX. As características marcantes desse período são o registro da realidade, de forma que produzia um registro jornalístico. Além disso, a influência das técnicas e soluções cênicas, que deixa evidente a relação teatro e cinema. Nesse primeiro momento do cinema no Brasil foi considerada a época de ouro, devido ao primeiro grande ciclo de produção nacional, entre 1907 a 1911. A partir disso, fundaram-se inúmeros órgãos dentro da indústria cinematográfica, com investimento de capital estrangeiro (Ballerini, 2012; Butruce e Boulleit, 2017).

Na década de 1920 teve a primeira tentativa de formação de uma indústria cinematográfica. Na era Vargas (1930-1945) instalou-se a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e, principalmente, no Estado Novo, os filmes tinham ideais históricos e cívicos. A partir da década de 1940 se instalou a era dos estúdios no país, além de se estabelecer como a era Atlântida. A era Atlântida é marcada pela produção de chanchadas, com caráter mais humorístico.

Em contrapartida da era Atlântida, vinculada a fundação da empresa Atlântida, emergiu a era Vera Cruz, uma indústria cinematográfica com esse mesmo nome da era. Aqui se

marca o cinema como uma expressão cultural e que produziam filmes que não se inseriram no mercado. A partir de 1950, o movimento do Cinema Novo buscou uma redefinição do cenário cinematográfico brasileiro. A era do Cinema Novo consistia em um engajamento político e social, com a representação de Glauber Rocha (1920-1981) (Ballerini, 2012).



Imagem 1: A luta de Glauber Rocha em prol do Cinema Novo (1979) (BCC, 2020).

De acordo com Ballerini (2012), além do movimento do Cinema Novo, tiveram outras eras posteriormente, como a era Marginal, também conhecida como “Boca de lixo”, inspirada na antropofagia de Oswald de Andrade. Essa era teve a marca de produção sobre o universo urbano, sociedade do consumo e indústria, além das comédias eróticas, conhecidas como *pornochanchadas*. A era Embrafilme, de 1974 a 1984, em que a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) era um apêndice do Instituto Nacional do Cinema (INC).

A queda dessa era veio com o aumento do preço dos ingressos, a televisão mais difundida, popularização do videocassete e o desagrado do governo militar pela produção. Com isso, o cinema brasileiro passou por uma crise intensa nos anos seguintes, em que, no ano de 1993, não se produziu nada no país, dado às políticas nacionais. As leis do audiovisual (1992) e a Rouanet (1992), mas também a criação do Certificado de investimento audiovisual (1995) favoreceu novamente a produção nacional. No governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) proporcionou um cenário mais possível para o cinema brasileiro. Desde 2018, a Ancine (Agência Nacional do Cinema) sofre cortes em seus investimentos por parte do governo federal. Na imagem a seguir, foi retirada do Projeto de Lei Orçamentária Anual

(PLOA) de 2021, em comparativo com 2020. Nota-se uma ausência tanto na parte cultural quanto na parte educacional.

LEI Nº 13.978, DE 17 DE JANEIRO DE 2020 (LOA 2020)	PROJETO DE LEI (PLOA 2021)
respectivo valor, mediante a utilização de recursos provenientes de:	"h" e "i", até o limite de vinte por cento do respectivo valor, mediante a utilização de recursos provenientes de:
1. anulação de dotações, limitada a 20% (vinte por cento) do valor do subtítulo objeto da anulação;	1. anulação de dotações, limitada a vinte por cento do valor do subtítulo objeto da anulação;
2. reserva de contingência, inclusive à conta de recursos próprios e vinculados, observado o disposto no § 2º do art. 13 da LDO-2020; e	2. reserva de contingência, inclusive à conta de recursos próprios e vinculados, observado o disposto no § 2º do art. 14 da Lei de Diretrizes Orçamentárias para 2021; e
3. superavit financeiro apurado no balanço patrimonial do exercício de 2019, nos termos do art. 43, §§ 1º, inciso I, e 2º, da Lei nº 4.320, de 1964;	3. superavit financeiro apurado no balanço patrimonial do exercício de 2020, nos termos do disposto no inciso I do § 1º e no § 2º do art. 43 da Lei nº 4.320, de 1964;
k) à ação "20KX - Reestruturação e Modernização dos Hospitais Universitários Federais", no âmbito da Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares, mediante a utilização de recursos provenientes de anulação de dotações orçamentárias da ação "20G8 - Reestruturação dos Serviços Ambulatoriais e Hospitalares Prestados pelos Hospitais Universitários Federais (Financiamento Partilhado - REHUF)", do Ministério da Saúde; e	
l) à ação "20WY - Difusão Cultural e Divulgação do Brasil no Exterior", no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, mediante a utilização de recursos proveniente de excesso de arrecadação e superavit financeiro relativos a convênios celebrados com Estados, Distrito Federal e Municípios;	
IV - suplementação de dotações classificadas com identificador de resultado primário "RP 2" destinadas aos grupos de natureza de despesa "4 - Investimentos" e "5 - Inversões Financeiras", mediante o remanejamento de até 15% (quinze por cento) do montante das dotações consignadas a essas despesas;	IV - suplementação de dotações classificadas com identificador de resultado primário "RP 2" destinadas aos grupos de natureza de despesa "4 - Investimentos" e "5 - Inversões Financeiras", mediante a anulação de até quinze por cento do montante consignado a essas despesas;
V - suplementação para a recomposição das dotações dos subtítulos integrantes desta Lei até o limite dos valores que constam do respectivo Projeto, mediante a anulação de dotações; e	V - suplementação para a recomposição das dotações dos subtítulos integrantes desta Lei até o limite dos valores que constam do respectivo Projeto de Lei, mediante a anulação de dotações, consideradas as modificações propostas nos termos do disposto no § 5º do art. 166 da Constituição; e
VI - suplementação de dotações dos subtítulos integrantes desta Lei, mediante a anulação de dotações consignadas ao órgão orçamentário "93000 - Programações Condicionadas à Aprovação Legislativa prevista no inciso III do art. 167 da Constituição, mantidas as finalidades das categorias de programação anuladas, desde que seja realizada a substituição da fonte de recursos relativa a	VI - suplementação de dotações dos subtítulos integrantes desta Lei, mediante a anulação de dotações consignadas ao órgão orçamentário "93000 - Programações Condicionadas à Aprovação Legislativa" prevista no inciso III do caput do art. 167 da Constituição, mantidas as finalidades das categorias de programação anuladas, desde que seja realizada a substituição;

Imagem 2: Comparativo LOA 2020 x PLOA 2021 (Governo Federal, 2020, p. 9)

Dada essa contextualização do cinema brasileiro, permite-se dialogar com a Direção de Arte, esse ramo específico do cinema, que faz uma interlocução, quase intrínseca com o teatro (Butruce, 2005; Butruce e Bouillet, 2017; Jacob, 2006). Ao se deparar com um espetáculo teatral, se estabelece um pacto com o espectador para aceitação do espaço fictício. De acordo com Butruce, "(...) a cenografia é encarada como algo normal, já que o palco é rodeado por paredes e há disposição de objetos em cena que fazem parte da encenação. Dado que a ilusão da encenação teatral está às claras, o espectador participa consciente da representação que aquele cenário propõe" (Butruce, 2005, p. 13). Já no cinema não é possível isso, então se busca uma autenticidade no retratar.

No Brasil, a Direção de Arte foi valorizada nos anos 90, do século XX. Isso se deu pela preocupação com a estética (Jacob, 2006), em consonância com o modo de se fazer e pensar o cinema. As primeiras produções cinematográficas brasileiras tiveram a intervenção da Direção de Arte com a finalidade de ambientação no filme. Ao longo dos anos, nas eras da produção nacional plural possibilitou o desenvolvimento de técnicas cenográficas. Por

exemplo, o movimento do Cinema Novo ressignificou a cenografia, fazendo uma ruptura com o modo que até então se estabeleceu. Fora que era posto em cheque o cinema produzido em estúdio. Na atualidade, não se tem estudos específicos sobre Direção de Arte, assim, suscitando em quem busca compreender melhor esse campo o interesse em elaborar sobre esse trabalho (Butruce e Bouillet, 2017).

Com esses elementos enunciados até esse momento, em que visualizamos o panorama do cinema, principalmente o cinema no Brasil, e a Direção de Arte como o espaço da narrativa, elaborada no roteiro, ou seja, uma tradução de um texto escrito em um visual. Esse visual implica inúmeras técnicas, tanto computacionais, como, por exemplo, pintura digital, mas também impressões e modificações no espaço físico, tomando como exemplo pintura de marcas de tempo, em que se pode envelhecer um determinado objeto falseando a marcação do tempo. Nesse segundo momento, o diálogo será entre o visto e o narrado, Direção de Arte e Paul Ricoeur.

O visto e o narrado: diálogos possíveis entre Paul Ricoeur e a estética cinematográfica

A exposição sobre cinema brasileiro e a exemplificação a partir da Direção de Arte se delineou um percurso histórico, ou seja, dentro da particularidade da cultura brasileira. A espacialidade e a narrativa se tornaram referências para o nosso olhar. Para enriquecer esse olhar e promover um diálogo, discorre-se sobre contribuições de Paul Ricoeur para se pensar sobre a narrativa e sua possível, ou não, relação com a Direção de Arte. Dessa forma, teceremos nossa discussão.

A obra *Tempo e narrativa* é subdividida em três tomos, em que aborda temáticas diversas. Para esse estudo, debruça-se no primeiro tomo em que Ricoeur traz elaborações fundamentais para nosso diálogo. O primeiro tomo é dividido em: primeira parte, a apresentação dos pressupostos; a segunda e a terceira parte trazem a identidade estrutural entre historiografia e narrativa de ficção; a quarta parte trabalha com o caráter temporal da experiência humana. Em suas elaborações sobre narrativa, Ricoeur entende que ela está intrinsecamente relacionada com o tempo. Dessa forma, “(...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 15).

A questão do tempo tem a particularidade de algo que nos escapa, mas conseguimos captar de alguma forma o tempo. Dado essa complexidade em dizer sobre o tempo, Ricoeur (1994) traz a dialética *intentio-distentio*. Essa dialética se configura a partir da dispersão na multiplicidade e da errância (*distentio*), em consonância com a unificação do homem interior (*intentio*). Em vista dessa dialética, o tempo não assume a sua marcação clássica de passado, presente e futuro, mas de presente do passado, presente do presente e presente do futuro.

Para ser traduzida essa marcação, é necessário que o tempo seja narrado, em que a cronologia é subjetiva, ou seja, é de quem narra.

A narrativa se baseia no tecer da intriga, a partir de Aristóteles, nomeada por *muthos*. Na narrativa também se aplica o movimento, pelo fato da inscrição temporal. Ricoeur (1994) retoma a ideia de "mimese" para a formulação da narrativa. A mimese é classificada de forma tríplice, ou seja, em três aspectos distintos. A mimesis I traz o próprio significado, em que articula três traços: estruturais, simbólicos e temporais. Dessa forma, a mimesis I é a articulação de elementos de composição da sua estrutura, com a experiência temporal e simbólica.

A mimesis II tem o papel de pivô da análise, em que ela tem a função de mimese-criação. A composição em si da tessitura da intriga, em que a intriga é a mediadora entre os acontecimentos e a história, para assim articular e transformar em narrativa. Além disso, a mimesis II agrega elementos, como agentes, objetos, interações. Dado essa articulação, a temporalidade tem seu delineamento próprio, que não necessariamente respeita a cronologia.

Com os componentes da mimesis I e II, a mimesis III é o ponto de contato com o mundo, com a cultura; é o ponto de composição poética. Ricoeur sedimenta ao trazer "(...) o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de mimesis I e mimesis III e que constituem o montante e ajusante de mimesis II" (Ricoeur, 1994, p. 86). A narrativa é um processo integrador desses elementos.

Ademais, é possível estabelecer uma relação entre a tessitura da intriga, que abarca fatores internos e externos compostos de forma subjetiva, com o processo estético de um filme, proposta principalmente pela Direção de Arte no cinema. Essa relação se estabelece pelo fato em que a imagem que o cinema traz articula traços estruturais, com uma determinada lógica, com elementos específicos, mas também articula traços temporais e simbólicos. Para essa composição é possível visualizar nos cenários, nos figurinos, na paleta cromática, enfim, no projeto estético em que a Direção de Arte irá elaborar, conjuntamente com toda equipe da produção cinematográfica.



Imagem 3: Filme Cronicamente inviável, 2000, dir. Sérgio Bianchi (BBC, 2020).

A narrativa se torna viva no cinema, não apenas pelo puro texto escrito no roteiro, mas também pelas imagens em ação. O movimento captado pela câmera, através de diferentes técnicas, a produção cenográfica, a pesquisa para harmonizar e efetivar o efeito, o som, as cores, tudo isso é narrativa. Essa possibilidade de “habitar um mundo” no cinema é trabalhada a partir da autenticidade do cenário, na composição visual, com objetos de cena, elementos, por exemplo, de uma parede quebrada, figurinos condizentes com o tempo expressado pelo roteiro. Quando “(...) a ação pode ser narrada, é que já está articulada nos signos, regras, normas; ela é desde sempre *simbolicamente mediatizada*” (Ricoeur, 2010, p. 206).

Essa pluralidade brasileira faz com que o cinema imprima a diversidade simbólica e, também, a diversidade narrativa. De modo que tenhamos um cinema que traduz e é perpassado pelas questões culturais. Assim como Lelièvre (2014) disserta, a partir de Ricoeur, que o cinema não é dissociável do imaginário social. O cinema traz em si as questões da cultura, as linhas de forças. A cultura é retomada pela narrativa, pelo simbólico ou até mesmo na subjetividade da equipe do filme. Destacamos que esse estudo não aprofundará nessa reflexão, deixando para um aprofundamento posterior nessa questão. Desse modo, dissertamos o enlace entre psicologia, filosofia e cinema, pelo eixo norteador da narrativa, que é composta pelas mimesis I, II e III, e se torna visual no cinema.

Considerações finais

Ao longo deste estudo estabelecemos uma apresentação do cinema, desde a sua emergência no século XIX, no âmbito mundial, mas também no âmbito brasileiro. O enfoque no contexto brasileiro e seu desenvolvimento vieram como forma de esboçar a particularidade e a riqueza cinematográfica em uma cultura. Dessa forma, expressamos a pluralidade de se fazer cinema ao longo da sua história, tanto na consolidação, quanto nas crises, até chegar à atualidade.

Além disso, trouxemos o aspecto da Direção de Arte, como forma ilustrativa de um elemento dentro de uma produção cinematográfica. Poderíamos partir de qualquer outro olhar, como a Direção de Fotografia, mas optamos pela Direção de Arte, por ser uma base visual da tessitura da narrativa. A particularidade desse elemento do cinema faz com que voltemos o nosso olhar para o compromisso com a autenticidade narrativa e a impressão de recursos estéticos para sedimentar essa autenticidade. Isso se dá pelo uso de técnicas e concepções específicas.

Com isso, foi possível ter um campo de diálogo entre a filosofia, a psicologia e o cinema, norteados pelo aspecto cultural que a narrativa enlaça. Dessa forma, discorreremos sobre a concepção ricoeuriana da narrativa, articulando a noção de tempo. O visto e o narrado ensinam em si o núcleo ético-mítico da cultura, que fomenta um ponto de conexão entre os três campos teóricos trabalhados nesse estudo. Esse visto e esse narrado traduzem uma forma,

que se consolidou, de registro da humanidade. Em vista disso, esse estudo cumpre com seus objetivos e abre para um posterior aprofundamento sobre essas temáticas tão plurais. Aqui encerra nossas reflexões entre o visto e o narrado.

Bibliografia

- Andrew, J. D.** (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Ballerini, F.** (2012). *Cinema Brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre rumos da cinematografia nacional*. 1. ed. São Paulo: Editora Summus.
- BCC - Banco de conteúdos culturais** - A luta de Glauber Rocha em prol do cinema novo (1979). Recuperado de: <http://www.bcc.org.br/textos/760368>. Consultado el: 02/10/20.
- BCC - Banco de conteúdos culturais** - A luta de Glauber Rocha em prol do cinema novo. Cronicamente inviável (2000). Recuperado de: <http://www.bcc.org.br/fotos/862199>. Consultado el: 04/10/20.
- Barreto, M.** (2014). O cinema e o campo perceptivo da ciência. *Ciência e Cultura*, 66 (4), pp. 54-57.
- Butruce, D. L. V.** (2005). *A direção de arte e a imagem cinematográfica* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense. Recuperado de: <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-10-18T154400Z-500/Publico/debora.pdf>.
- Butruce, D. e Bouillet, R. (orgs.) (2017). *A direção de arte no cinema brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural.
- Governo Federal** (2020). Projeto de Lei Orçamentária Anual (PLOA). Recuperado de: https://www.gov.br/economia/pt-br/assuntos/orcamento/orcamento/orcamentos-aneais/2021/ploa/copy_of_TextoPLOA2021duascolumas.pdf. Consultado el: 04/10/2020.
- Jacob, V. M.** (2006). *Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da paisagem no cinema* (Dissertação de Mestrado). Niteroi, Universidade Federal Fluminense. Recuperado de: <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-08-04T132449Z-255/Publico/UFF-Com-Dissert-ElizabethJacob.pdf>.
- Laurenti, C., Lopes, C. E., y Araújo, S. F.** (eds.) (2016). *Pesquisa teórica em psicologia: aspectos filosóficos e metodológicos*. São Paulo: Högrefe CETEPP.
- Lauxen, R. R.** (2014). “Cultura e o diálogo cultural em Paul Ricoeur: para além da tolerância, a justa memória” em *Impulso*, 24 (59), pp. 93-108.
- Lelièvre, S.** (2014). “Cinéma et imaginaire social en venant de Ricoeur” em *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 5, n. 2, pp. 81-104.
- Morettin, E. V.** (2011). “As exposições universais e o cinema: história e cultura” em *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n. 61, pp. 231-249.
- Ricoeur, P.** (1994). *Tempo e Narrativa - tomo I*. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Editora Papirus.
- Ricoeur, P.** (2010). *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Editora Loyola.

La arquitectura fílmica de *La Casa*. Construcción y transformación del espacio a través de la dirección de fotografía

Franco Cerana
UNLP - FDA - IPEAL
ceranafranco@gmail.com

Resumen

La construcción del espacio cinematográfico, o espacio fílmico en palabras de Rohmer, tiene una relación directa con el trabajo realizado por la persona encargada de la dirección de arte o el diseño de producción. Sin embargo, la composición del cuadro, la elección de los objetivos, el clima lumínico, el contraste y los movimientos de cámara, entre otras herramientas con las que diseña la imagen quien realiza la Dirección de Fotografía; repercuten sobre el diseño del espacio y sobre la percepción de éste, por parte del espectador.

Un análisis formal sobre el diseño fotográfico de la serie televisiva *La Casa* (2015, Diego Lerman, DF Iván Gierasinchuk) funciona como estudio de caso en el que se manifiesta de qué manera estos elementos determinan el espacio fílmico. En el unitario, la principal protagonista es una casa ubicada en el Tigre. A través de cada episodio se verá su transformación a lo largo de las décadas, de 1929 a 2029, produciendo un ensayo sobre el diseño del espacio fílmico y su relación con los géneros cinematográficos.

Introducción

La construcción del espacio cinematográfico, o espacio fílmico en palabras de Rohmer (1977), tiene una relación directa con el trabajo realizado por la persona encargada de la dirección de arte o el diseño de producción. Las dimensiones del lugar, la textura y color de las paredes, el mobiliario y demás características del espacio arquitectónico son diseñados por esta persona. Sin embargo, la composición del cuadro, la elección de los objetivos, el clima lumínico, el contraste y los movimientos de cámara, entre otras herramientas con las que diseña la imagen quien realiza la Dirección de Fotografía -siempre en asociación con quien dirija y con el área de arte, antes mencionada-; repercuten en el diseño del espacio y en cómo es percibido por parte del espectador.

Cuando hablamos de espacio solemos pensar primero en las características de éste en tanto

volumen: cuán ancho, cuán profundo, cuán alto'. Pero a las disciplinas artísticas les interesan otras cualidades que lo transforman en un elemento generador de sentido. Antes que sus dimensiones, nos importa si un ambiente es opresivo, siniestro, fresco, rígido o confuso. De esta manera, el espacio comienza a adquirir cierta caracterización, como si se tratara de un personaje que repercute directamente sobre otros y, por lo tanto, sobre la trama. En este sentido Bandini y Viazzi (1959) proponen tres tipos de relaciones entre el espacio y el personaje:

- Contraste: “el ambiente determina al personaje desde un punto de vista psicológico e influyente sobre él con el valor de su estructura”.
- Fusión: “el ambiente expresa psicológicamente al personaje”.
- Adherencia: “el ambiente sufre la acción del personaje”. (p. 98)

La serie televisiva *La Casa* (Lerman, 2015) es un unitario argentino, en donde la principal protagonista es una casa ubicada en el Tigre². A través de cada episodio veremos sus cien años de historia -de 1929 a 2029- y el modo en que los personajes la habitan, transformándola y transformándose. Un análisis formal sobre el diseño fotográfico de la serie funciona como estudio de caso en el que se manifiesta de qué manera algunas herramientas de la dirección de fotografía caracterizan al espacio fílmico. Nos proponemos, entonces, analizar un conjunto de elementos fotográficos que construyen la casa y repercuten directamente en los personajes que la habitan.

La luz y el contraste

La iluminación es, quizás, el elemento más notorio de la dirección de fotografía en general y del trabajo en esta serie en particular. Arnheim (2002) nos dice que “la luz crea espacio” (p. 316), porque genera volumen según de dónde provenga su fuente. Así, una esfera iluminada de frente parecerá un círculo plano y a medida que el ataque de la luz se vuelva más lateral iremos percibiendo, gracias a la relación entre luces y sombra, su volumen. Por otro lado, las relaciones entre zonas iluminadas y zonas oscuras del encuadre construyen claves tonales y contrastes que hacen a la atmósfera en la que se desarrollan los acontecimientos de la trama y que funciona como indicio (Casetti y di Chio, 2007).

En *La Casa* abundan las escenas donde el espacio se muestra oscuro, opresivo, siniestro, y sus habitantes abren constantemente los postigos para hacer que la luz entre. Cada vez que esto sucede, los planos ganan profundidad y el lugar se vuelve más habitable, como una bocanada de aire que, lejos de ser fresco, el humo o las partículas en suspensión del ambiente vuelven estancado y viciado. Aunque los personajes intenten transformar el

¹ Para un análisis sobre la percepción del espacio recomendamos: Aumont, J. (1992).

² Los interiores de la casa fueron grabados en Belgrano R (C.A.B.A.), el frente y el jardín cercano en Benavidez (Tigre), mientras que los exteriores más extensos y el río en Villa La Ñata (Tigre) (Cerana, 2019, p. 2).

espacio y hacerlo más habitable, la casa tiene su propia identidad, difícil de torcer. Al final del episodio Japonés (TC 00:45:50), las tres mujeres meriendan en un absoluto silencio en la oscuridad del comedor, hasta que la hermana menor, ya liberada de la asfixiante relación que tienen con la madre, abre una cortina y un fuerte rayo de luz entra demostrando un exterior diáfano en comparación con el encierro del interior. En el principio de Canción (TC 00:03:12), Andrea y su asistente llegan a la casa y encuentran a Alberto trabajando en el comedor, entre las tinieblas y el humo de sus infinitos cigarrillos. “Te pido por favor, Alberto, abrí las ventanas, esto parece una cueva” dice Andrea, y una vez más la cueva deja ver sus molduras, sus volúmenes y se transforma en casa.

Este tipo de iluminación natural, de exterior, que entra por las ventanas a una casa oscura, es la columna vertebral que une todos los episodios. Lo único que no debiera cambiar durante cien años es la ubicación del edificio y cómo entra el sol en él. El director de fotografía, Iván Gierasinchuk sugirió, durante la búsqueda de locaciones, una casa de paredes oscuras -madera muy barnizada para tener brillos- y con un requisito en cuanto a los puntos cardinales: las ventanas deberían quedar mayormente en sombra para poder generar un falso sol que pudiera manipular según lo requiriera cada plano. Con esto logró un alto contraste que le da “algo de brillo altísimo y, muy cerca, un negro muy profundo, pero con una gama de tonos en el medio” (Gierasinchuk en Cerana, 2019).

En contraposición a los episodios protagonizados por adultos en donde predomina el alto contraste de una casa oscura y siniestra, en Pijama Party la luz se vuelve más blanda, sus sombras son más difusas y están rellenas. Esta vez, las habitantes son tres adolescentes de los 90 que son acogidas por un espacio que se presenta brillante, luminoso, inofensivo. Que permite la saturación de los colores y la sensación de una vitalidad que poco a poco se irá transformando y haciendo cada vez más sombría.

Los lentes y la distancia de la cámara

Suele decirse que la elección del objetivo repercute sobre la representación del espacio, acrecentando o disminuyendo la perspectiva. Sin embargo, el verdadero factor de este efecto óptico es la distancia de la cámara a los objetos. Ciertamente es que, para obtener el mismo tamaño de plano desde dos distancias distintas, deberemos cambiar el lente. Por eso es que solemos considerar que las distancias focales más cortas -objetivos angulares- generan perspectivas más acentuadas que las focales más largas -teleobjetivos- (Brown, 2002, p. 51). Cuando el plano se graba desde más cerca y con lentes más angulares, el lugar adquiere dimensiones más amplias, efecto que se puede utilizar para construir un ambiente vasto, despojado, libre; o, por el contrario, puede volverse opresivo si el personaje queda empequeñecido y aplastado por la majestuosidad del lugar. Esto es lo que sucede en Candidato cuando, una vez presentado el conflicto, Ernesto debe enfrentar a sus hijos y contarles que tienen una hermanastra (TC

00:21:30). Los tres, sentados en el living, grabados desde una altura baja y dejando un aire excesivo sobre sus cabezas, quedan disminuidos ante la arquitectura palaciega.

La distancia de la cámara, en tanto punto de vista, puede influir, a su vez, en la manera en que el espectador accede a ese espacio. Si el plano se graba desde lejos y con teleobjetivo, el punto de vista también se vuelve lejano, el espectador se convierte en algo ajeno a la trama, un elemento extraño que no forma parte del ambiente si no que lo percibe desde afuera. Volviendo a *Pijama Party*, en este espacio en apariencia acogedor, hay algo que se vuelve siniestro. Solemos ver a las jóvenes a través de puertas, de ventanas, en planos obturados por objetos, desde lejos y con teleobjetivos. El espectador se vuelve un poco voyeur, pero sobre todo siente la presencia de un otro en el hogar, algo que las acecha, un peligro inminente. Sin embargo, no hay un tercer elemento en juego, la amenaza es, como siempre, la propia casa, que las irá transformando hasta convertirlas en asesinas.

El color

Más allá del matiz y la saturación de los colores del vestuario y la escenografía que definitivamente van caracterizando los distintos estadios de la casa, nos interesan aquí los colores de la luz utilizada en rodaje, y la saturación y el balance trabajados en postproducción. Quizás éste sea el cambio más notorio entre episodio y episodio. Mientras el primer capítulo es acromático -totalmente desaturado-, el color va apareciendo progresivamente hasta llegar a su mayor saturación en *Pijama Party* y *Ficción*. La saturación, entendida como pureza del color, se pierde en los episodios anteriores debido a su disminución en posproducción y a la mezcla con otros colores a través del balance -eje frío-cálido- y el tinte -eje verde-magenta-. Tanto en el episodio Japonés, donde en 1945 unas jóvenes encuentran a un soldado Japonés agonizante; como en *Célula*, en el que unos carapintadas se refugian en la casa, el verde domina la imagen remitiendo a lo militar. El desván donde las hermanas esconden al japonés se convierte, por su forma y color, en una tienda de campaña (TC 00:15:21). Mientras que el cuarto de la menor, donde una luz levemente rosada ilumina todo, le da un aire de habitación de princesa que es encerrada en el castillo sin dejarle tener contacto con ningún hombre (TC 00:09:52).

En el episodio *Virus*, que transcurre en el año 2029, la fuerte saturación de las luces azules, rojas-anaranjadas y ámbar-verdosas que conviven en la mayor parte de las escenas, le dan un aire de futuro apocalíptico. La casa se vuelve con esto, el refugio de emergencia frente a un exterior en cuarentena.

Cuando el color de la luz y del balance se neutralizan, los colores de los objetos profílmicos son percibidos con mayor fidelidad, la imagen se vuelve más natural y orgánica. Sin embargo, es interesante ver la diferencia entre dos episodios neutros, aunque trabajados con distintos grados de saturación, como *Pijama Party* y *Candidato*. Mientras el primero, más saturado,

genera un ambiente alegre, brillante y juvenil, el segundo es apagado, sobrio y formal, como las corbatas, los sacos y los zapatos que lo habitan.

Los movimientos de cámara

Los movimientos de cámara pueden ayudar a recorrer el espacio contribuyendo en la percepción de las dimensiones del lugar. Casetti y di Chio proponen cuatro tipos de relación entre el movimiento de la cámara y el de los objetos dentro del cuadro (2007, p. 127). De esta manera diferencian, por ejemplo, movimientos descriptivos de movimientos expresivos. Esto puede resultar útil para entender las decisiones que puede tomar una directora o un director, sin embargo, en el caso de la dirección de fotografía, el acento siempre estará más puesto en expresar una característica del lugar que en describirlo. En nuestro caso proponemos una tipología de movimientos de cámara que pueden servir para pensar cómo repercuten en el espectador y su percepción del espacio.

El plano fijo, es quizás el más neutro y por lo tanto más utilizado. Por su simpleza, puede ayudar a componer un espacio despojado, con tiempos más acompasados, pero suele volverse rígido y estructurado. Posiblemente sea en el episodio *Criatura* en donde predominen estos planos, generando una casa silenciosa, fría y vacía; un gran laboratorio en donde un médico experimenta intentando hacer volver a la vida a su mujer.

Los movimientos de cámara prolijos y meticulosos le dan mayor dinamismo a la percepción del espacio y pueden hacer que éste se perciba como más fluido y natural. Un extremo de esto es cuando el movimiento se vuelve un tanto virtuoso y la cámara parece estar flotando o levitando. Esto también repercute en el espacio que comienza a sentirse más estetizado y, por lo tanto, más glamoroso. En *Candidato*, los *travellings* y los *paneos* están cuidadosamente ensayados, dándole vitalidad al espacio, aunque conservando la frialdad y sobriedad de una casa donde se elaboran estrategias políticas.

Algunos movimientos pueden ser prolijos, pero copiar, a su vez, el pulso del operador. Es el caso de una cámara en mano sutil o un *steady-cam* que se mueva un poco más de lo habitual. Esto también produce un espacio dinámico, aunque algo más sucio, tal vez más orgánico que el anterior. La cámara en mano del episodio *Trío*, que nos muestra la exaltación de la libertad por parte de dos jóvenes de los 60, caracteriza el ambiente como un lugar descontracturado, ameno y cálido.

Por último, en el capítulo *Revolucionarios* la cámara en mano ya no tiene un pulso natural sino que su temblor es signo de la urgencia. La casa es la guarida de un grupo de guerrilleras y guerrilleros antes de ir hacia una misión, y en el movimiento de la cámara se refleja la ansiedad y la desesperación. Porque del mismo modo en que es guarida, también es jaula de unos leones que se mueven inquietos deseosos de libertad.

La composición

La composición, y el emplazamiento de la cámara como uno de los factores determinantes de la misma, puede que sea el elemento fundamental y a su vez, o quizás por eso mismo, más difícil de analizar. Por empezar, es interesante pensar cómo la posición de la cámara, combinada con lo descrito anteriormente en el apartado de *Los lentes y distancia de la cámara*, puede favorecer la aparición de líneas horizontales, verticales y diagonales que construirán espacios más estables o más desequilibrados, más profundos o más planos. El laboratorio del protagonista de *Criatura*, que experimenta con ranas el antídoto para revivir a su mujer, está emplazado en el desván. Sus techos a varias aguas, un lente angular extremo y el emplazamiento de cámara hacen que todas las líneas rectas que aparecen en plano se vuelvan oblicuas (TC 0:04:24), remitiendo directamente a los fondos del expresionismo alemán de films como *El gabinete del Dr Caligari* (Wine, 1920). Esto enrarece el espacio, dándole un aire de ciencia ficción y volviéndolo desequilibrado y, por lo tanto, inquietante. En reiteradas oportunidades, a lo largo de la serie, la posición de la cámara es utilizada para hacer de la vivienda un espacio opresivo, que pesa sobre los personajes, como ya se comentó en *Candidato*, pero también al final de *Pijama Party*, en donde vemos a las adolescentes desayunando bajo la gigantesca casa que tienen sobre sus cabezas, un monstruo que las transformó en criminales (TC 00:41:30). En el capítulo *Secuestro*, el plano picado tomado desde un ángulo de la habitación donde está confinada la pequeña rehén, hace que las líneas diagonales compriman a la niña contra el rincón opuesto del lugar (TC 00:22:31). La casa vuelve a ser opresiva y asfixiante.

Las texturas

A comienzos del 2002 adquirí una casa que no había visto por dentro. (...) Entré por primera vez con mi amigo Guillermo (...). Los dos, quietos por un instante, vimos el polvo acumulado, quizás, 15 años... ahora volando por el ambiente... Esto generó el haz de luz solar cortando el aire. Para mí, eso es magia... (Gierasinchuk, 2015, p. 85)

Gierasinchuk tomó esta vivencia como inspiración para pensar la textura de *La Casa*. Todo en esa vivienda tiene una fina capa de polvo y en el aire siempre hay partículas en suspensión que construyen una atmósfera densa y agobiante. En las escenas en que el humo no está, los haces de luz se pierden y el aire se vuelve más respirable, más fresco, pero, sin embargo, el contraste aumenta.

Géneros y estilos de *La Casa*

En cada episodio de la serie van surgiendo diversos motivos de género que componen la trama de cada uno, pero a su vez hay un género madre que los engloba a todos: el fantástico. Cuando no hay un elemento sobrenatural explícito, el simple hecho de habitar esa casa, con el pasado que carga en sus cimientos, ya hace surrealista la experiencia. Por eso, la fotografía de la serie por más naturalista que parezca, siempre tiene un velo: el humo o la visión a través de espejos o cristales.

Lerman les pidió a sus colaboradores que cada episodio tenga algo del espíritu del cine de la época en que transcurría el episodio, algunas veces rasgos más técnicos, otras más narrativos (Cerana, 2019). Sin embargo, no sólo aparecen motivos fotográficos del cine bélico -en *Célula y Revolucionarios*-, del film noir -en *Secuestro*-, del expresionismo -en *Criatura*-, entre otros; sino que también aparecen referencias a movimientos pictóricos. En el episodio *Evangelizadora*, la protagonista pretende darle enseñanzas religiosas a un grupo de hombres que usurparon su casa, mientras, a escondidas, busca un tesoro enterrado en el patio de la vivienda. Al llegar, su presencia cambia el lugar que comienza a remitir a las obras más oscuras del Barroco, en particular a las tenebristas. En este capítulo abundan los planos grabados desde una habitación contigua y a través del marco de las puertas, generando un reencuadre que ya no pretende generar la idea de una presencia extraña -como en *Piyama Party*- sino que cambia el ratio de aspecto de la imagen a una composición vertical, más cercana a las pinturas al óleo de un Caravaggio o un Rembrandt. La escena en la habitación iluminada, prácticamente en contraluz, por un velador cálido parece una cita directa a estos autores (TC 00:25:13). El drama y la tensión contenida en estas escenas, se resuelve en el momento en que encuentran el tesoro (TC 00:39:00), donde la textura y el color de la vegetación remiten a la alegría rococó de *El Columpio* de Fragonard.

Bibliografía

- Arnheim, R.** (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza ed.
- Aumont, J.** (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A. Marie, M. y Vernet, M.** (1983). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bandini, B y Viazzi, G.** (1959). *La escenografía cinematográfica*. Madrid: Rialp.
- Brown, B.** (2002). *Cinematografía. Teoría y práctica*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Casetti, F. y di Chio, F.** (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cerana, F.** (2019). *Entrevista a Iván Gierasinchuk a propósito de su trabajo en La Casa*. [Inédito] Puede solicitarse a «ceranafranco@gmail.com».
- Gierasinchuk, I.** (2015). «Una casa, 100 años, 13 historias». Anuario *ADF 2015*. CABA: ADF.

Gorostiza López, J. (2015). *La construcción de la ficción. Espacio arquitectónico – Espacio cinematográfico*. [Tesis de Doctorado]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Rohmer, E. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. París: Union Générale d'Éditions. Citado en Vila, S. (1997). *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra. pp. 21-26.

Obras

Lerman, Diego (Dir.) (2015). *La Casa*. [Serie de TV]

Fragonard, Jean-Honoré (1767-1768). *El Columpio* (Les hasards heureux de l'escarpolette) [Óleo sobre lienzo]. Londres: Wallace Collection.

Wine, Robert (Dir.) (1920). *El gabinete del Dr Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari) [Film]

El Instituto Goethe y el CAyC: Orígenes institucionales en la programación del audiovisual experimental argentino

Eleonora Vallazza
UADE/ UNTREF
evallazza@gmail.com

Resumen

Este trabajo pretende indagar en los criterios curatoriales de dos instituciones pioneras en la programación de estas obras, desde 1970 hasta 1980: el Instituto Goethe y el CAyC (Centro de Arte y Comunicación).

Como hipótesis preliminar podemos afirmar que, el Instituto Goethe y el Centro de Arte y Comunicación de la Ciudad de Buenos Aires, se consolidaron como principales promotores de la experimentación audiovisual en Argentina, en un entramado complejo de tensiones políticas, económicas y sociales, marcando un modelo curatorial que resiste a políticas culturales oficiales.

Introducción

El presente tema de investigación, constituye una primera parte del objeto de estudio de la tesis doctoral en curso. Profundizar sobre dos instituciones, resulta imprescindible para llegar a desentrañar las complejas relaciones que se generan entre las obras de arte y las instituciones que las promueven.

De forma preliminar, como etapa de investigación en curso sobre el estado del arte, podemos mencionar los siguientes antecedentes:

- a) “El grupo Goethe – Cine experimental argentino durante la última dictadura” del autor Andrés Denegri (Untref, 2013).
- b) “El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino”, de Andrés Denegri en Territorios audiovisuales (La Ferla, Reynal, 2012)
- c) “Los superochistas: pasado y presente del cine experimental argentino” de Brenda Salama en Visualidad y dispositivos (Torres, Pérez Balbi, 2016)
- d) “Sobre el grupo CAyC” de Graciela Sarti (2013).

El área de vacancia de los ensayos y textos mencionados, radica en los criterios curatoriales, en los procesos de legitimación alternativos que estos espacios generaron para una producción marginal como la experimental.

El Instituto Goethe

El trabajo de Andrés Denegri (2013) “El grupo Goethe-Cine experimental argentino durante la última dictadura”, parte de la noción que el cine experimental es una muy singular práctica dentro de las tendencias del arte moderno y contemporáneo. Este antecedente afirma que el campo de producción propio del cine experimental, se mantuvo históricamente apartado del terreno del mercado del arte y de la industria cinematográfica. Como respuesta a esta marginalidad, se reforzó la necesidad de abrir espacios con un fuerte respaldo institucional.

El trabajo mencionado, sostiene que existe un gran vacío de reflexión en torno al cine experimental argentino.

Continuando con la investigación de Denegri (2013), podemos afirmar que a partir de los últimos años de la década del 60 se fue consolidando en Buenos Aires una peculiar tradición de producción experimental cinematográfica que continúa hasta nuestros días. Los protagonistas de esa primera generación de cineastas experimentales se congregó tomando al Goethe Institut como sede y respaldo institucional. Su producción creció y se consolidó fundamentalmente durante el período de la última dictadura Argentina (1976-1983) y se disolvió con la llegada de la democracia. En este punto, se ampliará cómo un espacio institucional oficial como lo es el Goethe Institut, funcionó en Argentina como espacio de resistencia política y cultural.

En las producciones del cine experimental, se puede señalar un gesto de repliegue en lo privado, de puesta en valor de lo íntimo, que es paralelo a la tendencia encontrada en el cine industrial “serio” de la época. En este sentido, la presente ponencia, pretende continuar con la puesta en valor de esta producción artística, que escapa al canon estético hegemónico de la historiografía del arte argentino contemporáneo.

En otro antecedente, también desarrollado por Andrés Denegri (2012) El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino, en Territorios audiovisuales (La Ferla, Reynal, 2012), el autor afirma que la historia del cine experimental argentino ha quedado ajena a historias oficiales del cine argentino. En este trabajo el autor diferencia dos conceptos: cine underground y cine experimental.

Underground significa clandestino, oculto (Denegri, 2013), oculto de las Instituciones (historia, museos, academia, crítica, mercado y prensa). Es así como las producciones del cine underground han sido realizadas sin dejar rastros, sin catálogos o críticas en medios gráficos. El autor afirma que en Buenos Aires ha existido una extensa cultura underground que a su vez ha sido muy golpeada por los vaivenes políticos cuya máxima expresión de censura

y violencia ante esta manifestación marginal, se vivió durante la última dictadura militar (1976-1983). En este contexto, varios artistas supieron encontrar en el cine un ámbito de experimentación estética que otros medios artísticos no ofrecían. Frente a la falta de espacios seguros para la difusión y circulación de este tipo de obras, el Instituto Goethe resultó ser un marco seguro para la exhibición de sus películas. El perfil institucional que otorgaba el Goethe, garantizaba tranquilidad y legitimidad,

“Este ámbito propiciará una producción fílmica consciente de sí misma como hecho artístico, y marcará una cierta consolidación de un cine experimental que se aparta en gran medida de sus vínculos con el underground” (Denegri, 2013).

Los artistas que formaron parte de ese denominado grupo Goethe, fueron al mismo tiempo, los más radicales en términos formales. En sus obras se observa un repliegue sobre el ámbito de lo íntimo, lo privado como contraposición al terrorismo de estado. Hacia 1984, con la llegada de la democracia, los nuevos soportes audiovisuales como el video, y el cambio del rumbo de la gestión del instituto, se afirma la disolución del Grupo Goethe.

El Instituto Di Tella, ocupó otro espacio importante en el desarrollo de esta producción experimental audiovisual. En el marco de la inauguración de *La Menesunda* de Marta Minujín, en 1965 en el Di Tella, se proyecta por primera vez en Argentina una muestra dedicada al New American Cinema. Entre los films que fueron proyectados, se encontraron obras audiovisuales de Andy Warhol, Stan Brakhage, Lionel Rogosin y Jerome Hill. Se programaron estos films dentro de un nuevo espacio dentro del Instituto Di Tella denominado Centro de Experimentación Audiovisual. Este espacio duró poco tiempo, pero el cine experimental continuó desarrollándose dentro del Di Tella de la mano del artista Oscar Bony. En la muestra de 1967 *Experiencias Visuales* Bony presentó la instalación *Sesenta metros cuadrados y su información*, en la que incluía una proyección de 16mm. En 1966 proyectó varias obras experimentales, en un programa que se denominó “Fuera de las formas del cine”.

Continuando, con este antecedente sobre el tema de investigación, desarrollado por Denegri (2012), se menciona la creación de CAyC (Centro de Arte y Comunicación) en 1970, dirigido por Jorge Glusberg. En el mismo se contaba con un circuito cerrado de TV permanente en blanco y negro. Los realizadores audiovisuales del underground encontraron allí, un espacio donde podían en algunas ocasiones, exhibir y ver material en un ámbito diferente a los habituales del underground. El CAyC organizó 10 Encuentros Internacionales de Video, concretados en diez ciudades distintas del mundo. Sin embargo, a pesar de estos aportes a la escena audiovisual experimental argentina, Denegri (2012), el CAyC no propició el estímulo suficiente para producir una escena sólida vinculada a este medio. Continuando con esta idea, el autor sostiene que el CAyC contaba con tecnología de imagen electrónica, pero para las propuestas del cine experimental solamente brindó un espacio de exhibición y un contexto institucional.

Afirmamos junto al autor citado, que el grueso de la exhibición y producción de cine

experimental argentino pasó por circuitos undergrounds surgidos espontáneamente: cuevas montadas en patios, garajes o casas de los realizadores. Sin embargo y reforzando la hipótesis de la presente investigación, ratificamos que durante los gobiernos como los de Illia, Onganía y Lanusse, el marco institucional brindado por el Instituto Goethe, Instituto Di Tella, CAyC, UNCIPAR y Hi Photography, resultaron fundamentales para la continuidad de la producción de cine experimental.

Las circunstancias políticas del país desde 1973, y su recrudescimiento desde la última dictadura militar desde 1976, generaron la supresión de toda la cultura underground desarrollada desde mediados de los '60 en los grandes centros urbanos de Argentina. Frente a esta situación radical, algunos artistas del underground se unieron a la militancia política de izquierda. Sin embargo, más allá de la supresión de la cultura underground, el experimentalismo en el cine continuó. Es aquí en donde el Grupo Goethe recobra mayor importancia en términos de producción y circulación, en contraposición de la desarticulación del underground.

El distanciamiento de la escena underground, reforzó el acercamiento del cine experimental a la institución arte,

“Este hecho les permitirá subsistir a la represión instalada por el Estado, y generar el corpus de cine experimental más significativo en la historia de nuestro país, a la vez que influirá en el perfil estético de su producción”. (Denegri, 2012)

La institucionalización dada por el Instituto Goethe, tuvo varios ejes. Por un lado el desarrollado por Marie Louise Alemann quien dispuso de un espacio para la producción de algunas piezas fílmicas, también la organización de talleres dictados por realizadores extranjeros y concursos de cine experimental. El nuevo espacio de exhibición brindado por el Goethe, la colaboración de los artistas en los proyectos de otros, generó un clima de pertenencia institucional y de producción muy prolífera. Como consecuencia se generó un corpus de obras experimentales, sin antecedentes en nuestro país.

La desaparición del espacio de exhibición, la carencia de película virgen, y de laboratorios donde procesarlas, fueron hechos determinantes para la disolución del denominado Grupo Goethe.

En relación a la historia del cine experimental argentino, Salama sostiene al igual que Andrés Denegri, que los años 1965-1975 marcaron la “década prodigiosa” del cine experimental argentino de acuerdo a Silvestre Byrón, protagonista de la escena underground audiovisual. Nuevamente, se destaca la formación del Grupo Goethe como representación de la primera etapa de consolidación del cine experimental de nuestro país que se extenderá hasta 1983. En un primer momento, la producción de estos artistas (Caldini, Hirsch, Alemann, Honik, Villola, Mungi, Vallereggi y Silvestre Byrón), era en 8 mm y 16 mm. Las mismas se exhibían en circuitos alternativos (cuevas, patios, garages), espacios CAyC, UNCIPAR y Hi Photography que conformaron los primeros marcos institucionales de circulación de algunos de sus trabajos.

Salama, continúa su abordaje, afirmando que el auge del cine experimental argentino

se produce a partir de 1970 cuando Marie Louise Alemann posibilita la disposición del espacio del Instituto Goethe de Buenos Aires y así ofrece al grupo un respaldo para la producción y exhibición de algunas de sus obras, así como también para la organización de talleres especializados.

En relación a los talleres que se destacan fueron los seminarios de Alberto Fischerman (1977), Werner Nekes (1980) y Werner Schroeter (1983). Por su lado, Narcisa Hirsch, a partir de sus viajes a Nueva York, acercará al grupo piezas fundamentales del Nuevo Cine Americano.

El CAYC (Centro de Arte y Comunicación)

El CAyC Centro de Arte y Comunicación, fundado en Buenos Aires por Jorge Glusberg, (Argentina, 1932 – 2012) en 1969, jugó un papel decisivo en el desarrollo del conceptualismo en Argentina, como también en el empleo de nuevas tecnologías en el terreno de la creación y en la discusión sobre la identidad del arte latinoamericano.

El CAyC fue pionero en América del Sur en exhibir muestras internacionales de video arte. En 1969 adquieren un equipo Sony Portapak y reproductores de cinta de video de 1/2 pulgadas para la experimentación artística. Por otro lado, el CAyC contaba en su edificio con un sofisticado sistema de circuito cerrado de video y de TV, infraestructura de alta calidad y complejidad para la época. La primera exposición organizada por el CAyC en 1969 se llamó “Arte de Sistemas”, también organizaron “Arte y Cibernética” en 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos-Aires.

El contexto histórico, político y cultural de la década del '60 se caracterizó por la efervescencia ideológica y artística. El CAyC se presenta dentro de ese contexto con propuestas renovadoras de proyección internacional. También, encierra una cierta contradicción. Por una parte, el nombre aplica a una ubicación precisa, tanto temporal como geográfica e institucional.

Según la autora e investigadora Graciela Sarti,

En Buenos Aires desde comienzos de los años setenta, se refiere a un centro de experimentación vanguardista que liga lo más osado del arte contemporáneo con el diseño, la arquitectura y las últimas tecnologías. Por otro lado, alude también a un colectivo de artistas que no se deja definir con facilidad, que reconoce cambios constantes en su formación y que transita por encendidos debates teóricos y confrontaciones estéticas. (Sarti, 2013)

La figura de Jorge Glusberg fue central para el CAyC, crítico y curador, quien instala en el campo artístico argentino la novedad de la figura del gestor-empresario. Por otro lado, el grupo inicialmente se autodenominó de los Trece, nombre que persiste a lo largo del tiempo con el nombre “Grupo CAyC”. Desde allí, la proyección internacional de los artistas que pasan a exponer en todo el mundo.

El Grupo de los trece en 1972, estaba conformado por Romero, Pazos, Dujovny y González Mir, Pellegrino, Portillos, Glusberg, Bedel, Grippo, Teich, Benedi y Marotta. También se

conformaba por Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Víctor Grippo, Alfredo Portillos y Clorindo Testa.

A lo largo de los '70, que son los años de formación y proyección: el grupo expone con cantidad de invitados de diferentes procedencias, su trabajo establece intersecciones y dialoga con el de otros muchos.

Es parte de la estrategia del Centro, que implica ubicar a la vanguardia argentina como pieza clave del arte internacional: no una mera “puesta al día” con los desarrollos ocurridos en otros países, sino originalidad de las realizaciones y sincronización de las preocupaciones (Sarti, 2013).

El grupo se conforma a finales de 1971 y hace su última exposición en 1994. El período atraviesa años críticos de Argentina.

En este contexto se desarrolla en el mundo de las artes visuales desde mediados de la década del '60, una tendencia de corte racionalizador: el arte en el paisaje o land art, el arte ecológico, el minimal art. Caracterizados por una producción metódica, que se vale de los discursos de la ciencia y especialmente del modelo estructuralista y los avances de la semiótica. Fue el marco de desarrollo del conceptualismo, corriente que engloba diferentes perspectivas sobre el suelo común de una concepción de la obra como acto intelectual, que ha de producir ideas antes que formas plásticas (Sarti, 2013).

Las exposiciones del grupo CAyC abarcaron diferentes lenguajes artísticos desde el objeto, la instalación, las acciones e intervenciones urbanas, el video, y la pintura, el diseño y el dibujo incorporados a estas expresiones.

En otra investigación sobre los orígenes del videoarte en Argentina, se menciona nuevamente la figura de Glusberg como promotor de una serie de encuentros internacionales de video realizados en diferentes ciudades del mundo. En ellos se concentraba lo mejor de la producción mundial, convocando a los nombres más destacados y las realizaciones más prominentes. En ellos participó asiduamente un autor argentino que vivía en New York y que fue protagonista de la video creación durante los años setenta: Jaime Davidovich. Su producción se orientó tanto al video monocal como a las video instalaciones, es decir, a propuestas que incorporan la imagen electrónica a un ámbito espacial que el espectador debe explorar (Alonso, 2005).

No había muchos equipos de video en Argentina. Uno de los máximos promotores del video arte en aquella época fue Jorge Glusberg, el director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), un espacio que reemplazó al Di Tella como centro de la vanguardia, tras el cierre de esta institución en 1970. Glusberg había comprado una cámara de video en los Estados Unidos, e incentivaba a los artistas ligados a su institución a realizar sus propias piezas. No han quedado las obras de esa época, sólo las descripciones que figuran en los catálogos donde fueron presentados. Se presentaron como obras testimoniales de artistas y fueron consideradas dentro de la vertiente del video de creación y presentadas como tales en los festivales internacionales (Alonso. 2005).

El aporte del CAyC es clave no solo para ese momento, sino también para las prácticas contemporáneas. Estableció lazos con la escena del arte internacional, entre instituciones y artistas, que continúan hasta hoy.

Instituto Goethe en Córdoba

Resulta pertinente, realizar un paralelismo entre lo acontecido en el Instituto Goethe de la provincia de Córdoba (Argentina) durante la última dictadura militar, estudiado en el trabajo de investigación realizado por María Verónica Basile “Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba” para la Universidad Nacional de Córdoba.

De esta forma, podríamos constatar parte de la hipótesis de la presente investigación, en la que no sólo se reafirma como en trabajos previos que el Goethe brindó un marco de contención institucional a la producción audiovisual experimental, sino que también operó como espacio de resistencia política y cultural dentro de un marco de represión y censura.

La autora continúa, con su objeto de estudio afirmando que en los relatos posdictadura, hallamos de manera recurrente la descripción y/o referencia al Goethe Institut como uno de los micro espacios en el marco autoritario que funcionó como lugar de refugio, encuentro y libertad. Sin embargo, como parte de esas lecturas bibliográficas, advertimos que esto parecía ser una particularidad no solamente local (es decir, de las sedes en la Argentina) sino también durante el régimen franquista en las filiales españolas de Madrid y Barcelona.

El trabajo cultural en el extranjero era reconocido oficialmente como el tercer pilar de la política exterior alemana (además de la económica y la diplomacia tradicional). En efecto, el resultado fue la creación de ciento setenta entidades en casi setenta países. En materia de organización institucional, cada área geográfica responde a un director regional (actualmente con sede de São Paulo, Brasil).

En la Argentina, se radica primero en Buenos Aires en el 1967 y un año después comienza a funcionar en Córdoba. De acuerdo a la recopilación documental, la sede local surge por el impulso de un grupo de mujeres ligadas a la enseñanza de la lengua alemana y las tareas de traducción.

Basile, continúa su argumentación afirmando que los institutos extranjeros no limitaron su actividad a la enseñanza de lengua sino que funcionaron también como operadores culturales, ofreciendo en sus sedes posibilidades de encuentro y socialización a partir de una abundante y variada programación artística pero también en la biblioteca, mencionada en muchos relatos como espacio de contención. En ese mismo sentido, ofició como espacio de intercambio entre prácticas experimentales internacionales y locales.

El Goethe Institut fue considerado para muchos un lugar emblemático de contención y libertad en el contexto restrictivo de la última dictadura militar argentina. Es frecuente

encontrar testimonios que lo describen como un espacio de reunión, expresión y de acceso a aquello que estaba restringido por el régimen autoritario. De manera metafórica muchos refieren – tanto a la sede porteña como a la local – como un bunker, una isla, un refugio, un oasis. Incluso este atributo fue recuperado y señalado en una publicación institucional destinada a reflejar los ciento cincuenta años de las relaciones entre Alemania y Argentina, tomando como hito originario el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación de 1857. Como parte de ese vínculo se encuentra la sede porteña respecto del que se señala: “en 1976 se convirtió en uno de los epicentros del primer cine experimental o underground argentino (...) en plena dictadura militar fueron proverbiales los ciclos de cine documental que no se podían exhibir en otro lado” (Bernáthová, 2014). En relación a ello, el director y guionista Pablo Mazzolo, se aproxima a la definición “espacios de excepción” de Rocío Robles Tardío (2014): “durante la dictadura el Instituto Goethe era como un refugio donde podían mostrar sus películas sin que los persiguieran, era como una especie de pequeña embajada, porque era alemán” (Bernáthová, 2014).

De alguna manera estos testimonios dan cuenta de esa función de resguardo que ejerció el Goethe Institut y que luego continuó contribuyendo e incidiendo a través de sus diversas actividades en la trama cultural cordobesa.

La autora concluye que la experiencia del Goethe Institut, es posible una lectura amplia del entramado cultural cordobés en el contexto autoritario. Asimismo, señalar se inserta en una línea de investigación más amplia que se propone indagar sobre las políticas culturales en un sentido macro pero también sobre las prácticas artísticas entre la dictadura y la posdictadura, explorando esferas oficiales e independientes como así también vínculos y redes translocales.

Tanto a nivel local Ciudad de Buenos Aires como en la provincia de Córdoba podemos afirmar junto a la autora Basile, que el Instituto Goethe fue una entidad no neutral en relación al desarrollo de determinadas prácticas artísticas en el contexto local. Puede ser valorado como lugar de encuentro y de debate en libertad en un período marcado por la clausura, la persecución y la censura. Por otra parte, puede observarse como un espacio con una propuesta diferente a las oficiales, tendiente a propiciar manifestaciones artísticas de carácter experimental. En este punto es crucial, entender cómo el Instituto Goethe funcionó como el marco institucional necesario para la consolidación de una práctica como el cine experimental producido al margen, en la cultura underground y por fuera de toda política cultural.

Bibliografía

Alonso, R. (2004) “Identidad Quebrada” en Jaime Davidovich. Video Works 1970-2000. New York, The Phatory Gallery.

Basile, M. (2017) “Refugios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar argentina. El caso del Goethe Institut en Córdoba”. En *Cuadernos de Historia del*

Arte – N° 29, NE N° 4 – junio – noviembre – 2017 . Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo. pp. 125-151.

Bernáthová, D. (2014). “Una mirada al cine experimental de Buenos Aires”, Radiodifusión Checa 7, Radio Praga. Recuperado de: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/una-mirada-al-cineexperimental-de-buenos-aires>. Consultado el: 04/12/2014.

La Ferla J. y Reynal S. (2012) *Territorios audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas, tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Ed. Librería.

Sarti G. (2013) *Grupo CAyC* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Recuperado de: http://www.cvaa.com.ar/o2dossiers/cayc/o3_intro.php. Consultado el: 01/03/19.

Torres A. y Garavelli C. (2014). “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 9, 2014.

Torres A. y Pérez Balbi, M. (2016) *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Buenos Aires: Ed. UNGS.

Resonancias. Una videoinstalación sobre una víctima de violencia de género

Nicolás Alessandro

UNA, Facultad de Artes Audiovisuales
UNLP, Facultad de Bellas Artes
nicalessandro@gmail.com

Deborah Narvaez

UNLP, Facultad de Bellas Artes
deborahnarvaez26@gmail.com

Resumen

Resonancias es una videoinstalación que representa y recompone el atravesamiento emocional traumático de una mujer víctima de violencia de género. Este suceso se transformó en eje de una tesis audiovisual revelándose como necesidad la visibilización de lo sucedido y la búsqueda de respuestas mediante un proceso artístico en primera persona.

La presente ponencia busca recomponer las decisiones adoptadas por la tesista y realizadora, en diálogo con su director de tesis, poniendo el foco en el proceso creativo que llevó a la elección de un formato ligado al documental expandido.

Construir un relato que genere apertura de lo privado, que dé a conocer el mundo interno implica un posicionamiento resiliente que asume de manera consciente la primera persona. Esto se realiza con el objeto de compartir la experiencia, las representaciones mentales y las emociones traumáticas.

La elección de un formato expandido, cuyo eje está puesto en la recreación de un dormitorio donde la proyección en dos pantallas da presencia al trauma sufrido, se conjuga con la búsqueda de trascender la experiencia pasiva del documental.

Los autores invitan a explorar esta experiencia para visibilizar y hacer sensible esta problemática, apelando a movilizar y de esta forma, hacer reflexionar a lxs espectadorxs desde el puente emocional establecido.

Autobiografía

Partir de un suceso personal no necesariamente implica desarrollar un relato a través de la primera persona. El suceso y el atravesamiento íntimo definió la temática: el transcurrir

emocional traumático de la mujer víctima de violencia de género. Pero la decisión de realizarlo con elementos que corresponden directamente a nuestra vivencia define y recortan el tratamiento a llevar a cabo. Indagar en la psiquis de una persona no es simple y resulta arriesgado; pero en el caso de tener en el propio cuerpo alojado el trauma, sí es posible y genuino generar una representación artística. Tener el cuerpo y el psiquismo como un propio laboratorio de observación consciente nos definió para realizar un relato en primera persona.

En la toma de consciencia se unifican los roles de autor, narrador y personaje principal; y aparece el de gestor cultural, que otorga una posición genuina correlativa con la realidad propia y la del contexto social donde se ubica el futuro público, actuando como vehículo catalizador de un problema que subyace a la cultura (Kusch, 1976).

Hacer un relato autobiográfico, genera una apertura de aquello que es íntimo, privado, lo cual está ligado a eso que es interno. Aquello que pertenece a nuestro “lado oscuro”, el cual definiremos a modo de selección de implicancias, como aquel que contiene el plano de lo sensible, de lo emocional, de lo simbólico. En una sociedad donde debe prevalecer el éxito y la juventud, nuestro “lado oscuro” queda reservado al ámbito privado. Configurar un relato que implique abordar estas instancias compromete reflexiones para tomar decisiones, ya que “nada es privado o público, hasta que no se elige hacerlo (o mantenerlo) dentro de cualquiera de estos dos ámbitos” (Cantu, 2011, p. 6).

Construir un relato que genere apertura de lo privado, que dé a conocer el mundo interno implica un posicionamiento resiliente que asume de manera consciente la primera persona. Esta tarea autobiográfica, que es impulsada por la motivación mencionada, concluye y resignifica el suceso calmando y elaborando el trauma en la creación artística.

Primeros abordajes

En primera instancia, nos propusimos realizar un documental reflexivo donde se relataría nuestra reconstrucción emocional, la lucha que se llevaría adelante para que la justicia encarcele a este hombre con la intención, a su vez, de dar cuenta del desempeño de la justicia a lo largo del tiempo.

Para tal fin asumimos el rol de la protagonista que llevaba adelante el relato funcionando además como figura hilvanadora. Nuestro rol a priori fue asignado bajo el lema *mujer fuerte es la que lucha*. En consecuencia se le otorgaba mucha esperanza a la resolución judicial, instancia que quedó en nuestras manos. Pero en el transcurso de dicho abordaje aparecieron inconvenientes. No nos encontrábamos fuertes. A corto plazo conocimos que judicialmente el caso estaba mal caratulado, que cambiar la carátula de “accidente” a “intento de homicidio” valía mucho dinero que en ese momento no teníamos, más aun reconstruyendo una casa. Nuestro lema se resquebrajó por completo.

La sensación de injusticia, el miedo a represalias por parte de ese hombre, se convirtió en

una sensación de paranoia y desprotección. Nuevamente la idea de que la mujer debe ser fuerte luego de una catástrofe, se ponía en crisis y la pregunta retornaba en la cabeza, de la misma manera que el trauma se volvía presente: “¿por qué debo ser fuerte en un momento desgarrador?”.

Es así que la idea de realizar un documental no cristalizaba la realidad de la mejor manera, sino más bien parecía una ficción de algo que no ocurría en la vida real. Queríamos demostrar cómo dos mujeres luego de una catástrofe salían adelante logrando justicia no patriarcal. El documental no llegaba a cumplir con el objetivo, porque la realidad le ganaba a nuestra idea utópica de una sociedad más justa en cuestiones de violencia de género. De esta manera, el objetivo inicial fue mutando como también su formato.

Este objetivo se transformó en poder demostrar y hacer sentir las consecuencias emocionales en la mujer víctima de violencia de género. Desde esta perspectiva, decidimos indagar concretamente en la psiquis personal, en el trauma, construyendo un discurso artístico reflexivo que estableciera un vínculo de relación íntima con el espectador.

De esta manera, por un lado, comenzamos una investigación buscando obras de arte que tengan este carácter inmersivo e inclusivo, acercándonos a diferentes espacios de exhibición de obras como son el Museo MAR, el Espacio Fundación Telefónica, el Centro de Arte de la UNLP, entre otros. Por otro lado, la búsqueda vía internet de diferentes obras realizadas en museos de otros países y también la indagación de autores que teorizaron sobre esta forma. Fue así como encontramos en la videoinstalación un dispositivo de comunicación que reunía elementos claves para la concreción del proyecto.

Videoinstalación

A la hora de investigar sobre las videoinstalaciones, encontramos que ante todo se presenta en un espacio apropiado. Su configuración articula sus componentes como un tejido. A través del recorrido espacial, el espectador construye significados mediante la asociación y sistemas de relaciones que desprenden tanto el video como sus componentes.

Ana García (2008) afirma que estas modalidades “son inclusivas porque la mayoría de las obras instalaciones no segregan al espectador del espacio de enunciación” (p. 3). Solicita compromiso en su expectación, porque “otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndose en el espacio sino incorporándose al proceso de construcción representativa” (Valesini, 2012, p. 2). De esta manera, es posible articular la problemática general de violencia de género mediante lo autobiográfico, incitando a activar en el espectador una mirada empática y reflexiva.

El realizador configura el dispositivo, ordena y engrana diferentes medios tejiendo una red de sentidos en función de un fin enunciativo. Este tejido “se compone por la integración de dos instancias indisociables: una técnica, que determina una particular configuración

material, una particular manera de obrar el espacio; y una social, producida por las relaciones intersubjetivas que establece y la situación en la que se inscriben” (Valesini, 2012, p. 2). La integración entre lo técnico, los objetos, el video y el espacio elegidos, resultan centrífugos en cuanto a la capacidad de creación simbólica que viene arraigada a la construcción de cada espectador, quien produce sentido de manera subjetiva.

El espacio de la videoinstalación es a priori totalmente reorganizado. La intervención del espacio seleccionado y el montaje que da lugar a la puesta en escena, nos da cuenta de que “el espacio actúa como materia significativa de la obra, pero lo hace en forma ambivalente: como continente y como contenido a la vez” (García, 2008, p. 3). Somos conscientes que todo lo que construya el espacio: objetos, iluminación, pantallas, construcción sonora; es decir la puesta en escena y su configuración forman parte ineludible del sentido de la obra. Dentro de su ordenación se incluye al espectador en el espacio de la representación. Estas características hacen que una videoinstalación tenga modalidad inclusiva: “incluyen en un mismo espacio de sentido, la imagen temporalizada, las tecnologías que la actualizan, al espectador que también es actante y el recorte espacial (sala de galería o museo), todo ello entendido como lugar resemantizado por la obra” (García, 2012, p. 27).

Teniendo en cuenta que la videoinstalación es “un arte del hacer que precisa a la vez de útiles (reglas, procedimientos, materiales, construcciones, piezas) y de un funcionamiento (proceso, dinámica, acción, organización, juego)” (Dubois, 2008, p. 1), a continuación se desglosa cómo y cuáles son estos útiles y funcionamientos en la videoinstalación, insertado dentro un espacio definido que conforma su puesta en escena.

Conformación del dispositivo

El nombre elegido para esta videoinstalación tiene relación analógica con los efectos que éste aplica al sonido ligado al modo de vivenciar pos-traumáticamente un suceso. “La resonancia es un efecto sonoro que podría definirse como la prolongación o amplificación de un sonido por repercusiones repetidas”.¹

Materializado en un cubículo negro, con paredes de 3,50 metros de ancho por 2m de alto. Una de sus paredes era una pantalla, la cual poseía un acceso de entrada, en la cual se reproducía el video 1 (Figura N° 1). Por dentro, encontrábamos en el centro, una cama de una plaza con un acolchado amarillento y humo sobre el suelo. En el centro del techo se observaba una proyección ovalada con la reproducción del video 2 (Figura N° 2).

1 Resonar. (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). [Recuperado de: https://es.thefreedictionary.com/resonar](https://es.thefreedictionary.com/resonar). Consultado el: 24/08/19.

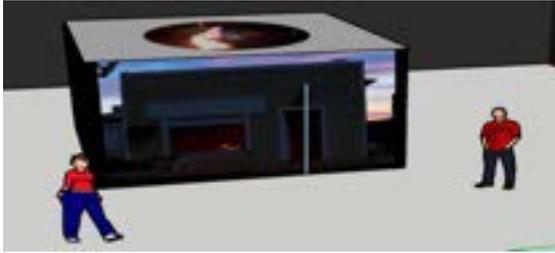


Figura N° 1: video 1

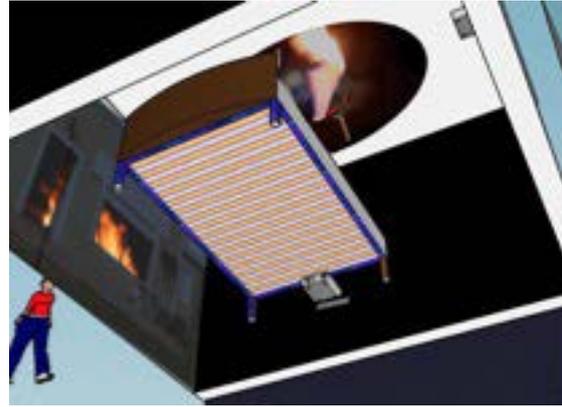


Figura N° 2: video 2

La puesta de luz presente en la instalación se basaba en la utilización de la luz reflejada por las mismas proyecciones en el espacio interno y externo. Este diseño entonaba el aspecto general lumínico en lúgubre. La construcción del sonido tenía una dimensión fundamental, siendo ésta la que le otorgaba cuerpo y peso a las sensaciones.

La decisión de construir un cubículo negro, que emulaba a una habitación, la cual no tenía otra salida más que la de la puerta de entrada, implicaba crear un espacio cerrado, oscuro, con límites detectables y ajustados.

Con el objeto cama en el centro del cubículo, entendemos que estábamos dentro de un espacio privado, de descanso. La propuesta era crear un espacio de recepción-instalación del mensaje desde un lugar cotidiano, una habitación, guiada mediante la acción rutinaria que todos necesitamos en nuestra vida diaria: acostarnos a descansar. Esta forma de recepción involucraba al espectador en una posición íntima-inmersiva que lo adentraba en un espacio de uso cotidiano.

De las imágenes mentales a los videos

La primera pantalla que observábamos al encontrarnos con la videoinstalación delimitaba, por un lado, los ámbitos de lo público (el afuera), de lo privado (lo interno); y por otro, reproducía el video 1 que era la imagen de nuestra casa incendiándose.

A la hora de decidir qué imagen iba a ser la primera en observarse, entendimos que ésta debía ser funcionalmente central y vértice para la construcción de sentido de la obra. El objeto seleccionado era el de nuestra casa. La imagen de una casa connotará diferentes significaciones culturalmente acordadas por la sociedad (el hogar, la crianza, la infancia, entre otros). Además, en este caso cumplía un rol narrativo de informante porque demostraba la sencillez arquitectónica que posee y el tipo de status social al que pertenece - por ende el de sus habitantes - ubicándonos en el espacio de la representación.

El tiempo del plano delimitaba los estados de la casa que estructuraba el relato. Al inicio la casa permanecía inalterada y era la explosión la que funcionaba como punto de giro para desencadenar el incendio y era, en el desenlace donde el fuego desaparecía hasta que la casa volvía a su estadio inalterado. Estas intervenciones realizadas con herramientas informáticas, fueron encausadas con un fin estético mimético de semejanza, en términos de Dubois (2008), es decir era una representación, una copia de la realidad modificada.

El video 2, llamado *Ventana Catártica*, designaba dos acciones. Por un lado, la idea del uso de la ventana con el deseo de que el texto del video visibilizará al espectador las secuelas resonantes de una víctima de violencia de género, expandiéndose y dejando huellas que podrían ser retomadas por el espectador a futuro. Por otro lado, pretendía ser catártica como puente de liberación de aquellas imágenes y estímulos que eran significantes del propio trauma. Liberarlos para que no quedaran apresados en el lado oscuro.

La proyección de este video en forma ovalada fue realizado a priori digitalmente. Esta forma fue seleccionada con el fin de generar extrañeza en el espectador, ya que no es la forma estándar de visualización. El espacio de esta pantalla se encontraba en el centro del techo interno, teniendo debajo la cama donde se acostaba el espectador.

La concreción de las imágenes mentales se realizó mediante la materialización directa de aquellas representaciones que hicieron eco de la situación. Este video fue de carácter onírico reflexivo y contenía una mezcla de realidad y de ficción, tanto en su composición como en sus indicios narrativos. Estaba conformado a partir del registro de situaciones que acontecieron, como parte del material audiovisual realizado a priori para el documental, durante la grabación de la performance (realizada a un año del incendio) sumado a registros de la casa, a material de archivo personal como las grabaciones del cumpleaños de siete años o el noticiero televisivo de Pehuajó.

Las imágenes mentales no eran figuras que se impregnaban en la memoria por ser evidenciadas vívidamente, sino que eran parte del entramado psíquico, parte de nuestra imaginación. Por ejemplo: la imagen del hombre que caminaba de espaldas, como víctima, no lo vimos, es decir no fuimos testigos, pero el hecho de saber que fue un hombre quien tiró una bomba molotov y luego se escapó hacen que imaginariamente creamos esta imagen.

Construcción sonora

A la hora de desarrollar la idea, el sonido tenía un espacio relevante. Tomamos como puntapié el nombre seleccionado para la instalación, el cual, como mencionamos previamente, alude a una característica sonora: resonancia, sonido que se repite.

Partiendo de esta sensación el sonido se pensó como un recurso que atravesaba la videoinstalación y del que no se podía prescindir. De esta manera, la construcción sonora se conformó por un entramado compuesto por diferentes sonidos que asignaban un valor

añadido, en términos de Chion (1993), a la obra en su totalidad:

Valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve. (p. 13)

A la hora de decidir qué valor expresivo tenía el sonido dentro de la videoinstalación, fue cuando certificamos que éste funcionó como el que le dio cuerpo y profundidad a la videoinstalación. A partir de la escucha de la videoinstalación se podían detectar en el relato un estadio inalterado, un punto de giro, el desarrollo de la curva dramática y la resolución. En este sentido, el sonido fue un recurso que trabajaba horizontalmente en la narración, porque establece el marco de la acción y las dimensiones: escenifica.

Los elementos del decorado sonoro habitaban y definían espacios, pero no sólo trabajaban en relación con la imagen, sino que debían narrar también sensaciones compuestas y estos debían ser administrados de manera tal que perceptivamente le espectador lo interpretara como, por ejemplo, una sensación de encierro. Considerando esto, *Resonancias* trabajaba con tres líneas de sonido fundamentales: la música, los ruidos y el sonido sincrónico que se desprendía de la imagen.

Refiriéndonos al último mencionado, los elementos del decorado sonoro fueron, en primer lugar, del orden de lo diegético, se desprendían de la imagen de la casa incendiándose, es decir correspondían al universo de la narración. Este sonido acompañaba procesualmente los estadios del incendio y trabajaban desde el verosímil, apelando a generar un corpus de sonidos que tuvieran relación con lo convencional referido al crecimiento de un fuego dentro de una casa.

En segundo lugar, dentro del corpus sonoro se incluyeron ruidos, que eran aquellos que tenían que ver con acciones (foleys), como efectos. El estallido del vidrio, la explosión de la bomba molotov, el fuego que crece, la ambulancia y el goteo.

Por último, otro aspecto del decorado correspondía a la música. Definimos, en primer lugar, que ésta trabajara empáticamente, es decir acompañando expresivamente desde la emoción de la escena. Es así que se realizó una música con un ritmo lento que crecía de a poco, con una tonalidad sombría donde prevalecían los sonidos graves y de pulso constante.

Ante el valor figurativo que menciona Chion, donde “un mismo sonido puede, pues, según el contexto dramático y visual, contar cosas muy distintas” (1993, p.26), intentamos realizar un recorte abrupto donde los sonidos tuvieran relación con lo observable. Porque la intención no era disparar interpretaciones libres para el espectador, sino que habitara el espacio de la instalación experimentándose, y no contemplándose.

Circuito cerrado

Uno de los objetivos de la tesis sobre la cual se basa esta ponencia, fue indagar en la empatía

del espectador, capacidad que tenemos de ponernos en el lugar de alguien y comprender lo que siente o piensa. Una manera de involucrar explícitamente al espectador poniéndolo en el lugar de la víctima fue incorporando un circuito cerrado², es decir creando las conexiones tecnológicas necesarias, para que se reproduzca la imagen del espectador en vivo: un capturador de imagen (cámara web) y un lector (PC). Así, la imagen del espectador correspondía al registro en vivo y ésta se encontraba fundida por una imagen de fuego.

Le espectador descubría que estaba “cumpliendo un rol desdoblado: en tanto sujeto-espectador como sujeto-actante de la instalación” (García, 2012, p. 29). Lo cual alienta la reacción de reconocimiento y cuestionamiento: “¿Porque estoy yo en la pantalla?, ¿Qué significa esto?”. Funciona como un espejo directo que desata planteamientos. Como menciona Aumont “el espectador es un participante emocional y cognitivo activo de la imagen, porque construye la imagen y a su vez la imagen construye al espectador” (1992, p. 86). Ser objeto de representación directa sin previo aviso, dentro de una obra sobre violencia de género genera sorpresa, incertidumbre y reflexión.

Experiencia temporal

El tiempo de duración del recorrido de la videoinstalación estaba determinado en sí por la duración de los videos. Los videos tenían una duración de tres minutos. En el proceso de exhibición éstos se repetían de manera continua, generando una circularidad sin fin del relato, donde la duración se alargaba por efecto del bucle (García, 2012).

La mayoría de las videoinstalaciones funcionan de manera repetida, es decir no tienen definido un tiempo de duración, sino que se repele permanentemente. Esto tiene relación a su vez con el espacio de exhibición de estas obras, galerías de arte o museos, donde los accesos no están pautados en horarios, como en el cine. Por lo cual le espectador debe detectar en determinado tiempo que lo narrado allí se repite nuevamente.

Ahora bien, se podrían pautar entradas y salidas de los visitantes por medio de una persona que habilite el acceso a la sala donde se encontraba la videoinstalación y así la misma entablaría una relación espectral bidireccional. Pero de esta manera el diálogo y la reflexión con la obra quedarían limitados al ámbito de lo privado y no trascendería al ámbito de lo público.

Por otro lado, la incorporación del circuito cerrado atraía a la reflexión del tiempo de la obra desde otro lugar, porque la cuestión del paralelismo a modo de espejo que convocaba el *en vivo*, habilitaba reflexionar en relación a lo mimético y a lo real.

El tiempo electrónico de la imagen sincronizado con el tiempo real era tan exacto que implicaba una sensación de ser-estar absoluto para el espectador quien experimentaba ser una imagen fiel y real en su totalidad.

2 Antecedentes: *La menesunda* (1965). Obra de Marta Minujín y Rubén Santantonín.

Reflexiones sobre la forma de expectación

Resonancias se planteó para ser una experiencia participativa, es decir una experiencia tanto para el artista como para le espectadxr. Entendiendo que la experiencia implica un atravesamiento interno del sujeto. Esta dinámica supone la instalación del sujeto en una vivencia para así poder habitarla. Que le espectadxr habite la videoinstalación participando presencial y vívidamente de la misma. Esta forma de expectación respondió a las necesidades de la obra, y consecuentemente creó una ruptura con la tradicional recepción en relación a la pantalla de cine.

Pretendíamos que la circulación de lxs espectadores dentro de la videoinstalación generara una relación dialógica entre su espacio público y privado. Por lo cual creemos que las experiencias estéticas son más nutritivas cuando le espectadxr es colectivo - grupal, y más aún en este dispositivo, que estuvo configurado para crear sentido mediante la lectura de unx espectadxr ante la presencia del otrx.

Desde este punto de partida, las reacciones de los visitantes fueron observadas por otrx participante, acciones que fueron imitadas o no. El vídeo 1 fue intervenido por sombras creadas a partir de la presencia del espectadxr que se encontraba en el ámbito privado de la casa, que al estar delante de la proyección irrumpía en la proyección de la imagen, creando siluetas. El juego de sombras entre la línea que dividía lo público y lo privado, trabajaba en analogía con la presencia de un otrx, quien podía ser la víctima o el victimario.

Detectar esto era posible cuando existía un mínimo de dos espectadores en la sala, uno dentro de la casa y otro fuera. El espectadxr que se encontraba fuera de la casa, podía observar la presencia de un otrx dentro de la casa, pero el que estaba dentro no podía observar al que estaba fuera.

Conclusiones

La combinación entre el suceso traumático y el relato autobiográfico surgió del trabajo de introspección, obteniendo como primera dificultad la falta de claridad y de distancia con la experiencia real para poder encauzar un relato definido. Con el proceso de realización del documental y el posterior cambio del proyecto, se definió un recorte temático.

Profundizar en lo traumático decantó en la búsqueda de un formato inmersivo, donde la forma de expectación involucrara corporalmente a lx espectadxr. Así surgió la videoinstalación donde los videos se formaron ligados a pensamientos y emociones. Fue fundamental investigar en el diseño de la puesta en escena, su forma y distribución de sus componentes; siendo estos los límites y códigos de lx espectadxr a la hora de vivenciar la videoinstalación.

En el intercambio entre la obra y le espectadxr, se buscó que este último vivencie un espacio de comunicabilidad de pensamientos, dando lugar a la ampliación de una experiencia

de la realidad. Este acto de enunciación es nuestro deseo y está encuadrado en un contexto, donde los movimientos sociales están transformando la realidad paso a paso en materia de violencia y perspectiva de género. Por esto, confirmamos la concepción donde el arte es una herramienta de transformación social, porque implica un posicionamiento desde lo subjetivo, actuando a nivel individual y colectivo generando empoderamiento, visibilizando desde el sentir y creando algo que antes no existía.

Realizar un relato autobiográfico ha sido una buena elección, porque esta se desentraña artísticamente transformando el problema personal en un problema social. *Despertar consciencia* en los espectadorxs, encender una chispa que dé pie a un cambio en el imaginario social situado, despertar ganas de seguir luchando por equidad y no por la violencia patriarcal. Porque si la violencia es un comportamiento que se aprende, entonces puede ser modificado.

Bibliografía

- Cantu, M.** (2011). “¿Público VS. Privado? Límites al extremo en el video argentino”. Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/notas/nota.html. Consultado el: 18/08/2019.
- Chion, M.** (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Dubois, P.** (2004). “Máquinas de imagen: una cuestión de línea general”. En P. Dubois *Cine, video, Godard*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Libros del Rojas.
- García, A. C.** (2012). “Instalaciones. El espacio resemantizado”. En La Ferla, J. y Reynal, S. (comps.) *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012. Recuperado de: https://www.academia.edu/35240639/Instalaciones_El_espacio_resemantizado. Consultado el: 18/08/2019.
- García, A. C.** (2008). Video en Expansión. En *Cibertronic N° 6 Tecnologías Expandidas*. Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/notas/Ana-Claudia-Garcia_video-en-expansion.pdf. Consultado el: 18/08/2019.
- Martínez Collado, A.** (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. Lo personal es político. En *Revista Dossiers Feministes*. Ed 18. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/information/readers>. Consultado el: 18/08/2019.
- Valesini, S.** (2012). “La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional. El caso Misión/Misiones (cómo construir catedrales) de Cildo Meireles en la I Bienal del MERCOSUR”. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40999>. Consultado el: 18/08/2019.

Consumos textuales, sonoros... ¿audiovisuales?

Dra. Soledad Ayala

Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf),
Universidad Nacional de Quilmes (UNQ),
CAETI (UAI), CIM (UNR)
soledad.ayala@gmail.com

Lic. Ma. Belén Romero

Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf)
belu.r8@hotmail.com

Adscripta Sofía Scotta

Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf)
sofia.g.scotta@gmail.com

Resumen

Los consumos de productos audiovisuales de los diversos públicos, ¿ahora devenidos usuarios?, constituyen un foco de estudio y de interés desde el inicio de los estudios de comunicación. Sin embargo, en la actualidad estos consumos distan de ser prácticas de consumo entendidas en sentido tradicional. Los modos mediante los cuales la información se recibe y se consume, están atravesados por una variedad de gustos, intereses, objetivos, formas de relación con la tecnología y otros múltiples aspectos, como, por ejemplo, el acceso material y simbólico a la tecnología. En este sentido, el consumo y recepción de lo audiovisual se sitúa en un ecosistema complejo y con múltiples variables y modos cruzados de leer, ver y consumir dicha información: lo audiovisual en las redes se reciben al mismo tiempo con audio y texto; pero también en las plataformas digitales según los rasgos del nuevo consumo *on-demand*. Ante esto, ¿cuáles son las características predominantes del consumo en la actualidad? Desde una perspectiva relativista de la tecnología, se presentarán disparadores teóricos y los resultados de una pequeña muestra empírica de la ciudad de Rafaela, obtenida en el marco de la cátedra de Sociedad, Medios e Información, de la carrera de Medios Audiovisuales Digitales, de la Universidad Nacional de Rafaela.

Introducción

¿Qué se consume hoy en las redes? ¿Lo textual, lo sonoro y lo audiovisual tienen el mismo “estatuto”? ¿Qué acciones realizan los usuarios? ¿En qué momentos del día? ¿Qué cantidad de horas le dedican a “estar en” y consumir los contenidos disponibles en las redes? Algunas de estas preguntas, que nacieron a modo de inquietud y curiosidad en el trabajo cotidiano, se convirtieron en las primeras investigaciones que se están realizando en la cátedra de Sociedad, Medios e Información, de la Licenciatura en Medios Audiovisuales Digitales, de la Universidad Nacional de Rafaela; que hoy constituyen el objetivo del presente trabajo. El interés por los modos en que los diversos usuarios consumen y se apropian de los contenidos en las redes sociales en la actualidad, surgió en reflexiones respecto de la relación tecnología digital- usos. Reflexiones que se llevaron a cabo desde un lugar diferente al del determinismo tecnológico, visión que predomina en gran parte de los análisis actuales sobre los usos de las tecnologías. En este sentido, la cátedra de Sociedad Medios e Información tiene una postura activa y crítica para reflexionar sobre las tecnologías y el uso de las mismas desde una visión epistemológica relativista que se aleja de la idea artefactual de las tecnologías; permitiendo realizar un análisis situado histórico, política y culturalmente. ¿Qué significa esto? Que ese tipo de mirada posibilita recuperar características propias del contexto en el cual tiene lugar el uso de las tecnologías, ya sea respecto a los diversos tipos de apropiación de la tecnología que pueden construir los usuarios, de usos específicos en relación al tiempo que le dediquen o de ciertos límites que decidan establecer, por ejemplo, en relación al no uso –o usos parciales- de ciertas aplicaciones o productos de las redes. En otras palabras, este tipo de análisis posibilita recuperar aspectos específicos que hacen a la interacción usuario-tecnología. Pero, además, la tecnología no es vista como un mero artefacto, sino como una interrelación mutua y constante de elementos sociales y tecnológicos, resultado de múltiples factores: de la ciencia y la tecnológica, políticos, legales, de acceso material y simbólico, económico, cultural, etc. En este sentido, la cátedra se basa en las investigaciones del estado del arte que están elaboradas, y buscan resaltar, lo que se conoce como *mutual shapping*:

(...) la “formación mutua” [mutual shapping] de la tecnología y la sociedad: la búsqueda simultánea de transformaciones tecnológicas y sociales interdependientes por parte de los actores, la naturaleza continua de este proceso y la importancia del contexto histórico en el cual se desarrolla. (Boczkowski, 2006, p. 27)¹

Esta idea, es coherente con otras dos. Primero, entender a la tecnología recuperando su origen etimológico griego: la conjunción de una *téchnē* (τέχνη, entendida como arte, técnica u oficio, pero también como destreza en algunos casos) y de una *logía* (λογία, el conocimiento sobre algo). Es decir que la tecnología no puede ser equiparada con la técnica, sino que la tecnología implica formas de conocimiento. Lo cual nos lleva a la segunda idea:

¹ La traducción es nuestra.

entender a la tecnología como una conjunción de técnica, conocimiento, prácticas socio-culturales, relaciones de poder, resultado de una construcción social. El lenguaje, la escritura, la lectura, la educación, las modalidades laborales y de organización administrativas, son grandes ejemplos de tecnologías. Tener en cuenta ese logos, implica distanciarnos de una noción de tecnología equiparada a la técnica², comprender que la idea moderna de tecnología nace con el capitalismo, que es desarrollada a partir de relaciones de poder determinadas y coyunturales. Es decir, ninguna tecnología puede ser reducida a unas simples vías materiales de transmisión de datos (Ayala, 2020).

Ahora bien, se sabe que los estudios referidos a los usos de las tecnologías (Ousdhoorn y Pinch, 2005), ya sean impresas, analógicas o digitales, son costosos de llevar a cabo e implican, en algunos casos, una actualización constante de datos. Sin embargo, también se sabe que los cambios tecnológicos, los cambios en los usos en las tecnologías, llevan mucho tiempo, son complejos e involucran varios factores, es decir deben “(...) ponerse en relación con otros procesos coetáneos (...) para explicar por qué muchas variables, presentes desde antiguo, comienzan a actuar entre sí en formas nuevas” (Eisentein, 1994, pp. 11-12). Se habla de cambio tecnológico cuando tienen lugar modificaciones profundas a nivel cultural, tecnológico, educativo, legal, en las formas de acceso, producción y construcción del conocimiento, en las relaciones sociales; incluidas, las formas de consumo culturales. Plantear preguntas dicotómicas, tales como ¿los usuarios de las tecnologías digitales reemplazaron a los públicos tradicionales del audiovisual?, impiden ver la complejidad de los procesos de cambio tecnológico. Sería más correcto interrogarnos sobre qué características tienen los procesos de consumo y de apropiación de las redes sociales, de las plataformas sonoras y de los productos audiovisuales. Cada uno de ellos tiene rasgos socio-tecnológicos particulares y concretos que promueven formas específicas de uso de la plataforma, pero, también, de consumo del producto en sí. En otras palabras, el consumo es una práctica híbrida (Canclini, 1991), compleja, coyuntural, nos atrevemos a decir, que está situada geográficamente. Las prácticas de uso y consumo son complementarias, se “mezclan”, se entrecruzan, recuperan parte de las prácticas de uso de las tecnologías analógicas, diseñando un entramado específico respecto al uso de las redes, de los diversos productos audiovisuales y de las plataformas sonoras. Esto implica procesos de apropiación tecnológica, en los que el usuario se identifica con aquello que selecciona, que clickea; lo hace parte de su rutina, de su identidad, de su “ser”. El lector, el usuario, el oyente o el espectador “leen”, “ven” y “escuchan” solamente aquello que está en alguna de las múltiples pantallas a las que se accede a las redes mediante variados dispositivos tecnológicos. Hay procesos de decisión de uso, o no uso, de ciertos productos, hay gustos relativos a las pantallas, hay tiempos y espacios dedicados a ese consumo, hay formas de acceso material y

² La técnica posee rasgos sociales y técnicos específicos de cada período histórico. Ésta tuvo sus diferentes funciones sociales según cada momento histórico. El tradicional artículo de Ortega y Gasset, “La antropología de la técnica” (1989), sigue siendo una referencia muy clara y precisa para comprender a lo que nos estamos refiriendo.

simbólico, hay objetivos específicos (ocio, informativo, profesional, académico, entre otros). Es decir, se construyen formas de relación con la tecnología que exceden ampliamente el “simple” consumo de las redes y de los productos audiovisuales y de las plataformas sonoras usando un dispositivo tecnológico. En el consumo de los productos audiovisuales tienen lugar múltiples variables (tiempo, espacio, acceso, modos de socialización) y procesos cognitivos que exceden el simple acto de “leer”, “ver” y “escuchar”, y se relacionan con modos de leer, interpretar y elegir consumir un producto o no. Ante estos interrogantes e inquietudes, muchas veces con la motivación y curiosidad que caracteriza a los niños, nos preguntamos cuáles son las características predominantes del uso y consumo de redes sociales, productos audiovisuales y plataformas sonoras en la ciudad de Rafaela. De esta manera, se presentan a continuación los resultados de una pequeña muestra empírica efectuada entre personas de 20 a 50 años, que nos brinda una primera aproximación a los rasgos de consumo de los productos audiovisuales.

Sobre redes sociales, productos audiovisuales y plataformas sonoras

En los últimos años, la evolución de internet ha sometido a las sociedades contemporáneas a enormes y diversas transformaciones de su ecología cultural, modificando, incluso, gran cantidad de fundamentos teóricos que hasta ayer creíamos que nos permitían entender la dinámica del proceso comunicativo, el cual definitivamente se ha vuelto mucho más complejo. De hecho, quizá aún hoy no seamos del todo conscientes de cuán profundos sean esos cambios que se desprenden del avance de internet y las comunicaciones digitales móviles. Sin embargo, de lo que realmente cualquier persona puede tener la certeza es que las transformaciones serán irreversibles. Sin lugar a dudas una de las grandes revoluciones sociales que ha desencadenado internet son las redes que conectan a personas de todo el planeta, derribando incluso fronteras culturales e idiomáticas. Si bien en términos históricos, las redes sociales son una herramienta muy reciente, éstas han modificado la forma de relacionarse con los demás mutando de lo personal a lo impersonal.

El surgimiento de estos medios de comunicación digital no se ha dado sencillamente como un hecho aislado, cosa de un día para otro, sino que por contrario es producto de un conjunto de eventos, innovaciones y desarrollos tecnológicos que resultaron en la aparición de lo que hoy conocemos como redes sociales. Fue en el año 1995, con el nacimiento de internet, que la idea de red social ha migrado hacia el mundo digital y empezado a tomar forma de lo que hoy conocemos o entendemos como tal. No obstante, desde un punto de vista analítico podemos definir como una red social:

un conjunto de puntos (actores sociales) vinculados por una serie de relaciones que cumplen determinadas propiedades. Las redes sociales gozan de una estructura y una morfología

propias, cuyas cualidades, como la posibilidad de cuantificar las relaciones y su consiguiente tratamiento matemático, evidencian importantes aplicaciones para el análisis e interpretación de las conductas sociales. En este trabajo se muestran algunas de las muchas aplicaciones que permite esta vía de análisis. (Requena Santos, 1989, p. 137)

Ahora bien, retomando esta definición y focalizando en lo que son actualmente las redes sociales en internet, podemos decir que existen diferentes tipos de redes sociales. Según Celaya (en Hütt Herrera, 2012):

existen tres clasificaciones principales de redes sociales: 1. Redes profesionales (por ejemplo, LinkedIn, Xing, Viadeo) 2. Redes generalistas (por ejemplo, MySpace, Facebook, Tuenti, Hi5) 3. Redes especializadas (por ejemplo, Ediciona, eBuga, CinemaVIP, 11870). Aunque es probable que hayan quedado otros muchos tipos de redes, estas son las que obedecen a una agrupación más general y son las que tienen un mayor nivel de visitas, según registros oficiales. (p. 123)

Actualmente, las redes sociales actúan como puntos de encuentro donde es posible acceder a información, compartir contenidos, consultar documentos y recursos disponibles en tiempo real, lo que nos permite afirmar que el efecto de estos nuevos (pero no tanto) medios de comunicación es exponencial y las sus posibilidades de evolución no tienen límites. Es asombroso el número de usuarios activos que crece día a día y forma parte de este nuevo y dinámico mundo. Por tal motivo, estamos en condiciones de afirmar que las redes sociales indudablemente han cambiado la forma de comunicarnos y esto nos afronta y/o desafía a un mundo inconmensurable de información, al cual debemos conocer y adaptarnos con responsabilidad siendo que, tal como cualquier nuevo medio de comunicación, nos introduce en nuevos ambientes mediáticos que transforman la ecología cultural de las sociedades. Tal como se ha mencionado con anterioridad, nuestra relación con la información cambió para siempre, principalmente porque nos hizo parte de ella. Asimismo, la expansión de la red de internet móvil favoreció el desarrollo de consumos culturales que pueden sucederse en simultáneo con otras actividades cotidianas, tales como escuchar música y mirar televisión. Al día de hoy prestar atención exclusiva a una única práctica o consumo determinado es algo cada vez menos usual. El Sistema de Información Cultural de la Argentina afirma en su última Encuesta Nacional de Consumos Culturales (2017) que:

La digitalización y la portabilidad favorecieron una modalidad de consumo ágil y con prevalencia de contenidos breves: cae la lectura de libros, pero proliferan varias actividades realizadas en internet que implican lectura, como la participación en blogs o redes sociales; cae la asistencia al cine, pero aumenta el consumo de contenidos audiovisuales a través de plataformas *on-demand* o *sitios online*; cae la compra de discos físicos, pero cada vez se escucha más música en internet. (p. 6)

Uno de los autores que se utiliza en la cátedra para analizar aspectos referidos a la sonoridad, ya sea analógica o digital, es Armand Balsebre (1994), quien conceptualiza al sonido, en el capítulo 2 de su libro el *Lenguaje radiofónico*, como “todo ruido elaborado o clasificado en una cadena signifiante”. Se toma esta definición ya que no sólo hace

referencia al sonido como lenguaje verbal, sino que incorpora todas las vibraciones que se producen por o *a través de los objetos*, las personas, los animales y el medio ambiente, que se traducen en sonido para el oído humano y que, al escucharlo, automáticamente se genera una representación mental, es decir, una imagen de ese sonido, que ayuda a comprender lo que se oye; ya sea el sonido de origen analógico o digital. A medida que Internet se fue consolidando y perfeccionando, investigadores, científicos e ingenieros fueron creando lo que hoy se conoce como “plataformas sonoras” que están paulatinamente cambiando la forma de escuchar y producir sonido. Debe destacarse que los avances en tecnología sonora permitieron que la calidad técnica del sonido mejore gradualmente, permitiendo así que los contenidos sonoros se difundan sin interferencia ni modificación de la fuente original. Por este motivo, hoy se puede hablar de sonido digital y que es entendido como un proceso en el cual las ondas sonoras analógicas se transforman en datos digitales que la computadora puede leer y procesar.³

Si bien cuando mencionamos el término audiovisual, damos por sentado aquello sobre lo que nos referimos, nos atrevemos a utilizar la definición propuesta por Ray Edmondson⁴ (1998) para la UNESCO:

Los medios audiovisuales son obras que comprenden imágenes y/o sonidos reproducibles integrados en un soporte, y que se caracterizan por el hecho de que: - su grabación, transmisión, percepción y comprensión requieren habitualmente un dispositivo tecnológico - el contenido visual y/o sonoro tiene una duración lineal - el objetivo es la comunicación de ese contenido, no la utilización de la tecnología con otros fines.

Si se analiza por un segundo esta definición, se verá que no restringe el audiovisual a las producciones que se ven en el circuito comercial, sino que abarca todo tipo de

grabaciones sonoras, las imágenes en movimiento (con o sin sonido), los vídeos y los programas de radiodifusión tradicionales, tanto publicados como inéditos, en todos los formatos, y en cambio, excluir asimismo categóricamente los materiales constituidos por texto en sí, independientemente del soporte utilizado ya sea papel, microformas, formatos numéricos,

³ Un ejemplo concreto que puede citarse es el siguiente: un artista está en un estudio para grabar una canción, su voz son las ondas analógicas que a través del micrófono viajan en forma de pulso eléctrico hacia una consola de grabación, la misma tiene en su interior un convertidor analógico-digital que transformará esas ondas en lenguaje binario, que será enviado a la computadora para que lo procese. Este mismo procedimiento se llevará a cabo con los distintos instrumentos. Luego de un proceso de masterización y edición obtendremos la canción que podrá ser distribuida por las diferentes plataformas.

⁴ “El trabajo de Ray Edmondson junto con los miembros de la AVAPIN (Red sobre la Filosofía de los Archivos Audiovisuales) fue realizado durante la década de 1990 y concluyó con la publicación de ‘Una filosofía de los archivos audiovisuales’, documento que es, por ahora, la base fundadora teórica y práctica del archismo audiovisual y, por ende, de la filosofía y los esfuerzos generales y particulares para la recuperación, conservación y puesta a disposición del público en general, del patrimonio audiovisual sea con una perspectiva local-particular, sea con una perspectiva universal, como la de la UNESCO y su programa Memoria del Mundo”. Recuperado de www.concla.net.

gráficos o diapositivas y otros. (Edmondson, 1998)

Lo cual aún todas las producciones disponibles en las redes sociales y en las plataformas sonoras.

Relevamiento de datos

La multiplicidad de redes, consumo de audiovisual y plataformas sonoras fueron objeto de estudio para la cátedra, en el marco de la encuesta realizada sobre el Consumo de Productos Audiovisuales en Plataformas Digitales y Redes Sociales en Rafaela. Se diseñó una encuesta semiestructurada, a fin de obtener datos cuantitativos y cualitativos, que fue enviada a una muestra aleatoria de personas de entre 18 y 50 años, de diferentes barrios de la ciudad y niveles educativos. Los datos cuantitativos apuntaron a identificar si conocían las redes, los productos audiovisuales y las plataformas sonoras, si las usaban, o no; y, en función de eso, cuándo eran usadas, qué tiempo le dedicaban, entre otros aspectos; y permitieron obtener porcentajes concretos sobre el uso y consumo de las mencionadas plataformas en la ciudad. Por otro lado, llamó la atención que, fue casi “inexistentes” los datos cualitativos obtenidos, ya que la gran mayoría de los encuestados decidió no expresarse en torno a sus ideas y opiniones. Los primeros datos obtenidos evidencian que la muestra inicial está compuesta por un 66,7% de mujeres y un 33,7% de hombres, de los cuales el 55,6% tiene entre 31 y 40 años. Al consultar si consumían alguno de los diversos productos audiovisuales de la oferta actual, casi un 78 % respondió positivamente. Al indagar acerca de la frecuencia con la que lo hacen, obtuvimos que un 27,8% consume productos audiovisuales más de dos veces al día, un 22,2% dos veces al día y un 5,6% que lo hace sólo una vez a la semana.

En cuanto a las horas que dedican al consumo audiovisual, pudimos conocer que más del 44% le dedica más de 2 horas al día, mientras que un 11,1% consume más de 3 horas al día. Si bien puede decirse que es un porcentaje pequeño en relación al total de la muestra, es un dato que llamó la atención y resulta de una gran importancia para continuarlo en la investigación y profundizar ciertas características del consumo audiovisual, tanto en relación a la cantidad de horas, los géneros, las edades, los formatos, pero también los tipos de prácticas y construcción de sentido tienen lugar alrededor de dicho consumo. Por otro lado, un dato que suponíamos y que se confirmó es que el mayor porcentaje de consumo se realiza a la noche, llegando a 82,4%; sin embargo, despertó también nuestra curiosidad el 35,3% que consume audiovisual durante la mañana. Un dato inesperado que será profundizado en el futuro. Caso contrario a las respuestas obtenidas en relación al soporte, lo digital el cual alcanzó un 100% de uso y, un 50% de los encuestados respondió que complementa al soporte digital con el analógico. El consumo por plataformas digitales alcanzó un 83,3% y la televisión por cable un 55,6%, siendo llamativo el 27,8% de quienes consumen televisión por internet. Netflix lidera la lista de las plataformas digitales con un 83,3% y le sigue Cine.Ar con un 38,9%, Flow con un 27,8

y Cont.Ar con un 16,7%. Los géneros informativos, documental, ciencia ficción, drama, educativo y policial, son los más consumidos.

En relación a las redes sociales de internet, más de un 70% tiene redes sociales y más del 85% accede desde su celular y casi un 30% desde su smart tv, lo cual también llamó la atención. Un 27,8% de los usuarios acceden más de 5 veces al día, dedicándole, según sus cálculos, un máximo de 2 horas por día, porcentaje que llega al 35,3%, y, al igual que el audiovisual, el mayor consumo se registra a la noche, alcanzando un 77,8%. Llama la atención que el 50% de los usuarios acceden en el horario de la siesta, a fin de chequear, revisar y re-confirmar datos e información de su interés. WhatsApp es la red social más usada con casi un 85%, seguida por Instagram (72%), YouTube (61%), Facebook (55%), Twitter (50%) y Spotify (33%). Ahora bien, más del 80% de los usuarios de redes comparte información, imágenes y videos, y lo destaca como “el combo” de actividades que más identifica a las redes sociales, por sobre consultar portales de noticias (52,9%), escuchar música (47,1%), escuchar radio (23,5%), escuchar podcast (11%), leer diarios (52,3%), leer libros (11%), ver series online (52%), ver televisión (29%). Apenas un 5% la usa para trabajar. Fue llamativo que las actividades referidas a publicar y producir información para las redes alcanzaron porcentajes menores al 20%, siendo “no le interesa” la mayor razón. De ese 20% que produce contenidos, un 60% es de naturaleza audiovisual.

Por último, en relación a las plataformas sonoras, el 22,2% de los usuarios no las usa, arguyendo “falta de hábito y costumbre”, contra un 50% que las utiliza diariamente. Spotify es la plataforma más usada, con un 100% de respuestas y combinada con CastBox (21,4%), y YouTube Music (7,1%). Escuchar música como si fuera la FM es lo que más predomina en los usos con un 78%, seguido por escuchar podcast (42%), compartir playlist y escuchar radio (35,7%), descargar música (28%), compartir artistas, música, y podcast (21%); descargar sonidos (7%) y un descargar podcast (0%).

Reflexiones

La enorme disponibilidad y variedad de contenidos que actualmente tenemos al alcance de nuestras manos y en tan sólo unos pocos segundos, han incrementado el costo de oportunidad en el uso del tiempo, dado que escoger una actividad en particular implica, en ocasiones, resignar el hacer muchas otras. El tiempo de atención exclusiva de los seres humanos se ha vuelto (y seguirá haciéndose) cada vez más escaso, es por este motivo que se ven sumamente afectadas prácticas tales como ir al cine o a recitales, que implican desplazamientos, un costo específico de dinero y/o la atención completa del espectador.

En este sentido, puede decirse que las redes sociales se han consolidado como herramientas de comunicación dentro de la sociedad y esto ha implicado una importante revolución en el proceso de comunicación, debido al auge y el impacto sociales que han generado. En otras

palabras y tal como postula Hütt Herrera (2012):

las personas cada día tienen mayor curiosidad y disposición para utilizar este tipo de instrumentos que permiten el intercambio de contenido de manera sincrónica y anacrónica, pero además interactiva, así como también, se enmarcan en un ámbito de alcance global, donde se ofrece una multifuncionalidad de opciones, que van desde la posibilidad de emitir mensajes escritos, audio o video, hasta realizar referencias, emitir comentarios, realizar consultas, o recopilar información, bajo esquemas muy innovadores. (p.9)

Ahora bien, los datos empíricos relacionados con las plataformas sonoras y los productos audiovisuales nos dejan un abanico abierto de posibilidades para seguir investigando y complementando lo obtenido con técnicas de recolección de datos que posibiliten indagar en la complejidad de las prácticas de usos, tales como el grupo focal. Este primer acercamiento nos ha permitido reafirmar la diversidad y complejidad de los usos, pero también conocer un primer “panorama” de cómo son en un lugar puntual. De esta manera, y a modo de cierre o reflexión final podemos afirmar que tanto las redes sociales, como los productos audiovisuales y las plataformas sonoras, son resultado de una interrelación entre múltiples elementos y que los usos que pueden hacer al interior de cada una como combinando sus usos es un tema que recién se inicia, y completamente interesante que nos permite indagar tanto en las prácticas de uso y apropiación pero también en relación a las *commodities*, y también modelos de negocios, y consumo de medios por parte de las masas. En otras palabras, conocer más acerca de cómo funcionan las industrias culturales y las economías creativas en relación a estos productos y plataformas específicas.

Bibliografía

- Ayala, S.** (2020). *El reinado del papel: prácticas de lectura universitarias, un análisis desde la construcción social de la tecnología*. 1ª ed. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. [Recuperado de: http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/el-reinado-del-papel-practicas-de-lectura-universitarias-un-analisis-desde-la-construccion-social-de-la-tecnologia/](http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/el-reinado-del-papel-practicas-de-lectura-universitarias-un-analisis-desde-la-construccion-social-de-la-tecnologia/)
- Balsebre, A.** (1994). “El lenguaje radiofónico” En: *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Boczkowski, P.** (2006). *Digitalizar las noticias: innovación en los diarios online*. Buenos Aires: Manantial.
- Edmondson, R.** (1998). *Une philosophie de l'archivistique audiovisuelle*. UNESCO. Recuperado de: <http://www.concla.net/Tutorial%20Fuentes/fuentes%20y%20recursos/Audiovisuales.html>
- Eisenstein, E.** (1994). *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid, España: Akal.

García Canclini, N. (1991). “El consumo sirve para pensar”, en *Revista Diálogos*, 30, 6-9.

Hütt Herrera, H. (2012). “Las redes sociales: una nueva herramienta de difusión”, en *Revista Reflexiones* 91 (2): pp. 121-128. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/729/72923962008.pdf>

Oudshoorn, N., y Pinch, T.J. (2005). *How users matter: the co-construction of users and technology*. Cambridge, Mass. London: MIT.

Requena Santos, F. (1989). El concepto de red social, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, nº48, pp. 137-152. Universidad de Málaga. Recuperado de: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_o48_o8.pdf

Experiencias y procesos de educación e investigación audiovisual

Los MED: una nueva forma de construir y educar la mirada en el audiovisual

Dra. Soledad Ayala

Universidad Nacional de Rafaela,
Universidad Nacional de Quilmes,
CAETI (UAI), CIM (UNR)
soledad.ayala@gmail.com

Dra. Ana Marotias

Universidad Nacional de Rafaela,
Universidad de Buenos Aires
anamarotias@gmail.com

Dra. Magalí Salessi Solana

Universidad Nacional de Rafaela, UCA
solanasalessi@gmail.com

Lic. Sofía Beltramo

Universidad Nacional de Rafaela
sofiabeltramo@gmail.com

Lic. Mauricio Menardi

Universidad Nacional de Rafaela
Instituto Praxis
mauricio.menardi@gmail.com

Resumen

Cuando uno habla de audiovisual lo asocia primeramente con el cine y la televisión, ya sea analógico o digital. Más allá de eso, cine y televisión son las palabras de referencia mayor. Sin embargo, en la actualidad el audiovisual también incluye los tutoriales disponibles en los sitios educativos y los videos de YouTube de las distintas redes sociales, los que se anexan a las plataformas de podcasts o de diarios online. Teniendo en cuenta la educación a distancia y de cara a la bimodalidad en las universidades, según la resolución 2641/17, los recursos audiovisuales tienen varios desafíos en el ámbito educativo, especialmente en la educación superior. Pero, además, poseen un lugar de privilegio para el diseño y producción de lo que se conoce como Materiales Educativos Digitales (MED), también llamados Objeto Digital Educativo (ODE), u Objeto Didáctico Digital (ODD). A partir del análisis de diferentes MED, disponibles en distintas plataformas educativas, se observará con qué recursos audiovisuales son elaborados estos contenidos educativos, cuyo objetivo es el aprendizaje del alumno, y se identificará cómo se construye la mirada a través de vínculos educativos. Este trabajo se realiza desde una perspectiva socio-tecnológica, en el marco de un proyecto de investigación de la Universidad Nacional de Rafaela.

Introducción

Al hablar de audiovisual, la primera asociación remite al cine y la televisión, tanto en soporte analógico como digital. Sin embargo, el audiovisual también incluye, en la actualidad, los videos de YouTube, Vimeo y de las distintas redes sociales que se anexan a las plataformas de podcast o de los diarios online.

Por otra parte, también se están diseñando y elaborando formatos audiovisuales específicos en un campo muy poco identificado en ese sentido: el educativo. Se trata de materiales que superan el formato audiovisual, centrándose en diferentes tutoriales disponibles en los sitios educativos, ya sean plataformas privadas o cursos de formación de acceso gratuito. Así, se están construyendo gradualmente nuevas formas de pensar un formato audiovisual y se plantean diversos desafíos: ¿cómo usar el tutorial para construir el vínculo pedagógico con los estudiantes teniendo en cuenta la distancia y las características de la plataforma tecnológica a utilizar?, ¿qué elementos priorizar?, ¿qué lenguaje emplear?, ¿de qué manera pensar el *storytelling*?, ¿cómo manejar el uso del tiempo?, ¿cuál es el formato digital más adecuado?, ¿cómo pensar el acceso material, pero también educativo?, ¿a qué recursos y a qué género darles prioridad: a la animación, al edu-documental? Estos interrogantes conllevan a otros, también pertinentes: ¿a qué criterios responden los tutoriales que se utilizan en la actualidad en el nivel de educación superior?, ¿proviene de fuentes externas o son producidos localmente?, si son producidos localmente, ¿quién los produce?, ¿responden a las necesidades particulares educativas del nivel superior de nuestro país o a criterios estándar?, ¿hay profesionales capacitados para realizar asesorías y producirlos?, ¿puede servir como un área de enseñanza, pero al mismo tiempo de formación de recursos y como un modelo de negocios?

En el ámbito educativo los recursos audiovisuales tienen cada vez más peso como medios de enseñanza, sin embargo, debemos interrogarnos sobre diversos aspectos de esta temática: ¿qué se usa?, ¿cuáles son las fuentes?, ¿en qué idiomas están elaborados?, ¿con qué recursos?, ¿cuál es su duración?, si es que son utilizados, ¿en qué materias?, ¿cuáles son los intereses de los docentes al incluir material audiovisual en sus aulas, etcétera? Éstas fueron algunas de las preguntas que motivaron la formulación del proyecto de investigación radicado en la Secretaría de Investigación de la Universidad Nacional de Rafaela (en adelante, UNRaf), titulado “Materiales Educativos digitales: análisis socio-tecnológico y producción. Un análisis de casos: OpenCourseWare del MIT, Coursera y EducaLab”. El principal objetivo de este proyecto es analizar, desde una perspectiva socio-tecnológica, los recursos y lenguajes de los Materiales Educativos Digitales (en adelante, MED)¹ de las mencionadas plataformas y el modo en que pueden ser readecuados y reutilizados para fines pedagógicos en el marco de las diferentes carreras de la UNRaf. Actualmente, el proyecto se encuentra en su etapa inicial en la que se está efectuando una revisión del estado del arte a partir de las preguntas

1 Los MED son también llamados Objeto Digital Educativo (ODE u Objeto Didáctico Digital (ODD)).

orientadoras previamente citadas y que permiten pensar al objeto de estudio desde una mirada relativista de la tecnología. Esta mirada nos permite interpretar a la tecnología como una interrelación constante entre aspectos sociales y tecnológicos, en la que las prácticas, los conocimientos (tácitos, expertos, legos) tienen un lugar de relevancia. En otras palabras, se trata de un ida y vuelta mutuo en el que se cruzan aspectos técnicos y sociales a partir de los cuáles podremos conocer y analizar cómo se construyen los usos, las prácticas y las apropiaciones de los diversos formatos tecnológicos que tienen lugar entre los lectores y los materiales de lectura y, además, reconocer qué configuraciones socio-tecnológicas distintivas se pueden encontrar en la actualidad.

En el presente trabajo se expondrá un breve avance del estado del arte y de los primeros acercamientos a las plataformas OpenCourseWare del MIT, Coursera y EducaLab, que permitieron identificar cuáles son los recursos utilizados en la elaboración de los diversos contenidos educativos y reconocer cómo se construye la mirada audiovisual a través de vínculos educativos en el nivel superior. En este sentido, el uso de material audiovisual es cada más frecuente en los Entornos Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje, conocidos como EVEA. Así, es posible afirmar que el espacio que van ocupando los MED es cada vez mayor y convive con otras formas de conocer, tales como la escritural y la oral. Esta convivencia demanda también el replanteo sobre la construcción del conocimiento pero, sobre todo, el modo en que se piensan, se leen y se comprenden ciertos² contenidos.

De tecnologías y técnicas

Técnica y tecnología no son lo mismo. Si bien muchas veces se las toma por sinónimos, en realidad distan mucho en su definición. “La técnica, pensada de manera lineal y determinista, refiere, para la mentalidad moderna, (...) al conjunto de materias primas, herramientas, máquinas, y mecanismos que se precisan para producir un objeto utilizable. El juicio definitivo del valor de una técnica es operativo: se basa en eficiencia, habilidad y costo” (Bookchin, 1993, p. 32).

Por su parte, la noción de tecnología remite a procesos que involucran aspectos sociales, de desarrollo tecnológico, culturales, económicos, políticos, históricos. Así, puede definirse a los MED como una forma específica de tecnología, muy distante a un “simple” instrumento para la enseñanza. En este sentido, dentro de las modificaciones que han ido desarrollándose

2 Se dice “ciertos” contenidos ya que no todas las materias del nivel educativo superior utilizan materiales audiovisuales, sino que se reducen solo a algunas. Aquellas que lo utilizan con mayor frecuencia son las que están vinculadas a las ciencias sociales y humanas, tales como sociología, educación o historia de los medios. Esto no quiere decir que las materias vinculadas a la matemática o la física, por ejemplo, no los utilicen, sino que el uso es diferente. Sobre este aspecto, se presentarán conclusiones en la exposición oral del trabajo.

a partir del uso y masificación de las tecnologías digitales, el foco del análisis se centra en las nuevas formas de comunicación y sus posibilidades para los procesos de enseñanza y aprendizaje a partir del uso de MED, en tanto “dispositivos tecnológicos” (Foucault, 1991).

En este contexto, el concepto de tecnología resulta clave al tratarse “de un conocimiento unido a una técnica, de una práctica socio-cultural, del uso y la relación que se entabla con un artefacto en particular. Hablamos de relaciones de poder, de procesos, de prácticas socio-culturales, de aspectos políticos y económicos” (Ayala, 2020, p. 17). En la misma línea, siguiendo a Zukerfeld (2007), la tecnología es definida como la cristalización de un conocimiento en la forma de un objeto soporte con fines instrumentales. Dentro de estas tecnologías, las digitales son las que “procesan, transmiten, almacenan o generan información digital (...), [es decir] toda forma de conocimiento codificado binariamente mediante señales eléctricas de encendido-apagado” (Zukerfeld, 2007, p. 41). Por lo tanto, mientras que las tecnologías de la comunicación engloban a todas las formas de comunicación construidas a través de algún soporte -analógico y/o digital-, la denominación *tecnologías digitales* resulta la de mayor precisión a la hora de designar a aquellas que tienen como base la informática e internet. Así, los requerimientos actuales en el ámbito educativo están directamente relacionados con el mundo de la comunicación y las tecnologías digitales, al ser necesarias las capacidades para identificar, clasificar, seleccionar, interpretar, procesar y producir información para generar una nueva manera de construir las prácticas educativas. Así, en el marco de esta ponencia se utilizará el concepto de tecnologías digitales ubicándolas como el soporte material sobre el cual funcionan los MED, centrándonos en los que corresponden al área audiovisual.

En el ecosistema mediático actual las prácticas de enseñanza habituales no alcanzan para generar la transferencia educativa, puesto que el consumo mediático de los estudiantes, en todos los ámbitos educativos, incluye cada vez en mayor medida materiales audiovisuales y saberes que gran parte de los docentes no conocen en profundidad. Por lo tanto, se hace necesario que éstos adopten nuevas formas de enseñar de acuerdo con ciertas prácticas de uso y apropiación de la tecnología digital que predominan en la sociedad actual. Esto cobra aún mayor importancia en el contexto de la carrera de Medios Audiovisuales y Digitales (MAD) de la UNRaf, donde los profesores son los encargados de brindar a los estudiantes las competencias necesarias para que puedan desenvolverse en el mundo profesional, relacionado de manera directa con lo audiovisual y lo digital. En este sentido, las estrategias pedagógicas que pueden llevar adelante los profesores de la carrera, tanto para el diseño de los MED como para capacitar y asesorar a otros, debe pensarse desde la perspectiva del *mutual shapping*. Es decir, interrelacionando aspectos tecnológicos y sociales de manera simultánea, generando nuevas prácticas educativas para el ámbito universitario que no se reducen solo al uso de la tecnología audiovisual, sino que abarcan toda una serie de procesos cognitivos que engloban desde la selección del material, su uso, la comprensión del contenido en el marco de una estrategia pedagógica, etcétera. En otras palabras, significa vislumbrar y denominar la posibilidad de construir nuevas relaciones con la tecnología, poner en juego nuevos capitales

(Bourdieu, 2004) y formas de producir conocimiento (Landow, 1999; Simone, 2001) que puedan dialogar con variados recursos visuales y lingüísticos. Pero, además, entra en juego la particularidad del territorio y las necesidades específicas de un variado cuerpo de docentes de la universidad que se encuentran en formación. Este dato distingue a la investigación, ya que no analiza a los MED solo como objetos de estudio, sino que los toma como parte del territorio, como rasgos concretos que generan posibilidades de crecimiento y nuevos espacios de formación profesional y de desarrollo tecnológico.

MED y la educación universitaria

Los MED poseen potencial para ser implementados en las instituciones universitarias de diversas maneras. En la mayoría de los casos se usan en combinación con un EVEA, ya sea como medios de apoyo a la actividad presencial, ampliando y colaborando en la comprensión de los textos académicos; ya sea como instrumentos educativos destinados a la Educación a Distancia Digital (EADD) (Marotias, 2019), o bien mediante las diferentes acciones que conlleva los procesos educativos basados en la bimodalidad, tendencia que viene profundizándose en las universidades a partir de la puesta en vigencia de la Resolución Ministerial 2641/17.

Ahora bien, como todo dispositivo tecnológico, los usos de los MED son múltiples y variados, siendo readecuados en función de las necesidades docentes y de sus tiempos disponibles, de los programas de estudio, de lo que dure el dictado de la asignatura y del personal experto para producirlos. Al mismo tiempo, son utilizados por fuera de la institución académica, tanto como modo de transferencia tecnológica como en actividades de extensión construyendo una relación con la comunidad. Estos usos invitan a repensar su diseño, su creación, su producción y el modo de circulación de estos materiales, abriendo nuevas modalidades de uso de las tecnologías digitales y nuevas tareas que vinculan el área de lo audiovisual con lo educativo.

Por otra parte, tanto Marta Mena (2005) como Edith Litwin (2001) definen y caracterizan a los materiales educativos necesarios para la educación a distancia mediada por tecnologías digitales, como aquellos que combinan diferentes soportes, entre los que se incluye el audiovisual. Son especialmente diseñados para la educación a distancia a través de un trabajo especializado de los expertos en contenidos y los procesadores didácticos, basado en un ejercicio de evaluación y mejora continua. A este escenario, pueden sumarse las investigaciones realizadas en torno a los recursos educativos abiertos que, en la mayoría de los casos, están relacionados con el uso de las tecnologías digitales para su creación y utilización.

En el ámbito internacional, Lorenzo García Aretio (2014) analiza diferentes experiencias en torno al uso de los cursos masivos, abiertos y a distancia (MOOCs) y su funcionamiento en el ámbito universitario, basados en el uso de recursos educativos digitales. En la misma línea, las

investigaciones realizadas por diversos equipos pertenecientes a la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España (UNED) sentaron precedentes para el análisis de diversos aspectos relativos con los recursos educativos digitales en entornos de aprendizaje abierto. Aquí puede citarse el proyecto RED OBER (s/f). “Objetos Educativos Reutilizables para el EEES en las especialidades de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones”.

Los MED y su diseño

Ahora bien, las prácticas que se generan en torno al diseño y creación de los MED para los diversos fines pedagógicos, conllevan diversas maneras de enseñanza y de aprendizaje en el ámbito de la educación superior, pero también formas de re-significar la producción y el uso de los textos, re-configurar el modo en que leemos, de la mano de nuevos lectores, y maneras de construir conocimiento (Ayala, 2013). En este sentido, los MED pueden ser comprendidos y conceptualizados como dispositivos tecnológicos que introducen nuevas características técnicas referidas al hardware, al software; en el diseño, creación, producción y presentación de los contenidos en las distintas interfaces y plataformas, a través de los criterios actuales de la *web design responsive* (Veloz Arce, 2016). Más allá de los requerimientos técnicos y criterios de usabilidad web para que los diversos productos digitales sean diseñados de manera más intuitiva para que su aprendizaje y manejo sea más fácil y rápido para la multiplicidad de usuarios, cualesquiera sean sus características culturales y niveles educativos; todos deben ser diseñados y producidos teniendo en cuenta las competencias informáticas previas que permitan a los usuarios de cualquier edad poder usar, y comprender los contenidos de los MED. Sin embargo, no es lo que predomina para poder “llegar” a un gran porcentaje de ellos disponibles en las diversas plataformas: más de tres pasos para poder acceder a los materiales educativos digitales (que incluyen la división de las diferentes categorías científicas), tipografías poco legibles, un diseño de interfaz que debe seguir mejorando su usabilidad, una estructura de navegabilidad compleja, productos audiovisuales que se reducen a clases o conferencias magistrales grabadas en el momento en que tuvieron lugar, material escrito digitalizado y en algunos casos, el material está diseñado de manera multimedial e interactiva. Ahora bien, el mayor obstáculo es simbólico y educativo: el idioma. En la mayoría de los casos predomina el inglés, marcando una línea divisoria entre quienes pueden acceder y quiénes no.

Se hace necesario diseñar y producir contenidos educativos para el nivel superior específicos, concretos, y puntuales a los intereses de la comunidad educativa. En otras palabras, los MED que ya están disponibles en las múltiples plataformas digitales, sirven para variados fines pedagógicos, pero también es cierto que muchos de ellos no están adecuados, socio-tecnológicamente hablando, a las necesidades de los programas de las materias que se dictan, los tiempos y objetivos de los docentes de nuestro territorio y cultura universitaria. Es en este sentido que, ante los primeros resultados obtenidos, se hace necesario producir materiales

educativos propios, que respondan a las lógicas educativas que se necesitan, en lugar de recurrir -a menos que sea necesario- a materiales elaborados por terceros.

La interdisciplina, la creatividad, debe ser uno de los objetivos centrales a la hora de pensar el diseño de los materiales educativos digitales para la región, los cuales sean productos de diálogo entre profesionales de diferentes áreas, en los que el docente pueda condensar ideas y resultados de sus investigaciones, y ver de manera concreta que esos materiales respondan a sus necesidades ante el aula y sus objetivos pedagógicos. La creatividad, el poder pensarlos de una manera, lúdica, interactiva, combinando saberes de diferentes disciplinas es hoy uno de los principales objetivos, a fin de diseñarlos utilizando diversos recursos y lenguajes. Si el diseño y producción de los MED implica nuevas, creativas e innovadoras formas de pensar y producir contenidos, entonces es factible diseñarlos tomando conceptos del campo audiovisual, recuperar aspectos de la oralidad y la escritura, incluir herramientas multimediales, a fin de pensar una combinación de formatos que se adapten y den respuesta a las necesidades educativas y a las problemáticas sociales, tanto del territorio, como de la universidad.

Bibliografía

- Ayala, S.** (2020). *El reinado del papel: prácticas de lectura universitarias, un análisis desde la construcción social de la tecnología*. 1a ed. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. Recuperado de: <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/el-reinado-del-papel-practicas-de-lectura-universitarias-un-analisis-desde-la-construccion-social-de-la-tecnologia/>
- Bookchin, M.** (1993). *Ecología de la libertad*, Buenos Aires: Altamira.
- Bourdieu, P.** (2004). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Foucault, M.** (1991). *Saber y verdad*, Madrid: La Piqueta.
- Landow, G.** (1995). *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Litwin, E.** (1997). *Las configuraciones didácticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Litwin, E.** (2000). *La educación a distancia. Temas para el debate en una nueva agenda educativa*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Litwin, E.** (2008). *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Buenos Aires: Paidós.
- Litwin, E.** (2009). “Controversias y desafíos para la universidad del siglo XXI”, en el *Primer Congreso Internacional de Pedagogía Universitaria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Marotias, A.** (2019). *El rol de la educación a distancia en la universidad pública argentina (1986/2016)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. Abril de 2019.
- Mena, M.** (2004). *La educación a distancia en América Latina. Modelos, tecnologías y realidades*. Buenos Aires: La Crujía.

Mena, M. (Comp.) (2005). *Construyendo la nueva agencia de la educación a distancia*. Buenos Aires: La Crujía.

Simone, R. (2001). *La tercera fase: formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: España: Taurus.

Zukerfeld, M. (2007). *Disonancias del Capital: música, tecnologías digitales y capitalismo*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.

De la poética a las técnicas del lenguaje fotográfico audiovisual. Una experiencia pedagógica

Lic. Luisina Anderson

UNLP – FDA
luisina.an.az@gmail.com

Prof. Franco Cerana

UNLP - FDA - IPEAL
ceranafranco@gmail.com

Lic. Franco Palazzo

UNLP - FDA – IPEAL
francopalazzo.lp@gmail.com

Resumen

El acceso masivo a diversos dispositivos técnicos presenta la necesidad de replantear los programas de algunas asignaturas relacionadas con el diseño de imágenes audiovisuales. Los estudiantes ingresantes a las carreras de Artes Audiovisuales ya son productores de imágenes en distintos formatos antes de iniciar sus estudios académicos. Cuando las cátedras se muestran indiferentes a este hecho y proponen, a través de su currículum oculto, desactivar los conocimientos previos, terminan desestimando los intereses de los estudiantes. Es factible, sin embargo, abordar la enseñanza de la disciplina desde sus dimensiones poéticas y compositivas, para que la aprehensión de los conocimientos técnicos más avanzados pueda volverse una necesidad por parte del estudiante en lugar de una imposición de los docentes. El presente artículo describe y analiza la experiencia y los resultados del primer año de la cursada de Iluminación y Cámara, materia del primer año de todas las carreras del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, en donde se reestructuró el programa, en base a lo descrito anteriormente.

Introducción

Durante el 2018 y tras algunos años de dar clases de Dirección de Fotografía en distintos ámbitos, nos encontramos frente al desafío de reestructurar el programa de la materia

Iluminación y Cámara (IA) de las carreras del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP). Para llevar a cabo esta labor, tomamos como base el análisis de tres factores que consideramos pilares de la situación pedagógica: los paradigmas del hacer audiovisual y de su pedagogía (Tabarozzi, 2016), las diversas tipologías de bibliografías sobre la disciplina y las características de las y los estudiantes de esta carrera.

En lo que refiere a la Dirección de Fotografía en particular, podemos distinguir, a riesgo de simplificar, tres grandes tipologías de bibliografía que suelen utilizarse en las aulas de Iluminación y Cámara y que tienen estrecha relación con los paradigmas de la enseñanza audiovisual. En primer lugar, el estilo de textos a los que habitualmente se recurre es del tipo manual: compendios de tablas, explicaciones técnicas y físicas de las herramientas tecnológicas con las que se construye la imagen audiovisual. Esta clase de bibliografía se vincula al paradigma que mayor impacto tuvo en la pedagogía de la disciplina, el tecnicista, que reduce la disciplina al enaltecimiento de las tecnologías y sus posibilidades plásticas. En la segunda tipología se encuentra un gran número de libros y revistas que compilan entrevistas a Directores de Fotografía (DF). Éstos, a su vez, pendulan entre otros tres paradigmas: el autoral, cuando se alude a la persona encargada de la fotografía como un artista completo, autor indiscutido de la estética visual del film; el de la práctica, cuando se puebla de anécdotas y se valora sobre todo el hacer; e incluso el industrialista, cuando las y los DF entrevistados pertenecen y se valen de las lógicas de una industria que, generalmente, resulta lejana a la de quienes se enfrentan al texto, aspirantes a la disciplina. Por último, y para poder aproximarse al paradigma Esteticista, se suele echar mano a un tipo de bibliografías menos específicas, que hacen un análisis de la estética audiovisual en su conjunto, o a textos pertenecientes a otras disciplinas como la fotografía fija, las artes plásticas y el diseño. Claro que hay excepciones y que mucha de la bibliografía a nuestro alcance no puede ser reducida a una sola de estas tres categorías, a la vez que queda patente la posibilidad de combinar estos paradigmas para enriquecer la práctica pedagógica. Sin embargo, resulta muy habitual el uso exclusivo de los textos mayormente tecnicistas que se vuelven muy útiles para ordenar los contenidos de la currícula y simplificar sus explicaciones.

En lo que refiere al colectivo de estudiantes de Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de La Plata, encontramos que poseen dos características particulares: primordialmente, ya ingresan a la carrera siendo productores de imágenes -utilizando cámaras réflex o sus celulares, todas y todos toman fotos y graban videos, e incluso se preocupan por hacer llegar estas producciones a un público lo más amplio posible-, y en segundo lugar, no son cinéfilos, consumen mayormente series que les son administradas por, prácticamente, un único servicio de video on demand: Netflix¹. Lejos de establecer un juicio de valor sobre esto

¹Una encuesta realizada a estudiantes de primer año de la carrera, a principios de 2020, arrojó que sobre 251 estudiantes encuestados -aproximadamente el 50% del total de ingresantes-, 194 no asisten nunca salas de cine o lo hacen sólo ocasionalmente, mientras que 225 consumen regularmente contenido a través de la web o Netflix.

último, lo que nos interesa es saber con quién compartimos el aula, sobre qué bases trabajar y hacia a dónde apuntar.

Metodología

Teniendo en cuenta lo descrito anteriormente, consideramos que hay dos modos de abordar la enseñanza de la disciplina a este grupo. Una opción, de carácter claramente tecnicista, sería enseñar las herramientas de la cámara y la iluminación sin tener en cuenta la producción previa y, por lo tanto, los conocimientos de quienes asisten a nuestras clases. La segunda posibilidad es partir de los conocimientos previos, del uso de las herramientas a las que están habituados y, progresivamente, ir sistematizando los conocimientos y complejizando las propuestas para que los propios estudiantes sientan la necesidad de investigar, explorar e incorporar herramientas y nuevos conceptos, sobre una base sólida de experiencias tangibles. En este último paradigma fue donde propusimos situarnos. Uno más parecido a la práctica del artista que, en pos de lograr cierta poética, experimenta con los recursos hasta llegar al adecuado.

Es por esto, que nos planteamos una secuencialidad que parta de dos grandes conceptos: composición y clima lumínico. A partir de allí se van desarrollando progresivamente cuestiones mucho más específicas, como el uso del diafragma y del obturador. Nuestro principal anhelo era ampliar el horizonte de imágenes posibles proponiendo un desafío y haciendo que las y los estudiantes se interesen en aprender nuevas técnicas.

Para trasladar estas ideas a la currícula, se definió una secuencialidad de clases determinada por las dos grandes áreas que le dan nombre a la materia: la iluminación y la cámara. Dos temas que abordamos desde distintos aspectos, algunos más plásticos, otros más narrativos, algunos más técnicos, otros más ideológicos. A su vez se dividieron los temas en ejes conceptuales que, cruzándose con estas dos áreas, irían definiendo la secuencialidad de las clases. Un ejemplo para ilustrar esta idea: en abundantes manuales de dirección de fotografía se desarrolla primero la técnica de la exposición y sus variables -diafragma, sensibilidad y obturador- para luego describir las consecuencias plásticas que tendrá cada uso -profundidad de campo, textura, barrido de movimiento-. En nuestro caso, las variables se fueron abordando a medida que se desarrollaron las unidades Figura-Fondo -diafragma-, Textura -sensibilidad y diafragma- y Representación Temporal -obturación-. Partimos entonces de la necesidad de separar la figura del fondo, por lo cual acudimos a la profundidad de campo. O partimos de la intención de generar una imagen sucia, desprolija y con textura, para lo cual, experimentamos con la sensibilidad.

Relación Teórico-Práctico

Propusimos, para el desarrollo de las clases, módulos de cuatro horas continuas semanales de trabajo en el aula, sin una división estanca entre las instancias teóricas y prácticas. Esto nos permitió adaptar el tiempo a las necesidades de cada clase. Sin priorizar una instancia sobre la otra y entendiendo las múltiples dinámicas que se pueden desarrollar en la relación Teoría-Práctica. De esta manera, podemos dividir la experiencia áulica del 2019 en cuatro grandes instancias.

1. Instancia práctica: El tiempo asignado a los módulos prácticos varía según lo demande la actividad desarrollada en la clase. Con un mínimo de dos horas pudiendo extenderse a tres o cuatro horas captando así todo el módulo de la materia. Dentro de esta instancia desarrollamos dos líneas de trabajo. Por un lado, las prácticas a modo de taller, donde grupos de estudiantes, a partir de una consigna concreta desarrollada durante la clase, experimentan las herramientas técnicas y las posibilidades plásticas y narrativas. Esta experiencia es llevada a cabo grupalmente con los dispositivos que tienen a mano, como celulares o cámaras réflex, pudiendo incorporar, en algunas ocasiones, equipamiento de la facultad de forma complementaria. Dicha experiencia puede anticipar el contenido teórico desde la experimentación para luego conceptualizarse en la instancia teórica; o bien darse después de ésta, siendo una puesta en práctica de los contenidos dados. En este último caso, los ejercicios sirven para fijar, a través de la experimentación, los contenidos trabajados anteriormente, a la vez que plantean nuevos interrogantes para investigar.

Una segunda línea consiste en trabajos proyectuales fuera del aula, donde cada grupo de estudiantes debe producir piezas audiovisuales conforme a una consigna dada. En este caso la labor docente implica el acompañamiento sobre los trabajos no sólo en el horario de cursada sino, además, pactando con los grupos horarios para asistirlos en las jornadas de rodaje previamente acordadas.

En ambas propuestas de trabajo se hace imprescindible la participación activa del equipo docente que, desde una cercanía con los grupos, guía y asesora en la resolución de los ejercicios, aporta su propia experiencia y ayuda a ampliar el campo de referencias estéticas, sugiriendo filmografía y otros materiales visuales.

2. Instancia Teórico-Práctica: Consta de módulos de entre tres y cuatro horas, donde se proponen ejercicios en torno a un tema que se va conceptualizando a medida que se va desarrollando. En esta instancia lo teórico y lo práctico se dan de forma simultánea. El uso del espacio del set y/o equipos de la facultad se vuelve una herramienta indispensable para el abordaje de la clase. Significa para el estudiante una instancia donde ve en acción los equipamientos y métodos de trabajo propios de la disciplina. El objetivo de estas clases es evitar las abstracciones graficadas en un PowerPoint para ver el funcionamiento real de la luz, los lentes y la cámara.

3. Instancia teórica: Esta instancia no excede el módulo de dos horas, contemplando dos

descansos muy breves. En IA nos interesa que el colectivo de estudiantes pueda analizar e interpretar la dimensión plástica y estética de las imágenes audiovisuales, y explorar las herramientas técnicas necesarias para la producción de dichos aspectos visuales. Consideramos que estas herramientas deben incorporarse como un elemento al servicio de la plástica de la imagen, con la conciencia de que cada dispositivo o tecnología nueva puede funcionar de distintas maneras, y posibilitar diversos recursos visuales.

En ese mismo sentido, otra de las líneas conceptuales abordadas por la cátedra para la elaboración de material pedagógico tiene que ver con la utilización, en cada una de las unidades del programa, de ejemplos producidos con recursos análogos o cercanos a los que utilizan los y las estudiantes en sus propios trabajos. Producciones independientes o de escasos recursos materiales -sin que por eso se relegue la calidad técnica, estética y artística de las obras a la hora de seleccionarlas-, son efectivos para tender un puente entre los contenidos técnicos y conceptuales y su propio hacer. Los grandes maestros del cine son invaluable como referencia visual, conceptual y artística, pero muchas veces, debido a la lejanía entre las condiciones de producción de ese tipo de audiovisuales y las de nuestro contexto, pueden conducir a la frustración. Por ese motivo, hacemos hincapié en recurrir a material de producción local, muchas veces de colegas, estudiantes y graduadas/os de nuestra casa de estudios, de los cuales podemos conocer sus modos de producción y acercar a las y los estudiantes al mundo de la producción profesional del que se van volviendo parte (Palazzo y Cerana, 2019).

4. Instancia de diálogo interdisciplinar: El marco contenedor de Facultad de Artes de la UNLP es invaluable: tenemos la ventaja de habitar una institución en la cual conviven docentes, estudiantes e investigadoras/es de un amplísimo abanico de disciplinas artísticas.² Escenografía, música y sonido parecieran ser, en primera instancia, las más fáciles de vincular al quehacer audiovisual. Pero la lista continúa, y la posibilidad de pensar cruces interdisciplinarios con artistas multimediales, pintores, escultores, ceramistas, diseñadores; abre posibilidades infinitas para seguir pensando la disciplina y sus abordajes pedagógicos.

En 2019, nuestra primera experiencia interdisciplinar fue con la cátedra de Escenografía Básica 1 y 2, con quienes desarrollamos de forma conjunta dos clases sobre Color. En una primera instancia, ambas cátedras abordaron el tema desde el punto de vista particular de su disciplina en una clase teórica. Para la segunda clase se propuso un ejercicio donde varios grupos, compuestos por estudiantes de cada disciplina, debían desarrollar una propuesta para la creación de una imagen audiovisual. Si bien el tema principal era el color -diseño de paletas, percepción del color, física de la luz, temperatura color, cualidades de las fuentes-, en la práctica, las y los estudiantes de ambas disciplinas tuvieron que pensar, dialogar y ponerse de acuerdo en cuestiones de encuadre y composición, puesta de iluminación,

² La Facultad de Artes de la UNLP es una de las instituciones de arte más grandes del mundo, alberga aproximadamente 15.000 estudiantes y 1.500 docentes en sus ocho departamentos: Música, Sonido, Plástica, Diseño en Comunicación Visual, Multimedia, Estudios Históricos y Sociales y Artes Audiovisuales.

texturas, construcción espacial, caracterización del personaje. La unidad curricular del color, entonces, escondía en el currículum implícito (Eisner, 1979) otro objetivo primordial: la práctica multidisciplinaria y la experiencia de tener que resolver cuestiones reales del trabajo en equipo -característico del quehacer audiovisual-, con materialidades y problemáticas concretas de la producción independiente.

Las instancias interdisciplinarias abren el juego para abordar la dirección de fotografía de forma compleja, debiendo resolver -en diálogo con otras áreas- un ejercicio que contemple varios desafíos. Porque, en definitiva, el cine sólo puede desglosarse y desmenuzarse para su estudio, pero la obra final es el resultado de la interdisciplinariedad y del trabajo en equipo. Esta instancia posee un tema central y otros periféricos, pero su objetivo último es la construcción de herramientas para el diálogo.

Conclusión

Antes de finalizar el ciclo lectivo 2019 y con el advenimiento de la instancia de evaluación escrita -que no implica un trabajo memorístico, ya que responde a la modalidad *a libro abierto*-, descubrimos que estaba circulando entre el grupo de estudiantes un cuerpo de apuntes que incorporaba registros de las clases y resúmenes del material bibliográfico propuesto por la cátedra, pero también, fragmentos de otros materiales *no oficiales* encontrados en internet. Estos apuntes llamaron nuestra atención y nos dieron la pauta de una actitud activa, propia de la investigación que desborda, incluso, los contenidos abordados en clase. Esto, en primera instancia, podría ser motivo de alarma, ya que excede nuestra revisión y puede generar contrapuntos con nuestras propias clases. Pero entendemos que dicho material es producto de una indagación valiosa, y puede ser incorporado al material de consulta, luego de ser discutido y corregido por quienes integran la cátedra, es decir, el cuerpo docente y el grupo de estudiantes.

La posibilidad de pensar la clase como un lugar de invención -donde el contenido no es una serie de definiciones acabadas, sino que se estructura en experiencias cuyo objetivo es generar interrogantes- propicia una actitud más activa y reflexiva en el conjunto de estudiantes. “Lo que parece haber cambiado de manera irreversible es que la explicación de lo acabado, tema por tema, ya no necesita el marco de la clase para ser” dice Mariana Maggio (2018, p. 24) y con ello abre la posibilidad de pensar la clase como un lugar de investigación, de resolución de problemas, de creación de conocimientos. Removiendo de la clase algunas fórmulas y definiciones técnicas -que fácilmente se encuentran en la bibliografía o en Internet-, consideramos que ganamos tiempo para aprovecharlo en el pensamiento sobre la imagen y en la indagación de los materiales por parte de las y los propios estudiantes que construyen un conocimiento más duradero, útil y versátil, o en términos de Ausubel (1983), un aprendizaje significativo. El fin último es propiciar un tiempo y espacio que

permita conceptualizar las experiencias y conocimientos previos de los y las estudiantes, incorporando nuevos conceptos que permitan en el futuro un abordaje al tema con mayor complejidad y desde la reflexión.

Una particularidad que nos dejó la cursada 2019 fue la realización, por parte de un grupo de estudiantes, de una videoinstalación para el Proyecto Final de la materia. Este acontecimiento, hasta el momento inusual en nuestro recorrido docente -dado que la dirección de fotografía está muy emparentada con el cine clásico, tradicional e industrial-, nos abrió muchos interrogantes y un camino para seguir discutiendo y ampliando el abordaje de la disciplina, pensando en cuáles son las potencialidades de una cátedra de Iluminación y Cámara en el marco de una Facultad de Artes.

Bibliografía

- Ausubel, D., Novak, J. y Hanesian, H.** (1983). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. Ciudad de México, México: Trillas.
- Eisner, E. W.** (1979). *The educational imagination: On the design and evaluation of school programs*. Nueva York, Estados Unidos: Macmillan.
- Maggio, M.** (2018). *Reinventar la clase en la universidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Palazzo, F., & Cerana, F.** (2019). *La imagen latente. Dirección de fotografía y pedagogía situada*. Metal, (4), e001. Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/24516643e001>
- Tabarrozzi, M y otros** (2016). *Estrategias pedagógicas en la enseñanza-aprendizaje de la realización audiovisual*. V Congreso ASAECA. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires, Argentina.

Inclusión: una perspectiva desde el lenguaje audiovisual

Lic. Prof. y Realizadora Audiovisual Valeria Simich

EPCTV Escuela de Cine y Televisión de Rosario

E.E.S.O. Nº 411 "Leónidas Gambartes" Rosario

valeriasimich@gmail.com

Resumen

El conflicto que se presenta en este escrito es como enseñar el lenguaje audiovisual y lograr la inclusión, mediante el diseño de nuevas estrategias didácticas que permitan aprendizajes significativos.

A modo de introducción

El lenguaje audiovisual desde su riqueza y multiplicidad es sumamente útil y necesario como elemento de inclusión de los estudiantes dentro y fuera del aula.

Este escrito analiza cómo alcanzar dicha enseñanza y aprendizaje, considerando dos casos: una estudiante ciega y otra con audición disminuida. Siempre desde una perspectiva que busque revalorizar y no simplificar los contenidos, y creando estrategias que provoquen saberes enriquecedores.

La propuesta que se trabaja es la de diseñar y repensar las estrategias didácticas de la disciplina audiovisual, que permitan el acercamiento a instancias de aprendizajes significativos e inclusivos.

Presentación de la problemática

Este análisis se centra en la enseñanza y el aprendizaje del lenguaje audiovisual en una escuela media o de nivel secundario, en la asignatura *Lenguaje y Producción Audiovisual*, en una institución que cuenta con bachiller en la modalidad Artes Audiovisuales.

Se estudia en este trabajo, el caso de una estudiante ciega y otra con disminución de la capacidad auditiva. Abordando, principalmente, el trabajo producido en el aula, desde la creación de un documental, sin actores ni artificios, y posteriormente, un cortometraje

ficcional, en el cual se hace hincapié en la escritura y la puesta en escena.

A partir de allí, la creación y el juego con el lenguaje audiovisual, son los ejes para trabajar en la materia.

Como señala Alain Bergala, “lo decisivo, estoy cada vez más convencido, no es ni siquiera el ‘saber’ del docente sobre el cine, sino la manera como se acerca a su objeto” (Bergala, 2007, p. 32).

Con esto se pretende que los estudiantes:

- Construyan el lenguaje audiovisual a partir del reconocimiento de las variables tiempo-espacio y su registro mediante un soporte tecnológico.
- Practiquen la producción, como proceso organizador de cada una de las etapas de la realización.
- Realicen el trabajo del área de audiovisual en sus dimensiones técnicas y expresivas.
- Adquieran un posicionamiento crítico frente al hecho audiovisual en tanto realizador y/o espectador.

La metodología propuesta para el desarrollo de los contenidos se presenta a través de:

- Clases expositivas.
- Ejecución de ejercicios de descripción, análisis e interpretación de material audiovisual.
- Realización de trabajos prácticos de desarrollo de imágenes y sonidos aplicando los contenidos teóricos.
- Utilización de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) para la búsqueda de la información, las imágenes y el desarrollo de sus propias creaciones.

Esto se produce en esta combinación que conlleva lo audiovisual: lo visual y lo auditivo, dos percepciones que confluyen, donde ninguna excluye o reduce a la otra, ya que son simultáneas y necesarias una con la otra.

La expresión audiovisual como herramienta pedagógica, permite construir realidades, dar perspectiva a los procesos históricos, crear y aprender, transmitir ideológicas y movilizar el intelecto y la sensibilidad.

Aquí es donde se presenta el desafío: trabajar desde la inclusión del estudiante que presenta uno de sus sentidos disminuidos o anulado.

Lo que sucede en el aula

La materia *Lenguaje y Producción Audiovisual* se fundamenta en que el estudiante adquiera los conocimientos técnicos, discursivos y metodológicos básicos que hacen a la producción audiovisual.

Para ello, el recorrido a través de un marco teórico-práctico sobre los fundamentos y saberes básicos de la producción audiovisual, permitirá que el estudiante pueda descubrir la importancia de la imagen como elemento fundamental de la comunicación audiovisual.

En la asignatura se trabaja siguiendo un esquema: ver productos audiovisuales, analizar cómo contar una historia y comenzar a escribirla, grabarla: llevar a cabo un rodaje, con su necesaria planificación y la posterior edición del material producido. Finalizando con el visionado y análisis de cada trabajo.

Realizar un rodaje, distribuir roles, analizar el trabajo propio y el de los compañeros, organizar un festival de cine en la propia institución escolar con el material producido, son algunas de las tareas propuestas.

Cómo encarar esto desde una perspectiva que no reduzca los contenidos ni la calidad y se logre la inclusión a partir del trabajo y de la comprensión de lo realizado, es el principal desafío.

Siempre teniendo en consideración lo señalado por Bergala sobre no pensar en trabajar para lograr productos sino procesos: “el trabajo mostrado se presenta así, como la traza de un aprendizaje y no como ‘producto acabado’ ” (Bergala, 2007, p. 181). Se trata de pensar en crear mundos posibles y de posibilidades.

Algunas propuestas que se presentan desde la materia son:

- Buscar productos visual y auditivamente ricos.
- Ver imágenes sin sonidos o escuchar sonidos sin imágenes y construir a partir de allí una historia.
- Analizar productos audiovisuales.
- Encarar la escritura audiovisual desde el juego.

Todo esto teniendo en cuenta que enseñar lo audiovisual implica el desorden: el caos, haciéndose necesario desestructurar espacios y tiempos como señala Verónica Plaza Schaefer:

Se mueven los bancos, se arman escenografías, se filma en el patio, las veredas y a veces también en las casas de los estudiantes. Para buscar la información y hacer las entrevistas es necesario salir de las escuelas. Este tipo de trabajo no siempre puede acomodarse a los dos ejes que estructuran el trabajo en la escuela: el espacio áulico y el tiempo (módulos de 80 minutos). (Plaza Schaefer, 2013, p. 9)

Cuando uno de los sentidos con los que percibimos se encuentra anulado o disminuido pero existen las ganas y las posibilidades para la creación y el aprendizaje, la imaginación es la que cobra un lugar importante.

Al respecto, Adriana Fresquet dice: “la imaginación se convierte en condición para ampliar el conocimiento de la realidad, por ser capaz de reproducir lo que no ha visto y de basarse en los relatos, imágenes o descripciones de la experiencia ajena” (Fresquet, 2014, p. 47).

Trabajar con imágenes y sonidos en su conjunto permite lograr que el estudiante, en el caso de no percibir completamente un sentido, se pueda apoyar en el que distingue de forma total.

Al respecto, Laura Malosetti Costa argumenta: “las imágenes visuales son estímulos poderosos para la mente humana” (2006, p. 155). Se puede aseverar que lo mismo sucede con las imágenes sonoras para trabajar y desarrollar la imaginación.

Los “resultados”

Tomando estos “resultados” más como procesos, que como productos terminados: algunas de las experiencias más interesantes se presentaron en la descripción de escenas.

En este caso se les pidió a los estudiantes que relataran de forma escrita su película o serie favorita. A modo de ejemplo, se presenta una breve sinopsis de la película argentina *Corazón de León* (2013), dirigida por Marcos Carnevale. La estudiante no vidente realizó este escrito:

Esta historia narra la vida de León que es un señor que sufre problemas de estatura. Él es arquitecto y vive con su hijo Nicolás.

Él se enamora de Ivana, que es una chica que conoce para entregarle el celular que ella había perdido en una plaza y él se lo agarró.

Empezaron a estar juntos pero ella lo deja por su discapacidad.

Finalmente cuando él está en la playa con su parapente ve a Ivana. Él estaciona el parapente, ella se saca los zapatos para meterse en la arena, entra corriendo y se dan un beso.

La estudiante eligió relatar una película que vio numerosas veces, en su escrito señala que el protagonista de la misma posee una discapacidad que no le impide disfrutar de la vida y, a la vez, utiliza las descripciones de las imágenes que otras personas le fueron haciendo de la película y completa el sentido de las mismas utilizando su imaginación y los sonidos del film.

Respecto al trabajo con imágenes sonoras, la consigna a elaborar era crear un relato sonoro de treinta segundos a partir de sonidos ambientes. La estudiante con audición disminuida presentó un desafío muy interesante a partir del ruido del agua al caer y golpear con una superficie: que sus compañeros logren adivinar donde impactaba el agua. Logrando de esta manera, un interesante intercambio entre sonido y sensaciones.

Desde el punto de vista propiamente audiovisual, se trabajó en la realización de documentales y cortometrajes ficcionales, estos trabajos fueron realizados en grupos de trabajos. En los casos de ambas estudiantes, prefirieron desarrollarse en el área de Producción, gestionando y obteniendo lo necesario para y durante el rodaje.



Documental Biopreparados, Rosario, 2018.

El primer proyecto documental, *Biopreparados*, realizado por la estudiante que posee disminución en la capacidad auditiva, resultó en quince minutos de imágenes y entrevistas, donde en los fragmentos donde no aparecen los entrevistados, hay una voz en off que relata el tema expuesto, es decir, el sonido es el recurso más importante de este trabajo.

El segundo proyecto documental, lo realizó el grupo al que pertenece la estudiante ciega. El tema elegido es la práctica del skate en Rosario. Como la principal pista para la realización de este deporte amateur se encuentra cerca del río, los estudiantes eligieron trabajar con la gama de tonos marrones del mismo y otorgándole más importancia al sonido ambiente, como las ruedas del skate al deslizarse, que a las entrevistas, logrando, de esta manera, un efecto muy rico en cuanto al lenguaje audiovisual.



Documental Skate, Rosario, 2018.

El tercer proyecto, es una ficción, donde ambas estudiantes participaron en el mismo grupo. Se trabajó desde el guión, la puesta en escena, la preproducción y la posterior edición de las imágenes filmadas.

Este trabajo tuvo como tema principal: la culpa, temática propuesta por los estudiantes y la consigna era encararla desde una perspectiva que incluyera a la escuela y que, a la vez, fuera íntegramente rodado en el edificio escolar.

El proyecto llevó dos meses de elaboración. Logrando que los estudiantes pudieran atravesar las distintas etapas de la realización cinematográfica. Pudiendo poner en práctica lo aprendido del lenguaje audiovisual.

Respecto a la evaluación de estos proyectos, y como se destacó anteriormente en este mismo escrito, se evaluó el proceso de trabajo y no el resultado final.

La evaluación se consideró como parte integrada al proceso de enseñanza y de aprendizaje. Desde esta perspectiva adquirió un carácter comprensivo, formativo y sumativo. En ese



Cortometraje Culpa, Rosario, 2018.

sentido, debió atender todos los dominios abordados: productivos, críticos y culturales.

El trabajo continuado de los estudiantes fue el criterio orientador del sistema de evaluación. En consecuencia, se basó en la participación de los estudiantes en las clases teóricas y prácticas, el uso de recursos electrónicos y la realización de ejercicios y trabajos.

Como señala Alicia Camilloni:

Las disciplinas académicas, las profesiones, y los oficios son culturas. Los estudiantes no pueden aprender los conceptos sin aprender las culturas. El aprendizaje es un proceso de enculturación. Pero la forma en que se enseñan los conceptos en la escuela, por lo general, es muy diferente a la forma en la que las practican esas culturas. Los estudiantes pueden aprobar exámenes pero no ser capaces de usar sus conocimientos en situaciones de práctica auténtica. (Camilloni, 1995, p. 5)

Estas palabras son consideradas fundamentales para la evaluación: no es solo lo que saben los estudiantes sobre los conceptos aprendidos, sino cómo los utilizan y los aplican en el hacer. Particularmente en los casos aquí expuestos, de las dos estudiantes: cómo a partir de desarrollar la imaginación en la realización, logran comprender y construir el mundo y el lenguaje audiovisual.

Unas palabras para concluir

Las situaciones presentadas en este escrito llevan a volver a pensar lo audiovisual etimológica y estratégicamente.

Siempre lo audiovisual es una herramienta ideológica y política. Siempre la enseñanza es un proceso ideológico y político. Una búsqueda en la creación del saber que intenta no repetir patrones.

El gran educador Paulo Freire señala: “enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las

posibilidades para su propia producción o construcción”.

Transformar y transformarse. Abrir las perspectivas a otras y nuevas realidades es lo que nace de este encuentro entre lo audiovisual y la educación.

Bibliografía

- Augustowsky, G.** (2017). *La creación audiovisual en la infancia. De espectadores a productores*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J.** (1992). “El papel del dispositivo”. En *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bergala, A.** (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la trasmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Camilloni, A.** (1995). “Didáctica General y Didácticas Específicas”. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <https://www.palermo.edu/ACI/trabajos/Alicia-Camilloni>. Consultado el: 01/11/19.
- Fresquet, A.** (2014). *Cine y educación: La potencia del gesto creativo. Reflexiones y experiencias con profesores y estudiantes de enseñanza básica y media dentro y fuera de la escuela*. Santiago, Chile: Ocho libros Editores.
- Malosetti Costa, L.** (2006). “Algunas reflexiones sobre el uso de las imágenes en el ámbito escolar”. En Dussel, I. y Gimenez, D. (Ed.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Plaza Schaefer, V.** (2013). “Escuela y Medios de Comunicación: la Producción de Audiovisuales como Propuestas Educativas”. En: *Ação mediática. Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*. Universidade Federal do Paraná, Brasil.

Propuesta de trabajo entre director/a, actor/actriz y guionista para el entrenamiento de la expresividad actoral desde la sonoridad, la narración escénica y argumental

María José Medina

Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión,
Universidad Nacional de Tucumán
mariajosemedina1984@gmail.com

Federico Agustín Niederle

Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión,
Universidad Nacional de Tucumán
agustinniederle@hotmail.com

Resumen

En este trabajo se desarrollan los métodos utilizados durante los talleres de entrenamiento actoral (para cine y teatro) dictados por María José Medina y Sergio Prina, en donde se aborda el universo acústico desde tres planos definidos e interconectados entre sí: la actuación, la narración y la sonoridad. Se exploran los registros y las capacidades en la sonoridad de los actores y actrices, abordándola como el ligamento de todo lo demás, para conseguir potenciar la singularidad actoral, enriquecer el relato y para fortalecer la expresividad general de la escena. A su vez la propuesta se apoya en el trabajo de construcción escénica desde un vínculo actor/director/guionista. Lo desarrollado entre el actor y el director (la expresividad, la sonoridad y la narración con el espacio), se conjuga con la narración escénica y argumental trabajada entre guionista y director. Mientras el actor aporta a lo narrativo (guion) durante los ensayos, para que ese resultado le sirva de apoyo.

Las Corrientes Teatrales Precedentes

El trabajo de la expresividad actoral, la narración escénica y argumental durante la creación de una obra puede trabajarse desde el universo acústico con un procedimiento interactivo que vincula a actor/actriz, guionista y director/a de forma integral y dinámica.

El entrenamiento perceptivo pone el foco en el entrenamiento de la Actuación, en las posibilidades expresivas de los actores y las actrices. Es decir que tiene un eje determinado y clave y es el actor/iz en el centro de la escena. Por lo tanto, si enmarcamos esta perspectiva de trabajo en el marco teórico existente, debemos hacer referencia a algunos directores teatrales contemporáneos argentinos que han desarrollado esta línea de búsqueda artística en las creaciones teatrales actuales.

Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, desarrollaron lo que se llama teatro de las intensidades, o teatro de estados, perspectiva que puso el foco en el trabajo actoral, en la concepción del teatro como acontecimiento, contribuyendo desde sus prácticas al concepto de actuación, el cual, según los estudios de Karina Mauro (2014), pensadora contemporánea argentina, no tiene un sustento teórico, porque no se ha delimitado su alcance, por lo tanto, tampoco se ha profundizado en su estudio.

Podemos mencionar entonces, que el contexto que nos contiene en esta investigación, implica que la idea de la actuación proviene de la práctica misma, de los directores, dramaturgos, etc. mientras que desde la teoría cuesta definirla como un objeto de estudio autónomo, con un desarrollo conceptual propio.

No obstante, la práctica fue marcando una corriente de trabajo. La postura centrada en el actor/iz, logró alejar la supremacía del texto y al actor/iz como mero intérprete, rompiendo con una lógica histórica y dando espacio a la singularidad de ese que actúa. En el territorio de la actuación el actor construye una realidad. No la realidad imaginaria del relato, de la historia, sino la realidad concreta de estar actuando, dice Bartís (Calero, 2010), aludiendo a que la actuación es esa presencia que aparece aquí y ahora, desligada de todo precedente.

En Tucumán, estas corrientes llegaron y la consecuente resistencia al texto representado, ha otorgado creaciones despojadas de las obligaciones narrativas clásicas. Estas dinámicas fueron creando una camada de actores y actrices formados con otras concepciones de la actuación y del texto teatral. Impregnados por este nuevo posicionamiento, el entrenamiento perceptivo recibe la herencia de una escena que busca y crea desde el trabajo actoral.

Análisis del Relato usado por el guionista

El arte no conoce el ruido, dijo Barthes. O todo tiene sentido o nada lo tiene. Barthes indica cómo a partir del modelo de Tomachevski, el relato podría dividirse en funciones e indicios. En donde las funciones implican los relatos metonímicos (funcional al hacer) y los indicios, los relatos metafóricos (funcionales al ser) (Barthes, 1966). La catálisis de la narración por medio de indicios podría crearse de una funcionalidad débil (que aporta poco a la narración intencional), pero permiten la poetización del tiempo dramático, la anticipación y atención. Es decir que mantiene el contacto entre el espectador y el narrador. Así un actor puede catalizar por medio de indicios actorales y así manifestar el perfil psicológico de su personaje

(motivación, intención, contradicción, racionalización, etc.), mientras permanece atento a las “funciones” acordadas grupalmente para no perder el hilo narrativo general, lo cual viene a su vez apoyado por diálogos, la escenografía y ciertas acciones, por ejemplo.

De este análisis, surge el modelo DAS (Deseo, Acción y Situación) para guionar las escenas, desarrollado en la sección 5, Resultados.

Narración Escénica desde el Universo Acústico

El verdadero 3D en el cine es el sonido, dice Lucrecia Martel.

En el cine, estamos como sumergidos en una pileta en donde el medio flexible es el aire que nos envuelve y atraviesa. El sonido es una vibración que se trasmite por ese medio y a través de nosotros, y a diferencia de la imagen, no tenemos párpados para cerrar y evitarlo. Aun así, el sonido siempre es descalificado a la hora de la construcción escénica. Pero es importante destacar que en una narración lo que nos atrapa, no son las imágenes sino los ritmos, las entonaciones y formas: es decir, el manejo del sonido. (Martel, 2009)

A este manejo de los ritmos, entonaciones y formas, se busca entrenarlo actoralmente para así poder sumarle lo argumental. Esto es aplicado tanto a la sonoridad del actor como a la sonoridad escénica situacional consecuentes al estar en lo inmediato y a habitar el espacio escénico.

Un lugar o una situación dada, está diluida en muchos atributos de sus elementos. Muchos de ellos son sonoros: un vaso o un plato, por ejemplo. Es decir, para establecer una escena en un bar, escucho los vasos y platos mientras veo sólo una porción de la escena (el plano). (Martel, 2019)

Durante el trabajo se buscan los atributos de los elementos disponibles en el lugar de trabajo, para así poder construir la narración desplegada en el espacio (a llamar Situacional en el modelo DAS).

Métodos de entrenamiento

Todos estos ejercicios se hacen en relación a un punto de vista definido en posición y distancia al actor/actriz. Durante el entrenamiento, el/la directora/a observa determinadas cosas mientras da indicaciones y orienta el trabajo que va encontrando el actor/actriz.

Los textos que se dicen pueden ser los mismos para todos los ejercicios.

i. *Observación y escucha*: El actor/actriz se presenta. Cuenta cosas cotidianas bajo la aclaración de no actuar nada. El director observa y escucha sus tiempos cuando habla, la gestualidad, si tiene ciertos gestos recurrentes, su respiración, la mirada, si mueve mucho los ojos, y todo lo que pueda ayudar a conocer sus expresiones particulares.

ii. *Primer trabajo con Textos*: Se le pide al actor que diga algo que sepa hacer. Una receta de cocina (real o inventada) por ejemplo. Se le indica que lo repita varias veces para que logre una estructura fácil de recordar. Se observa y escucha lo mismo que en el ejercicio 1, para identificar qué cosas cambiaron del ejercicio anterior debido al texto.

iii. *Los Niveles*: Se le indica al actor/actriz trabajar con tres niveles. Los niveles son tres aperturas posibles del cuerpo: grandes, medianas o pequeñas. El nivel 1 se llama “con uno mismo”. Aquí el actor/iz cierra su cuerpo, está como ensimismado/a, si dice texto lo dice para sí mismo/a, como si hablara solo. El nivel 2 o “con el otro” dirige toda la atención a otro imaginario a una distancia media (un metro y medio aproximadamente). El nivel 3 o “con el mundo”, busca que se escuche y se vea lejos, se abre todo el cuerpo, se hacen gestos grandes. Con este ejercicio ya se puede entrenar usando un solo texto, mientras se alterna entre los 3 niveles y las velocidades.

iv. *Decisiones formales y de percepción*: aquí se trabajan las decisiones que toma el actor en relación al punto de vista. El director le indica que haga foco en los ojos por ejemplo, que imagine que sus ojos salen en una pantalla de cine para concentrar la atención en ellos, para percibirlos más. No se trata de hacer “forma” solamente, sino de estar atento a una zona del cuerpo y desde ahí probar la forma.

v. *Disociaciones*: Los ejercicios de disociación son ejercicios para que el actor/iz atienda simultáneamente a múltiples factores. El actor/iz dice su texto, mientras el director le indica cosas que deberá hacer simultáneamente:

- Sin detenerse mucho, saludar a alguien que pasa a su costado.
- Olvidar el texto y disimularlo.
- Sin dejar de decir el texto, distraerse con algo pequeño que pasa cerca.
- Establecer una conversación con un compañero y trabajar a una distancia bastante cercana y no definir nunca si en el medio de la conversación lo que sigue es un beso o más texto.
- Iniciar una conversación cotidiana con un compañero y al mismo tiempo querer conversar con otro compañero, sin hacerlo. Debe permanecer en esa contradicción: conversar en un lugar y poner atención en otro.

vi. *Disociar la forma y la percepción*: Se indica retomar la percepción enfocada en los ojos y la boca, mientras se hace ojos de llanto y boca de risa para que nunca se defina la gestualidad y así se perciba la disociación.

vii. *Ejercicios Físicos*: Realizar una serie de ejercicios físicos y de trabajo con el cuerpo, mientras se dice el texto, como correr por el espacio, Trabajar de a dos, estirando y tensando el cuerpo, elajar el cuerpo todo lo posible y caminar desde esa flojera.

viii. *Trabajo con la respiración*: Percibir la respiración y decidir sobre ella. Tomar aire, lo máximo posible y desde ahí decir el texto mientras se va exhalando. Realizar el procedimiento contrario: Soltar el aire, tener el menor aire posible y decir el mismo texto.

ix. *Trabajo con el tiempo*: Velocidad/Detención/Silencio. Se define una secuencia de acciones con un texto breve, para realizarla en el menor tiempo posible y luego en el mayor tiempo posible. Cuando la secuencia es más lenta, estar atento a los silencios.

Resultados

Modelo DAS

El modelo de Deseo Vs. Acción en una Situación determinada (DAS) es una manera de guionar haciendo uso de los ejercicios trabajados en clases. Durante el proceso de entrenamiento y exploración de la expresividad, se incluyó una adaptación del concepto función e indicio (de Barthes) para crear un código propio de Acción y Situación.

El trabajo disociativo entre Deseo y la Acción, permite hacer uso de los ejercicios de entrenamiento para indefinir el signo, abrir sentido/s, generar acción dramática en cada gesto (actoral) o movimiento de la interpretación (actoral y/o escénico). Este trabajo de “catálisis” del relato corporal y escénico, trabajado entre actor/director, habilita a re interpretar o re formular el argumento, realizado o capitalizado por el guionista, cerrando así el ciclo creativo con las tres figuras (Guionista, Actor/iz, Director/a).

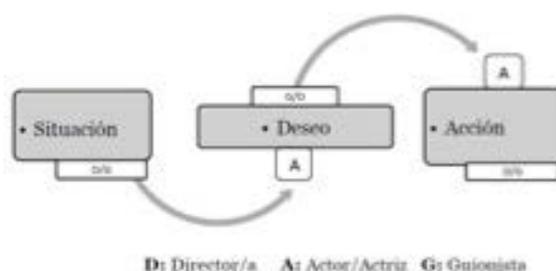


Gráfico 1: Modelo de vínculo dinámico G/A/D durante la construcción del guion con el modelo DAS.

En el Gráfico 1 se muestra cómo una Situación determinada, pensada por el guionista en función al trabajo previo realizado por el director con los actores, genera un condicionamiento o una contraposición con el Deseo establecido o a establecer en la escena en construcción. A su vez, ese deseo está lleno de Acciones consecuentes (catalización de narración). Esto busca que el actor tenga una lógica argumental para “catalizar” desde la narración espacial, los tiempos y todos los recursos antes entrenados. La yuxtaposición entre Deseo y Acción es guionada previamente.

En el cuadro 1, se desarrolla un ejemplo del modelo DAS, particular a una escena trabajada en el taller de entrenamiento actoral donde se construyó el modelo.

Situación	Deseo	(Yuxtaposición)	Acción
Nadie vino al estreno de la obra, el director desde hacerla y transmite en vivo desde su celular, porque si hay muchos seguidores en las redes.	Que el director aprenda de esto y deje la dirección para volver a actuar.	Contradictorio	Le ayuda en todo lo que le pide, pero siempre aclarando que no va a funcionar.
Tras larga discusión con todo el equipo, el director se impone y transmite en vivo: hay cientos de observaciones.	Que se reconozca su participación en la obra ("o como se llame eso que hacen").	Inquisitivo	Deja de cumplir con sus partes para que tengan que acudir a él.

Cuadro 1: Ejemplo de cuadro para ensayo de El Enjambre, entregado y explicado al actor.

Conclusiones

Durante el entrenamiento perceptivo pudimos identificar que la Actuación, podría definirse en dos planos que la constituyen, sobre los cuales el actor/actriz trabaja tomando decisiones y percibiendo:

Campo Expresivo: la expresividad se conforma por el cuerpo, la gestualidad, la sonoridad (estos son sus elementos físicos/concretos), pero también está la energía y la disponibilidad (como elemento abstracto, pero con una clara presencia).

Campo Perceptivo: es la atención dirigida del actor y la actriz a una zona física o abstracta. Posibilita captar la forma física que está realizando. Aquí en el cómo percibe, radica la singularidad de un actor/actriz.

Las combinaciones de estos planos construyen un tono de actuación, entendiendo que se trata de un estado formal y perceptivo donde el actor puede permanecer en escena. Por lo tanto, podemos arribar a la idea de que un Actor/Actriz siempre parte en el momento de inicio del entrenamiento desde su propia expresividad, aquí la llamaremos su referencia.

El Arco representa el campo expresivo, (espacio donde están las infinitas posibilidades expresivas en potencia) y cada estrella equivale a un tono de actuación. A medida que se ejercita, el actor/actriz va conociendo y ampliando dicho Arco.



Gráfico 2: Arco Expresivo donde trabaja el Actor/Actriz.

La línea sobre la que parte el Actor es la referencia (las expresividades del cotidiano que tiene incorporadas) y esa es su base para actuar. Explorando el campo poético-expresivo puede alejarse de esa referencia o decidir actuar cerca de ella.

Dentro del arco expresivo el actor puede ir de lo cotidiano a expresividades más artificiosas. Esto significa que el entrenamiento es válido para buscar tonos más cotidianos (realistas) o tonos más artificiales (más poéticos). Para lo cual desarrollamos un esquema de Grados de Actuación, según la lejanía o cercanía de un tono de actuación respecto de la referencia.

El **Grado 1** de actuación es la construcción de una forma y atención de la percepción muy cercana a la expresividad de referencia del Actor/Actriz.

El **Grado 3** de actuación es donde se mezclan expresividades cercanas a la referencia y otras más artificiosas. Sin definirse en una u otra zona, lo que concluye en una actuación menos obvia, ya que se ve signo sobre signo, provocando profundidades expresivas.

El **Grado 5** de actuación es la deformación total de la referencia, expresividades artificiosas, alejadas del cotidiano.

En el entrenamiento, estos grados, definimos concretamente, pueden combinarse y ser un espacio de búsqueda expresiva.

Durante el entrenamiento es posible identificar el fuerte vínculo de las formas físicas (gestuales-corporales) con el decir del texto (la sonoridad). Como ya mencionamos anteriormente que estos elementos constituyen uno de los planos de la actuación y hemos podido observar cómo operan en el momento que un actor entrena.

Así como existen las formas cotidianas del cuerpo, también hay formas de decir que el actor trae de su vida, y que a su vez este decir está asociado a ciertos movimientos, gestos, posiciones. Es una organización formal que ocurre entre cuerpo/palabra. A medida que se trabaja con la disociación en los ejercicios del entrenamiento, esas conexiones automáticas se desarticulan, generando ciertos vacíos, donde al no estar sujeto a nada, posibilita encontrar otra cosa/otra forma; un tono nuevo de actuación.

Cuando el actor entra en zona de estar perdido, sin poder agarrarse de algo seguro, la sonoridad se ve modificada, el cuerpo está disociado y atento a múltiples cosas, por lo tanto, se rompe con la solemnidad del decir el texto y ciertas formas culturalmente establecidas.

En la actuación históricamente se le ha dado preponderancia al texto, la palabra como información aparece con supremacía en la escena, borrando sutilezas y particularidades de los actores/actrices. Pareciera entonces que hay una forma de decir, que circula en el imaginario de los actores-directores. Esa forma tiene tiempos que remiten a los tiempos de los signos gramaticales del texto, en el caso de que el texto sea un texto escrito. Borrar esa marca, requiere de un trabajo de percepción y en el entrenamiento esto queda evidenciado.

Un actor que está ejercitando su cuerpo, en movimientos, gestualidades, en percepciones, muchas veces cuando debe decir su texto, abandona el trabajo que hace para concentrarse en decir “bien”, en dar toda la información. Vemos que se queda quieto y no disocia más.

En eso justamente hay que entrenar, en quitarle el peso de importante a lo que dice y poder darle otros matices. El entrenamiento permite descubrir la singularidad de un actor/actriz, y ahí reconocer su sonoridad.

Cabe la pregunta entonces ¿Qué es la sonoridad en este entrenamiento? Se refiere a cómo “suenan” los actores/actrices, al tono que tienen el decir el texto, al tiempo que tienen para decir, y hacer que ese texto fluya en la escena en la que están inmersos.

Por lo tanto, desarrollar una percepción de la sonoridad, tanto el propio actor/actriz como el/la directora/a, implica entrenarse en escuchar, no solo en el decir de los textos sino de toda la situación como una totalidad. La sonoridad está ligada fuertemente al ritmo de una escena, es un instrumento más en la composición de toda la orquesta que podría ser la escena.

Encontramos entonces elementos que producen variaciones en la sonoridad del actor:

- a) *Tiempo*: el trabajo con las velocidades, silencios, cambios de ritmo y estirar las pausas, hace que un texto cobre vibración.
- b) *Espacio*: cuando el actor dice el texto puede abrir o cerrar un espacio, esto implica que el texto puede tener más volumen, estar dirigido a un espacio más alejado, o ensimismarse y decirlo casi como si estuviera rezando. Claramente veremos dos tonos en el decir, y eso está asociado a la apertura de la percepción del actor con el espacio.
- c) *Las modificaciones en expresividad en cuerpo/gesto/voz, el trabajo con el aire*. Son los cambios concretos que ejecuta el Actor/Actriz.
- d) *La percepción* sobre lo que está haciendo, modifica el tono de actuación y claramente su sonoridad.

Agregaremos que existe un elemento más que condiciona fuertemente el decir del texto, y es la idea de actuación que tiene un actor/actriz, por lo tanto, es importante reconocerla. Aquí, es notorio cuando el entrenamiento lo hacen actores que llevan años en la actividad o lo hace alguien que nunca actuó. Por lo general el que no actuó nunca puede ir a registros cotidianos, más fácilmente, y quizás a un actor de teatro le resulte más cómodo ir a lo poético.

Sin embargo, también aquí hay que detenerse y observar, que si bien, un no-actor puede decir muy bien un texto cotidiano, puede que la disociación en escena le cueste más, por el solo hecho de no tener ese ejercicio, mientras que el actor de teatro una vez que logre identificar el tono de actuación quizás pueda prestar múltiples atenciones a la escena.

De esta manera, queda claro que el entrenamiento es un trabajo con Personas, con complejidades, que hay que observar, esperar y descubrir en conjunto entre quien/es hacen y quien/es dirigen. Que cada actor tiene características específicas, por lo tanto las consignas del entrenamiento en la práctica resuenan de manera particular en cada uno. Y eso es lo importante, porque ahí radica la singularidad de la actuación.

Por ello es importante, la idea del Vínculo, establecer un vínculo de trabajo de confianza y respeto entre el que hace y el que mira. Justamente porque lo que se busca es que el actor se suelte, y encuentre cosas nuevas y para ello, el de afuera debe garantizar un espacio confiable para permitir que el entrenamiento sea lo más libre posible.

El lugar del guionista, incluido en este flujo de ideas, prueba/error y alternativas, ayuda a escribir pensando en la construcción escénica y la creatividad actoral como recursos colectivos. Por lo general el proceso de ensayo y puesta no incluye al guionista, pero la inclusión del mismo desde la exploración de la expresividad de los actores, aporta a una manera de trabajo en donde todos los recursos son válidos y ayudan al resultado. Al conocer las capacidades y recursos actorales, puede construir (re formular) personajes que funcionen y sean óptimos dentro de esos arcos expresivos posibles. Durante los ensayos puede observar la “catalización” y la narración situacional de los actores para luego elegir de entre las opciones propuestas y trabajar con el director para llevar todo a un nivel superior.

Bibliografía

- Barthes, R.** (1966). *Introducción al Análisis estructural de los Relatos*. Traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Calero, T.** (2010). *El impulso creador del actor*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Cardona, P.** (1989). “Los Principios de la Pre Expresividad según la Antropología Teatral” En *Tramoya* n° 21, octubre-diciembre 1989, Universidad Veracruzana, pp. 26-29.
- Carvajal Montoya, M.** (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XX*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martel, L.** (2009). *Conferencia: El Sonido en la Escritura y la Puesta en Escena*. Festival Vivamérica, Casa Américas España. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMlZo>. Consultado el: 18/02/21.
- Martel, L.** (2019). *Master Class dictada en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Z_zdESWSTxw. Consultado el: 18/02/21.
- Mauro, K.** (2014). “La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico”. En *Conicet Digital. Telón de Fondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, ISSN 1669-6301, Vol. 4-5, N°. 7-8.
- Naranjo Velázquez, S.** (2019). “Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculcación y aculturación. En Investigación teatral”. En *Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 10, n° 15, 2019. Recuperado de: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2589/4512>. Consultado el: 18/02/21.
- Rossi, F.** (2018). *Las Contraposiciones de sentido entre imagen y sonido*. Capacitación otorgada por INCAA con el Premio para Desarrollo de Series Web, durante el FIDBA Universidad Metropolitana de Buenos Aires.



AsAECA
VII CONGRESO 2020



AsAECA
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS
SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL



ESCUELA
UNIVERSITARIA
CINE, VIDEO
Y TELEVISIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

CONICET



ISBN 978-987-25871-9-2



9 789872 587192