

Cuadernos *feisal*

audiovisuales latinoamericanos

Toma uno

Año 1
Número 1
Diciembre
2022

Nº

1



Cuadernos *feisal*

Autoridades



FEISAL

Presidente: ESTEBAN FERRARI

Vicepresidentes: MARCELO ALTMARK – ELÍAS JIMÉNEZ

Secretaria: MARÍA DEL CARMEN DE LARA RANGEL

Tesorero: ALFREDO NAIME PADUA



UNSAM

Rector: CARLOS GRECO

Vicerrectora: ANA MARÍA LLOIS

Decana de la Escuela de Arte y Patrimonio: LAURA MALOSETTI COSTA

Directora de la Licenciatura en Cine Documental: CAROLINA SCAGLIONE



UNICEN

Rector: MARCELO ABA

Vicerrectora: ALICIA SPINELLO

Decano de la Facultad de Arte: MARIO VALIENTE

Directora del Departamento de Artes Audiovisuales: MARÍA CECILIA CHRISTENSEN

Cuadernos FEISAL audiovisuales latinoamericanos : toma uno / Marcelo José María Vieguer ... [et al.] ; compilación de Héctor Rodolfo Kohen. - 1a ed. - La Plata : FEISAL, 2022.
Libro digital, PDF - (Cuadernos FEISAL : audiovisuales latinoamericanos / Héctor Rodolfo Kohen)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48803-1-4

1. Cine. 2. América Latina. 3. Audiovisual. I. Vieguer, Marcelo José María. II. Kohen, Héctor Rodolfo, comp.
CDD 791.43098

Equipo de publicación

Director:

Héctor Kohen (Universidad Nacional de San Martín)

Consejo Editorial:

Carolina Scaglione (Universidad Nacional de San Martín)

María Cecilia Christensen (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs.As.)

Florencia Petersen (Universidad Nacional de San Martín)

Esteban Ferrari (Universidad Nacional de La Plata)

Javier Castillo (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs.As.)

Corrección y revisión de estilo:

Guadalupe Russo

Diseño editorial:

Claudia Speranza y Mariano Schettino

(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs.As.)

Cuadernos *feisal*
audiovisuales latinoamericanos

Toma uno

Índice

Prólogo

Héctor Kohen 06

Crematorio: breve análisis de la situación de la Cinemateca Brasileña

Ignacio del Valle Dávila 08

Cine y juego: Raúl Ruiz en el círculo mágico

Udo Jacobsen Camus 16

Apuntes sobre la comedia romántica argentina del nuevo siglo

Lucía Rodríguez Riva 23

Cabra marcada para conversar. La corporalidad presente de Eduardo Coutinho en su obra documental

Melina Serber 28

La batalla por el tiempo. Anacronismo, poética y memoria política en el cine documental de Patricio Guzmán

Ricardo Soto Uribe 42

Introducción teórica a Relatos salvajes (2014) de Damián Szifrón

Alberto H. Tricarico 61

Pierre Chenal, todo un autor

Marcelo Vieguer 67



Prólogo

Aquí está “Toma uno”, el volumen inaugural de Cuadernos FEISAL, audiovisuales latinoamericanos. Llegamos a este punto inicial de su andadura, que soñamos prolongada y a ritmo de equinoccio, con esperanza y alegría. Fueron muchos los obstáculos que demoraron durante tres años la publicación de este número, pero elegimos en este texto, formalmente tensionado entre editorial y prólogo, no aburrir a los lectores con el plañidero racconto de nuestras desventuras, sino celebrar la ocasión que el tiempo de andar y hacer nos dio para el diálogo comprometido y afectuoso con las compañeras y compañeros de todos los equipos de trabajo.

En el mismo abrazo están las y los autores de los artículos que conforman el volumen liminar de Cuadernos FEISAL. Agradecer su comprometida participación, su paciente espera ante la reiterada postergación de la publicación de sus textos. Es hora, entonces, de presentarlos.

El texto que abre este número —“Crematorio: breve análisis de la situación de la Cinemateca Brasileña” de Ignacio del Valle Dávila— es una decisión editorial, una necesaria, obligada respuesta luego del incendio de la Cinemateca Brasileña, el 29 de julio de 2021. También, además de la aguda crítica al proceso de desinversión estatal que traza la ruta de una catástrofe anunciada, el artículo contiene las marcas temporales de su escritura incorporadas en un texto que da cuenta de los cambios en la situación de la Cinemateca ocurridos hasta su publicación.

Udo Jacobsen, en “Cine y juego: Raúl Ruíz en el círculo mágico”, nos propone una clave novedosa y productiva —no excluyente— en la interpretación de la obra cinematográfica del director chileno en diálogo con dos autores centrales para su enfoque: Johan Huizinga y Roger Caillois. Como sostiene Jacobsen, quien revisita varias de las películas de la abundante producción de Ruíz: “El cine de Raúl Ruiz es un cine complejo, un cine que posee diversas dimensiones, como la política, la humorística, la identitaria o la intelectual. Pero existe también otra dimensión, la lúdica, que en gran medida articula las demás”.

Con “Apuntes sobre la comedia romántica argentina del nuevo siglo”, Lucía Rodríguez Riva nos propone visitar, sin prejuicios, un género con escasa fortuna crítica. Atendiendo a su impacto en la producción nacional durante el siglo XX, tiene “antecedentes, pero no una tradición asentada”, situación que se revierte durante el período estudiado, en el que la autora propone dos grandes grupos de realizadores: uno donde destaca una actitud reflexiva sobre el género, vehiculizado “en una escala de producción intermedia”. El segundo, más cercano al canon internacional, cuenta con realizadores ya insertos en la industria y con continuidad en la producción dentro del género.

Melina Serber en su ensayo “Cabra marcada para conversar: La corporalidad presente de Eduardo Coutinho en su obra documental” subraya los temas que atraviesan las películas del corpus seleccionado: identidad, la representación en términos documentales, lo “real”. La otredad, en suma, solo pensable para Coutinho desde la teatralidad, del pasaje del cuerpo cotidiano al cuerpo ceremonial que permite dar lugar para la experiencia creativa del otrx.

“La batalla por el tiempo. Anacronismo, poética y memoria política en el cine documental

de Patricio Guzmán” de Ricardo Soto Uribe indaga en el acontecer de la poética de la imagen documental situándola no en la oposición entre las imágenes y el “afuera” sino entre ambos polos, en la experiencia sensible de cada visionado.

El artículo de Alberto Tricárico, “Introducción teórica a Relatos salvajes (2014) de Damián Szifrón”, nos recuerda que la película no es una sumatoria de cortometrajes unidos por un eje temático, sino que la vinculación entre los distintos episodios es estructural, tal como lo desarrolla a partir del análisis del “La propuesta”, focalizada en la figura de un padre cuyo rol no es establecer la ley sino falsearla, que se expande en una crítica más amplia a la sociedad moderna.

En título del texto de Marcelo Vieguer “Pierre Chenal, todo un autor”, resuena el de la primera (Todo un hombre) de las cuatro películas dirigidas por Chenal entre 1943 y 1946. Vieguer subraya dos temas recurrentes en estas obras: La figura del padre, tanto en presencia como en ausencia y el secreto cuyo develamiento es la fuente de los infortunios de los protagonistas.

Entregamos ahora a los lectores este primero de muchos Cuadernos FEISAL. Comenzamos a consolidar, con la participación de todos: estudiantes, profesores, técnicos de todas y cada una de las Escuelas de Imagen y Sonido este proyecto. Que ninguna imagen sea desterrada al olvido, que ningún sonido sea ahogado en el silencio.

Crematorio: breve análisis de la situación de la Cinemateca Brasileña

Ignacio del Valle Dávila

Universidad Federal de la Integración Latinoamericana

Las imágenes de las llamas apoderándose de la unidad de la Vila Leopoldina de la Cinemateca Brasileña están grabadas en la retina de todos los profesionales del audiovisual brasileño y han dado la vuelta al mundo. Las vimos en los medios de comunicación, la tarde del 29 de julio de 2021 y pronto se difundieron, en tiempo real, por Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp y otras redes sociales. Iban acompañadas de textos rezumantes de rabia, congoja, impotencia y estupefacción. «Finalmente esos canallas lo han conseguido», leí en uno de ellos, en referencia a las autoridades brasileñas. No habían pasado muchas horas cuando comenzó a circular en Internet un dibujo de un fotograma a medio quemar, cuyos restos formaban el mapa de Brasil. Aunque el sentido de aquello era bastante obvio, sintetizaba bien lo que muchos sentimos ese día. Parte del patrimonio audiovisual de este país había sido reducido a cenizas, para siempre.

Desde 2016 Brasil atraviesa una crisis democrática, institucional, política, cultural, cívica, identitaria, ambiental –otros muchos epítetos serían posibles, pero su escritura es fastidiosa– tan profunda y devastadora que los que vivimos aquí hemos aprendido a no decir nunca que hemos tocado fondo. Sabemos que siempre se puede seguir cayendo. No me atrevo por ello a afirmar que el incendio de la Cinemateca fue el final de algo, sí diré, en cambio, que se trata de un clímax, aunque no podría determinar de qué acto. La película de la que forma parte es, en todo caso, bastante desagradable. Pero que no se confunda nadie, ese incendio no fue un accidente, ni una fatalidad, sino la consecuencia de la dejadez, la inatención y la negligencia con las que se han conducido a lo largo de demasiado tiempo las autoridades gubernamentales en lo que respecta a la Cinemateca Brasileña. Baste recordar que cuando las llamas se iniciaron llevaba casi un año cerrada, que en febrero de 2020 ya había sido afectada por una inundación y que hace solo un lustro, en 2016, sufrió otro incendio.²

Para entender la dimensión de lo que está en juego –y aquí se ha jugado literalmente con fuego– el lector extranjero quizás necesite conocer algunos datos sobre la institución. Surgió con el nombre de Cinemateca Brasileña en 1956, como heredera directa de la Fimoteca del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM), en pleno auge cultural de una ciudad que celebraba con fastos su cuarto centenario. Sin embargo, tanto la

¹ Nota del autor: Este texto fue escrito en octubre de 2021 y sus reflexiones sobre la Cinemateca Brasileña se refieren exclusivamente a ese contexto. Desde entonces, la situación de la institución ha mejorado ostensiblemente bajo la administración de la Sociedad Amigos de la Cinemateca, que ha elegido recientemente a la profesora Maria Dora Mourão como nueva directora general de la Cinemateca Brasileña. Cabe destacar que el Banco de Contenidos Culturales (BCC) está otra vez en funcionamiento, la biblioteca ha reabierto sus puertas y está previsto que otros espacios de la institución hagan lo mismo a lo largo de este semestre.

Cinemateca Brasileña como la Fimoteca tienen origen en una organización previa, el Segundo Club de Cine de São Paulo, creado en 1946. Es costumbre entre los historiadores brasileños situar en esa última fecha el origen de la Cinemateca, que en 2021 celebra –triste aniversario– 75 años. El nombre del celeberrimo Paulo Emílio Sales Gomes está indisolublemente asociado al de la Cinemateca Brasileña, como su principal impulsor y responsable, junto a otros intelectuales paulistas de la talla de Rudá de Andrade. Desde entonces, según datos de la propia institución, ha conseguido reunir y preservar un acervo compuesto por más de 250 mil rollos de películas y 41 mil filmes. También posee una gran colección de materiales relacionados con el audiovisual, como fotografías, guiones, carteles, archivos de prensa y libros. Su sede principal en el barrio Vila Mariana cuenta con dos salas de exhibición, allí también se encuentra el Centro de Documentación e Investigación del que forma parte la biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes. En 2009 la Cinemateca puso en línea, además, el Banco de Contenidos Culturales (BCC), una plataforma virtual en la que están disponibles para su visionado parte de sus colecciones, así como fotografías y carteles cinematográficos. En suma, se trata de la mayor cineteca de América del Sur y una de las más prestigiosas del mundo.

Pero el panorama que describo parece una fotografía tomada hace tiempo. Desde luego, antes de la crisis actual, pues sus instalaciones han permanecido cerradas durante más de un año, el BCC ya no está en línea, la unidad de la Vila Leopoldina se ha quemado y los trabajadores de la Cinemateca han sido dimitidos después de permanecer durante meses sin sueldo. Los vericuetos administrativos que han conducido a ello son tortuosos y difíciles de explicar, pero por detrás se esconde una política cultural desafortunada, indolente o abiertamente mal intencionada. Como explica Eduardo Morettin (2021), la crisis se remonta, al menos, a enero de 2013, cuando el Ministerio de Cultura despidió al director de la Cinemateca, no renovó el mandato de los consejeros y cortó los recursos que destinaba a la Sociedad Amigos de la Cinemateca (SAC), una asociación creada en 1962, cuyo objetivo es apoyar financieramente a la institución. Esa decisión trajo consigo una reducción drástica de funcionarios, a pesar de que esos profesionales son de vital importancia para la correcta preservación de las colecciones y el funcionamiento general de las instalaciones. De acuerdo con Eduardo Morettin (2021), el incendio de febrero de 2016 puede entenderse como una consecuencia de la precariedad por la que atravesaba la cinemateca ya en ese entonces.

Solo tras el siniestro de hace cinco años, el Ministerio de Cultura decidió abrir un proceso de licitación pública para que la administración de la Cinemateca pasase a manos de una Organización Social (OS). En 2018, a fines del gobierno de Michel Temer –es decir, tras el impeachment de Dilma Rousseff–, esa licitación fue adjudicada a la Asociación de Comunicación Educativa Roquette Pinto (ACERP), que también administraba la TV Escola. La tercerización de la gestión de la Cinemateca ha sido considerada como una solución precaria e insuficiente por diferentes especialistas y agentes culturales, incluyendo el exdirector de la Cinemateca, Carlos Augusto Calil, y la organización de los Trabajadores de la Cinemateca. De acuerdo con estos últimos: «La gestión de la institución por medio de tercerización, a través de una Organización Social, tal y como fue realizada, demostró cuán

² La Cinemateca Brasileña ha pasado por cinco incendios en su historia, en 1957, 1969, 1982, 2016 y 2021. La cercanía de los dos últimos no puede ser pasada por alto.

frágil puede ser esa relación, y que dicho modelo no da cuenta de la complejidad de un órgano cultural de este tamaño» (Calil, 2021).

También se ha criticado específicamente la gestión de la ACERP que, como recuerda Morettin (2021), no convocó al Consejo Consultivo de la Cinemateca. Mucho más sonada fue su decisión de substituir el tradicional logo de la institución, creado en 1954 por Alexandre Wollner, al considerarlo fálico (¿habrán visto alguna vez una moviola o un proyector?). Otras instituciones del país, como la prestigiosa Fundación Oswaldo Cruz (Fiocruz) –fabricante local de la vacuna AstraZeneca–, también han sido acusadas de ensalzar el órgano sexual masculino en su imagen corporativa. No analizaré aquí la pericia que tienen algunos conservadores brasileños para ver penes en los lugares más insospechados, prefiero dejarles esa tarea a los psicoanalistas que, sin duda, llegarán a conclusiones bastante interesantes.

Si hasta fines de 2018 mucho de lo que vivía la Cinemateca tenía tintes de esperpento, la avalancha de despropósitos sobrevenidos tras el inicio del gobierno de Bolsonaro, en enero de 2019, es difícil de explicar con palabras convencionales. Quizás la más adecuada se la debamos a Pino Solanas, me refiero al término grotético que entremezcla lo grotesco con lo patético. Los trabajadores de la Cinemateca recuerdan a los personajes de *La nube* (1998), condenados a caminar hacia atrás en una ciudad sumida en una tempestad permanente, mientras luchan para que su pequeño teatro resista frente a los embates del neoliberalismo. Pero estoy siendo injusto con Solanas, a fin de cuentas, por detrás del concepto de grotético había una propuesta estética y una ética. Aquí no ha habido ni lo uno ni lo otro, solamente un retroceso continuo y oscuro, como si las instalaciones de la sede de la Cinemateca en Vila Mariana estuvieran condenadas a recuperar la función primigenia para la que fueron construidas en 1887, como si volvieran a ser un matadero. Pero lo que se sacrifica allí, ahora, ya no son reses, lo que se condena a la muerte, al olvido, a la destrucción o, en el mejor de los casos, a un grave deterioro, es el patrimonio audiovisual de todo un país.

En diciembre de 2019 el entonces ministro de educación Abraham Weintraub decidió romper el contrato con ACERP, al parecer, a raíz de un desencuentro sobre la gestión de la TV Escola (Araújo et al., 2020). Sin embargo, según la interpretación de la ACERP, el término del contrato que afectaba a la televisión no se extendía a la Cinemateca. Por ello, continuó con la administración, a pesar de la ausencia de financiación pública. Pese a que tomó la iniciativa de dar por finalizado el contrato, el gobierno federal no desarrolló, en ese entonces, ningún plan mínimamente claro para el mantenimiento de la Cinemateca. Esta ausencia total de planificación no resulta sorprendente, pues se inscribe en el actual proceso de desmantelamiento de la institucionalidad cultural, como lo demuestran los problemas de financiación y gestión por los que atraviesa actualmente la Agencia Nacional de Cine (Ancine) y el Fondo Sectorial del Audiovisual (FSA) (Mendes, 2021). Pero no hay que ir tan lejos, el mismísimo Ministerio de Cultura fue cerrado por Bolsonaro y la Secretaría Especial de Cultura ha sido trasladada al Ministerio de... Turismo. Sin contrato, pero aun haciéndose cargo de la Cinemateca, la ACERP exigió al gobierno el pago de las remuneraciones atrasadas y de los costes de gestión. Mientras tanto, la situación se volvía insostenible para los funcionarios, con sus puestos en serio peligro y sin salario. El conflicto con el gobierno pronto saltó a los juzgados. Allí, pese a contar con el apoyo del Ministerio Público Federal, la Cinemateca acabó sufriendo nuevos reveses de

parte de los jueces. El 7 de agosto de 2020 los responsables de la ACERP entregaron oficialmente las llaves del edificio a un representante del gobierno. Este último llegó a la cita acompañado por agentes de la Policía Federal armados con metralletas. El episodio, una mezcla de violencia simbólica y real a la que estamos cada vez más acostumbrados, ocupará una de las páginas más infames de la historia reciente del audiovisual brasileño.

El gobierno tuvo en su poder las llaves desde agosto de 2020, pero no las usó. La institución permaneció cerrada, sin técnicos para velar por la preservación de su frágil y precioso acervo. Menos de un año después, la unidad de la Vila Leopoldina se incendió. Haciendo gala de su tradicional eficiencia, al día siguiente –es decir, 51 semanas después de la entrega de las llaves– la Secretaría Especial de Cultura anunció que abriría un proceso público de licitación para que una nueva organización se hiciera responsable de la Cinemateca. Para los materiales que se quemaron en Vila Leopoldina, y que aún estarían chamuscados en el suelo, la decisión llegaba demasiado tarde.

De acuerdo con Eduardo Morettin (2021), en el incendio se perdieron cuatro toneladas de documentos, equipos, filmes y parte de los textos del acervo Glauber Rocha. No solo el inicio del siniestro podría haberse evitado con la Cinemateca abierta y sus funcionarios trabajando; sino que una vez declarado el fuego podrían haberse reducido los daños si hubiese habido especialistas en el lugar. Según Carlos Augusto Calil:

Analizando las imágenes del siniestro y el relato de los bomberos, da la impresión de que, si los técnicos de la Cinemateca hubiesen estado allí, habrían minimizado los daños, como hicieron en el incendio de 2016, cuando orientaron a los bomberos sobre la mejor estrategia para confinar las llamas e impedir que el agua vertida por las mangueras destruyese lo que el fuego no había alcanzado (Calil, 2021).

El de la Cinemateca no es un caso aislado. Llegué a Brasil hace nueve años y en ese tiempo se han incendiado el Museo de Ciencias Naturales de la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais (2013), el auditorio del Memorial de América Latina, en São Paulo (2013), el Centro Cultural Liceo de Artes y Oficios, en São Paulo (2014), el Museo de la Lengua Portuguesa, en São Paulo (2015), la Cinemateca Brasileña, en São Paulo (2016), el Museo Nacional, en Río de Janeiro (2018), el Museo de Historia Natural de Belo Horizonte (2020), las Ruinas de la Iglesia Nuestra Señora de la Concepción, en Guarapari (2020), la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en Paraty (2020) y, otra vez, la Cinemateca Brasileña (2021)³. Me atengo aquí únicamente al patrimonio artístico y cultural, sin mencionar el patrimonio natural del país, donde la devastación tiene alcances de crimen contra la Humanidad. Desde comienzos del siglo XXI no ha existido otro país en el mundo en el que tanto patrimonio cultural haya sido pasto del fuego (Elias, 2020, p. 54). Podría aplicarse a Brasil la metáfora que, en 2007, el escritor Rafael Chirbes le atribuyó a la España de la burbuja inmobiliaria: el país sea ha vuelto un gigantesco crematorio. Dentro de ese crematorio son reducidos a cenizas la riqueza cultural, el patrimonio histórico, la memoria colectiva y los sueños de futuro de varias generaciones. Al horno en el que se quema el cadáver de un país que fue o que pudo ser lo ha mantenido encendido, por varios años, la desidia gubernamental. Hoy se ha vuelto más voraz que nunca. Sobre los rescoldos humeantes, un desquiciado baila su danza macabra.

Desde que se inició el conflicto con la Cinemateca a fines de 2019 se han sucedido varios Secretarios Especiales de Cultura. El perfil pintoresco de todos ellos no puede pasarse por alto. En enero de 2020, el secretario Roberto Alvim difundió un vídeo en el que aparece sentado en su despacho, acompañado de una bandera de Brasil, de un crucifijo de doble brazo y con un retrato de Jair Bolsonaro colgado en la pared. Con gesto serio y voz decidida anuncia un nuevo horizonte nacionalista para el arte brasileño: «El arte brasileño de la próxima década será heroico y será nacional. Estará dotado de gran capacidad de involucramiento emocional y será igualmente imperativo, puesto que profundamente vinculado a las aspiraciones urgentes de nuestro pueblo, o entonces no será nada» (Jornal O Globo, 2020). Rápidamente se descubrió que esas palabras eran un plagio de un discurso de Joseph Goebbels. No parece haber sido un error ni una coincidencia, Alvim es dramaturgo y sabe exactamente lo que es una puesta en escena. Fue exonerado.

Lo sucedió la actriz Regina Duarte, famosa sobre todo por sus personajes en telenovelas. En mayo de 2020, durante una entrevista en CNN Brasil, Duarte relativizó los asesinatos, las torturas y las violaciones a los derechos humanos perpetrados durante la dictadura brasileña (1964-1985). Evocó la alegría de esa época y cantó algunos trechos de Para Frente Brasil famosa canción del Mundial de 1970, que ha sido fuertemente asociada al imaginario de la dictadura. Perdió el cargo ese mismo mes. Al hacer público ese cambio en la Secretaría Especial de Cultura, el presidente Bolsonaro declaró que Regina Duarte asumiría la dirección de la Cinemateca. Lo proclamó por Twitter y también difundió un vídeo donde aparecen los dos juntos, sonriendo. El anuncio fue hecho como quien entrega un regalo sorpresa. Regina Duarte toma el brazo del presidente, lo mira, le sonríe y se vuelve a la cámara: «Acabo de ganar un regalo que es un sueño para cualquier persona de comunicación, de audiovisual, de cine, de teatro [sic], una invitación para hacer Cinemateca [sic], que es un brazo de la cultura que funciona allí en São Paulo» (AFP Português, 2020). Pese a ello la medida nunca se llevó a cabo.

Tras la salida de Duarte, llegó el turno de Mário Frias al frente la Secretaria Especial de Cultura. Actor como su predecesora, alcanzó cierta fama hace veinte años por su papel en la teleserie para adolescentes Malhação, palabra que designa al acto de hacer pesas, pues las primeras temporadas ocurrían, de hecho, en un gimnasio. Durante su gestión, el ex galán de Malhação de los noventa no acudió a la entrega de las llaves de la Cinemateca –lo hizo un subalterno que llegó con escolta armada– y fue esquivo en el trato con los representantes de esa institución, desoyendo sus demandas. Con todo, pasará a la historia como la persona responsable de la Secretaría Especial de Cultura durante el incendio de 2021. El mismo secretario que solo anunció una licitación pública cuando un sector de Vila Leopoldina ya sido reducido a cenizas.

El perfil de los secretarios produce una mezcla de sorpresa y desazón, de alarma y angustia y un ligero repelús que raya en la vergüenza ajena. Pero seguramente también haya conseguido que se dibuje en el rostro del lector un esbozo de sonrisa, por discreto que sea, que solo la seriedad del asunto habrá logrado que no se convierta en una franca carcajada. Tenemos que reconocer que parecen una caricatura de sí mismos. Pero si dejamos a un lado la hilaridad, no se nos escapará una cosa: ninguno de ellos da la talla para la responsabilidad que ha desempeñado. Como ocurre con tantos otros cargos de

³ Para un estudio de los incendios ver Elias (2020).

confianza del gobierno de Bolsonaro es necesario desconfiar precisamente de eso, de la confianza. Dicho de otra forma, su ineptitud es tan evidente que parece razonable cuestionar las razones que han llevado a su nombramiento. Más aún si tenemos en cuenta el objetivo programático de debilitar el área cultural, como ha quedado claro con el cierre del ministerio, el traslado de la Secretaría Especial de Cultura a la cartera de turismo y otras cuestiones a las que ya me he referido.

El discurso público del bolsonarismo alterna el exceso de histrionismo, la bravuconada máscula y nacionalista y la payasada. Es un espacio donde todo puede ser dicho y refutado al mismo tiempo, donde absolutamente todo –hasta lo más serio, dramático o cruel– tiene, también, un cariz un poco cómico o patético. Sin embargo, tras ese matiz se adivina, agazapada, la perversión. En ello recuerda este gobierno a otros de tristísima memoria, como Roberto Alvim parece haberse enorgullecido en reconocer, por medio de su lamentable imitación de Goebbels. Mientras asistimos encandilados o apavorados a este espectáculo de horrores, la institucionalidad va siendo carcomida por dentro, minada en sus cimientos hasta hacerla implosionar. En España dicen que para Franco existían dos tipos de problemas, los que se solucionaban con el tiempo y los que no tenían solución. En el caso de Bolsonaro hay también dos tipos de problemas, pero de naturaleza muy distinta: los que ha causado y los que ha agravado, tal es su necesidad de mantenerse en un estado de permanente crisis, como única forma de gobernar. La Cinemateca es, sin duda, un buen ejemplo de ello, aunque la pandemia de Covid-19 pueda fornecer otros aún más dolorosos.

El gobierno no podrá aducir que no fue advertido sobre el riesgo de incendios y, de modo general, sobre el peligro de deterioros irreparables. No pocas han sido las voces que se han alzado con insistencia, en innumerables ocasiones, para denunciar el peligro de destrucción del patrimonio audiovisual brasileño. A comenzar por la Sociedad Amigos de la Cinemateca y por el grupo de trabajadores de la Cinemateca, pero habría que añadir prestigiosas asociaciones nacionales y transnacionales como la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), la Asociación Nacional de Historia (ANPUH), la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual (SOCINE), la Asociación Paulista de Cineastas (APACI) y un sinnúmero de grupos, colectivos y movimientos, así como directores, actores, críticos, profesionales del audiovisual, académicos, periodistas, estudiantes, cinéfilos, etc.

Aunque las cartas abiertas y las notas de repudio se han vuelto tan comunes en Brasil que son hace tiempo motivo de memes y bromas en las redes sociales, es bastante probable que la presión social haya surtido algún tipo de efecto. La licitación pública para gestionar la Cinemateca Brasileña ha sido adjudicada, recientemente, a la Sociedad Amigos de la Cinemateca, férrea defensora histórica de los intereses de la institución. Aún hay mucho camino por recorrer hasta que inicie su gestión, en diciembre. No es posible descartar que nuevos recursos y vericuetos burocráticos enturbien, retrasen o paralicen el trabajo de esa nueva administración. Sea como sea, tanto la Sociedad Amigos de la Cinemateca, como su director, Carlos Augusto Calil, parecen los agentes idóneos para tomar las riendas de la malograda institución. La trayectoria y el prestigio de Calil lo legitiman plenamente para la tarea: discípulo de Paulo Emílio Sales Gomes, profesor del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, ex Secretario Municipal de Cultura de São Paulo, ex director del

Centro Cultural de São Paulo y, por encima de todo, ex director de la Cinemateca Brasileña.

La nominación de la Sociedad Amigos de la Cinemateca puede ser interpretado como un triunfo. No solo eso, como la mayor victoria alcanzada por los defensores de esa institución desde 2013. Sin embargo, es preciso ser extremadamente prudentes para que no se transforme en una victoria pírrica, pues hay algo envenenado en esa aparente retractación del bolsonarismo. La gestión vuelve a manos de especialistas, pero el presupuesto que les será adjudicado (14 millones de reales por año) es, a todas luces, insuficiente para reflotarla. El propio Calil ha afirmado que será necesario conseguir otros ocho millones por año, provenientes de otras fuentes (Calil, 2021b). Si la nueva gestión no consigue buenos resultados económicos, ello podría ser utilizado como excusa para futuros ataques contra la Cinemateca. Sin embargo, parece difícil conseguir ese desempeño con los medios a disposición.

Al escribir sobre la Cinemateca me vienen a la mente los famosos versos de Carlos Drummond de Andrade: «En medio del camino había una piedra / Había una piedra en medio del camino»⁴. Es difícil no dejarse ganar por el pesimismo; sin embargo, la resistencia frente a la adversidad es uno de los emblemas más arraigados en la tradición poética brasileña, como nos recuerdan tantas letras de Chico Buarque escritas durante la dictadura. El mismo Drummond anunciaba el nacimiento de una flor que rompía el asfalto, forma de oposición y de desafío a la náusea: «Es fea. Pero es una flor. Rompió el asfalto, el tedio, el asco y el odio»⁵. Quiero creer que la férrea resistencia que han entablado los defensores de la Cinemateca conseguirá abrirse paso en el asfalto, logrará horadar la roca en el camino para que germine algo nuevo en medio de tanta esterilidad. Pero como dice el dicho brasileño, para ello tendrán que sacar leche de piedras. Nos queda el consuelo de que las cenizas son un buen abono.

Referencias

AFP Português. (20 de mayo de 2020). Regina Duarte feliz com cinemateca [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fM5B2KJ90tI&t=7s>

Araújo, G., Reis, V. y Pacheco, B. (13 de agosto de 2020). Funcionários da Cinemateca são demitidos após governo federal assumir gestão do órgão. G1. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/13/funcionarios-da-cinemateca-sao-demitidos-apos-governo-federal-assumir-gestao-do-orgao.ghtml>

Calil, C. A. (7 de agosto de 2021). Com 5 incêndios e desprezo do poder público, história da Cinemateca virou pesadelo kafkiano. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/08/com-5-incendios-e-desprezo-do->

⁴ «No meio do caminho tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho ». Traducción del autor del artículo.

⁵ «É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio». Traducción del autor del artículo.

poder-publico-historia-da-cinemateca-virou-pesadelo-kafkiano.shtml

Calil, C. A. (19 de octubre de 2021b). Perguntas e respostas. Estado de S. Paulo.

Elias, I. B. (11 de octubre de 2020). Situação de emergência: análise, reflexões e considerações. Revista do Arquivo (11), 50-59.

http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/11/pdf/Ensaio%2028%2010.pdf

Jornal O Globo. (17 de enero de 2020). Referência ao nazista Goebbels derruba secretário da Cultura de Bolsonaro [Arquivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs&t=195s>

Mendes, E. S. (6 de mayo de 2021). O cinema e o dragão da maldade. Folha de S. Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2021/05/o-dragao-da-maldade-contra-o-cinema-brasileiro.shtml>

Morettin, E. (julio-septiembre 2021). Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual. Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde. 15(3), 553-560.

Trabalhadores da Cinemateca Brasileira. (30 de julio de 2021). Manifesto dos Trabalhadores da Cinemateca sobre o incêndio na unidade da Vila Leopoldina. [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/trabalhadoresdacinematecabrasileira>

Cine y juego: Raúl Ruiz en el círculo mágico



Udo Jacobsen Camus

Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Chile

*«El segundo tomo, Serio Ludens (Juegos serios), está compuesto por parodias y simulaciones conceptuales, y propone un método de trabajo para escribir películas.»
Raúl Ruiz en Poética del cine (2000)*

El cine de Raúl Ruiz es un cine complejo, un cine que posee diversas dimensiones, como la política, la humorística, la identitaria o la intelectual. Pero existe también otra dimensión, la lúdica, que en gran medida articula las demás. Si bien es una dimensión que podemos verificar en prácticamente todo su cine, algunas de sus películas nos muestran de manera más evidente este componente y frecuentemente lo utilizan abiertamente como una estructura que, se sugiere, tiene el propio film. Nuestro propósito acá será develar el modo como se presenta dicho componente lúdico en algunas películas y para ello empezaremos por dilucidar brevemente qué podemos entender por juego. Esto porque en Ruiz, como veremos, la cuestión lúdica va más allá de la metáfora o la simple presencia de los juegos que aparecen con cierta frecuencia en su cine.

Desde el punto de vista etimológico, la palabra juego viene del latín *iocus*, que puede significar chiste o broma. De este término se derivan en castellano palabras tan aparentemente disímiles como *jocoso*, *juglar*, *juguete* o *joya*. No obstante, para definir que algo tiene un componente de juego, normalmente utilizamos el adjetivo lúdico, que deriva a su vez del latín *ludus*, que directamente significa juego. De ese modo nos referimos, habitualmente, a que algo es *juguetón* y, por lo tanto, responde a un comportamiento inesperado o que produce un cierto placer. Ocasionalmente aludimos también a ciertas situaciones que provocan un grado de interacción.

Qué es un juego. De Huizinga a Caillois

Ya en 1938, el historiador holandés Johan Huizinga publicaba su fundamental *Homo Ludens*, una obra que proponía que el juego era al mismo tiempo el origen de la cultura y su forma de desarrollo. Constituía, a su vez, el primer intento sistematizado de definir qué

es un juego. De este modo, Huizinga consignaba que el juego:

Es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de –ser de otro modo– que en la vida corriente (2005, p. 33).

Observemos sus rasgos esenciales, sin explayarnos demasiado. En primer lugar, el juego es una actividad libre, por lo que quien la ejecuta no está obligado a ella por algún medio. Esta es, por ejemplo, una de las diferencias con el deporte profesional, donde los jugadores se someten a determinadas condiciones contractuales. Ligado a esto, tiene un fin en sí mismo, por lo que resulta improductivo, en el sentido que no tiene utilidad material. Una vez más, en los deportes se persigue un premio, más allá del reconocimiento social y, en la actualidad, podemos ligarlos más al negocio que al ocio, que sería el entorno natural de los juegos.

En segundo lugar, y esta es una característica que el juego comparte con las artes, tiene unos límites espaciales y temporales claramente definidos. Esto es lo que Huizinga denomina «círculo mágico». Esta unidad de espacio tiempo puede tomar diversas formas, desde la apropiación imaginaria de un espacio como lugar donde acontece el juego, como en la actividad infantil, hasta la delimitación física del espacio a través de marcas, como en una cancha, o de la construcción de un territorio (sé que la palabra puede parecer exagerada) lúdico, como en el caso de un tablero. Será en este espacio y durante un tiempo determinado que el juego tendrá lugar. Cualquier desviación más allá de estos límites se entenderá como fuera del juego. Si pensamos, por un momento, en una función cinematográfica o teatral, podremos encontrar fácilmente las similitudes.

Por último, el juego propone unas reglas para ser jugado, por muy simples y esquemáticas que puedan resultar. Estas reglas rigen un universo ficticio que proporciona las condiciones de habitabilidad del espacio del juego y su duración. Pero, a pesar de estas restricciones, prevalecerá una cierta incertidumbre, dado que quienes ejercen de jugadores se comportarán, siguiendo las reglas, de una manera particular, generando un grado variable de impredecibilidad respecto de los resultados de la partida.

Dos décadas después, Roger Caillois volvería sobre estos problemas en su notable obra de 1958, *Los juegos y los hombres*. En ella, Caillois define que la cultura es juego y cataloga los tipos de juego en cuatro categorías a partir de dos grandes ejes. Por un lado, hay juegos que tienden a ser más espontáneos y menos reglados a los que denomina *paidia*. Por otro, los juegos más sofisticados se agruparían bajo el concepto de *ludus*. Esto traza un eje de dos polos donde se ubicarían todos los juegos distribuidos en los cuatro tipos: agón o juegos de competencia, alea o juegos de azar, *mimicry* o juegos de simulación e *ilinx* o juegos de vértigo.

Más allá de estas clasificaciones, que pueden ser perfectamente revisadas y ampliadas, el proyecto de Caillois considera actividades que responden, en términos generales, a las características lúdicas definidas por Huizinga. Pero si ponemos atención a su clasificación de juegos de simulación, notaremos que incluye al teatro. Esto no resulta tan sorprendente si pensamos en que en algunos idiomas al teatro se le denomina juego para ver, como en el alemán *Shauhspiel*, o a la propia obra se la designa como juego, como en el inglés *play*. Lo que hay que dejar claro aquí es que es la propia obra en desarrollo la

que se presentaría como un juego, del que la mayoría de las veces el público no participa más que como espectador, algo similar a lo que sucede en los deportes. Esta es, sin duda, una zona un tanto difusa, pero nos permite pensar qué podemos entender por lúdico en el ámbito de las artes, especialmente aquellas más claramente performativas.

El juego como método de trabajo

«Un poeta, cuando juega con sus materiales -la palabra es jugar-, crea un hecho único y esa unicidad es importante, sobre todo en este mundo en el cual todo es intercambiable, donde el papel moneda es la metáfora de la humanidad.»

Raúl Ruiz en Ruiz. Entrevistas escogidas. Filmografía comentada (2013)

En numerosas ocasiones, especialmente en entrevistas, Ruiz se refirió al modo como trabajaba con los actores a partir de ejemplos de pequeños juegos que les proponía. En ellos, el autor buscaba que el actor encontrara al personaje en su interacción con objetos, por ejemplo. Pero también es cierto que el propio método de rodaje corresponde en parte a determinados preceptos o reglas del juego. En «Por un cine chamánico», quinto capítulo de su primera Poética del cine (2000), Ruiz propone, a partir de ciertas estrategias propuestas por el pintor Shintao, una serie de procedimientos para enfrentar el rodaje, definiendo principalmente las relaciones entre los planos de profundidad y determinando, en buena medida, los modos como las acciones habrán de ser filmadas.

Las relaciones entre la cámara y los actores, los objetos y el decorado son notoriamente marcadas en el cine de Ruiz. Fuera de la impronta de la transparencia realista, el cineasta encontraba múltiples posibilidades para organizar el espacio. Y es sobre ese espacio que operaba una mecánica determinada. Por ejemplo, el actor debía llamar la atención de la cámara para que esta lo encuadrara, pero este interés se daba en competencia con la acción de otro actor que pretendía lo mismo. O, al contrario, el actor debía pasar desapercibido, tratar de mantenerse en las sombras, a pesar de que la cámara lo perseguía insistentemente. Estos juegos son, sin duda, equivalentes a algunas de las mecánicas más simples de los juegos de nuestra infancia.

Quizás haya en este aspecto lúdico del rodaje ese atractivo primigenio que hacía que Ruiz se volcase a tal punto en el rodaje que la etapa de montaje pasara a un plano inferior, aunque ahí contaba habitualmente con la complicidad de Valeria Sarmiento, su compañera y montajista de la mayoría de sus películas. En efecto, Ruiz tendía a abandonar la película cuando finalizaba el rodaje para empezar, sin dilaciones, un nuevo rodaje. El set era su campo de juegos preferido.

Exergo: Borges y Lulio

Si hay una influencia literaria clara reconocida por la mayoría de los estudiosos del director, es la de Jorge Luis Borges. No sólo comparten determinados temas, como el laberinto, el doble o la lista fantástica, sino que tienen en común una cierta aproximación lúdica a la realización artística, notoria especialmente en las estructuras de sus obras, pero también como una preocupación temática por el carácter lúdico y humorístico de las obras

de otros autores. Y es que, para el escritor argentino, una de las cuestiones relevantes de toda poética estriba en la posibilidad de unas determinadas combinaciones, de una mecánica de engranajes que permita del desarrollo narrativo de la imaginación por vericuetos sorprendentes que permitan acceder a una comprensión más rica del mundo.

En su estudio sobre el arte combinatoria de Raymundo Lulio, Borges apunta a la inutilidad de la máquina de pensar imaginada por el pensador mallorquín. En efecto, Lulio idea un sistema compuesto por los nueve atributos de Dios constituido por un disco de nueve conceptos que se relacionan entre sí y con la casilla central que representa a la divinidad. A partir de las numerosas combinaciones posibles entre los términos debiesen surgir todas las verdades. De este esquema primero surge una más sofisticada máquina de pensar, compuesta de tres círculos concéntricos, multiplicando las posibilidades combinatorias a números incuantificables.

Por supuesto, como anota Borges, la máquina de pensar es incapaz de hacerlo y no nos lleva a ninguna conclusión válida. De hecho, es objeto de parodia en Los viajes de Gulliver de Jonathan Swift, quien propone y describe otra máquina mucho más compleja y automatizada llevando el delirio al ridículo. No obstante, para Borges no es, contradictoriamente, una máquina inútil desde la perspectiva de la creación. Reconoce en la fabulación de Lulio, un potencial para la poesía. Las múltiples combinaciones posibles darían múltiples posibilidades azarosas, al estilo de un juego surrealista. La máquina sería, entonces, más que una como tal, un sistema lúdico para la creación. De ahí que nos resulte tan evidente la alusión de Ruiz a Lulio en la película que comentaremos más adelante.

Combate de amor en sueño (2000): Las reglas del juego

Al inicio de la película, en presencia de un delegado del ministerio de la cultura, y ante la ausencia del director que se encuentra en Roma para pedir la bendición del papa Pío XII, el asistente del director explica, apoyándose en un gráfico dibujado en una pizarra, el principio estructural que seguirá la película que están a punto de rodar y que es, por otro lado, la que veremos. Se trata de nueve historias que se combinarán de acuerdo con el principio del arte combinatoria de Raimundo Lulio, connotado pensador mallorquín del medioevo. De acuerdo con dicho principio, cada historia está representada por una letra, desde la A hasta la K, generando por su combinación una serie de doce historias, esto es AB, BC, CD, etc. Adicionalmente, como podemos observar en el gráfico, se opera adicionalmente una regla de reducción de modo que a medida que las historias se vuelven a combinar se eliminan las primeras. Cada historia es visualizada con la imagen de los protagonistas de esta, atribuida a cada uno de los actores que observan la presentación. No obstante, los mismos actores aparecen interpretando diversos papeles.

La película se inicia, entonces, exponiendo las reglas del juego. Y podríamos suponer, por esto mismo, que el film que vamos a ver estará constituido por esa serie delimitada de combinaciones. Pero ya inmediatamente al momento de empezar a desplegar dichas historias, notamos que, contrariamente a lo expuesto esquemáticamente por el asistente del director, empezamos por la letra B. De hecho, resulta difícil seguir la película según las instrucciones propuestas, aunque constantemente existe la percepción de que hay una estructura oculta que articula lo que vemos. Especialmente porque los personajes de una u otra historia entran en contacto,

aunque por sus circunstancias y contextos esto pudiese resultar, al menos, improbable. El juego reglado deviene, poco a poco, en juego espontáneo.

Esta es una de las características del cine de Ruiz. En muchas ocasiones, sea que está explícitamente expuesto en la película, sea que se deduce implícitamente, hay una norma que rige la realización. Sucede, por ejemplo, en *Las tres coronas del marinero* (1983), donde Ruiz se propone filmar cada plano desde un punto de visto distinto. Y eso es algo notorio en la película, pero contiene también una serie de situaciones que han sido filmadas de manera similar, respondiendo a códigos ya bastante establecidos. Y aunque esto se deba principalmente a eventuales condiciones de rodaje, como reconoce el propio director, no mella la impresión de que el film está compuesto de una ingente cantidad de puntos de vista diversos.

Hecha la ley, hecha la trampa, versa un popular proverbio. En Ruiz las reglas están hechas para ser saltadas. He ahí gran parte del atractivo de su cine: la impredecibilidad, a pesar de enunciar sus reglas. Porque el director encuentra siempre el modo de saltar la valla. Es, dicho de modo coloquial, un cineasta tramposo. Y es que el goce no se encontraría en el seguimiento irrestricto de la regla sino, justamente, en encontrar sus huecos, sus falencias, su tendencia a la inercia para meterse en el desvío. Si lo consideramos desde la perspectiva de los polos de Caillois, Ruiz se situaría inicialmente en el extremo del ludus, pero paulatinamente se situaría del lado del paidia. Podríamos también decir, en otro sentido, que Ruiz es un cineasta delirante, en el sentido etimológico que indica que delirar es «salirse del surco». La ruta marcada estaría para ser sobrepasada con el fin de explorar lo extraordinario que se encuentra a la vera del camino.

El juego de la oca (1980): El espacio del juego

El título completo de la obra es *Zig-Zag: le jeu de l'oie* (Un fiction didactique à propos de la cartographie). Popularmente se conoce simplemente como *El juego de la oca*, aludiendo al famoso juego de mesa europeo del siglo XVI. Curiosamente, el título en inglés *Snakes and Ladders*, traducido como serpientes y escaleras, es otro juego del siglo XVI, pero proveniente de la India. La película se estructura como un recorrido en que un personaje se somete a camino determinado por lanzadas de dado, accediendo progresivamente a un territorio cada vez mayor que va conteniendo los anteriores. Tiene la forma de un laberinto en tres dimensiones que se cierra en un circuito de bucles ad infinitum. Recuerda en varios aspectos al mapa borgeano del reino que, superpuesto a la geografía, termina por suplirla en un juego de simulaciones superpuestas, pero también a diversos juegos de tablero estructurados sobre la base de niveles que se hacen accesibles una vez recorridos los niveles inferiores.

Esta es, sin duda, la película más declaradamente deudora del mundo de los juegos. No sólo al inicio de la película el personaje errante se encuentra con una pareja que juega sobre un tablero instalado en una mesa en medio de la nada, sino que sus decisiones están determinadas por una mecánica precisa: el azar. Algo que nos evoca ciertos juegos poéticos dadaístas, pero también el *détournement*, aunque en un sentido inverso, dado que el protagonista no opera sobre la base deconstructiva del espacio, sino que se somete a los vaivenes de una suerte superior. Es, por otro lado, quizás una de sus películas más fieles al espíritu de unas reglas autoimpuestas, donde más allá de las extravagancias que

desprenden las conexiones entre diferentes dimensiones del espacio, desde una calle cualquiera al cosmos, resulta notoria la organización como una partida con restricciones a partir de la delimitación de un «tablero» a modo de círculo mágico. De hecho, toda otra realidad urgente (el personaje debe llegar a una determinada hora a un lugar) y cotidiana pierde su peso dentro de los confines del juego.

El juego continúa

Podemos, con seguridad, situar el cine de Ruiz en la estela de otros cineastas reconocidos por su carácter lúdico como Alain Robbe-Grillet, Chris Marker o Agnès Varda, pero también con otros de la tradición experimental más «seria» como Michael Snow o, incluso, Fernando Birri. Pero sin duda donde se hundan con mayor claridad sus raíces es en el ámbito literario, desde los orígenes de la patafísica de Alfred Jarry hasta los textos experimentales de OULIPO, con un especial énfasis en Georges Perec.

Muchas otras películas de Ruiz pueden ser analizadas en parte o en su totalidad, desde una perspectiva lúdica. De grandes acontecimientos y de gente corriente (1979), por ejemplo, se estructura como una película que se contiene a sí misma progresivamente en una operación de aceleración a partir de recortes sucesivos de los planos anteriores, hasta convertirse en una suerte de resumen del resumen del resumen, etc. Una alusión, ciertamente, a las funciones dominicales de continuados de series cinematográficas de los años treinta como Flash Gordon o El llanero solitario. Otras, como El tiempo recuperado (1999), pueden ser comprendidas a partir de la presencia de una mecánica de conectividad entre dimensiones temporales y subjetivas que, ciertamente, se encuentran en la novela original, pero que Ruiz materializa a través de recursos escénicos regulados poéticamente. Incluso un film tan reconocido como La hipótesis del cuadro robado (1978) puede ser analizado desde la óptica de un engranaje de puzzles y recorridos hipertextuales, característico de los juegos de deducción. Y esto puede resultar aún más evidente en sus obras breves, como Sombras chinescas (1982) o Coloquios de perros (1977). Como sea, la perspectiva lúdica abre un camino de análisis de la obra de Ruiz que puede complementar las múltiples lecturas que una producción tan amplia y compleja como la que el autor nos ha heredado.

Referencias

Caillois, R. [1967] (1958). *Los juegos y los hombres*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Cuneo, B. (Ed.). (2013). *Ruiz. Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Diego Portales.

Huizinga, J. [1938] (2005). *Homo Ludens*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz, R. (Director). (1977). *Colloque de chiens* [Coloquio de perros] [Película]. Filmoblic; L'Office de la Création Cinématographique.

Ruiz, R. (Director). (1979). *L'hypothèse du tableau volé* [La hipótesis del cuadro robado]

[Película]. Institut National de l'Audiovisuel.

Ruiz, R. (Director). (1980). *Zig-Zag: le jeu de l'oie* (Une fiction didactique à propos de la cartographie) [El juego de la oca] [Película]. France 2 (FR 2); Centre Georges Pompidou.

Ruiz, R. (Director). (1982). *Ombres chinoises* [Sombras chinescas] [Película]. Institut National de l'Audiovisuel.

Ruiz, R. (Director). (1999). *Le Temps retrouvé* [El tiempo recobrado] [Película]. Coproducción Francia-Italia-Portugal.

Ruiz, R. (2000). *Poética del cine. Santiago de Chile*, Chile: Sudamericana.

Ruiz, R. (Director). (2000). *Combat d'amour en songe* [Combate de amor en sueños] [Película]. Coproducción Francia-Chile-Portugal; Camara Municipal de Sintra, Canal+; Fundação Cultursintra; Gémini Films; Madragoa Filmes.

Apuntes sobre la comedia romántica argentina del nuevo siglo



Lucía Rodríguez Riva

Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes (UNA)

«¡Me hicieron un trabajo, estoy en un género al cual no pertenezco!». Así Víctor Tellez (Rafael Spregelburd) expresaba, angustiado, su drama en *El crítico* (Hernán Guerschuny, 2013). Él, un reconocido y exigente crítico cinematográfico, de repente se encontraba escribiendo y viviendo una película que correspondía a un género, según su mirada, despreciable: la comedia romántica. De alguna manera, el conflicto de Tellez expone o sintomatiza el proceso que algunos nuevos realizadores posiblemente hayan atravesado. ¿Cómo convivir con la contradicción que produce una formación orientada al cine de arte y el sencillo placer que producen las películas de género provenientes de la fábrica hollywoodense? ¿Cómo sobrevivir a la impostura de una cinefilia europea cuando, en realidad, un íntimo deseo quisiera que la vida se parezca un poco más a aquellas películas románticas, previsibles y hasta fantasiosas, pero que hacen sonreír y creer que un mundo un poco más feliz, fácil y bello es posible?

Si bien tiene antecedentes, el género no posee una tradición asentada dentro del cine argentino. Podemos esbozar un recorrido que se remonta a las comedias de ingenuas de los años cuarenta como *Los martes, orquídeas* (Mugica, 1941), *Con el diablo en el cuerpo* (Christensen, 1947) y *Arroz con leche* (Schlieper, 1950), entre tantas otras. O recuperar algunos casos aislados hacia los años ochenta, como *Te amo* (Calcagno, 1986), *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986) y, entrados los noventa, *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* (Jusid, 1992). Sin embargo, el desarrollo de la comedia romántica de manera sostenida se produce en el siglo XXI, especialmente en su segunda década, por motivos diversos que desplegaré a continuación.

En los años noventa el panorama del cine argentino se dividía fundamentalmente entre los nuevos realizadores (que buscaban formas distintas a las del sistema industrial y extrañas, por esto mismo, a los grandes públicos) y las producciones asociadas a los canales de televisión. Así, se contabilizan escasas comedias románticas que se producen hacia el final de esa década y responden a fórmulas y figuras televisivas como Pablo Echarri, Araceli González, Andrea del Boca y Adrián Suar (*Alma mía* [Barone, 1999], *El mismo amor, la misma lluvia* [Campanella, 1999], *Apariencias* [Lecchi, 2000], *Apasionados* [Jusid, 2002], *Un día en el paraíso* [Stagnaro, 2003]). No obstante, paulatinamente se reconstruye una maquinaria industrial con empresas de distinta envergadura que logran sostenerse y ofrecer canales de producción a los nuevos realizadores, muchas veces a través de coproducciones y financiamiento de fondos específicos (como los del INCAA e Ibermedia, por nombrar los más significativos). Los emprendimientos industriales por fuera de los canales de televisión son a partir de entonces una posibilidad, lo que alienta la multiplicación de producciones de diversa magnitud.

Por otra parte, la década de los noventa fue también la de la consolidación de las nuevas carreras universitarias de cine (con la creación de la Universidad del Cine, la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y, en el segundo lustro, el Instituto Universitario Nacional del Arte, actual Universidad Nacional de las Artes), lo cual produjo una renovación en los cuadros técnicos y artísticos del cine nacional. Si las primeras camadas de esta transformación se hicieron notar en el Nuevo-nuevo cine argentino, con las posteriores cambia el panorama. Entre los realizadores de las comedias románticas que tratamos aquí encontramos profesionales universitarios, que cohesionan un conocimiento cinéfilo con la preferencia por un cine de géneros y comercial que ya no es obturado como antes. Más bien, es una posibilidad y una ambición lograr este tipo de producciones. Asimismo, asumen sin pudores una formación como espectadores en el cine de Hollywood. Ello no implica que sus producciones repliquen las estructuras transitadas y conocidas de aquel cine, sino más bien que funcionan como un modelo del cual captar algún tipo de ligereza narrativa, la búsqueda de aquello que les atrae como espectadores, pero dentro de un marco que responde a preocupaciones y búsquedas formales propias.

En tercer lugar, la década de los noventa fue la era dorada de la comedia romántica. Desde Cuando Harry conoció a Sally [When Harry met Sally] (Reiner, 1989) hasta La boda de mi mejor amigo [My best friend's wedding] (Hogan, 1997) y Tienes un email [You've got mail] (Ephron, 1998), o las inglesas Cuatro bodas y un funeral [Four weddings and a funeral] (Newell, 1994), El diario de Bridget Jones [Bridget Jones's Diary] (Maguire, 2001) y Realmente amor [Love actually] (Curtis, 2003) el género desplegó un abanico de personajes –donde son casi tan importantes los principales como los secundarios–, escenarios, momentos musicales y declaraciones memorables. Evidentemente, dentro del enorme corpus producido por aquellos años hubo algunas películas que se destacaron y muchas otras olvidables, por supuesto, pero todas confluyeron en la consolidación de un segmento del público interesado en ese tipo de cine. Sin dudas, la llegada de manera sostenida y copiosa del género produjo efectos en los realizadores locales, ya que en el siglo XXI la producción de comedias románticas autóctonas fue aumentando y logró sostener una oferta anual, en el marco de una cinematografía donde predominan el cine dramático –en sus múltiples acepciones– y el documental.

A pesar de que remiten al formato hollywoodense en la medida en que es la cinematografía que desarrolló el género hasta su forma más acabada, las comedias románticas argentinas poseen su propia impronta. Una parte significativa no responde de forma cabal a las estructuras industriales. Más bien, evidencian una mixtura entre una puesta en escena autoral y unas formas genéricas, ligándose de esta manera a cierta tradición –podríamos llamarla, a esta altura– del cine independiente argentino. Me refiero a un cine industrial de escala media, que suele reunir intérpretes reconocibles con otros del under teatral, en la búsqueda de un equilibrio entre lo masivo y las indagaciones formales propias.

En este punto es posible plantear dos grandes grupos, aún a riesgo de caer en esquematismos e imprecisiones. El primero se destaca por las iniciativas autorales, la inscripción en el género desde un lugar más reflexivo, evitando caer en las lógicas comerciales típicas, y en una escala de producción intermedia. Dentro de este grupo

encontramos *All inclusive* (Levy y Levy, 2018), *El crítico* (Guerschuny, 2013), *20.000 besos* (De Caro, 2013), *Extraños en la noche* (Montiel, 2012), *La suerte en tus manos* (Burman, 2012), *Abril en Nueva York* (Piroyansky, 2012), *Medianeras* (Taretto, 2011), *Juntos para siempre* (Solarz, 2011), *El amor y otras historias* (Flah, 2014), *Música en espera* (Goldfrid, 2009), *Amor en tránsito* (Blanco, 2009) y *Motivos para no enamorarse* (Mucci, 2008), por nombrar casos representativos. Estos filmes desarrollan personajes e historias más variadas, e incluso exponen una mirada reflexiva sobre el género, incorporan citas y un punto de vista cinéfilo sobre el asunto. Despliegan búsquedas diversas desde la puesta en escena, así como también desde el guion. En este conjunto se reúnen aquellos directores a los que me refería al comienzo de este ensayo: quienes, a pesar de no provenir de la industria estrictamente, apostaron por la realización de comedias románticas. En la mayoría de los casos se trata de iniciativas singulares en el marco de filmografías más bien acotadas que transitan carriles múltiples (incluso con predominancia en otros roles distintos a la dirección, como el guion). Aquí es donde distingo el interés por el sincretismo entre este tipo de películas y la apuesta por una mirada personal. El segundo grupo incluye una serie de largometrajes que se acercan de manera más ajustada a los patrones de la comedia romántica, son fruto de productoras con mayor peso en el mercado y tienen figuras muy conocidas como protagonistas, muchas veces de origen televisivo. A su vez, exhiben una puesta en escena brillante, más cuidada, y ajustada a ciertos cánones de calidad. Sus directores se encuentran bien insertos dentro de la estructura industrial y suelen tener varios filmes de la misma clase en su haber. Curiosamente, en ninguno de los casos se encuentran mujeres a cargo de los proyectos, a pesar de ser un género supuestamente destinado a esta audiencia. En este segundo grupo aparecen *El amor menos pensado* (Vera, 2018), *Permitidos* (Winograd, 2016), *Me casé con un boludo* (Taratuto, 2016), *Corazón de León* (Carnevale, 2013), *Dos más dos* (Kaplan, 2012), *Mi primera boda* (Winograd, 2011), *Un novio para mi mujer* (Taratuto, 2008), *¿Quién dice que es fácil?* (Taratuto, 2007), *Elsa & Fred* (Carnevale, 2005), *No sos vos, soy yo* (Taratuto, 2004), entre otras. Todas apuntan a ese público que disfruta del género en cualquiera de sus formas y ofrecen productos que están a la altura de lo que los espectadores ansían ver: una historia de amor, que puede ser más o menos previsible, pero que pretende de alguna manera ofrecer momentos románticos, risibles y también verosímiles. Quizás sea ese el mayor desafío de la comedia romántica: no caer en su propia trampa, evitar los caminos transitados y los lugares comunes. Afortunadamente, muchos de estos libros buscan la forma de sortear ese escollo y a la vez ofrecer soluciones satisfactorias para sus audiencias. Tal vez por este motivo, los guionistas sean un tema común en varias de estas películas, puesto que deben lidiar con la difícil tarea de escribir una comedia romántica sin caer en los clichés (*El crítico*, *El amor y otras historias* y *Juntos para siempre*). Por supuesto, algunos salen más airosos que otros. Pero el intento vale y, en líneas generales, es reconocido por los públicos. Como los gestos románticos: puede que no alcancen su objetivo, pero siempre hacen bien.

Referencias

- Barone, D. (Director). (1999). *Alma mía* [Película]. Pol-Ka Producciones.
- Blanco, L. (Director). (2009). *Amor en tránsito* [Película]. Pensa & Rocca Cine; Autocine Producciones.
- Burman, D. (Director). (2012). *La suerte en tus manos* [Película]. Coproducción Argentina-España; BD Cine; Tornasol Films; Gullane Pictures, INCAA, Telefé.
- Calcagno, E. (Director). (1986). *Te amo* [Película]. Eduardo Calcagno Cine SRL.
- Campanella, J. J. (Director). (1999). *El mismo amor, la misma lluvia* [Película]. Coproducción Argentina-Estados Unidos; Jempsa, Warner Bros.
- Carnevale, M. (Director). (2005). *Elsa & Fred* [Película]. Coproducción Argentina-España; Sahazam Producciones; Tesela P.C.
- Carnevale, M. (Director). (2013). *Corazón de León* [Película]. Coproducción Argentina-Brasil; Aleph Media; Argentina Sono Film S. A. C. I.; Corbelli Producciones; INCAA; Patagonik; Sinema Entertainment; Telefé; Tronera Producciones.
- Christensen, C. H. (Director) (1947). *Con el diablo en el cuerpo* [Película]
- Curtis, R. (Director). (2003). *Love Actually [Realmente amor]* [Película]. Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Universal Pictures; Working Title Films; DNA Films.
- De Caro S. (Director). (2013). *20.000 besos* [Película]. Aeroplano Cine; No Problem Cine.
- Ephron, N. (Directora). (1998). *You've Got Mail [Tienes un e-mail]* [Película]. Warner Bros.
- Golfrid, H. (Director). (2009). *Música en espera* [Película]. BD Cine; Cine.Ar; Film Suez.
- Guerschuny, H. (Director). (2013). *El crítico* [Película]. HC Films.
- Flah, A. (Director). (2014). *El amor y otras historias* [Película]. Coproducción España-Argentina; Icónica; Lazonafilms; RTVE; Utopica Filmes; AZ Films; Canal+ España; Bonzo Films; Patagonik.
- Hogan, P. J. (Director). (1997). *My Best Friend's Wedding [La boda de mi mejor amigo]* [Película]. TriStar Pictures; Zucker Brothers Productions; Predawn Productions.
- Jusid, J. J. (Director). (1992). *¿Dónde estás amor de mi vida... que no te puedo encontrar?* [Película]. Cooperativa Grupo de Cine de Buenos Aires.
- Jusid, J. J. (Director). (2002). *Apasionados* [Película]. Coproducción Argentina-España; Telefé, Alquimia, Patagonik.
- Kaplan, D. (Director) (2012). *Dos más dos* [Película]. Patagonik; MyS Producción; Orlando Films; INCAA; Pol-Ka Producciones.
- Lecchi, A. (Director). (2000). *Apariencias* [Película]. Naya Films S.A.; Pol-Ka Producciones.
- Levy, D. y Levy P. (Directores). (2018). *All Inclusive* [Película]. Rispo Films; Tecno Films; Tieless Media.
- Maguire, S. (Directora). (2001). *Bridget Jones's Diary [El diario de Bridget Jones]* [Película]. Working Title Films; Universal Pictures; Studiocanal; Miramax; Little Bird.
- Montiel, A. (Director). (2011). *Extraños en la noche* [Película]. MyS Producción; Fenix Entertainment Group; Punta Chica Pelis; Patagonik; Clever Producciones; INCAA; Orlando Films.
- Mucci, M. (Director). (2008). *Motivos para no enamorarse* [Película]. BD Cine; Cine.Ar; Film Suez.
- Mugica, F. (Director). (1941). *Los martes, orquídeas* [Película]. Lumiton.

Newell, M. (Director). (1994). *Four Weddings and a Funeral [Cuatro bodas y un funeral]* [Película]. Polygram Filmed Entertainment; Film4 Productions; Working Title Films.

Ortiz de Zárate, A. (Director). (1986). *Otra historia de amor* [Película]. Juan Antonio Muruzeta Producciones Cinematográficas.

Piroyansky, M. (Director). (2012). *Abril en Nueva York* [Película]. Aeroplano Cine.

Reiner, R. (Director). (1989). *When Harry Met Sally [Cuando Harry conoció a Sally]* [Película]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment.

Schlieper, C. (Director). (1950). *Arroz con leche* [Película]. Emelco Chilena.

Solarz, P. (Director). (2010). *Juntos para siempre* [Película]. INCAA; Creandocine S. A.; Pampa Films.

Stagnaro, J. B. (Director). (2003). *Un día en el paraíso* [Película]. Argentina Sono Film S. A. C. I.; Telefé.

Taratuto, J. (Director). (2007). *¿Quién dice que es fácil?* [Película]. Coproducción Argentina-España; Rizoma Films; Zarlek Producciones; Film Suez; Primer Plano Film Group.

Taratuto, J. (Director). (2004). *No sos vos, soy yo* [Película]. Rizoma Films.

Taratuto, J. (Director). (2008). *Un novio para mi mujer* [Película]. Patagonik.

Taratuto, J. (Director). (2016). *Me casé con un boludo* [Película]. Patagonik.

Taretto, G. (Director). (2011). *Medianeras* [Película]. Coproducción Argentina-España; Rizoma Films; Eddie Saeta S. A.; Pandora Film; Zarlek Producciones; INCAA.

Vera, J. (Director). (2018). *El amor menos pensado* [Película]. Patagonik; Kenya Films; INCAA.

Winograd, A. (Director). (2011). *Mi primera boda* [Película]. Tresplanos Cine; Telefé.

Winograd, A. (Director). (2016). *Permitidos* [Película]. Tresplanos Cine; Patagonik.



Cabra marcada para conversar. La corporalidad presente de Eduardo Coutinho en su obra documental

Melina Serber

Diseño de Imagen y Sonido, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Eduardo Coutinho. Brasileiro. Paulista. Nace en el año 1933. Muere en el 2014. Hombre de cine, documentalista, antropólogo salvaje, gran conversador, investigador, actor, guionista, humano inigualable, sensible y presente.

Eduardo Coutinho nos deja (nos sigue dejando) un legado documental inmenso, poderoso y único. Su obra entera reflexiona a la vez sobre el dispositivo cinematográfico y sobre la vida humana, ampliando las posibilidades de ambas cosas, cada vez.

Fue contemporáneo, amigo y colaborador de muchos cineastas del Cinema Novo en los años sesenta, pero no es hasta los años ochenta, a sus cincuenta años, que comienza a afirmarse como director. Estudió cine en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París. Sus diez años de trayectoria como periodista en el Globo Reporter le abrieron las puertas al/a la otrx. Su cine tiene una característica que lo diferencia de otros documentalistas: hace un cine de conversación. Produce, conversa mediante, una memoria fílmica de personas comunes (Russo, 2013, p. 51), sin intención alguna de hacer grandes teorizaciones sobre categorías sociológicas, sino de abordar micro-historias de personas particulares. Dice, «filmo lo diferente a mí, me interesa lo que no soy. Por eso las favelas, los obreros, las mujeres. No solo una diferencia de clase, una diferencia de mí». Se acerca, dice, «vacío», sin juzgamientos, abierto a escuchar al/a la otrx y entenderlx.

Eduardo Coutinho es un ícono del cine documental en Latinoamérica (y en el mundo).

Su obra produce una profunda reflexión sobre la identidad (brasileña) y al mismo tiempo sobre la representación en términos documentales. ¿Qué es la escena? ¿Qué es «lo real»? ¿Hasta qué punto no hay siempre –en y fuera de escena– una performatividad humana que no cesa? ¿Es posible pensar al/a la otrx despojado de teatralidad? ¿Cómo darle lugar a su capacidad narrativa e imaginativa, a su capacidad de crear imágenes, relatar historias, hacernos emocionar?

Coutinho tiene un método: conversar. Su cine busca recoger fragmentos, historias mínimas, desde donde emerge la capacidad expresiva y narrativa del/de la otrx a través de la palabra, del gesto oral. La escena siempre se articula en un juego de a dos: el trabajo es compartido, es un acto estético en conjunto. El vínculo intersubjetivo que se teje transforma tanto a Coutinho como a la/al otrx, porque su obra busca hacer un cine con lxs otrxs –y no sobre lxs otrxs–. Así, desde y por la auto-representación, enfatizando lo vincular (el entre dos) la presencia de Coutinho (en la escena) lo posiciona políticamente, dado que presenta y permite –su método– una forma de conocimiento del mundo y de la otredad que da cuenta de la multiplicidad y heterogeneidad con la que convivimos cotidianamente. Es un acto performativo, donde ambas partes se ven modificadas.

Su obra entera busca darle lugar a los sin nombre, a los sin rostro (Didi-Huberman, 2014), a los expulsados, a quienes tienen una identidad reprimida (Chanan, 2004, p. 56) por los modelos estéticos y sociales dominantes. En este punto, siguiendo a Georges Didi-Huberman, si la clase oprimida está expuesta a desaparecer o bien porque queda fuera de cuadro (marginada de la escena) o bien espectacularizada, inmersa en estereotipos, ¿cómo hacerlos visibles y legibles?, ¿cómo hacer que no desaparezcan?; «¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes?» (2014, p. 30). Una propuesta del autor es pensar en un nuevo montaje de los tiempos perdidos (p. 30), es decir poner a trabajar, de otra forma, aquello que ha quedado «al margen de la Historia» (con mayúscula). Así es como Coutinho (se) (nos) acerca al/a la otrx, con un nuevo montaje cada vez (una nueva reflexión sobre el cine documental), trayendo a la escena historias mínimas de personas comunes en sus vidas cotidianas.

El corpus de trabajo que abordaré serán los documentales producidos en los años 2000, remitiendo en algunos momentos a Cabra marcada para morir (1964-1984) como punto de partida (su inicio en el cine documental no televisivo). Trabajaremos todos sus largometrajes acabados y estrenados. El interés por este periodo específico remite a la dinámica de trabajo con su editora Jordana Berg y su productor, João Moreira Salles, trío inseparable en todos sus films de este momento. Así, bajo esta lógica de trabajo, se produce una constancia de producción (un documental cada dos años aproximadamente), un ritmo inigualable si pensamos en la producción documental Latinoamericana. Este ritmo, sin dudas ha permitido que el ensayo y las pruebas en torno a los límites del cine documental sean por demás frondosos.

Las obras del autor de este periodo estarán divididas en dos momentos (exterior/interior), donde emergen improntas estéticas diferenciales que intentaremos recuperar a lo largo del trabajo dado que aportan una reflexión particular sobre el dispositivo fílmico.

La intención de las líneas que siguen es pensar, entonces, de forma ensayística, de modo transversal y general, cómo la corporalidad de Coutinho se hace presente (su cuerpo propiamente dicho –además de su voz off o estar fuera de campo–) y cómo ese modo de estar propicia una forma particular de relación intersubjetiva con el/la otrx. Es decir, pensar en algunas escenas puntuales de cada obra, cuál es su posición (escénica y política) como documentalista y cómo su método de trabajo (su forma de estar en presencia y conversar) propicia una relación íntima y de confianza con la otredad. Así, ¿cómo realiza Coutinho un cine con lxs otrxs –y no sobre otrxs–?

Hay un concepto que quiero recuperar de la Cámara lúcida (2009) de Roland Barthes: el del punctum. A diferencia del studium que es el interés general y cultural por un tema (por una fotografía dirá el autor), el punctum es lo que pincha, lo que pincha, es el detalle (en la fotografía, en el cine); es lo que cautiva, lo que llama –lo que me habla directamente–. El punctum encierra una paradoja dirá el autor, y es que «aunque permaneciendo como “detalle”, llena toda la fotografía» (Barthes, 2009, p. 93).

Desde mi punto de vista, la obra de Coutinho es un punctum en sí misma. Su filmografía pincha, va al detalle, a los sentimientos y las historias de personas individuales, comunes. Y a su vez, ese detalle, ese recorte de mundo cotidiano que Coutinho arroja al

universo en forma de documental, colma (llena), potencia y expande su obra; porque en palabras de Barthes «el punctum es una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra» (Barthes, 2009, p.109). Coutinho es un artista que ha buscado insistentemente (junto con su potente equipo técnico y profesional) ir más allá, mostrar historias descentradas, que no tienen lugar en el mundo televisivo y netflixiano espectacularizado que insiste en nuestras pantallas. Las historias y narraciones que Coutinho nos presenta constituyen un abanico heterogéneo de formas de vida que, desde su individualidad y particularidad, expanden el conocimiento sobre el mundo que habitamos.

Y es que, sin dudas, el cine de Coutinho se expande desde el detalle (y lo común, lo habitual) porque –entre otras cosas– hay corporalidad, porque hay presencia. El espacio de a dos que crea su método, el vínculo intersubjetivo que media cuando existe la conversación –la entrevista dirá Jean-Louis Comolli– «funciona como un revelador de discurso, de postura, de gestos, de efectos corporales» (2007, p. 69). También, continúa el autor, para quien filma las cosas comienzan a descubrirse, por rebelarse: cosas inesperadas, azarosas, sorprendentes. Siempre es un juego de a dos, siempre es desde el detalle (del cuerpo) que se descubre un pedazo de vida (p. 69).

La herencia del *cinéma vérité* es insoslayable. El espacio propuesto por Jean Rouch (uno de sus mayores exponentes) convirtió el dispositivo fílmico «en un catalizador de la palabra como expresión de lo vivido» (Ortega, 2008, p. 22), la palabra improvisada de personas «reales» que no habían tenido espacio hasta ese momento en la pantalla, que no solo hablaban de sus vidas sino también de sus sueños y anhelos. Los nuevos aparatos livianos de sonido (novedad en aquella época) permitieron así otro acercamiento con el/la otrx y esto propulsó una nueva forma de contacto físico entre el cuerpo del cineasta con aquello que filmaba.

Así se posiciona Coutinho frente al/a la otrx, abierto al diálogo, sin juzgar, predispuesto a la escucha y a darle la palabra; y desde allí, bajo esta lógica salvaje y a su vez íntima, su cine nos ha dejado ver las confesiones y presencias más potentes del cine documental de los últimos tiempos.

Cuando Gilles Deleuze piensa en el cuerpo que el cine experimental de post-Segunda Guerra Mundial nos dejó ver, comenta que aparecen dos formas: el cuerpo cotidiano y el cuerpo ceremonial. Por cuerpo cotidiano entiende aquel que revela sus actitudes, sus posturas. El cine se une con el pensamiento por el cuerpo. «“Dadnos, pues, un cuerpo” es, primeramente, montar la cámara sobre un cuerpo cotidiano. El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera» (1985, p. 252). Sobre este cuerpo cotidiano –en el que la cámara se monta–, se busca encontrar otro sentido: hacerlo pasar por una ceremonia, darle una máscara, imponerle un carnaval. Y así adviene la convivencia, «el cuerpo cotidiano se apresta a una ceremonia que tal vez no llegará nunca, se prepara para una ceremonia que tal vez consistirá en esperar» (p. 254-255). En este punto aquí tanto Coutinho como su interlocutor/a se lanzan a la escena como portadores/as de un cuerpo cotidiano que se prepara para la ceremonia (para el carnaval), porque el espacio construido –en la conversación– es sin dudas el del ritual. El cuerpo de Coutinho toma aquí un lugar dual, cotidiano en la medida en la que se presta para el encuentro con su presente y su futuro, con sus actitudes y posturas (y sobre todo estar «en

escena»), y ceremonioso en la medida en que él constituye un espacio para hacer con el/la otrx (en un juego de a dos), para darle a la/al otrx la posibilidad de aparecer.

En este sentido, como comenta Deleuze, el personaje debe ser captado en su devenir, es decir, cuando pasa de ser un personaje real a «ficcional» su vida y construye su leyenda (de sí mismx). Esto lo veremos presente en toda la obra de Coutinho: personas comunes, que «pasa a ser otro, cuando se pone a fabular sin ser nunca ficticio» (p. 202). Y el cineasta también se vuelve otro porque intercede sobre las fábulas del/de la otrx y es (co)partícipe del tránsito que experimenta.

Coutinho y su presencia corporal nos recuerda constantemente que lo que vemos es una construcción estética, identitaria, espacial; que el cine documental no puede ser sino es de a dos: de a dos personas, personajes, fabuladores, de-a-dos-en-tránsito.

La producción de documentales de Coutinho tiene dos grandes momentos. Luego de Cabra...(su obra-síntesis), el primer período –sobre el que diremos unas breves palabras– está constituido por un conjunto de documentales con una marcada impronta socio-política, en línea con el estilo heredado de su paso por la televisión y realizados para instituciones no gubernamentales. Santa Marta–Duas semanas no morro [Santa Marta–Dos semanas en el cerro] (1987) y Boca de lixo [Boca de basura] (1992), son sus obras más reconocidas de este período y es posible visibilizar aquí todos los elementos de su poética, profundamente desarrollada en los años venideros.

El segundo período –que coincide con el corpus de análisis de este trabajo– se abre con Babilônia 2000 (2001), obra editada por Jordana Berg, quién será su fiel compañera en el resto de su carrera y también se sumará João Moreira Salles con su productora VideoFilmes, como hemos dicho. De aquí en adelante la tríada de director, editora y productor será inseparable hasta las últimas conversaciones. Coutinho comenzará a producir con constancia y creará una prolífica obra de «doce largometrajes, dos cortometrajes y un singular experimento titulado Um dia na vida [Un día en la vida] (2010), un montaje de fragmentos de comerciales y programas de televisión abierta grabados por el cineasta y su equipo el 1 de octubre de 2009, que nunca tuvo estreno en salas por cuestiones de derechos de autor» (Ramia, 2017, p. 8).

Dentro de este segundo período habrá dos momentos estéticamente muy marcados en su obra. Por un lado una etapa que llamaré «exterior» donde Coutinho filmará en «espacios abiertos», «reales» junto a todo su equipo. En esta etapa se encuentra Babilônia 2000, obra en donde vemos a Coutinho y equipo subir al morro de Babilonia en Río de Janeiro y filmar el último día del año, los preparativos y acontecimientos en las vísperas; Edifício Master (2002) filmada en un edificio de monoambientes ubicado en Copacabana; Peones (2004) que revive las huelgas de 1979 y 1980 realizadas por los obreros de la industria metalúrgica, al mismo tiempo que vemos el nacimiento de Luiz Inácio «Lula» da Silva como dirigente sindical hasta su llegada a la presidencia; y El fin y el principio (2006) obra en la que Coutinho expone la búsqueda en pleno sertão brasileño (en Paraíba) de personas para que cuenten sus historias.

Luego, Juego de escena (2007) inaugura su segundo momento que llamaré «interior» donde las locaciones pasan a ser teatros o espacios cerrados, donde impera el minimalismo y emerge la teatralidad. En la obra mencionada, Coutinho coloca un aviso en el diario y convoca a mujeres para que cuenten historias y a actrices para que las

representen: el juego emerge dado que no sabemos quién es quién. En Moscú (2009) veremos el ensayo de la obra de Antón Chéjov, *Tres hermanas*, a cargo del grupo teatral Galpao, pieza que nunca será estrenada; esta pieza no será analizada en este trabajo dado que no hay entrevistas propiamente dichas y Coutinho aparece una sola vez en el film; *Las canciones* (2011), donde diversas personas cuentan la historia de una canción que les marcó la vida y también la cantan; y *Últimas conversaciones* (2015) su obra póstuma, terminada por Berg y Salles dada la sorpresiva muerte de Coutinho, en donde el director dialoga con adolescentes de secundarias de Río de Janeiro

En el exterior emerge lo «real»

Si pensamos en la obra de Coutinho, es evidente que cada documental continúa en el siguiente, que cada obra busca plantear un problema (que ya fue pensado antes, en otra obra) e indaga en respuestas que tendrán su continuidad en las piezas que siguen. Todas sus obras reflexionan sobre el dispositivo fílmico en tanto constructo, donde sus «leyes» siempre son plausibles de cambiar y provocar. Y esta reflexión estética/artística está íntimamente ligada con la idea didi-hubermaniana antes mencionada de pensar «un nuevo montaje» de la(s) Historia(s), para que surjan nuevos rostros, nuevas identidades, nuevas voces.

Cámaras, sonidista y director corren en subida por el morro de Babilonia con la intención de llegar a tiempo a conversar con los habitantes en Babilônia 2000 antes de que sea el nuevo año. En este punto uno de los rasgos determinantes de su obra aparece rápidamente: trabajar en un espacio o locación única (una favela, un edificio, un teatro), es decir tender a la concentración espacial (Piedras, 2013, p. 68). En off Coutinho explica dónde están y lo que harán allí en la favela. La voz del director también será un elemento de la poética en su obra.

Fátima es la primera persona que conversará con Coutinho. Ella atraviesa el mundo de cámaras y equipo en plena organización del «set» improvisado, para acomodarse en la silla. Las pautas sobre la relación/ubicación de Coutinho están a la vista: se posiciona, sentado, frente a ella; luego lo vamos a ver cerca de ella, dialogando. La conversación sucede en el plano típico coutiniano, un plano medio que va a ir variando con la ayuda del zoom. Si bien siempre algo se esconde (algo no se vé), la intención es dejar al descubierto la forma en la que el cine se hace cine. La dinámica queda en evidencia.

Fátima es espontánea. El diálogo fluye; Coutinho le hace algunas preguntas sobre su marido, su vida que se escuchan fuera de campo. La conversa tiene cortes por montaje, otra particularidad estética que se verá mucho en su obra. Luego, al final de la entrevista, Coutinho le agradece y Fátima pregunta: «¿No vamos a cantar?». Y él le dice: «Sí».

Algunas escenas después veremos al equipo técnico filmando a Fátima cantar el inolvidable hit de Janis Joplin *Me And Bobby McGee*; luego se la verá seguida por una cámara que se mueve a su alrededor (sin el equipo técnico) mientras detrás suyo vemos la playa carioca y el Pan de Azúcar. Imposible no cantar alguna estrofa junto a la Janis Joplin de Babilonia. Y en este punto, enorme es el gesto de darle este espacio a Fátima, ideóloga de su propio personaje, de su propia fábula de cantante de Rock. Su voz nos llega punzante desde un lugar (el margen) sobre el que Coutinho se detuvo a mirar el mundo, pedazos de vidas.

Como indica Stuart Hall: «Las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella [...] es decir solo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo» (2003, p. 18) (el subrayado es propio). Coutinho es consciente de esto, y por eso su filmografía siempre indaga interesadamente en la vida de lxs otrxs porque él sabe que tiene algo que aprender que de otra manera no podría; el acercamiento experiencial que propone su obra está plenamente ligado a esta idea del/de la otrx como constitutivo de unx.

El Edificio Master (2002) recibe al equipo técnico. Lo vemos a través de las cámaras de seguridad que lo custodian, que desde el inicio revelan el dispositivo. Una vez más la voz de Coutinho inaugura otro documental. Si bien aquí habrá (insistirán) varios elementos formales vistos en Babilônia 2000, habrá menos intervención corporal tanto del director como de su equipo.

En algunos momentos veremos la situación previa de la entrada a cada departamento, veremos también a Coutinho minutos previos a la conversa propiamente dicha, estrechar las manos de algunas personas que le preguntan: «¿Y usted quién es?».

Durante las entrevistas casi no se verá su cuerpo físico, se escuchará su voz haciendo preguntas como en sus obras previas. Seguramente el espacio (otra vez el espacio único) tan reducido en m², es parte de esta limitación e influye en las decisiones formales. La evidencia del dispositivo insiste en dejarnos ver que el Edificio Master que veremos es el que Coutinho y equipo construyó con las/los otrxs (a quienes entrevistó); lejos está de aquellos discursos que invisibilizan el trabajo de la enunciación, porque es desde aquí que Coutinho busca distanciarse de aquellos documentales (sobre todo televisivos, pero también cinematográficos) en donde la puntada y el hilo de las costuras discursivas quedan borradas dado que se pretende dar la sensación de que la verdad que se muestra existe sin distorsión, sin manipulación; es la ideología de lo visible dirá Comolli (2010, p. 135), donde la ideología dominante equipara lo real a lo visible, es decir que oculta y borra todo trabajo –toda hechura– y allí se instituye una relación directa con la espectacularización de la vida como ofrenda para ver y un santuario de clichés identitarios en los que creer ciegamente. Coutinho decide y busca trabajar con una otredad diversa y desconocida –no son farándula, no son actores reconocidos, son personas comunes en días comunes–, y desde aquí hace un aporte enormemente reflexivo entorno a la heterogeneidad identitaria que habitamos y que nos constituye.

Lo revelador de su obra es el encuentro con esta diversidad y la espontaneidad que allí emerge (aún en su efectivo constructo). Las personas que viven en el Edificio Master son bien disímiles: Fernando, un actor famoso de la época de la pornochanchadas en Brasil, allá en los años de la industrialización del cine en latinoamérica; Suze, una bailarina que vivió un año en Japón y canta en japonés para Coutinho un tanto tímida; Cristina, una niña rica que fue expulsada de su casa y no parece estar muy a gusto en Copacabana; Henrique que cantó con Frank Sinatra y todas las semanas, a todo volumen, canta A mi manera para los vecinos. La ceremonia sucede cada vez. Coutinho se transforma con la/el otrx y viceversa; de esta forma, ritual mediante, podemos escuchar las fábulas.

El espacio, aún siendo reducido se construye como uno abierto y universal. En este punto, una recurrencia de la obra de Coutinho: la mínima parte, la anécdota, el detalle nos

permite vivenciar y compartir las experiencias y así sentir, por un momento, que somos parte. Por eso pincha su obra, por eso es una daga, porque insiste en recordarnos (como el cine documental, comenta Comolli) que el mundo es doloroso, complejo y diverso.

Una mujer, Daniela, es entrevistada por Coutinho. En un plano medio ella habla sobre su trabajo como profesora de inglés y su relación con su novio. No lo mira. Responde pero mira hacia el costado. La cámara anticipa esto dado que expone donde está ubicado Coutinho (enfrente de ella) y como ella efectivamente mira hacia otro lado. Coutinho le pregunta: «¿Por qué cuando conversamos no me mirás», y ella le responde, mirándolo: «No es que lo que digo es algo falso... sino porque no estoy segura de tener la autoconfianza para mirarlo a la cara sin tartamudear o pestañear mucho». Ella empezará a mirar a Coutinho en algunos momentos. El ritual está funcionando, porque si pensamos que aquí ella pasa de ser un personaje «real» a ser una fabuladora, entonces ella efectivamente se transforma y comienza a mirarlo. Quizás si Coutinho no le hubiera preguntado, ella no lo hubiera mirado nunca, pero su honesta pregunta hizo que ella cambiara. El documental puede hacerse siempre que se enfrente al mundo, dice Comolli, y la obra «testimoniará y llevará la marca de ese encuentro como un tropiezo con la parte rebelde de este mundo (rebelde a nuestras narraciones, a nuestro cálculo): aquella que opondría a nuestras intenciones de seducción siempre algo de su dureza intacta» (2007, p. 36). Es duro mirar (a otrx, al mundo) pero Coutinho, también en constante transformación a propósito de la ceremonia de la conversa, se atreve a preguntar, se atreve a mirar, se atreve a transformar y transformarse.

Una cámara sobre un auto recorre una ciudad pequeña. Se escucha la voz de Coutinho. Es el inicio de Peones (2004). El cometido esta vez es conversar con ex-obreros metalúrgicos que participaron de las huelgas de 1979 y 1980. El trasfondo político de este documental son las elecciones presidenciales donde Lula Da Silva está como candidato. En tanto hombre en transformación, Coutinho está íntimamente atravesado por el período dictatorial que aborda este film, no sólo por su férrea oposición sino porque su carrera documental comienza a propósito del fin de la dictadura (con Cabra...), tras retomar aquel proyecto fallido, interceptado y expropiado (en parte) por los militares. Aquí su cuerpo, una vez más, se embebe de la ceremonia del encuentro y revive aquellas épocas.

Peones y Cabra... trabajan desde el presente el período dictatorial en Brasil. Dado que Coutinho –como dijimos– reactualiza en cada nuevo documental ideas previas (con nuevas preguntas y nuevas posibles respuestas), podemos ver aquí, en Peones, cómo perviven reflexiones en relación a la lucha obrera ya presentes en Cabra...: allí las revueltas agrarias reprimidas en el inicio del período y aquí las huelgas de los metalúrgicos que dejan en evidencia el agotamiento de la dictadura. En ambas obras se reivindicán las luchas sociales, luchas que marcaron la historia socio-política de Brasil (antes y hoy).

En este sentido, veremos en varias ocasiones a Coutinho compartir espacios con muchxs ex obreros/as. En esta escena en particular, cigarrillo en mano, el director habla para un grupo, con la misión de buscar en fotos y videos a más compañeros/as que deseen participar del documental. Su cuerpo es participe de lo colectivo y nos recuerda a aquel Coutinho en Cabra... dialogando con Elizabeth y con su entorno, reviviendo el fervor de las luchas. Si vemos el frame detrás hay un afiche de Lula Da Silva. Las capas políticas se

superponen y allí esta Coutinho siendo parte de esta ceremonia.

El sertão brasileiro ha tenido (y sigue teniendo) todo un imaginario en el cine brasileño. Imposible no recordar aquella familia vagabundeando cíclicamente, con hambre y con sed, por el sertão en *Vidas secas* (Dos Santos, 1963); como en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha, 1964), Manuel y Rosa huyen del sertão hasta que este se convierte (en sus sueños y en el de todos los/las brasileiros/as) en el mar, en agua rebosante.

En *El fin y el principio* (título desobediente si los hay) hay otra Rosa, una mujer que será de gran ayuda para Coutinho. Coutinho y equipo se lanzan a la búsqueda de algún pueblo donde conocer de cerca a las personas que allí viven. Desde el inicio, el director en off explica que no saben nada, no conocen a nadie, «vamos de pesquisa».

Aracás es el primer lugar a donde llegan. Coutinho les explica a todos, presente en el plano, lo que están haciendo. Por primera vez el director aparece de esta forma, en plano, de frente, siendo específicamente filmado él, compartiendo inquietudes y necesidades. Parece casi una entrevista, pero no: es la mostración del proceso que lo implica.

El dispositivo documental queda visibilizado: están buscando algo, la cámara es testigo y somos parte del proceso de trabajo. La hechura será parte nodal de esta obra, profundizando la mostración en relación con las obras anteriores. Y así, si pensamos el tránsito entre el cuerpo cotidiano y el ceremonial, Coutinho se sumerge en la obra y asume un rol performático constante: el que busca, el que entrevista, el que conoce, el que muta, todos los Coutinhos a la vez.

La estrategia en este documental es diferente. Rosa será la médium entre Coutinho y los locales. La vejez y los problemas físicos –como la pérdida de la audición– son moneda corriente. Rosa introduce a Coutinho y al equipo con cada conversador/a. Hay quienes se resisten, quienes comentan que no se sienten a la altura de la gente del cine...

Mariquinha es una de las elegidas para la conversa. Rosa le explica a la mujer lo que van a hacer. Coutinho se acerca y hace el ademán de saludar a la mujer y ella lo deja en el aire. ¿Por qué este momento aparece en la obra? Porque estamos viendo la hechura y muchas veces las cosas no funcionan, no hay abrazo del otro lado. Aquí se deja ver cómo el cine es construcción, como los vínculos son construcción y cómo, en consonancia, las identidades –las partes de esta ceremonia– se resignifican y dialogan cada vez.

«¿A la señora no le preocupa la muerte?» le pregunta Coutinho a Mariquinha. «Tengo mucho miedo», le contesta...«¿Usted no?». «Claro», dice Coutinho. Queda un silencio. Este momento donde Coutinho es interrogado se descubre algo nuevo: su efectivo rol como fabulador. A continuación Mariquinha comenta que hay algunas personas muy serias en su casa (del equipo técnico), y Coutinho le pregunta: «¿Le gustan las personas serias». «No... pero usted es bueno... se puede conversar... a los viejos nos gusta conversar». Por primera vez vemos a una entrevistada expresar su agrado tan explícitamente por el diálogo con Coutinho. Entre risas la conversación termina y la mujer se tapa la cara. El ritual sucedió, ambos están transformados.

Al finalizar, bajo la promesa de volver pronto, el equipo y el director se despiden de un sertão que invita a mirar todo lo que este espacio tiene para contar. Una memoria viva de lo que la sequía no se llevó.

(El efecto) Coutinho recorre estos espacios exteriores donde «lo real» emerge y da

pinchazos. Los espacios (únicos) proponen límites y dan cuenta de diversas formas de vida. En la medida en la que la hechura se hace presente y el dispositivo queda parcialmente (porque nunca es totalmente) desnudo, también se evidencia cómo la identidad se construye de forma relacional, entre nombres propios de aquellos que parecían olvidados.

En el interior emerge lo teatral

Juego de escena (2007) comienza con un anuncio publicado en el diario: «Si sos mujer de más de 18 años y vivís en Río de Janeiro, y querés contar una historia para participar en un documental, escribinos».

Una cámara sigue a una mujer hasta el «set de filmación». Allí, sobre el escenario, está el equipo de técnicos junto a Coutinho. Llamaremos aquí no-actrices a aquellas mujeres que son «personas comunes» que van a participar narrando su historia, y actrices, a aquellas mujeres que vienen representar una historia que ya ha sido dicha por otra mujer.

A diferencia de sus otros films donde hay conversas con otrxs y los nombres de las personas aparecen siempre sobre la derecha o izquierda del cuadro, aquí esto no sucede. Coutinho marca su presencia desde el inicio del film. Si antes él (su) cuerpo cotidiano, pasaba por una ceremonia conversatoria en un espacio «real», al que él «entraba» (llegaba), Coutinho ahora no llega a los lugares, no va a despertar sigilosamente a un habitante del sertão, o a tocar la puerta de la casa de algún morador del edificio de Copacabana. Ahora él ya está en la escena, y aguarda; él ahora está «sobre» ella. El escenario teatral refuerza la idea de la transformación con el/la otrx dado que, despojado de lo «real», este espacio espera a ser llenado. El teatro se presenta como un lugar ajeno y neutral, tanto para Coutinho como para sus futuros conversadores/as, y, a la vez, se presenta dispuesto (el espacio y Coutinho) para recibirles a ellxs y a sus fábulas; dispuesto a mover los límites, una vez más, de lo que implica hacer un documental. Toda obra es un constructo; siempre (el documental, la identidad) es hechura. Y es posible, «sobre las tablas», que todo sea una trampa. O no.

¿Una mujer no-actriz? ¿Una actriz? cuenta la historia de su familia judía llegada de europa y su abuelo ortodoxo. Luego Coutinho le pregunta sobre una película que contó en la primera entrevista que la emocionaba mucho. Entre lágrimas la mujer narra la historia de Buscando a Nemo y luego otra mujer continúa... «la historia me toca por mi propia relación con mi hija». Es Marília Pera, actriz muy reconocida en Brasil. Está parafraseando a la mujer que la precedió. Cuando termina, Coutinho aparece de espaldas, sobre la mitad derecha del cuadro y le hace marcaciones sobre su performance: «Fue muy contenido». Coutinho ¿Es un director de cine o un director de teatro? Es interesante que aparezca en plano dado que está marcando las pautas de la representación de la que él es cómplice. La actriz explica que cuando comienza a hablar de la hija (sobre la hija de la no-actriz) ella recuerda a la suya propia y se quiebra «por la memoria emotiva». Y dice: «Cuando el llanto es verdadero, la persona siempre intenta esconderlo». Coutinho le hace algunas preguntas, «¿Estás hablando de las personas en general?», «Hablo de las personas al frente de una cámara o cuando van al psicoanalista». Ella continúa: «Para el actor de televisión hoy en día las lágrimas son siempre bienvenidas, la gente quiere ver lágrimas». Luego ella saca un tubito que es «cristal japonés» para llorar. Y le dice: «Si hubieras querido que lloré

mucho y no podía, me ponía unas gotitas de este y lloraba». La actriz nos devela los secretos de lo que es «ser una actriz» (la performance actoral). Como indica Consuelo Lins (2013, p. 132) esta obra busca suscitar dudas sobre la imagen documental, y nos invita a renunciar al deseo de control sobre lo que es o no es real, y entender, desde la experiencia, que el cine documental es un proceso de construcción constante (como la identidad, como los vínculos).

Las canciones tiene una «consigna» muy sencilla: una canción, una anécdota. Una vez más un abanico de diversas personas cuentan anécdotas, recuerdos, dolencias (muertes, rupturas amorosas) marcadas por una canción y luego (o antes) la cantan. Una tela negra, iluminación puntual, una silla. y Coutinho esperan a lxs futurxs cantantes. Este espacio único, donde se centrará toda obra, se impone, otra vez, como la escena teatral. Veremos entrar desde el fondo a las personas y sentarse en la silla; y nuevamente en plano medio y primeros planos (por zoom) veremos con quienes Coutinho conversa. Las historias vienen a la escena, las personas llegan para fabular.

El territorio se presenta neutral (Machín, 2013, p. 142), despojado; busca que cada quien con su vestimenta, sus colores, sus movimientos, sus rasgos, su tono de voz imprima su territorio identitario en él, porque cada vez que nos sumergimos en una historia, sobre ese telón negro, vemos el espacio de la/el Otrx . Nuevamente aparecen los nombres de quienes conversan con él. Si en Juego de escena no estaban era porque el no-nombrar permitía el juego, habilitaba que una mujer pudiera jugar a ser otra. Aquí, es necesario volver a saber quién habla porque a cada unx le corresponde una historia, una canción, unas palabras. Re-aparecen los nombres porque el juego es otro.

El cuerpo de Coutinho aparece fragmentado, sólo una vez. Sonia le cuenta que un hombre escribió una canción para ella y que guardó el papel donde lo hizo. Él le dice: «¿Y la tenés?», «Sí, la tengo», responde ella. Rebusca en su bolso y se la entrega. La cámara hace un plano detalle sobre la misma. El dedo de Coutinho emerge y marca algunas ideas de la hoja. «¿Te acordás la última estrofa?», le pregunta a Sonia. Y Sonia la canta.

Es el único momento donde la corporalidad de Coutinho aparece, y en comparación con las obras analizadas hasta aquí, esta es su obra con menos presencia física cuando hay entrevista. En este sentido, pareciera que llega al máximo de sustracción de su corporalidad. Su transformación, el ritual de pasaje queda fuera de campo, expectante, a la escucha. Las historias se suben a la escena. La ceremonia se produce con su cuerpo fuera de campo. Infiero que su dedo, única aparición aquí, viene a marcarnos la dirección, a guiarnos en la lectura, a dejarnos descubrir, con la escucha atenta (quizás más que nunca), al/a la otrx y sus canciones.

Últimas conversaciones. Un aula vacía, una silla, la iluminación teatral. Aquí aguarda Coutinho a alumnos de diferentes secundarias de Río de Janeiro. Una vez más el espacio será minimalista (y único). Se parece a los escenarios teatrales que venimos transitando en esta etapa de interior.

En el inicio del documental está Eduardo sentado en la silla. Habla con Jordana Berg. ¡Coutinho ha caído en su propia trampa! Es él quien es entrevistado ahora. ¡Vaya fabulador!

Al final del cuarto día (anuncia posteriormente una placa negra) Coutinho está abatido. No le encuentra sentido al proyecto. Los adolescentes dice, «no tienen memoria»,

no puede dialogar con ellos, no sabe cómo hacer. «Tenés muchas herramientas», le dice Berg, «las que usaste siempre»... «tu herramienta es tu curiosidad». Eduardo le responde: «No se dan cuenta que soy curioso, y sin eso, no hay nada»... «¿Qué hago?»... «Sólo puedo ofrecer mis ojos, mi cuerpo, mi cuerpo a una distancia...». Quienes vemos esta charla sonreímos. Claro que sabe cómo hacer, hace décadas que el ritual de pasaje entre lo cotidiano y lo ceremonial tiene sentido gracias a su infinita paciencia y apertura al/ a la otrx. «Puedo ofrecer mis ojos, mi cuerpo a una distancia». Estas ideas refuerzan lo que este trabajo ha estado planteando: Coutinho ofrece lo que tiene, es decir su cuerpo y su curiosidad, para hacer la ceremonia de la conversación. Su cuerpo aquí, presente de esta forma, pone otra vez en evidencia la hechura, porque una vez más deja en claro que hacer es siempre estar haciendo –una construcción–, y porque al finalizar dice «corte» con el dedo levantado. Eduardo habla sentado en la silla y Coutinho dice corte. Conversa un ser cotidiano y abatido y dice corte el director, con su mejor máscara. ¡Qué interesante juego de escena!

Luego lo veremos en su rol de director nuevamente. Mejor dicho, lo escucharemos. Apenas habrá otra aparición de Coutinho al finalizar el film. Las conversaciones fluyen como siempre, nada ha cambiado, aunque Eduardo nos haya hecho dudar unos minutos antes.

En el final aparece Luiza, una niña de seis años. La niña se sienta y hablan de su familia, de su padre, de Dios. La conversación es pícara, Coutinho juega, disfruta; algo de su abatimiento parece desaparecer. Y entonces, al mismo tiempo, aparece su cuerpo, interactúa. Su presencia pincha en el cuadro y nos recuerda el (su) deseo de seguir haciendo. Cuando en el inicio Eduardo nos confiesa su malestar dice: «Por eso quería hacer un documental con niños, porque son inocentes y creadores».

Todxs miramos este final con una sonrisa enorme y, al mismo tiempo, con una profunda tristeza. Hoy anhelamos ese documental que seguramente él hubiera hecho con placer. Coutinho revive cada vez que volvemos a ver su obra, y su ausencia se vuelve una presencia porque no deja nunca de insistir su mirada sincera y provocadora, su intención transformadora y performática, su paciente intención de vincularse con la otredad, su valiente búsqueda de tensionar, cada vez, los límites entre el documental y lo ficcional, y su profunda reflexión sobre la heterogénea identidad.

Al interior, bajo la lógica teatral, pareciera emerger otra dinámica. Coutinho está activo y presente, pero su acercamiento y su estar en el plano es diferencial con respecto al espacio exterior: allí –en los espacios «reales»– va a buscar, diagrama cada vez la relación cuerpo a cuerpo, indaga, prueba; en el interior, las reglas están establecidas por la distribución espacial –una suerte de set/escena– y por el estado de espera que asume Coutinho para recibir a la/al otrx en la escena, para probar qué es construir con el/la otrx.

Cuando Eduardo es entrevistado por Berg en el inicio de Últimas conversaciones, ella le pregunta: «¿Querés parar?». «No», contesta, «estaría muerto...¿Qué hago si no filmo?».

El cine de Eduardo Coutinho es la evidencia de que se puede construir un cine reflexivo, profundo y político a la vez. Su obra hace un recorte y pone la lupa sobre un mundo siempre invisibilizado –a punto de desaparecer– y lo hace presente, existente. Lo busca, lo encuentra, lo espera. Ese mundo que construye es el resultado de un tejido ceremonial hecho de a dos; un juego en donde no hay perdedores.

Su obra produce, en esta suerte de acercamiento experiencial que proponen, una co-producción de sentido entre partes, que deja visible su humanidad y la de otros. La auto-es escenificado, lo teatral y la auto-representación se imponen como una forma de reflexionar no sólo sobre la puesta en escena documental y la posibilidad de ensanchar sus límites, sino también sobre la identidad y su carácter siempre en construcción. Siempre habrá performatividad, siempre habrá fábulas que contar, sean en el Exterior o en el Interior. Lo interesante es comprender cómo Coutinho tensiona los límites del cine documental y superpone lo «real» con lo (intrínsecamente) performativo de las representaciones. Los espacios re-articulan cada vez asuntos que están implicados en el que-hacer documental. En el exterior Coutinho circula con su corporalidad buscando «el juego de escena»; se sumerge y (co-)habita lugares (de) otros donde sabe que (como siempre) debe construir el espacio ritual allí donde se pueda, en un vínculo entre dos. En el interior el espacio está despojado; la propuesta es llenarlo con nuevas reglas, con nuevos juegos, con nuevas fábulas. Coutinho habilita que ese juego suceda, evidenciando que «esto es una escena» (que siempre construimos).

En el exterior también hay teatralidad (de alguna forma) y en el interior existe siempre «lo real» (de muchas formas).

El cine de Coutinho pincha, y lo hace porque es necesario no olvidar, bajo el impulso de espectacularización e invisibilidad en el que vivimos, que los otros, los fabuladores/as y sus historias fueron, son y serán parte de una memoria del universo que habitamos cotidianamente.

Referencias

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.
- Chanan, M. (2004). *Eduardo Coutinho: El espíritu del documental*. *Guaraguao*, 8(18), 49-56. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/25596387>
- Comolli, J. L. (2007). *La cuestión documental*. En J. L. Comolli (Comp.), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (pp. 125-127). Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera.
- Comolli, J. L. (2010). *Máquinas de lo visible*. En Y. Gerardo y A. Figliola (Coords.), *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen* (pp.131-143). Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Coutinho, E. (Director). (1984). *Cabra marcado para morrer [Cabra marcada para morir]* [Película]. Mapa Filmes; Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas.
- Coutinho, E. (Director). (1987). *Santa Marta-Duas Semanas no Morro [Dos semanas en el cerro]* [Película]. VideoFilmes.
- Coutinho, E. (Director). (1993). *Boca de Lixo [Boca de basura]* [Película]. Centro de Criação de Imagem Popular.
- Coutinho, E. (Director). (1999). *Babilônia 2000* [Película]. VideoFilmes; Centro de Criação de Imagem Popular; TV Zero.
- Coutinho, E. (Director). (2002). *Edifício Master [Edifício Master]* [Película]. VideoFilmes

- Coutinho, E. (Director). (2004). *Peões* [Peones] [Película]. VideoFilmes
- Coutinho, E. (Director). (2006). *O Fim e o Princípio* [El fin y el principio] [Película]. VideoFilmes.
- Coutinho, E. (Director). (2007). *Jogo de cena* [Juego de escena] [Película]. Matizar; VideoFilmes.
- Coutinho, E. (Director). (2010). *Um Dia na Vida* [Un día en la vida] [Película].
- Coutinho, E. (Director). (2009). *Moscú* [Moscú]. [Película]. VideoFilmes; Matizar.
- Coutinho, E. (Director). (2011). *As canções* [Las canciones] [Película]. VideoFilmes.
- Coutinho, E. (Director). (2015). *Últimas conversas* [Últimas conversaciones] [Película]. VideoFilmes.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Dos Santos, N. P. (Director). (1963). *Vidas secas* [Vidas secas] [Película]. Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto Ltda.; Sino Filmes.
- Guarini, C. (2013). *Moscú, ensayo y error*. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci, J. (Comps.), Coutinho. *Cine de conversación y antropología salvaje* (pp.136-140). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai Editora.
- Hall, S. (2003). Introducción: *¿Quién necesita «identidad»?*. En P. Du Gay y S. Hall (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorroutu.
- Lins, C. (2013). *Jogo de cena: la creencia en el cine, a pesar de todo*. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci (Comps.), Coutinho. *Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 131-135). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai Editora.
- Machín, M. (2013). *Las canciones. Huellas de un encuentro*. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci (Comps.), Coutinho. *Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 141-147). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai Editora.
- Morin, E. y Rouch, E. (Director). *Chronique d'un été* [Crónica de un verano] [Película]. Argos Films.
- Piedras, P. (2013). *Una cuestión de fe*. Apuntes sobre el sistema de representación documental en Eduardo Coutinho. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci (Comps.), Coutinho. *Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 59-70). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai Editora.
- Ortega, M. L. (2008). *Cine directo. Notas sobre un concepto*. En M. L. Ortega y N. García (Eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto* (pp. 177-187). Madrid, España: T&B Editores.
- Ramía, M. C. (2017). *Eduardo Coutinho: Palabra y memoria*. Los cuadernos de cinema23 (12), 5-42. Recuperado de: <http://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/03/012-Memorias-Eduardo-Coutinho-web.pdf>
- Rocha, G. (Director). (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [Dios y el diablo en la tierra del sol] [Película]. Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- Russo, P. (2013). *El cine de conversación. La restitución de la palabra y el cuerpo del otro en Eduardo Coutinho*. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci (Comps.), Coutinho. *Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 59-70). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai

Editora. p.51.

Russo, P. (2013b). *Reinventarse a sí mismo: El paso de la ficción al documental a partir de Hombre marcado para morir*. En S. Russo, P. M. Russo y J. Ciucci (Comps.), *Coutinho: Cine de conversación y antropología salvaje* (83-87). Buenos Aires, Argentina: Nulu Bonsai Editora.



La batalla por el tiempo. Anacronismo, poética y memoria política en el cine documental de Patricio Guzmán

Ricardo Soto Uribe

Diseño de Imagen y Sonido, Universidad de Buenos Aires (UBA)

I. ¿Desde dónde nos mira la imagen documental? Poética y crisis del arte narrativo

Es usual abordar el análisis de las películas a partir de una premisa que entiende lo cinematográfico como un discurso vinculado a lo narrativo, es decir, como un corpus en donde cada elemento (incluso cada imagen, cada plano) se define en función de su rol hacia un relato que lo contiene. Hablamos por tanto de una visión funcional, anclada a un viejo diagnóstico estructuralista del hecho audiovisual, donde, por ejemplo, el cineasta es entendido como «contador» de historias antes que «creador» de imágenes. Esta visión es desde ya insuficiente a la hora de transitar los vericuetos de una poética del cine, de entender aquellas complejidades inherentes a una experiencia sensible, que trascienden el «sistema mnemotécnico» de la narración. En este lugar las imágenes poseen la capacidad de instaurar, por sí solas, la aparición de paisajes perceptivos y cognitivos autónomos y a veces sin dependencia secuencial. En esta reterritorialización constante que la imagen puede hacer de sí misma, pierde –o al menos suspende– su carácter ilustrativo o, como lo entiende el escritor y cineasta chileno Raúl Ruiz, se resiste a ser un ornamento narrativo (Ruiz, 2014).

La premisa del cine como arte narrativo obedece a una coyuntura histórico-política determinada. Histórica, pues surge a principios del siglo XX, cuando el llamado «invento sin porvenir» en una suerte de «aspiracionalismo» cultural, tuvo que demostrar una vocación narrativa que pudiese situarlo a la par de las «artes nobles» de la época, el teatro y la novela (desde ya, propiamente narrativas) y de paso poder sacudirse el polvo de feria dominical al cual se suscribía la experiencia fílmica en esos primeros años (Aumont, et. al., p. 91). Política, pues luego de esta legitimidad, se logra instaurar un modelo de representación privilegiado, lo que Noël Burch (2006) describe como M.R.I. o Modelo de Representación Institucional y que hoy, fruto de la hegemonía cultural de aquel discurso, lo conocemos naturalizado bajo la figura de «cine clásico». La premisa narrativa entonces, desde ese momento y hasta la fecha, somete a las imágenes a la generalidad de un relato único, sostiene la existencia de un «hilo narrativo» en donde cada parte de la puesta en escena, cada gesto, sonido o imagen participa de un modo neutral en una organicidad mayor que la recorre, la contiene y le da sentido. Desde esta perspectiva, el arte narrativo pregona entonces una «ceguera» de la propia imagen, una imagen subsidiaria que sólo se muestra en función de un discurso en paso, sin capacidad de mirarnos con autonomía. Raúl Ruiz, en su segunda Poética del Cine, acusa como «invasivo» este carácter del arte narrativo, en cuanto «somete a la imagen, le impone sus reglas, la transforma en ornamento» (2014, p. 162), porque en verdad lo que Ruiz no deja de observar –y observa, precisamente porque las imágenes lo miran a él– es que «las imágenes quieren independizarse, quieren hacerse notar, ser algo más importante que una simple

señalización. Quieren contar su propio cuento» (p. 161). Otros autores contemporáneos se refieren a esta misma característica de la imagen que va más allá de su potencialidad semántica, Georges Didi-Huberman (2006) nos habla de la sobre determinación temporal de ella (siguiendo el camino emprendido antes por otro historiador del arte, Aby Warburg); también el filósofo Jacques Rancière (2008) profundiza sobre las distintas implicancias contemporáneas del mismo hecho, al estudiar aquellas imágenes que nos miran, o más cerca, el profesor Eduardo Grüner, que afirma que «una película no es un objeto que miramos, es algo que nos mira, y por ello se vuelve otro, se vuelve sujeto» (2001, pp. 162-163).

La poética que sostengo, propia del cine documental que analizo, no puede ser entendida bajo la predominancia de lo narrativo, a pesar de la locuacidad del discurso o el perfil ideológico que motiva a sus autores, muchas veces estemos tentados a referirnos hacia lo que la película «nos cuenta» y «cómo» nos lo cuenta. Lo cierto, es que, a diferencia del cine propiamente ficcional, la poética del cine documental que acá identifico encuentra su verosimilitud hacia un afuera «real» que es siempre extra-narrativo y extra-diegético y no hacia un «hilo narrativo» o hacia un «género cinematográfico» determinado. Este real re-ferenciado (que re-ferre, o sea que va y «hace volver», según su etimología) es el que pareciera mirarnos desde una existencia preliminar al propio texto cinematográfico. En otras palabras, la poética de la imagen documental acontece en ese movimiento plástico constante de ir y venir, desde ese afuera hacia las imágenes y viceversa. No acontece jamás ni en uno ni en otro lado, no es la realidad (a-fílmica y real) ni la «representación» (profílmica y virtual). Es en el «entre» de la experiencia sensible, donde la imagen pone en evidencia (ex-videre, que se exterioriza) algo del orden de «lo real» que es referenciado (vuelto y devuelto por la imagen) cada vez que ésta es nuevamente visualizada o audio-visualizada. Por esto, su relación con la realidad no es representativa, ya que ni la imagen ni lo real son entidades estáticas y plenamente autónomas que habiten antes de la experiencia sensible que las referencie. Para que se entienda, hay acá algo de orden ancestral si se quiere... algo del orden del rito, «cultural» (o-culto) (Benjamin, 2009) de la imagen que se sostiene aún en el cine documental, como sobrevive, por ejemplo, en cualquier fotografía de un ser querido que ya no esté y que cualquiera de nosotros pueda atesorar en algún rincón íntimo (o-culto) de nuestras vidas. En un pasaje del célebre ensayo de Walter Benjamin, sobre La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, nos alerta sobre la presencia –en resistencia o agonía– de la imagen «aurática» y de su componente de culto, en los rostros de los retratos fotográficos, se refiere a aquello que aún tiene la capacidad de mirar, de insinuar una dimensión distinta a la mera reproductibilidad expositiva. Algo hay allí, en esa resistencia, que no es ni representativo ni semántico, que existe y vive solo en esa relación entre nosotros, la imagen y «lo real», algo que escapará siempre a esa cierta trivialidad positivista con que se suele entender a la imagen, como instrumento de la representación, objeto de exhibición, ornamento, espectáculo, reproducción o archivo.

En aquel lugar de potencialidad poética que siempre colinda con el afuera, es donde la imagen documental guarda también una potencialidad semántica disruptiva hacia las significaciones discursivas y narrativas que ensordecen su presente; es ahí, por tanto, donde vive toda la potencialidad política de la imagen y no en su carácter ilustrativo o comunicacional. Por esto el arte crítico o político «clásico» que busca concientizar,

ilustrar o comunicar bajo la lógica de develar lo velado, de desenmascarar lo falso para así acceder a la oculta verdad, se sepulta rápidamente en lo panfletario y en lo efímero de su propia debilidad poética (Benjamin, 2009, p. 159), ya que al operar bajo una lógica de reemplazo de verdades, en donde se mantiene siempre la supuesta naturaleza esencialista de esa «verdad», mantiene un entendimiento taxativo, absoluto y a la postre mítico de la «cosa en sí». Ruiz, como Benjamin, parecen preferir la disputa o el abismo, así Ruiz denominará como «vértigo» a este jugarse en los límites de las determinaciones y nos da cuenta de una primera paradoja inherente a todo cine como hecho artístico: «Hay vértigo porque, al proliferar los elementos expresivos (la poética de la imagen) ponen en peligro el corpus de signos del organismo autopoietico (la narración) y paradójicamente lo refuerzan» (Comolli, 2009, p.). Desde ese lugar vertiginoso el cine de Patricio Guzmán hace política y no desde su discursividad narrativa. Su acción (su política) es precisamente la reconfiguración de lo cinematográfico y la búsqueda de nuevas afecciones y percepciones que pongan en juego la necesaria reconfiguración de lo sensible (que es también lo político), es decir, poéticas que subviertan tanto las imposiciones semánticas de los discursos ya hechos y relamidos de la contingencia (las opiniones, la información repetida, las comunicaciones y los sentidos comunes) así como las imposiciones formales del entretenimiento y la espectacularidad (Rancière, 2014), con que la mercantilización general de la existencia, no solo organiza la vida y los tiempos, sino que también administra y hegemoniza lo visible y determina el «reparto general de lo sensible» (Rancière, 2014). El cine de Guzmán se juega en esa específica arena estético-política y esa es –en sus propias palabras–, la única actividad política que realiza: «Hacer cine documental». Sus filmes apelan y dialogan siempre con ese afuera «que no se ve» (o-culto) y tanto en *Nostalgia de la luz* (2010) como en *El poder popular* (1979) asistimos a ese dialogo que hacen las propias imágenes con esa «otra parte» que es siempre revitalizada y nunca documentada. Son imágenes que no obedecen a ningún «hilo narrativo» las que mayor fuerza poética soportan, las que detienen la ilusoria letanía del tiempo de la narración, las que, por aquel alto en el camino, hacen memoria y pueden «decir» en cuanto autónomas e intraducibles, en cuanto poéticas y por esto, políticas.

II. La batalla por la historia. El poder popular (1979)

A la hora de abordar el cine político latinoamericano de los años sesenta y setenta –es decir, el cine del último modernismo cinematográfico (si entendemos por esto la vigorosidad de una apuesta crítica, transgresora y al mismo tiempo esperanzada y redentora), es común encontrar un cierto paralelismo narrativo entre los argumentos de cada filme y los discursos políticos en boga, así, las obras son entendidas en una generalidad que las vincula directamente con las retóricas que sellarían esa época en particular. De esta manera, los objetos creados por un pensamiento artístico, como las obras cinematográficas, rápidamente se conforman como reflejos, representaciones, síntomas, símbolos o suplementos de otras narraciones que corren con más ventaja, pero jamás son entendidas como núcleos primarios en la generación de sentido y memoria histórica. Pareciera ser entonces, que gran parte del análisis del cine político latinoamericano, entiende a los filmes en una cierta minoría de edad frente a otros documentos o saberes históricos, a veces como meros vestigios o humores de un cuerpo a

la espera de un diagnóstico «objetivo» que elaboren otras narraciones que corren con más ventajas, que parecen ser más objetivas, más detenidas, más exactas: las ciencias sociales, por ejemplo, incluso la historiografía tradicional. Bajo esta lógica, los discursos estéticos se situarían en un rol secundario, ejemplificador, satelital o instrumental hacia otros conceptos, es decir, «girarían alrededor de» otros varios y ciertos ejes de sentido por donde «efectivamente» transitaría la realidad de un determinado momento. Así, el cine político latinoamericano fue mitificado y desmitificado desde las simpatías o antipatías de izquierda y de derecha, desde su carácter anecdótico, ilustrativo y ornamental hacia una época y sus pensamientos en disputa, como si las imágenes no fueran pensamientos inscritos en esa misma disputa, y más aún, huellas de la misma, armas, trozos, síntomas y ruinas de la polvareda levantada. Lo cierto es que la realidad se retuerce en el polvo y la impureza, se dispara por doquier, desbaratando la limpieza de cualquier taxonomía didáctica y nos muestra un escenario múltiple y complejo que siempre parece escabullirse de la transparencia de las narraciones macro, donde pareciera que la realidad se entromete y se retuerce en los pliegues de los cuerpos que efectivamente la sostienen. Aquella incapacidad representativa que define «lo real», quizás solo es posible de ser asimilada (nunca entendida) en una experiencia crítica, por tanto, des-fetichizada y analítica del conocimiento. Lograr entrever entonces las discontinuidades que marcan a una historia y abandonar cualquier intento de sentido privilegiado a la hora de su determinación, «corporiza» a los dioses del pensamiento puro y abstracto. Como diría Nicanor Parra, los hace caer del Olimpo, y allí, en la cancha empolvada de la realidad, que jueguen las narraciones científicas, filosóficas o estéticas sus simpatías y disputas sobre una cancha en vértigo, que no naturalice –si no que politice– la hegemonía que puede adquirir algún discurso por sobre otro.

El análisis que propongo en estas páginas tiene que ver con el documental El poder popular, la relación que éste establece con el proceso social que enmarca la presidencia de Salvador Allende con la Unidad Popular como alianza política, entre septiembre de 1970 y septiembre de 1973; proceso que prefiero definirlo en la globalidad de la «revolución chilena»; y las implicancias genealógicas y estéticas que teje la obra documental en la discusión sobre esa historia contemporánea. La película cierra la trilogía llamada La batalla de Chile; dicha composición está constituida por una primera parte denominada La insurrección de la burguesía (1975), una segunda, llamada El golpe de Estado (1976) y la tercera y final anteriormente nombrada. Las razones por las que analizaré este filme tienen que ver: primero, por el lugar y la función significativa que ocupa esta pieza dentro de su conjunto, es decir, en el diálogo que plantea con las otras dos partes. En segundo lugar y de un modo tangencial, su posicionamiento con otros filmes del llamado cine político latinoamericano. En tercero, por el lugar periférico de la pieza en relación con el debate en torno a los alcances de la revolución en Chile.

1. Con respecto al primer punto es necesario señalar que esta tercera parte rompe con cierta continuidad temporal que establecen entre sí sus predecesoras, ya que tanto la primera como la segunda parte (La insurrección de la burguesía y El golpe de Estado) pueden ser leídas bajo una misma linealidad cronológica que parte con elecciones de medio término hasta el golpe de estado de 1973, que cierra la experiencia revolucionaria que la trilogía documenta. Así, la primera y segunda parte en términos argumentales dan

cuenta de una narración clásica y cerrada, que más documenta el proceso revolucionario dialécticamente, en donde muchas veces quien lleva la acción es la fuerza antagónica, los sectores opositores, reaccionarios o contrarrevolucionarios. De esta manera, se establece la derrota electoral de las fuerzas opositoras a Allende como el primer punto de giro que abre el desarrollo del relato hasta su clímax (el punto de resolución del conflicto) en la imagen paradigmática del bombardeo a la casa de gobierno y las palabras finales del presidente Allende. Como vemos, estas dos primeras partes, dan cuenta de una historia «clásica» en su estructura narrativa, cronológica en su temporalidad y cerrada en su resolución, situando al relato cinematográfico a la par de una temporalidad a la que también parecen inclinarse los estudios sociológicos e historiográficos a la hora de abordar el mismo periodo, es decir una línea cronológica de aceleración permanente de la misma historia, lo que Tomás Moulian señala como la ley del embudo: «Una sincopada fuerza de gravedad que atrae a los actores, casi siempre acosados, al hoyo negro de su salida» (2002, p. 161). Acá entonces, ese pozo profundo y negro, se entiende, no es otro que el golpe de estado del año 1973. Este hecho logra enmarcar y sellar el destino de los agentes representados, haciendo de sus cuerpos, marionetas del destino, en una historia ya cifrada como tragedia. La tercera parte en cambio, la que abordare acá, se disloca de este «clasicismo» narrativo y se centra en una historia micro en apariencia, anacrónica en su devenir y abierta o interrumpida en su resolución; es la historia del llamado Poder Popular, es decir, la organización de un cuerpo colectivo, de trabajadores y pobladores en aras de un protagonismo político. En el film, dicha organización surge tras un acontecimiento: es la respuesta al lock out patronal de los transportistas y otros gremios profesionales y empresarios en octubre de 1972, sin embargo, no finaliza igualmente con otro acontecimiento, ni por una aceleración inmanente de la propia historia, sino por la interrupción deliberada desde la instancia narrativa del texto fílmico que deja al acontecimiento (el golpe) en un fuera de campo total y tremendamente resonante. Así, la diégesis del relato queda en suspensión, es decir con un final abierto, con un gran plano general del desierto de Atacama y una voz en fuera de campo con un final sin despedida: «Nos vamos caminando compañero... nos vemos compañero». ¿Qué se intenta pensar en esta excepción, en esta diferencia con respecto a las dos entregas anteriores? ¿Qué es lo que dicho desplazamiento anacrónico –no histórico– señala?

2. El poder popular, no solo se desplaza con respecto a sus antecesoras, sino que también establece un corrimiento de mirada frente a las narraciones que se enmarcaban en ese momento como «revolucionarias». En este mismo desplazamiento hay una problematización en torno a los alcances del proceso revolucionario, ya que estamos ante la presencia de una imagen crítica con respecto al funcionamiento burocrático del mismo gobierno revolucionario que debe administrar una institucionalidad heredada que a su vez es defendida por la vocación legalista y «democrática» de los sectores dirigenciales de la Unidad Popular, pero que al mismo tiempo –y es lo que el film evidencia– no parece estar encarnada de la misma manera en la conciencia del movimiento popular. Hay allí un primer dilema, que escapa a la aporía ideológica macro entre revolucionarios y contrarrevolucionarios y se interna en una de tipo intestino al movimiento revolucionario: entre representantes y representados.

Por este carácter micropolítico, este sea quizás el filme más crítico de la saga;

cuestión extraordinaria a la hora de hacer un catastro general de los documentales del período. Se podrá señalar, que dicha distancia es comprensible ya que su montaje final ocurre con varios años de posterioridad al golpe de Estado y por esto, corre con una suerte de ventaja temporal e interpretativa (con Guzmán ya en el exilio en el año 1979). Sin embargo, hay recursos formales que agregan elementos a esta aparentemente obvia conclusión. Por un lado, la mirada de Jorge Müller (camarógrafo de la obra y actual detenido desaparecido) a través de los detalles que encuadra y las voces que sigue en plano secuencia, es decir a lo que obedece a la sensibilidad in situ del realizador en el rodaje, que es a su vez el momento mismo de la historia documentada y que el montaje (a pesar de su poder) difícilmente puede reinterpretar. Más allá de esto, hay una mirada particular que se proyecta desde el ojo de Müller y que acompaña a la poética de Patricio Guzmán en su conjunto y hacia el futuro, o sea, al resto de su obra con posterioridad al propio Müller, una poética de la mirada en el momento del «hacer», del amasar el cine (rodaje) y no solo en el de reconstruirlo o cocinarlo (montaje) que niega desde el vamos cualquier carácter instrumental o ilustrativo de la imagen artística, estableciendo la autonomía poética de la propia praxis cinematográfica (Ruiz, 2014, p. 179). Es esta misma razón, la que diferencia en buena medida los documentales de Patricio Guzmán del resto de las producciones de la época, precisamente por el lugar emancipado del orden narrativo y el acontecer de sus imágenes como bloques de perceptos y de afectos (Deleuze y Guattari, 2013, p. 178). Es también la razón por la cual el documental no «representa» una crítica, sino que más bien la «visibiliza», es decir lleva a cabo la empresa poética del cine: visibilizar lo no visible.

Desde esta mirada crítica, El poder popular establecería puentes de comunicación con otros corpus fílmicos, especialmente ficcionales con similar polisemia y complejidad y que logran instaurar una mirada en diagonal, no opositora, pero no por esto condescendiente con la dirigencia del proceso, me refiero a la obra de Raúl Ruiz en el período (por ejemplo en los largometrajes *La expropiación* [1974] y *El realismo socialista* [1973]) o la de Helvio Soto (*Voto más fusil* [1971] y *Metamorfosis del jefe de la policía política* [1973]) y así también con otras miradas «auto-críticas» en el cine político latinoamericano, por ejemplo la obra de Tomás Gutiérrez Alea en *La Cuba revolucionaria (Memorias del subdesarrollo)* [1968] o *La muerte de un burócrata* [1966]).

3. En tercer lugar, El poder popular de desmarca, por la poética de su propio lenguaje, del entendido diacrónico de las narraciones hegemónicas que sirven de espacio para el debate en torno a los alcances del proceso revolucionario chileno, así como a la misma definición de revolución, estos espacios privilegiados son los que analizaremos a continuación.

En la discusión en torno al concepto de revolución sobre el cual se levantaba la «vía chilena al socialismo» se suele descansar sobre un diagnóstico consensuado e invariable: la imposibilidad de establecer una teoría revolucionaria capaz de identificar a esta posibilidad de socialismo en Chile. En este sentido, quizás su distintivo sea precisamente su dispersión, la posibilidad escurridiza de su ontología. Por el momento, con la nominación Revolución chilena, establezco una primaria distancia con respecto a la nominación usual que se da en Chile para ese momento de su historia, el de Unidad Popular, nominación transversal que enmarca privilegiadamente la posibilidad de una

interpretación institucionalista a partir del nombre de la alianza política triunfadora en las elecciones presidenciales del año 1970. Lo cierto es que los actores que incluye este proceso, las memorias y las voluntades de los cuerpos por sobre los cuales la historia acaeció, desbordan los estrechos límites de una nominación de origen electoral, aunque ésta haya ensanchado sus límites semánticos en el transcurso del tiempo. Por esa razón prefiero hablar de Revolución... fallida, inconclusa, cierta o imposible es ya otra frontera.

III. Cuerpo revolucionario

Pero volvamos a la caracterización de esta narración hegemónica, decíamos que ésta se sustenta en la diferencia a la hora de determinar el eje pragmático del hacer y el ontológico determinante: el concepto de revolución. Dicha irresolución conceptual y práctica descansa en la división interna de la alianza política, distancia que se presagiaba desde su conformación en el año 1964 como Frente de Acción Popular, FRAP (1956-1969) entre los caminos para alcanzar el socialismo. Con el triunfo de Salvador Allende, dichas diferencias se hicieron urgentes, precisamente a la hora de encarar y llevar a cabo «el problema que nos ocupa» –dirá Joan Garcés– «la conquista del poder por las organizaciones de trabajadores con voluntad de reemplazar el modo de producción capitalista por el socialista» (2013, p. 17).

Dos posturas –que se definen como «revolucionarias»– viven en el transcurso del gobierno popular una suerte de conflicto sin disputa, ya que ni la vía de las negociaciones ni la del enfrentamiento llegaron a consolidarse una frente a la otra, haciendo que la unidad de la dirección revolucionaria sea más bien una aporía pantanosa de augurio fatal. La irresolución se presenta entre dos imágenes del pensamiento de modo majadero: una revolución «gradualista» o «etapista» frente a una «rupturista» (Garcés, 2013); Una revolución de táctica «indirecta» frente a una «directa»; una revolución de vía «pacífica» frente a una de vía «insurreccional» (Garcés, 2013). Variados conceptos de distintos autores giran alrededor de una misma disyuntiva que por su propia reiteración, conforman en la actualidad un paisaje de lectura consensuada. Dentro de la visión gradualista se ubica el propio Salvador Allende y el Partido Comunista (PC) principalmente. De la otra vereda, la mayor parte del Partido Socialista (PS), y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esta repetida aporía desnuda la inmadurez del proceso de democratización interna de la izquierda chilena y por ende la incapacidad de aglutinar fuerzas en una unidad de dirección con una proyección estratégica. En esta narración hay varios aspectos discursivos e ideológicos que se discuten, pero fundamentalmente todos se centran sobre la praxis estratégica alrededor de dos problemas gravitantes: por un lado, la política de relaciones con otros actores políticos y sociales del «centro» ideológico (la Democracia Cristiana principalmente) precisamente a la hora de ensanchar el campo de legitimidad del gobierno popular en vista al estrecho margen de triunfo obtenido por Allende con un porcentaje menor al 40% del electorado (Garrido, 2014), así como desequilibrar las fuerzas de los sectores más conservadores. Por otro lado, la política en relación a las fuerzas armadas, problemática que lleva consigo no sólo la tensión que provoca la posibilidad de su –siempre violenta– intromisión política, sino también la inminencia de una guerra civil en algún momento del proceso revolucionario y, por ende, la discusión en torno a la lucha armada en general. Las diferencias teóricas y prácticas

alrededor de las problemáticas citadas impiden en el caso chileno, establecer una idea y una práctica revolucionaria clara y en función de ella evaluar sus resultados. Esa falta de claridad, ese aire turbio que sobrevuela a la indecisión constante, es lo que a juicio de Tomás Moulian constituye su «empate catastrófico». Esa revolución irresuelta –mucho antes que inconclusa– aparece como esa quietud brumosa que prologa la tormenta, que es por otro lado, el fantasma en fuera de campo que acompaña todo el documental de Guzmán. Por esto, una de las características del proceso revolucionario chileno es el vivir con la propia amenaza de su fin, que como un gesto cínico de la historia va a confirmar el triunfo de lo absolutamente predecible bajo la forma de lo absolutamente impúdico. En este sentido la irresolución del concepto, por ende la indecisión en su aplicación, no solo determinaría en buena parte el fracaso de la UP como gobierno y alianza política, sino una suerte de imagen general y paradigmática del proceso chileno como una revolución fallida y congelada, que lejos de proyectarse hacia el futuro como experiencia analizable a los fines de nuevas prácticas emancipatorias, queda atomizada en la historia (sin continuidad posible) y desmentida como proyecto político ante la fáctica violencia del golpe de estado. Así, la Unidad Popular y su idea revolucionaria aparece en el debate actual sólo como el prólogo adolescente y falaz del acto en verdad «real» e históricamente determinante: el golpe de estado de Augusto Pinochet y sus dieciocho años de dictadura cívico-militar.

Esta narración formal desmerece el entendido de una revolución desde abajo, que mantiene en suspenso su conceptualización como revolución, constatando que «cada concepto fundamental contiene varios estratos profundos procedentes de significados pasados, así como expectativas de futuro de diferente calado» (Koselleck, 2004, p. 37-38) Dicha revolución desde abajo, comenzó a gestarse como respuesta directa de los trabajadores en su conformación en cordones industriales, comandos comunales, y demás formas de Poder Popular y que configuran con toda seguridad el momento de mayor visibilidad, conciencia, organización y proyección política del movimiento popular y de la organización de los trabajadores en el Chile moderno. Este hecho por sí solo se configura como un acontecimiento histórico gravitante, en cuanto la soberanía del poder civil se manifiesta de modo organizado y proyectivo sobre la superficie retórica del formalismo institucional, sin embargo, ha sido un acontecimiento acallado tanto por las lecturas de derecha y de izquierda, todas subordinadas a la narrativa político institucionalista del proceso, distraídas en los vaivenes legalistas y en las acciones u omisiones del poder político. Dicha lectura no haría más que confirmar la cíclica interna de una misma clase social y dirigencial que ha administrado el Estado chileno desde su conformación «portaliana» en el siglo XIX, con vaivenes de distinto signo, pero manteniendo la «estabilidad institucional» de un estado administrado por una misma Clase Política Civil que es sustentada a su vez por una Clase Política Militar (Moulian, 2002). Se añaden a este relato las imágenes icónicas: la violencia del bombardeo sobre el palacio presidencial y la estatura ética del presidente Allende. Lo cierto, es que la dictadura el día de su golpe fundacional, no solo bombardea la sede del ejecutivo, sino que paralelamente ejerce su acción represiva (que incluye bombas y artillería) sobre los centros de producción en donde se gestaban las bases más importantes del Poder Popular (que antes documentara Guzmán con la mirada atenta del camarógrafo Jorge Müller) y la organización de los trabajadores y pobladores. Así, la genuina, emancipada (en el sentido

más etimológico del término: «quién suelta la mano») y organizada voluntad de los sectores populares por agenciar la historia y de constituirse, ellos mismos, en los protagonistas de su «historicidad» queda sepultada frente a los avatares de una revolución desde arriba. Es precisamente sobre esta opacidad donde se actualiza el filme de Patricio Guzmán y donde la estética se cruza con la necesidad política de hacerle frente al olvido, con el presente eruptivo e intempestivo de la Memoria.

Lo que Patricio Guzmán desmonta con esta tercera parte, es precisamente una historia lineal e institucionalista que termina en el golpe militar. En la narrativa del documental hay omisiones importantes que nos dan nuevas claves interpretativas de aquel proceso revolucionario: primero una imagen lejana de los partidos políticos y los cuadros administrativos de la Unidad Popular; así, promediando el primer tercio del film, uno de los obreros entrevistados establece una clara diferencia, que el propio entrevistador no termina de entender en el momento, entre la «unidad popular» y «los trabajadores», o sea, entre el apoyo a una determinada apuesta política (alterna y transitoria) y su pertenencia a una clase social (ontológica y permanente). Por otro lado, la ausencia de la figura del líder, Salvador Allende, es característica en esta tercera parte, a diferencia de las anteriores y de cualquier otra producción documental que aborde este proceso político. En ambos gestos de ausencia se dibuja no solo la originalidad de la propuesta fílmica de Guzmán sino la potencialidad anacrónica de aquel pensamiento estético, ya que ambas representaciones arquetípicas determinan en la contemporaneidad chilena una lectura puramente institucional de la historia, dislocada del acontecimiento real y material de esa experiencia, es decir, la de los cuerpos por donde dicha historia también transitó, se alojó y se construyó y que padecieron física y afectivamente sus consecuencias. Es ese cuerpo social el protagonista en el documental de Guzmán, como lo es de la historia misma, y la realidad de dicho cuerpo rebalsa sin más los estrechos límites historiográficos de esos «mil días» (1970-1973) para comparecer y dialogar con la sociedad chilena actual en un diálogo sin interlocutores. El poder popular es un documento sobre un momento del cuerpo social, en una historia que este cuerpo aún transita, por eso es capaz de interpelar a un «nosotros» y no perderse en la opacidad de un relato construido por personajes ajenos dentro de una red ficcional que se sostiene entre un principio y un fin. La inactualidad de la propuesta audiovisual de Guzmán (en comparación a las otras dos primeras partes) sella precisamente la actualidad de su lectura. Esta paradoja no solo es una de las características más interesantes de la imagen artística, como bien lo desarrolla Didi-Huberman (2006), sino que también es el sello diferencial de la Memoria popular con respecto al relato lineal y por ende siempre ficcional de una Historia institucional siempre inepta de encarnadura.

Hay en esta tercera parte una poética que además presagia la problemática desarrollada por Patricio Guzmán en sus documentales posteriores, y que dice relación con la complejidad de la Memoria. Sería bastante sencillo pensar que en general La batalla de Chile se establece como un documental en torno al recuerdo de los hechos del pasado, así, desde una mirada actual, sus imágenes parecerían estar filtradas por ese manto grisáceo común a las imágenes de archivo, cuando en verdad este trabajo de Guzmán y su equipo, es característico de todo lo contrario al placer anticuario (Pinto y Salazar, 2002) por el uso de archivos, ya que se enmarca dentro de la tendencia cinematográfica conocida

como cine directo, es decir aquel registro siempre in situ que hace la cámara como cuerpo vivo en el presente de los hechos, en total lejanía con la comodidad historiográfica del «archivo» sobre la mesa de montaje. La Memoria popular, por tanto, no se establece en la documentación melancólica de imágenes que no volverán, sino al contrario, en lo que ellas misma son capaces de visibilizar en su propia potencialidad y apertura semántica del tiempo.

Solo una estética de lo abierto pareciera poder dar cuenta de aquella presencia «no representativa», digamos honesta e ininterrumpida, de un sujeto social concreto ajeno a los lindes temporales de la historia y de los discursos. El poder popular establece ese corrimiento, ya que reclama un lugar más allá del proceso, o más bien visibiliza el proceso mayor que corre de modo subterráneo bajo la superficie de una historia institucional y repetitiva y que, por tanto, no se encapsula en la suerte acaecida entre los años 1970 y 1973. Hablo de un relato en donde los rostros y los planos secuencias no solo aparecen como recursos estilísticos de un cine directo que atestigua un devenir histórico concreto, sino que también abren posibilidades no narrativas y anacrónicas que viven ocultas tras la sobreexposición de los discursos y retóricas de un momento determinado. Esta peculiaridad se reafirma cada vez que la cámara de Müller está «atenta a distraerse» (valga la paradoja) en los detalles no protagónicos del cuadro, escucha a los obreros en sus alocuciones de intenciones ideológicas, los muestra y les otorga rostro, al mismo tiempo que se detiene en los aspectos secundarios y micros, como si estos fueran esenciales –y es que en verdad lo son– pues son los que logran abrir las posibilidades de sentido. Así, los rostros son otros rostros, el del compañero que escucha distraído, las manos que guardan nerviosismo, los gestos corporales, el estupor, la perplejidad y la emoción de quienes pensaron tener toda la historia en sus propias manos al alcance de su propia voluntad y que lo hacían en nombre propio, de sus abuelos e hijos. Por otra parte, dentro del plano de los discursos, es decir de lo que dicen y afirman los mismos trabajadores y pobladores, no existe una similitud discursiva con las narraciones más eruditas de los representantes políticos o los funcionarios de la Unidad Popular que protagonizan las partes anteriores de la obra. En general El poder popular se constituye en sí como el fresco de una historia no escrita y no finalizada, un lugar en donde el concepto mismo de revolución se acerca a un entendimiento encarnado, más corporal que teórico, dando cuenta de un proceso mayor al que se documenta y que tiene que ver con un lugar situado sobre el cuerpo memorioso de los oprimidos (varias veces a lo largo del relato, se hace mención al recuerdo vivo y ancestral de la explotación sufrida) sin ningún atisbo de lamentación piadosa, sino como justificación vibrante de su acción presente y como futuro necesario y urgente. La revolución en este sentido se establece desde una memoria corporal que se hace monumento:

Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada ¿resultaría acaso todo en vano porque el sufrimiento es eterno, y porque las revoluciones no sobreviven a su victoria? Pero el éxito de una revolución solo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo y que componen en sí un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade

una piedra. La victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaura entre los hombres, aun cuando estos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición (Deleuze y Guattari, 2013, pp. 178-179).

La Memoria por tanto no está determinada por imágenes del pasado sino por el carácter anacrónico de éstas, por la creación de un nuevo espacio temporal que posea la particularidad de abrir la narración hacia territorios aún no sellados de significación y donde lo imaginable y lo posible habitan en la suspensión de la abertura narrativa de la obra, es allí donde se condensa la poética de esta tercera parte, su desplazamiento por tanto no es solo con respecto a la discusión institucionalista, que hemos caracterizado anteriormente, sino que fundamentalmente sobre la falacia de una linealidad cronológica que sella vencimientos. La temporalidad en *El poder popular* es la de una historia aún en espera. Ese «aún» opera en una cierta resistencia con respecto a la tragedia y en la apuesta superadora por lo venidero: «Nos vamos caminando compañero, nos vamos viendo compañero...».

La nueva temporalidad señalada se condensa en la poética de imágenes no narrativas, es decir, aquellas que no ilustran lo dicho por los entrevistados y que casi no sufren interrupción por parte del narrador y que apelan fundamentalmente a la figura de un camino por recorrer. Nelly Richard, haciendo referencia en general al conjunto documental, nos dice: «Lo ejemplar de *La batalla de Chile* radica en su aproximación materialista a la cuestión de la temporalidad [...] invirtiendo la línea de tiempo entre los momentos de prefiguración y de la retrospectiva para que lo que no fue llegue nuevamente a concebirse como posible, en espera de...» (2010, p. 141). Esta «espera de» solo puede estar alojada sobre un cuerpo material que lleva a cabo la acción de la espera. Por esto mismo es diferente de la esperanza que puede alojarse en cuerpos no determinados. La espera proyecta desde un presente activo la realidad de un futuro venidero y no su ilusión (como lo hace la esperanza). El cuerpo material de la espera determina la aparición del sujeto fundamental del proceso revolucionario: el pueblo.

El campo popular se establece como el lugar de proliferación de lo micro, de las memorias y las esperas frente a la estructura macro de los grandes discursos que sustentan las estructuras formales del poder, mediante limitaciones limpias –por tanto, inexactas– entre los dos grandes entendidos de revolución que hemos revisado, la del gradualismo y del rupturismo. Frente a las definiciones teóricas que solo encuentran su genealogía dentro de una retórica universalista rastreable en comunicados declaraciones de principios o manifiestos. El campo de lo popular ofrece documentos más fragmentarios y subjetivos con respecto a una temporalidad distinta y de mayor densidad. Es a través de la realidad de un cuerpo material concreto, el del pueblo chileno, el de sus clases bajas, que la espera aparece como reverso temporal de la misma memoria. El poder popular documenta los humores del único cuerpo capaz de hacer real la posibilidad revolucionaria, por eso decide instalarse allí, en el registro de voces y no de palabras, en la genuina voluntad de sus protagonistas, en su decisión consciente y pragmática frente a cada contingencia. Hay algo que se hace patente en la película analizada, algo que sobrepasa el convencimiento ideológico e incluso la historia de los cuerpos individuales, algo que además de sobrepasarlos temporalmente se establece en una densidad compartida donde la espera, como la memoria, pueden hacer diluir la estrechez del tiempo presente

abriendo el abismo donde todos los tiempos se fusionan. ¿No es acaso sobre este territorio fundamentalmente anacrónico e inactual en donde se abre paso la realidad y lo venidero? ¿No es acaso sobre este territorio urdido de memorias y esperas donde la historia se historiza, donde las continuidades se disuelven y donde la revolución se hace nuevamente posible?

IV. La batalla por el presente. Nostalgia de la luz (2010)

1. Actualidad versus contemporaneidad

En primera instancia el documental en su conjunto parece posicionarse por fuera de la temporalidad inmediata que define «la actualidad», concretamente el Chile cercano al año de la producción cinematográfica, es decir el año 2010. Así, si bien no se trata de un filme de época tampoco se debate en la urgencia de una «agenda» política o informativa; más bien parece adentrarse en un territorio abierto y en apariencia despolitizado, ajeno a las dinámicas de la urbanidad, la técnica y el capitalismo global que cifra hegemónicamente lo que debemos entender como «actualidad». Así, la película desde el vamos ocupa un tiempo en apariencia, extra-nacional, extra-societal, e incluso extra-neoliberal, un espacio que se establece como in-actual, anacrónico y que define otra posibilidad de entender el tiempo presente. Lo llamativo es que tampoco su «toma de partido» tiene que ver con la visibilización de ciertas «temporalidades subalternas» como podría ser la de los ritmos rurales, provincianos o suburbanos que aún conforman los distintos tiempos del vivir popular y que se encuentran ferozmente invisibilizados por la casi totalidad de las representaciones mediáticas y culturales que imponen una idea única de actualidad. Esta hegemonía hecha «sentido común» por la labor de los mass media no solo logra imponer su propio tiempo como signo de «lo actual» sino que al mismo tiempo condena a una suerte de desfasaje, de «des-actualización» eterna a los otros tiempos que con ella conviven. La dinámica capitalista, urbana y tecnicista del Neoliberalismo, si bien se vincula directamente a la vieja idea de modernidad y progreso del siglo XIX y XX, ahora apuesta a naturalizarse como «actualidad eterna», es decir, sin puentes históricos, ni hacia los hechos del pasado que determinan su existencia, ni hacia los otros tiempos que disputan el presente de su hegemonía. Esta ideología del tiempo se proyecta en formas demagógicas muy reconocibles en el escenario latinoamericano: la del «desarrollo» o la del «futuro» principalmente. Así las urgencias críticas de vastos sectores de la sociedad civil serán señaladas como reivindicaciones que intentan volver sobre lo ya acaecido, sufriendo siempre un señalamiento como imágenes o «fantasmas» de un pasado retrógrado. A esta ideología del tiempo, que intenta perpetuar y legitimar el accionar del Neoliberalismo sobre la sociedad chilena, es lo que acá denomino como «Chile Actual».

Hablamos por tanto de una actualidad atomizada, des-historizada, que no establece continuidades con otros tiempos. Este dejar a un lado a la Historia, no solo sigue el hilo de un pensamiento posmoderno ad-hoc a la globalización planetaria del Neoliberalismo, posee para cada territorio distintas especificidades. Así, para la escena política chilena nace de la urgencia de imponer una «política de olvido» principalmente hacia dos momentos determinantes de la contemporaneidad y que son el telón de fondo para la reformulación del Estado y toda la sociedad chilena, en lo que Gabriel Salazar hará en llamar el «modelo neoliberal más extremista de la tierra» (2011, p. 7). Por un lado, el

tiempo inmediatamente anterior a la imposición de este modelo en Chile, es decir, el tiempo del intento revolucionario encabezado por Salvador Allende y, por otro lado, el tiempo contingente a la misma imposición de facto del Neoliberalismo: la dictadura militar de Augusto Pinochet. Ambos tiempos resultan incómodos para el Chile Actual («que mira al futuro»), por numerosas razones, primero porque dan cuenta de las ruinas sobre las que se yergue esa actualidad (la posibilidad otrora de una organización distinta de la sociedad, así como la necesidad política del genocidio para poder relevarla) y porque de paso, dichas ruinas, deslegitiman la idea de neutralidad o naturalización de una actualidad puramente positiva, técnica y libremente aceptada. Dan cuenta, parafraseando al mismo documental, de una cierta «falla de origen» del tiempo presente; de aquel momento que con poética precisión nos señalara Walter Benjamin: en que el «ángel del progreso» vuelve su vista hacia atrás, contemplando aterrorizado las ruinas que se acumulan tras sus alas y que definen la historicidad de su ciega promesa (2009, p. 146). El temor del Chile Actual es siempre uno y el mismo: hacerse contemporáneo a otros tiempos, es decir, quedar empantanado en un escenario horizontal de disputa que prefigure nuevamente la emergencia de otras realidades posibles. En otras palabras: historizarse nuevamente, hacerse susceptible al cambio, condenarse a las ruinas de lo «real».

Así el Chile Actual está obligado a señalar con juicio inquisidor y menosprecio, tanto a los acontecimientos de hace pocas décadas como a quienes padecen sus consecuencias en este mismo presente. La experiencia de la Unidad Popular o de la dictadura militar están condenadas a ser «imágenes del pasado» aunque definan de modo flagrante gran parte de nuestra vida social, cultural y política. Otro tanto ocurre para los tiempos subalternos que habitan en el presente (el tiempo de los adultos mayores, el de la ruralidad o el de las culturas subalternas) que en cuanto imágenes del sub-desarrollo comparecen hoy como no-actualizados, es decir, puestos en contradicción directa con la promesa demagógica del progreso que legitima al «Chile Actual». Hay en este sentido una idéntica «política de olvido» con respecto a todos los tiempos que comparecen en el espacio de la contemporaneidad chilena, tantos los marcados por una inactualidad diacrónica (surgir de un pasado cronológico) como los señalados por una inactualidad espacial (los que están des-actualizados).

2. Conmemoración y fetiche

Frente a este escenario de temporalidades en disputa, el Chile Actual (la hegemonía sobre la idea de actualidad) puede relacionarse con el pasado más reciente bajo dos tipos de narraciones negacionistas o anti-contemporáneas. Me refiero a las formas de la conmemoración y del fetiche.

a) Conmemoración, son las formas usuales con que la política post dictatorial intenta narrativizar al genocidio mediante una memoria oficial que otrora intentara señalarse en continuidad a una retórica de la «reconciliación nacional» y que hoy por hoy solo se proyecta en la ritualización de prácticas conmemorativas, sustentadas en la formalidad de lo «políticamente correcto» así como conformarse en correlatos de retóricas importadas desde Europa, particularmente los que definen una Memoria post-Holocausto. Podemos decir, a grandes rasgos, que en la conmemoración hay una cristalización y en consecuencia una des-historización del pasado reciente en la imagen paradigmática y expiatoria de la Víctima, como una entidad abstracta y a-política (sin la contextualización personal ni

colectiva hacia su militancia o hacia la actividad que le otorga efectivamente su identidad histórica y humana). Encapsulando la historia en la retórica de un pasado institucionalizado, literalmente hecho museo, placa o recordatorio.

b) Sobre las formas del fetiche me permito un ejemplo cinematográfico esclarecedor. Es lo que ocurre con el film *No* (2012) de Pablo Larraín, aquí, la historia narrada es la campaña publicitaria para el plebiscito de 1988 que marca –según el discurso oficial– el fin de la «dictadura» y el comienzo de la «democracia». El «gesto» de esta película, es narrar la historia en base a imágenes filmada en el año 2011 pero con la técnica Beta-cam del año 1988 y así intentar hacer un relato «de época». Aquí, entonces, estamos ante un entendimiento del pasado que no puede irrumpir como presencia en la disputa política por el tiempo presente, ya que se manifiesta como imagen fetichizada por un presente ya establecido y no discutido. Hay, por tanto, una mirada hacia el pasado, que es críticamente impotente al mismo tiempo cuando cree ser estéticamente irruptora, ya que se entrapa a muy poco andar con la superficie técnica de la imagen, choca con el esteticismo de su textura, sin poder adentrarse en las potencialidades poéticas de la misma. A decir de Benjamin, la imagen es entendida desde su «valor de exhibición» y no desde su «valor de culto». Por esto, en dicha apuesta cinematográfica la posibilidad de la memoria queda clausurada, por una narrativa «retro» que sella la «inactualidad» de ese pasado y al mismo tiempo mantiene incólume –sin grietas– la actualidad soberana del Chile Actual. No hay acá ninguna posibilidad para las memorias, solo para narraciones ya transitadas del pasado. Como no hay ninguna apuesta por un señalamiento anacrónico del presente, la imagen rápidamente deviene en «ornamento narrativo». La fetichización del pasado lo que hace es ocultar el proceso de constitución de ese pasado, es decir, olvida su espesura política e histórica (su anacronismo) en el tiempo presente y se instala en un revival que la homogeniza dentro de una narrativa general de la moda y la espectacularización, una suerte de fiesta de disfraces, donde comparecen pasados mudos y domesticados a las lógicas que perpetúan el dominio de una actualidad hegemónica.

Aquí y allá hablamos de la imposibilidad de crear nuevos espacios para el pensamiento crítico, ni en la representación política de una remembranza ritualizada ni en la de un pasado hecho «lugar común» por la fetichización. En ambos casos asistimos a una lógica lineal proyectada siempre desde la normatividad del tiempo presente. Por esto, la batalla por el tiempo se debate en la necesidad de fundar una espacialidad anacrónica que defina la encarnadura del Chile contemporáneo como una sumatoria en conflicto de varios presentes que convergen en una misma con-temporaneidad. Esa temporalidad es la de la memoria, es eso lo que se evidencia en *Nostalgia de la luz*, la distancia que establece la imagen postica documental hacia cualquier narrativización del tiempo.

3. Fragmentación intensiva de la imagen y memoria política

El pasado, como categoría general, se presenta en la película en una condición dinámica, en la vastedad e intensidad de los encuadres y en el paso de un tiempo contemplativo y no narrativo. Dicha apuesta solo es posible de ser aprehendida por el espectador mediante una construcción disruptiva de las formas clásicas de la narración, así la construcción del espacio en *Nostalgia de la luz* juega un papel clave en la misma construcción de su temporalidad. Serán las imágenes fragmentadas en la película,

imágenes que más que señalarse como planos detalles, se predisponen como entidades autónomas, detalles de nada –imágenes que nos miran–, a veces pueden ser piedras y otras veces planetas, cráteres lunares o sedimentos óseos. Hay un constante uso del oxímoron visual (imágenes paradójales que pueden ser pequeñas e inmensas al mismo tiempo y que nos interpelan como espectadores a una aprehensión metafórica de las mismas). No existe construcción espacial en términos orientativos, nunca sabemos en qué lugar está cada cosa, el montaje determina el tiempo contemplativo de los planos y no su regularidad hacia la construcción de un espacio verosímil. Así el plano cerrado convive con el gran plano general en la similitud plástica de su forma y no en la asimilación narrativa hacia un tiempo o un espacio determinado. La temporalidad está situada como una vastedad espacial, como un desierto transparente que aloja infinitas historias en distintas capas de memoria. El cineasta pareciera referir a esta característica de modo explícito cuando señala que el desierto «nos permite “leer”, en este gran libro de la memoria, hoja por hoja...» y Nelly Richard parece querer interpretarlo:

La referencia al libro retiene la metáfora del volumen histórico en el que se depositan sentidos ordenadas para consultas futuras. Pero el orden previsto de estos sentidos se ve necesariamente alterado cuando relatos y narraciones ponen en marcha formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias [...] El presente pasa entonces a ser el nudo disyuntivo que lleva el recuerdo a no conformarse con una mera vuelta al pasado –la simple regresión contemplativa al nicho del ayer–, sino en un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detienen en puntos fijos, que transita por una multi-direccionalidad crítica de alternativas no concertadas y bifurcantes (2013, p. 128).

El tiempo de la memoria entonces deviene en espacio político, en donde las narraciones temporales se funden en la escena múltiple de lo inactual, en una suma de olvidos y recuerdos, haciendo estallar las narrativas del tiempo en la vastedad del espacio. De este modo, todo vuelve al plano espacial, al «espacio de la experiencia» y en ese sentido el Desierto de Atacama, y el cosmos también, vuelve a servir de plano anacrónico para la posibilidad de las memorias. La vastedad espacial parece configurar un correlato indisoluble a su propia vastedad temporal y así vuelve a cobrar fuerza la frase que el propio autor enuncia: «está lleno (el espacio) de historia (de tiempo)».

Por esto su resonancia es a la luz del presente, como las estrellas que fulguran en nuestra actualidad con luces de pasados infinitamente remotos. Así el pasado acontece como presencia, en cuanto hiere la diacronía sobre la que se instala la ilusión de actualidad de un tiempo hegemónico. Ya que la memoria no es una narración o un «recuerdo» del pasado, es más bien el estallido de ese pasado sobre la superficie del presente, la experiencia de la memoria entonces es siempre una experiencia actual:

Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al «espacio de la experiencia» en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica [...]. Multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos, estas son algunas de las dimensiones de la complejidad” (Jelin, 2002, p. 13).

Su irrupción, por tanto, se manifiesta siempre sobre un presente, como acontecimiento intempestivo (in-actual, nunca conmemorativo, ni reivindicativo). Y de nuevo Benjamin: «La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Solo el pasado

puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad» (2009, p. 141). El presente en *Nostalgia de la luz* acontece por tanto como espacio de la experiencia más que como marco temporal de una narración, porque no intenta «recordar» ni «conmemorar», sino que pensar, estéticamente, en la experiencia misma de la memoria, en esa tensión que prologa siempre a su emergencia, en esa tensión previa a su fulgor.

Sin embargo, dicha reflexión estética a pesar de señalarse sobre cuerpos específicos jamás es entendida desde la subjetivación o la individualidad que definen las apuestas de un cine neoliberal (Jelin, 2002, p. 13). Por esos las imágenes de la vastedad tienden a establecer un marco universal de la experiencia, es la memoria que habita tanto en el autor de la obra, en los familiares de las víctimas, en el astrónomo, el arqueólogo, la masajista, en definitiva, en el propio cuerpo social. El documental jamás se encierra en las experiencias subjetivas de la memoria como retóricas individualistas sin nervadura social, sin entidad política. Desde la espesura temporal del desierto hasta la realidad siempre calcárea que comparten las estrellas con nuestros huesos, las imágenes se disparan a lo que vive más allá de lo que la imagen muestra, a esa «otra parte» referenciada y en fuga. Ese afuera es quizás algo cercano, o más bien anterior, a la noción de «marco social» que posibilita la memoria según Elizabeth Jelin, es decir, el señalamiento de un espacio social desde el cual se posibilita el surgimiento incluso de la memoria que se cree individual: «Nunca estamos solos, uno no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y los códigos culturales compartidos» (2002, p. 2). Dicha espacialidad compartida, marca el espacio anacrónico que nos permite situarnos en un lugar en el mundo humano y en la comunidad de los vivos. El lugar crítico de la memoria entonces parece ser solo el de su posibilidad, ya que en esa tensión que prologa su emergencia están contenidos todos los tiempos en espera de un presente, y dicho presente no es otro que el de la acción política conjunta. Ese es el único peligro que conlleva la memoria por fuera de su encausamiento narrativo institucional o de su ocultamiento fetichizado, la feroz amenaza de consagrarse como patrimonio de una identidad histórica nuevamente capaz de disputar la toma del presente, para así volver a definir la realidad de lo actual y de los tiempos venideros.

Esta es la relación que la imagen debe fragmentar intensivamente o transparentar anacrónicamente para darle lugar. Entonces sí logran irrumpir como una identidad social que se derrama generosa sobre lo ausente, actualizando las luchas y luces más lejanas: La memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta [...] en todo caso, dado que la memoria de una sociedad se debilita lentamente, sobre los bordes que marcan sus límites [...] es difícil saber en qué momento un recuerdo colectivo ha desaparecido y si ha salido definitivamente de la conciencia del grupo, precisamente porque basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos volver a encontrarlo (Halbwachs, 2011, p. 132).

Halbwachs marca la «continuidad» espacial de la memoria sobre los tiempos como su espacialidad sobre el cuerpo social, que a veces se despliega en la «conciencia del grupo» y otras veces se resguarda «en una parte limitada» del mismo (a veces es aventada al «viento revolucionario» del cosmos y otras veces se guarda en el bolsillo más pequeño del recuerdo). *Nostalgia de la luz* transparenta la conciencia de que la memoria es la

posibilidad de no olvido de los olvidados en cuanto son ellos nuestra identidad social a través de los tiempos. Nuestra actualidad. Hemos sido y somos la memoria de nuestros huesos incluso de los más ausentes, lejanos o destrozados. Y es que la posibilidad de emergencia de una memoria imposible sea quizás sólo el señalamiento de ese suspenso imborrable e íntimamente compartido.

Conclusión

Nostalgia de la luz, se configura así, como una apuesta cinematográfica –poética, digamos por fin– que hacen memoria y reflexionan sobre la misma y sus mecanismos. Esa es su referencialidad. No son ni los hechos ni las secuelas de una historia trágica como podría suponerse a primera vista. Por demás no puede haber para tamaña espesura de anhelos y al mismo tiempo de horror y paroxismo, imágenes con alguna intención objetiva o comunicativa capaz de enarbolarse en un confinamiento discursivo condenado a priori a un desenlace banal. Por esta razón es que tanto *El poder popular* como *Nostalgia de la luz* son propiamente documentales políticos, ya que no están atentos a ser un fiel complemento de un informe histórico (un reportaje, un informe periodístico o militante), basado en fechas y reportes. Su compromiso artístico y político, no es nunca hacia una verdad estática con pretensiones de universalidad, capaz de ser verbalizada por fuera del texto cinematográfico; por el contrario, es su poética cinematográfica (la de su inmanencia de imágenes y tiempos) la que le confiere un rasgo de certeza a esa espesura de afecciones y memorias que golpea con insistencia desde afuera para reclamar su lugar en el presente. Son en sus imágenes liberadas y re-ferenciadas donde lo real y la memoria encuentran un lugar nuevamente posible, un momento, una posibilidad de emergencia. Ambos documentales crean pensamiento; no por que contengan recuerdos del pasado o porque conlleven opiniones filmadas, es la propia experiencia sensible de su proyección, la que hace memoria y produce pensamiento en el mismo acto de su visualización, en este mismo presente.

A veces, no hay espacio ni para un plano ni para una secuencia, ni para una intriga ni ninguna clase de información administrada cuando nos enfrentamos a esa espesura real de memorias heridas, removidas y sumergidas -una y otra vez- por una masa de amnesia que se retuerce en el infinito gesto de su perversión. Nada narrativo, nada ornamental, puede habitar en ese lugar de ansias y anhelos colectivos (*El poder popular*) ni en la impunidad e impudicia del horror dictatorial (*Nostalgia de la luz*), pues ese «real» no es traducible a la verbalización lineal de ningún relato, es un lugar de desmaterialización, de desintegración de cualquier posibilidad del lenguaje y es precisamente ahí, donde la imagen posee un rol primordial para el pensamiento de nuestro presente. Nada existe que pueda dar cuenta de aquello, sin embargo, se hace urgente no olvidar su presencia. Así, cada imagen, cualquier fotograma o sonido que se referencie en ese trauma, es solo el vestigio de un afuera en fuga. Toda imagen de ese lugar es una presente que nos mira. Ese es el gesto de su política.

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2011). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Burch, N. (2006). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Argentina: Cátedra.
- Comolli, J. L. (2009). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Hidalgo.
- Fernández, A. (Director). (2009). *Huacho* [Película]. Coproducción Chile-Francia; Charivari Films; Jirafa; Les Audis de Vanves; Pandora Film; Arte France Cinéma.
- Garrido, P. (octubre de 2014). *La contribución teórica de la Unidad Popular*. Revolución y democracia en el programa de la Vía Chilena al Socialismo. Revista Izquierdas (21), pp. 128-151.
- Garcés, J., (2013). *Allende y la experiencia chilena*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Guzmán, P. (Director). (1972). *La respuesta de octubre* [Película]. Chile Films, Productora América Nuestra.
- Guzmán, P. (Director). (1972). *El primer año* [Película]. Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.
- Guzmán, P. (Director). (1975). *La batalla de Chile* (Parte I): La insurrección de la burguesía [Película]. Equipo Tercer Año.
- Guzmán, P. (Director). (1976). *La batalla de Chile* (Parte II): El golpe de Estado [Película]. Equipo Tercer Año.
- Guzmán, P. (Director). (1979). *La batalla de Chile* (Parte III): El poder popular [Película]. Equipo Tercer Año.
- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Coproducción Chile-Francia-Alemania; Atacama Productions; Blinker Filmproduktion; Westdeutscher Rundfunk; Cronomedia.
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1966). *La muerte de un burócrata* [Película]. ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [Película]. ICAIC.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Jelin, E. (2002). *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?* En *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Koselleck, R. (2004). *Historia de los conceptos y conceptos de historia*. Revista ayer (53), pp. 27-45.
- Larraín, P. (2012). *No* [Película]. Coproducción Chile-México-Estados Unidos; Fábula; Participant Media; Funny Balloons.
- Marquéz, L. C. (2000). *Los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre*. Contribución al estudio del contexto histórico. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- Mouesca, J. y Orellana, C. (2010). *Los «mil días»*. En J. Mouesca y C. Orellana (Eds.), Breve historia del cine chileno. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- Moulian, T. (2002). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.

- Pinto, J. y Salazar, G. (1999). *Historia contemporánea de Chile*. Volumen I. Estado, legitimidad, Ciudadanía. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- Pinto, J. y Salazar, G. (2002). *Estado, legitimidad y ciudadanía*. En J. Pinto y G. Salazar (Eds.), *Historia Contemporánea de Chile*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones
- Pinto, J. (2005). *Hacer la Revolución en Chile*. En J. Pinto (Comp.), *Cuando hicimos historia. Experiencias de la Unidad Popular*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile, Chile: Corporación Cultural Documental.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2013). *Roturas, enlaces y discontinuidades en Fracturas de la memoria, Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Ruiz, R. (Director). (1973). *El realismo socialista* [Película]. Darío Pulgar; Raúl Ruiz.
- Ruiz, R. (Director). (1974). *La expropiación* [Película]. Raúl Ruiz.
- Ruiz, R. (2014). *Poética del Cine 2*. En R. Ruiz, *Poéticas del Cine*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Salazar, G. (2011). *En el nombre del poder popular constituyente* (Chile, Siglo XXI). Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- Salinas, C. y Stange, H. (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile (1957-1973)*. Santiago de Chile, Chile: Uqbar.
- Soto, H. (Director). (1971). *Voto más fusil* [Película]. Telecinema Helvio Soto.
- Soto, H. (Director). (1973). *Metamorfosis del jefe de la policía política* [Película]. Telecinema Helvio Soto; Janus Film.

Introducción teórica a Relatos salvajes (2014) de Damián Szifrón



Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC)

Alberto H. Tricarico

I. Introducción

Lo primero que hay que decir respecto al film, es que *Relatos salvajes* no es una serie de cortometrajes simples unidos en un largometraje, sino más bien un film íntegro con todas las letras. Una película completa que se arma y se desarma ante nuestros ojos, pensada y realizada en partes, pero partes de un todo.

Más allá de lo obvio, respecto a la unión temática de cada relato con los demás, los unen también cuestiones narrativas, diegéticas, temporales, estructurales y simbólicas. Hay un mismo mundo representado, un mismo universo que se nos presenta en todos y cada una de las partes de la que está compuesta la película. Se plantea un orden, tiene un orden. Esas partes que la componen desembocan en un final que redime uno a uno todos los relatos.

Hay una visión del mundo. La mirada de Damián Szifrón, el juicio frente a lo representado: el mundo moderno parece ser el problema que desata lo salvaje. Ese incansable ojo por ojo que plantea el film a medida que se va desarrollando y que parece no tener fin. La vida moderna que, supuestamente, vino a corregir los problemas del pasado, produjo el caos absoluto. La máquina –avión, camioneta, autos diversos, bombas, etcétera– que se impuso para alivianar la vida cotidiana, terminó por complejizar las relaciones humanas, destruir el funcionamiento de la sociedad, produciendo un desorden total. La mecanización contemporánea, el problema del tiempo, los intereses, el mundo del trabajo, contrariamente a lo que se proponía, fue destruyendo el orden y por ello la libertad. En cada uno de los relatos vemos diferentes tipos de encierros, de exclusiones, de separaciones, de límites en el desarrollo de las personas y sus posibles vínculos. Aún en los pequeños detalles, la máquina falla, su uso no es propio o las instituciones básicas están desplazadas de su eje natural. Todo se nos presenta como un laberinto. Como un rito de iniciación por el que debemos pasar para arribar hacia el otro lado. Ese otro lado está representado –sutilmente– en el final del último relato. Aparece el amor. El Amor verdadero. Aquello que puede unir lo disperso, aquello que cicatriza las heridas desbordadas del ojo por ojo desarrollado a lo largo de la película.

Hay una tradición que se ha cortado, se ha abandonado, dejando al espíritu humano a la deriva, sólo atento a lo físico, desatendiendo su naturaleza metafísica. El mal se ha apoderado del mundo, y ese mal no tiene rostro, sólo algunas máscaras parciales. La publicidad vende supuesta felicidad y en ese camino la materialización se vuelve extrema. La figura del padre, un tanto borroneada o ausente, representa, de alguna manera, ese corrimiento, esa falta de orden. Tal es el lugar sustituto que ocupaban *Los simuladores* (Szifrón, 2002-2003) en los diferentes capítulos de la serie. Acá, en el film, no están los simuladores, no está esa prótesis que la sociedad moderna necesita para equilibrarse,

entonces los mundos que deberían convivir se enfrentan a morir. Hasta que aparece el verdadero amor.

El recurso evidente al que acude Szifrón desde la puesta en escena es la recurrencia hacia un modelo clásico, se reinventa como poseedor de aquella tradición, otorgando un carácter mítico a su film, y haciendo de cada relato un todo, y así: de todas las películas, el cine.

De lo heroico –y por ende mítico– de Tiempo de valientes (Szifrón, 2005), pasamos a la redención final de Relatos salvajes. De la fuerza de la unión a una nueva forma de perdón. ¿Nueva? Trágicamente, la misma. El perdón y la salida del laberinto – justo en su hora más terrible – recorriendo los caminos de la lucha interna, el espejo de la carta de San Pablo y la otra mejilla de Cristo.

Como película iniciática vamos a recorrer espacios, momentos, penas y venganzas varias. Calles, rutas, caminos. Vamos a comenzar en un aeropuerto, para terminar en un salón cerrado donde todo lo falso –como los muñequitos de la torta de casamiento– se desvanece y aparece finalmente lo verdadero.

II. Breve análisis del quinto relato: «La propuesta»

Estamos en otoño. El clima del episodio anterior continúa. Se abre un portón lujoso y un auto de alta gama se acerca hacia la cámara. Santiago, un joven de menos de veinte años, alcoholizado, acaba de atropellar a una mujer embarazada. Abandonó a la víctima y corrió a escudarse con sus padres. Una familia acomodada, a la cual se le desacomoda toda su seguridad.

El muchacho Santiago está construido como un potencial Pasternak, pero también como un potencial Diego en el segundo relato («El más fuerte»). Inclusive con este último tiene una equivalencia respecto a su rol de conductor de auto (que es justamente lo que les trae el inconveniente a ambos). Mauricio (Oscar Martínez) es el padre de Santiago. Un personaje complejo, que debe nadar en un océano de serpientes durante todo el relato. Podemos relacionarlo también con el padre de Pasternak que aguarda la catástrofe en su jardín. En el jardín de Mauricio se cocina el arreglo perverso para salvar a su hijo. ¿Para salvarlo?

Durante el relato prima la mentira, la trampa, el engaño, el individualismo y todas las miserias posibles. Todo está corrido. El tono irónico se vuelve grave, y lo grave se transforma en irónico. La figura del padre no alcanza para sostener ese mundo prefabricado y artificial. Recordamos aquí que todo el film está poblado de nenes de mamá: Pasternak, el hijo de Cuenca (en el segundo episodio, «Las ratas»), Diego, Santiago y también Ariel (en el último relato). El Hombre, una vez adulto, puede volver a ser un niño. Claro que cada uno reacciona de manera distinta, como puede, y ya con la tragedia consumada (o a punto de explotar, pero sin poder hacer nada para evitarla). El salto, la independencia y la libertad se producirán al final del último relato, donde toda esta línea de personajes jóvenes masculinos se expresará a través del marido recién casado, en esa explosión final que es desborde, exceso, pero también expiación.

Hay varios puntos de unión entre el tercer relato y este. Los autos de Diego y Santiago guardan cierta similitud, lo cual une en más de un sentido a ambos personajes. Las patentes y los choques diversos refuerzan la idea. Ambos son hijos nacidos en cuna de oro, con ciertas ventajas y cierto descanso en un orden que les garantiza una vida licenciosa. Podemos estimar una análoga educación en los dos jóvenes. Ambos relatos

terminan a los golpes. El críquet que Diego no sabe manejar en la ruta se transforma en ese martillo vengador con que el padre y marido de las víctimas ajusticia al pobre José. El mismo José, si hubiese sobrevivido a la experiencia, se podría haber convertido en Mario, el salvaje y resentido antagonista de Diego en el tercer relato.

«La propuesta» es un corto donde todos se quieren salvar. Salvarse en este mundo, en lo que ha devenido el mundo. Prima el egoísmo, el materialismo, el individualismo. La situación otoñal del hombre y del mundo tiene su correlato en el clima, en las hojas de los árboles que pueblan el inmenso jardín. Jardín que se repite, de manera simétrica, aunque acronológica, entre el primer episodio de la película –el jardín de los padres de Pasternak esperando la muerte– y éste, donde se cocina el trato perverso, y donde previamente descubrimos a José, víctima visible del cuento, en un hermoso plano con juegos de reflejos y foco, a la manera del final de *El turista accidental* [The Accidental Tourist] de Lawrence Kasdan (1988).

El padre es, tradicionalmente, la ley. La figura visible de un orden establecido. En cada uno de los relatos de este film, la figura del padre juega un rol distinto y se interroga sobre las diferentes instancias de esa figura. En este corto está jugado desde lo social. El padre con dinero que considera haber educado perfectamente a su hijo dado que ha puesto todo el dinero posible para su crianza y educación. Este padre tropieza, justamente, contra su propia limitación, y la limitación misma de su método, cuando en medio de toda la tranza, se da cuenta de que todo es una estafa, una mentira y una traición. Esto se refleja, fuera de campo, en la relación con su hijo. En un gesto absurdo, hacia el final y como un nene caprichoso, decide patear el tablero, enojarse y suspender todo el negociado, aun entregando a su hijo. Pero ya es tarde. Nunca hubo ley, nunca hubo rol, nunca hubo verdadero amor. Ese falso padre, o padre doble, se refleja en dos aspectos de la puesta en escena: su vestuario, que en los momentos de negociación y tranza es claro, y en los momentos de intransigencia es oscuro; y en esa falta de aristocracia que intenta representar, con una supuesta cultura que ha devenido en crasa burguesía de medio pelo. Esta idea se refuerza en la escena del baño cuando Mauricio está afeitándose frente al espejo. Por plano, ese doble –él reflejado en el espejo– se resuelve en cuatro cuando entra su mujer y el abogado –de quienes sólo vemos su reflejo–, mientras que a Mauricio lo seguimos viendo hasta el final duplicado.

Así como Santiago se refleja en el hijo de Cuenca –del segundo relato–, Mauricio, el papá de Santiago se nos iguala y se nos simetriza en más de una situación con el mismo Cuenca. La situación de poder, el dinero, las influencias y cierta arrogancia para desenvolverse nos ubican en situaciones similares. El primero muere producto de una venganza salvaje, el segundo será atravesado siempre por su conciencia y su fracaso.

Hay un tema interesante que es el del perro, y el director construye el símbolo de manera magnífica. Al comienzo escuchamos los ladridos del perro de la familia, luego José propone que, por su supuesto estado de ebriedad, creyó atropellar a un perro, luego vemos al perro correr por el jardín en medio de la cocina del acuerdo. Un acuerdo que –en nuestros términos argentinos– intenta «meter el perro». Finalmente, José es asesinado como un perro. Sobre el negro del final, antes de que comience el siguiente relato, ladra insistentemente un perro. Eso es pensar, eso es construir integridad y sentido a través del armado simbólico en un film.

Prestemos atención a todas las situaciones que Szifrón deja fuera de campo

durante «La propuesta». Y el espectador debe dar respuesta, recrear eso que falta. No vemos el accidente, ya ha sucedido, pero se nos da una dimensión clara a través de los diálogos, la actitud de Santiago y los noticieros. El negociado, el arreglo, se cierra también fuera de campo, y rápido, lo cual nos indica que tanto el abogado de la familia como el fiscal tienen amplia experiencia en estos menesteres de la justicia. Esto nos traslada a una visión crítica y clara de parte del realizador hacia ese sistema. La familia de José –sobre todo, el futuro de la familia de José– se construye toda a partir del fuera de campo. Tampoco vemos el dinero del que tanto se habla, ni las conversaciones entre marido y mujer, ni la educación de Santiago, tan mentada. Da la sensación de que ese orden perdido, ese caos en el que se ha convertido la familia luego del accidente, sólo lo podrían solucionar prolijamente Los simuladores. De hecho, en los primeros cinco relatos, se evidencia, siempre sutilmente y fuera de campo, la ausencia y a la vez la necesidad especulativa de esos simuladores que ya no están, y cómo se desata el caos por esa falta.

Dos sutilezas de la puesta en escena de Damián Sziffrón: la lancha en el escritorio de Mauricio es señal de su opulencia y su gusto por la navegación, y esto mismo carga un correlato preciso acerca de hacia dónde se dirige su vida y la de su familia. Ya que justo aparece luego de decidir que sea José quien cargue con la responsabilidad del crimen. Esa misma embarcación, pasa sutil por el río antes de que Bombita –en el cuarto episodio– detone su primera explosión. Algo similar, en un sentido parecido, ocurre con las bicicletas en ambos relatos.

Cuando Bombita sale de la panadería con la torta de cumpleaños de su hija en la mano, a su derecha hay una bicicleta estacionada en la vereda. La misma, la habíamos visto mientras esperaba que le hagan la factura de su compra. Él ni la mira al salir, es para nosotros. Es una posibilidad que descarta simbólicamente. Para mirar sutil e inconscientemente a su izquierda, donde un trabajador suelda algo subido a una escalera. Ahora estamos en el garaje de la familia de Mauricio. Vemos unas tablas de surf y algunas cajas y estantes. Luego de que el abogado limpia la evidencia del auto, le da a la madre de Santiago la basura que saca del auto para que la tire, la madre sale del garaje por una puerta y en el fondo del pasillo vemos una bicicleta. Después que José se sube al auto para planear la simulación, volvemos a ver la bicicleta de fondo, ya que la puerta quedó abierta. Suponemos que es la bicicleta de Santiago. Otra vez, la puesta en escena nos da la opción más sencilla, que ambos personajes descartaron, precipitando así la tragedia. Las bicicletas de ambos cortos son parecidas, y el sentido que las une, también. Por supuesto que las bicicletas, también, dan una idea de niñez e inocencia, y se oponen, por sus características básicas, al auto, en donde las primeras se relacionan con la fuerza física humana, y los segundos con la cuestión maquinal (y a toda la sofisticación moderna).

III. El cine argentino de hoy

El trayecto del film todo va de un suicidio y una venganza colectiva, a una boda. Podríamos decir, de la pérdida o vacío de sentido, a la recuperación vital más significativa. Atravesamos tormentas, desencuentros, traiciones, peleas, mentiras y disputas varias, para desembocar en el amor más puro, despojado de toda artificialidad.

Desde Los simuladores hasta acá, la obra de Sziffrón atraviesa estos menesteres, lo cual nos permite rastrear cierta genealogía y puntos de encuentro: en primer lugar, el

sentido de lo clásico (más específicamente, el cine clásico) parece ser de una comodidad perfecta en sus narraciones. Por otro lado, y a partir de lo clásico, el recorrido del héroe produce ese arco de transformación trágica a través de sus peripecias. Finalmente, la instalación en un género (cosa que se vuelve cada vez más urgente, no sólo en nuestro cine sino también a nivel universal) que habilita un desarrollo dramático donde el espectador halla una coherencia y una fluidez que sólo los límites y las propiedades de cada género permite.

La estructura del film todo y de cada relato en particular también explica las bondades de la película: cada corto es más extenso en duración que el anterior, pero a la vez, explora una zona más salvaje del ser humano. Así pasamos del instinto casi infantil del comienzo, a los recuerdos de una hija que no ha terminado de crecer, luego la lucha cuerpo a cuerpo en la ley primitiva del más fuerte, la venganza sofisticada, y así. Siempre está presentada, fuera de campo, alguna forma de civilización, que los personajes y las situaciones empujan a desatender, aun en el último relato donde todo parece irse por la borda, pero eso termina sirviendo a los fines de despojarse del ropaje moderno y formal (siempre a la moda) de los casamientos de estos tiempos.

La crudeza de la película tiene un correlato en la soltura de los personajes, en las relaciones, en los diálogos y en las decisiones más disparatadas. El tono de cada historia pauta los desvíos y ritualiza las zonas oscuras de cara a los espectadores. Como sucedía en cada capítulo de *Los simuladores*, en el descarado personaje de Aníbal (Gustavo Garzón) en *El fondo del mar* (Szifrón, 2003), las situaciones inesperadas y ciertos diálogos de *Tiempo de valientes*, aquí, en este film, nos encontramos con la sorpresa, con el corrimiento, con el delirio por momentos, y con el atrevimiento más violento posible.

Respecto a la puesta en escena del film, hemos demostrado como se trabaja la repetición de ciertos elementos (principio de simetría), que se van reconvirtiendo en el film dando ritmo, integridad y sentido a cada uno de los relatos y a la vez a la película toda: conceptos y valores, como la cobardía, ciertos estamentos sociales, ciertas relaciones familiares; también cuestiones climáticas, emblemáticamente el otoño; y sobre todo objetos: bicicletas, cuchillos, matafuegos, vidrios, torta, jardines, entre otros.

El carácter de film unificado y trágico, con una salida hacia el final, nos brinda una posibilidad de esperanza cristiana. La cual, seguramente, no se dé en este mundo ni en este tiempo, pero es esperanza al fin. Lo interesante es que se da a partir de un hecho casero, simple y cotidiano: un casamiento. Esto nos hace pensar en dos cosas: por un lado, el carácter iniciático del relato (que desemboca en la posibilidad de una salida), y, por otro lado, en cómo los desbordes humanos (ciertos, reales, comunes y latentes en cada uno de nosotros) pueden reencausarse, ritualización de por medio (puesta en escena) en un film, pero también en una posibilidad de vida. Lo importante al hacer cine es pensar en cine, pensar desde el cine y con el cine.

Cine autoconsciente («Sonría, lo estamos filmando»), con todas las posibilidades de producción y realización de nuestro tiempo, cine de género y como tal: universal. Cine argentino, muy nuestro. Cine con todas las letras. Puro cine.

El cine argentino en el siglo XXI ha tenido algunas apariciones destacables en los últimos tiempos: Sebastián De Caro (*20.000 Besos* [2013]; *Claudia* [2019]), Fernando Salem (*Cómo funcionan casi todas las cosas* [2015]; *La muerte no existe y el amor tampoco* [2019]), Natalia Meta (*Muerte en Buenos Aires* [2014]; *El prófugo* [2020]), Martín Basterretche

(Punto ciego [2015]; Devoto [2020]; El último zombi [2020]), Hernán Goldfrid (Música en espera [2009]; Tesis sobre un homicidio [2013]; El jardín de bronce [2016-2017], serie televisiva), entre otros. Szifrón revitaliza, fomenta y focaliza éstas y otras nuevas apariciones en el futuro cercano. Futuro incierto, por ahora. Industria incierta, estado saboteador y charlatanes de café que merodean alrededor de cosas que no conocen, pero gobiernan.

Es indudable que este film subió la vara del cine argentino contemporáneo. Por apelar al género auténtico, por su clasicismo, por su puntillosa puesta en escena, y, además, claro, por su arrasador número en la taquilla (cosa por demás importante en nuestro arte). Veremos cómo respondemos a esa demanda cada uno de nosotros de acá en adelante.

Referencias

- Basterretche, M. (Director). (2015). Punto ciego [Película]. Clase B Cine.
- Basterretche, M. (Director). (2020). Devoto, la invasión silenciosa [Película]. Clase B Cine; Sonósfera Producciones Sonoras.
- Basterretche, M. (Director). (2020). El último zombi [Película]. Clase B Cine; Sonósfera Producciones Sonoras.
- De Caro, S. (Director). (2013). 20.000 besos [Película]. Aeroplano Cine; No Problem Cine.
- De Caro, S. (Director). (2019). Claudia [Película]. Rispo Films; INCAA.
- Fendrik, P. y Golfrid, H. (Directores). (2016-2019). El jardín de bronce [Serie de televisión]. Coproducción Argentina-Estados Unidos; Pol-Ka Producciones; HBO.
- Goldfrid, H. (Director). (2009). Música en espera [Película]. BD Cine; Cine.Ar; Film Suez.
- Goldfrid, H. (Director). (2013). Tesis sobre un homicidio [Película]. Coproducción Argentina-España; BD Cine; Tornasol Films; Telefé; Haddock Films; Castafiore Films.
- Kasdan, L. (Director). (1988). The Accidental Tourist [El turista accidental] [Película]. Warner Bros.
- Meta, N. (Directora). (2014). Muerte en Buenos Aires [Película]. Utópica Group; Picnic Producciones.
- Meta, N. (Directora). (2020). El prófugo [Película]. Coproducción Argentina-México; Rei Cine; Barraca Producciones; Picnic Producciones; Piano Producciones; Telefé.
- Salem, F. (Director). (2015). Como funcionan casi todas las cosas [Película]. El Perro en la Luna; Tarea Fina; Utopica Filmes.
- Salem, F. (Director). (2019). La muerte no existe y el amor tampoco [Película]. Caudillo Cine.
- Szifrón, D. (Director). (2002-2003). Los simuladores [Serie de televisión]. Tao Films; Telefé.
- Szifrón, D. (Director). (2003). El fondo del mar [Película]. Aeroplano Cine; Altamar Cine; Tresplanos Cine; Toto Films; INCAA.
- Szifrón, D. (Director). (2005). Tiempo de valientes [Película]. Shok Films Argentina.
- Szifrón, D. (Director). (2014). Relatos salvajes [Película]. Coproducción Argentina-España; K&S Films; El Deseo; Telefé; INCAA.
- Tricárico, A. (2021). Puro Cine. Estudio crítico sobre Relatos salvajes, de Damián Szifrón. Rosario, Argentina: Ciudad Gótica Editorial.

Pierre Chenal, todo un autor



Marcelo Vieguer

Escuela Provincial de Cine y TV (EPCTV)

La obra del director belga Pierre Chenal¹ acarrea ciertas singularidades. Este director cuyo verdadero nombre era Pierre Cohen llega a la Argentina en 1942 teniendo detrás de él una obra que bordeaba los diez largometrajes y donde además codirige, junto al notable teórico e investigador francés Jean Mitry, su primer cortometraje.

Con una dilatada carrera, su segundo film en 1935 es premiado en el festival de Venecia (una adaptación de la novela Crimen y castigo de Fiódor Dostoievski). En toda esa primera etapa europea destaca a fuerza de un despliegue formal y una búsqueda constante en cuanto a todo lo que la técnica brinda de posibilidades. Dada la situación que se vivía en Europa y específicamente en Francia a comienzos de la década del cuarenta –en tanto su condición de judío–, Pierre Chenal debe huir de ese país:

A último momento, justo antes de la invasión alemana a la zona libre de Vichy, Chenal huye de Francia para escapar a las razias antijudías que llevaban a cabo las fuerzas nazis con ayuda de los colaboracionistas. En lugar de dirigirse a Hollywood como habían hecho otros cineastas fugitivos, viaja a Buenos Aires. Llegó en julio de 1942 en el buque Cabo de Buena Esperanza, pese a que no tenía contacto alguno en Argentina y ni siquiera hablaba español (JJC, s. f.).

El director argentino Luis Saslavsky, quien comienza la función de crítico hacia 1929 en el periódico porteño La Nación, e imbuido por el arte que se vivía en la Buenos Aires de la década del treinta, va a adquirir un profundo conocimiento del cine realizado en todo el mundo, y es allí donde visiona las películas del director belga. Años después y hacia 1940, escribe una provocativa nota en el diario La Nación, planteando un imaginario posible para la cinematografía argentina, alterando el ambiente del séptimo arte argentino: «La situación actual de Europa, tan desoladora y tan terrible, puede presentar un costado favorable para nosotros. Hay miles de artistas franceses, alemanes, españoles, sin hogar. Hacerlos venir y ofrecerles trabajo en nuestra industria será hacer obra argentina. Los frutos se verán bien pronto» (Barney Finn, 1994, p. 13). Así también lo entendió uno de los cinco grandes estudios de la época, Artistas Argentinos Asociados (AAA), y se procedió en consecuencia. Nos aclara César Maranghelo:

[...] el desafío se renovaba para AAA: si Chenal triunfaba, nuestro cine recibiría el primer aporte serio de origen extranjero. Y ese hecho marcaría otro precedente. La producción aumentaba día a día pese a la escasez de película virgen, y se precisaban más y mejores realizadores. Y el aporte de nuevas ideas, de técnicas distintas, fusionadas con los conocimientos ya adquiridos, podría dar como resultado una mayor difusión internacional

¹ Director nacido en Bruselas (Bélgica) en 1904 y fallecido en París (Francia) en 1990. Desarrolló una amplia carrera con nueve cortometrajes y veintiséis largometrajes, varios de estos últimos dirigidos en Sudamérica.

para las películas argentinas (2002, p. 77).

Y así como el Hollywood de la década de los treinta se nutrió de todo tipo de directores, técnicos y actores que emigraron de Europa Central para recalar en el país del Norte, a la industria argentina recalaron varios europeos que aportaron -y fueron parte-, de lo mejor del clasicismo argentino. Uno de esos aportes fundamentales fue el de Pierre Chenal.

El director Saslavsky, con una profunda formación artística y una ya incipiente cinefilia, conocía las películas de Pierre Chenal en Francia, por lo que cuando el realizador llega a la Argentina, lo hace contratar en Artistas Argentinos Asociados, tal cual lo relata el belga en su autobiografía. Hacia 1986, Chenal recordaba así su viaje a Buenos Aires:

Un día, frente al antisemitismo nazi y al hecho de que los alemanes entraran en la zona libre, tuve la suerte de tomar el último tren que partía hacia Barcelona. Mi ex mujer, Florence, había conseguido visas para la Argentina. Pero cuando llegó a Buenos Aires no la dejaron desembarcar y la mandaron a Bolivia. Salí de Marsella en el último barco que partió hacia América. Llegué a Buenos Aires sin saber qué iba a hacer y sin hablar castellano. No sabía si había Estudios, ni siquiera si existía un cine argentino. Estaba desesperado, sin dinero y sin saber dónde se encontraba mi mujer. Dispuesto a morir me instalé en el Alvear Palace Hotel. Si me iba a suicidar, al menos que no fuera en un hotel miserable. A los tres días, alguien llama a la puerta: era Luis Saslavsky. Él conocía mis films y se ofreció a presentarme en Asociados. Allí me harían firmar, dijo, un contrato por tres películas. Pero no debía hacerme ilusiones: si la primera no era buena, las otras dos no se haría (Vilela, 1986, p. 10).

Son cuatro los films realizados en el primer período de su estadía en Argentina que va de 1942 a 1946. Luego retornaría a filmar unos pocos films más, pero es en estos cuatro films donde encontraremos rasgos autorales relacionados a lo temático y formal, junto a una arquitectura de personajes que concentran tipologías opuestas que pugnan por prevalecer y hacerse identidad.

La primera película que dirige para Artistas Argentinos Asociados es Todo un hombre (Chenal, 1943), filmada en los Estudios San Miguel; la segunda, también para AAA y en los Estudios Baires es El muerto falta a la cita (Chenal, 1944); la tercera película para Pampa Films es Se abre el abismo (Prades y Chenal, 1945), y la cuarta también para Pampa Films, Viaje sin regreso (Chenal, 1946).

Dos son los temas, creemos, que aparecen en esta primera estadía en la Argentina del director Chenal, recurrentes en sus cuatro obras del período. El primero de ellos es la figura del padre, quien por acción, negación, ausencia, sumisión o aversión encadenan las tramas de sus films; el otro es el secreto, que debe ser guardado o custodiado y que su sola revelación y por ende materialización, conduce sin más a situaciones liminares en los personajes.

Analizaremos su breve obra en Argentina, centrándonos en su primer film: Todo un hombre, basado en la novela de Miguel de Unamuno Nada menos que todo un hombre, con guión de Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, y diálogos de Miguel Mileo.

Una hermosa joven llamada Julia Yáñez (Amelia Bence), de novia con un hombre de poco vuelo, Enrique Regules, es pretendida por Alejandro (Francisco Petrone), un hombre que viene comprando tierras en la zona y que de hecho ha comprado la hipoteca de la casa donde la señorita vive junto a sus padres, familia aristocrática en franca decadencia. Es el

padre de ella –Victorino–, azotado por fuertes deudas de juego, quien afirma que Alejandro, por una cuestión de honor, jamás pondrá un pie en esa casa. Por consejo de su abogado, Victorino negocia finalmente con Alejandro pese al fuerte rechazo expresado por su hija.

Son los comentarios y los chismes los que de alguna manera articulan la identidad de este oscuro personaje, Alejandro Gómez, como que viene arrastrando fama de hombre casado y que con una incipiente fortuna lleva a comprar todo terreno o negocio posible. Allí aparece una dicotomía muy fuerte para la mirada social de la época, el dinero –legado por la tradición familiar– y dilapidado en el juego para una aristocracia venida a menos, y la fortuna adquirida a base del trabajo y el esfuerzo, que representa el ascenso social.

Pues entonces Julia, tras reñir con su novio, poco a poco se enamora de Alejandro, y con la anuencia (y oportunismo) del padre, finalmente es desposada, momento desde el cual Victorino aprovecha para ser mantenido en sus cotidianas deudas de juego.

Alejandro mientras tanto continúa diaria y metódicamente invirtiendo y trabajando en obras en una isla a la que quiere recuperar y potenciar. La vida matrimonial de la joven pareja en su primer año es de armonía y coincidencias, donde ella mantiene una relación amistosa con Héctor, anterior albacea de su padre, un pretendiente que no hace más que socavar la personalidad de Alejandro y lanzar indirectas de manera sistemática a Julia, arguyendo que el verdadero amor pasa por otro lado.

Entre los grupos donde alterna el padre, la burguesía creciente de la ciudad y cierta aristocracia como la que pertenece la familia Yáñez, comienza a circular el rumor que Julia le es infiel a Alejandro con Héctor. Aquí se hace realidad el desplazamiento para la respuesta del honor mancillado, pues no es Victorino quien reacciona ante el chismerío, sino que será justamente Alejandro quien se hará cargo. Éste, al enterarse que Enrique Regules anda comentando que Héctor Giró visita demasiado seguido a su esposa Julia, incursiona de modo intempestivo en la sala de juegos para amedrentarlo, retándolo y desafiándolo a un duelo. Tal enfrentamiento perderá sentido para Alejandro, pero no por cobardía, sino por el tiempo perdido en el duelo –propio de la clase aristocrática a la cual no pertenece– y porque entiende que los problemas entre hombres se arreglan personalmente. Aquí se invierte uno de los pilares de clase, pues así como desplaza el amor hacia la institucionalización matrimonial, el duelo como tal, no es algo para sus ojos, que pueda ser reglado o «normalizado», como la lógica de clase lo estipula. Y también, así como preserva el carácter sagrado del matrimonio, desdeña en todo la petulancia del duelo propio de una clase a la que no pertenece.

Alejandro encarna al hombre que de abajo y poco a poco pero sin detenimiento adquiere fortuna a partir del esfuerzo, y el trabajo, oponiéndose a Victorino y su familia, de linaje aristocrático pero ya venida a menos. Julia es la joven más bella de los alrededores, y deseada entonces por los hombres de la zona, con muchos de los cuales ha salido, y que provocan el lógico chismerío de la época. Victorino, el padre, tiene conciencia de ello, y en cuanto vea la posibilidad de estabilidad y salvación de clase, la entregará sin más a Alejandro.

Alejandro resulta así el sostén del padre. Las repetidas deudas de juego, así como la hipoteca de la casa, son utilizadas por Alejandro para sostener el estándar y modo de vida de la aristócrata familia Yáñez. Victorino sabe esto al entregar a su hija, y así también lega a

Alejandro la potestad, no ya de su hija, sino de la familia toda. Es entonces el desplazamiento de la figura del padre, de Victorino hacia Alejandro, y quien portando un carácter casi marcial, no expresa palabras de afecto o de amor hacia Julia, sino más bien que tales expresiones se hacen realidad a partir de regalos y bienes materiales de todo tipo: Julia no es sujeto de deseo, es objeto y propiedad. Poco después Alejandro lo expresa singularmente: «Cómo iba matar una cosa mía, matar a la propia mujer», de lo que se desprende la cosificación y apropiación de sus mujeres.

La cuestión de la palabra es clave en el film, pues en boca de Julia, al comienzo del relato expresa que Alejandro le ha enviado una carta a través de la criada, contenido que no se revelará nunca pues ella la quema sin leerla. Allí notamos algo que se hará reincidente en el film: los sentimientos de Alejandro quedan reservados a un lugar secreto y todo lo que obtenga será en base de conseguirlo con dinero. En pos de conseguir a la joven más bella de la comarca, compra la hipoteca de la casa de Victorino (y la isla de la cual la familia Yáñez se siente tan orgullosa), para obtener el favor de Julia. Las palabras que el pretendiente no puede expresar en presencia de ella, esas palabras amorosas que se encuentran ausentes en su discurso o en sus acciones, aparecerán cuando las palabras han perdido todo su valor, como es el momento en que le declara su amor a Julia a punto de morir hacia el final de la película.

Los códigos de Alejandro son expresados a comienzos del film cuando le expresa a la familia Yáñez que el dinero todo lo puede comprar, y lo dice mirando a los ojos de Julia, y cuando más tarde le infiere que va a ser suya, ya resignada Julia acepta su destino, y se sorprende cuando lo que Alejandro le pide es matrimonio, pues esperaba que solo fuese una dama de compañía. Este matrimonio que le ofrece es la institucionalización y la refrendación de un contrato, contrato como los que ha firmado para apoderarse de terrenos y espacios comerciales cercado con poder económico a la joven pretendida.

Ya en el matrimonio, Julia ansía sentirse amada, pero al poco tiempo Alejandro solo emana frialdad y el cumplimiento del compromiso con una gelidez desbordante. En la fiesta de las damas de caridad en su casa, Alejandro se queda trabajando en la isla, cuestión que es aprovechada por el amigo Héctor Giró, quien le expresa a Julia que la fortuna de Alejandro está manchada de sangre, pues ésta la obtiene de una mujer con quien estuvo y que al morir –¿asesinada?– le legó toda la fortuna. Al finalizar la fiesta, un plano en picado nos muestra a Julia en medio de los desperdicios del festejo reciente, en una profunda soledad, imbuida en el recuerdo de las palabras de su amigo y una creciente duda respecto de su marido.

Enloquecer o morir, pero no vivir privada de amor, parece el destino de Julia. Es el ideal romántico que se visiona al comienzo del film como cita de Miguel de Unamuno: «Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos».

Poco a poco en Julia va mermando la sensación de sentirse amada y como una manera de atraer a su esposo, le dice que su amigo Héctor es su amante. Mirándola fríamente, Alejandro niega esa aseveración y Julia desesperada, le espeta por dos veces que no es un hombre sino un cobarde, sube la escalera y se arroja a llorar a la cama. Un plano detalle nos muestra la puerta abriéndose, una mano que toma la llave puesta desde adentro, la saca, y cierra la puerta con llave, encerrando a su mujer. Aquí Alejandro repite

sin más dos situaciones específicas; la primera, que no se pliega al llanto de Julia como tampoco lo hace Victorino quien al comienzo del film le dice a Ana, la madre de Julia, que las lágrimas hace tiempo que no lo conmueven, y en segunda instancia, pone un cerco sellado entre el amor que siente Julia y sus sentimientos vallándolos en la pura racionalidad.

Así entonces Alejandro, desde la institucionalidad y el profesionalismo clínico ante el problema de su mujer, trae a la casa a un grupo de médicos y al supuesto amante Héctor Giró, los lleva a todos a la habitación de su esposa y allí ante Julia, Héctor niega habersele insinuado. Alejandro dice que mejor dejar a los médicos solos con Julia, y ya abajo, le espeta a Héctor que si los médicos no alegan locura en su mujer, les va a volar la tapa de los sesos a ambos. Tenemos entonces, que ante una crisis en tanto dilema emocional para Julia, Alejandro elige pensar de ella como una puta o como una loca. Ese cerco vallado metaforizado con la puerta cerrada –sellada– con llave, indica el final del estado cuesta abajo de Julia y será entonces encerrada en un sanatorio psiquiátrico para su «cura».

Esta cuestión de poner a la mujer por fuera del secreto reaparece en El muerto falta a la cita. Si en su primer film Julia no puede llegar nunca al lugar último del hombre, aquel lugar cercado por el silencio y la no expresividad afectiva de Alejandro, es en su segundo film donde también el joven arquitecto Daniel silencia el accidente donde colisiona a un ciclista y oculta la bicicleta de la víctima y el cuerpo del afectado. El no poder conocer ese lugar ominoso en ambos personajes, hacen que las mujeres pugnen por saber y ser parte de ello. Un saber que llevará a Elena, la mujer de Daniel, a tratar de entender la conducta sospechosa de su marido y del chantajista, a una situación crítica, mientras que a Julia la llevará a la muerte.

En su tercer film: Se abre el abismo, el hermano de Silvia junto al operario del aserradero de la familia Ferry, le esconden a su hermana el asesinato del padre, un ser despreciable que conduce al parricidio por parte de sus otros hermanos. Eduardo Cáceres, el posterior marido de Silvia, un ascendente abogado que ante la ausencia del juez de la causa toma el caso, observa que Silvia y su familia ocultan un secreto. El crimen cometido, con la anuencia tácita de la madre y la acción de los hermanos, provoca una fuerte lucha interna en el personaje femenino –Silvia Ferry–, provocando en su marido un estado dicotómico entre sus deberes profesionales y el conocimiento efectivo ante el saber que su mujer está involucrada en el crimen. La madre de Silvia, para silenciar su palabra, coloca un hierro al rojo vivo en su boca, alegoría del silencio en el que los personajes eligen como destino y materialización de la imposibilidad de lo que no puede decirse. El título del film no es otra cosa que el abismo que separa la verdad y/o lo visible, de lo oculto, lo secreto.

Pareciera que las mujeres y hombres personajes en los films de Chenal, atesoran un secreto que no hacen sino intentar pugnar por revelarse, y cuando esto sucede, las consecuencias siempre arriban a un estado liminar en cuanto a convicciones o situaciones de los agonistas.

En Viaje sin regreso, su cuarta película, Fernando Medina mata al marido de Isabel: Carlos, para quedarse con ella, pero cuando relata la muerte a su amada, lo narra como un mero asesinato y no como el duelo que realmente fue. Fernando le cuenta una historia falsa para poner a prueba su confianza, su fe. Este acto de fe más allá de la palabra es una prueba para Isabel, de quien Fernando espera una entrega devota pero que tornará en un estado melancólico de ella. Esta cuestión de fe y de confianza no debe conocer ese saber

terrenal, así como Fernando deberá ir a la cárcel, Isabel lo conocerá todo y deberá vivir con ello. Ese secreto que no puede revelarse lleva a la tragedia final. En otro mundo, otra vez el ideal romántico, podrán estar unidos para siempre. Así entonces, encarrilan el auto hacia ese viaje sin regreso desbarrancando y muriendo en el río.

Pierre Chenal filmó cuatro films en su primera etapa en Argentina, y en todos ellos el tema del padre y el secreto vertebró los relatos más allá de los géneros desarrollados. Temas que al repetirse, despliegan el concepto de un verdadero autor, en una profecía que Luis Saslavsky nos reveló varios años antes, y que pese a la escasez de su obra, es parte ineludible de nuestro mejor cine clásico.

Los afiches

En el primero de los afiches, el de la película *Todo un hombre* (1943), se observa claramente la saturación del color rojo en el recorte del fotograma. La espacialidad que se vislumbra aparece atenuada, dando un carácter aplanado y bidimensional. Los dos personajes protagónicos así como las piezas de ajedrez aparecen en blanco y negro, destacándose por sobre los demás elementos escenográficos. El juego de ajedrez aparece como concluido (pues las piezas se encuentran amontonadas por sobre el tablero), llevan la mirada hacia los rostros, desde donde se establece la verdadera disputa. Alejandro (Francisco Petrone), con la «Dama» o «Reina» en la mano, mira hacia Julia (Amelia Bence), quien responde con la mirada hacia fuera de campo: Alejandro tiene la «Reina» en la mano, pero no «controla» a la «Dama», quien desde su punto de vista ve «más allá» del lugar donde se encuentra, fuera de esas paredes de la gran mansión. El texto en rojo del título más el resto de los créditos en blanco contrastan con el negro de fondo, constriñendo al afiche sobre tales y únicas tonalidades: el blanco, el negro y el rojo.

Para el segundo de los afiches, la materialización del mismo es obra de Rafael Ángel Faillace (RAF), quien, junto a Osvaldo Venturi, Narciso González Bayón y Ermete Meliante, conforman el grupo de los más destacados afichistas del cine clásico argentino. En *El muerto falta a la cita*, el título en amarillo aparece sobre una línea oblicua en negro, finalizando en la parte superior con el rostro sorprendido de Daniel (Ángel Magaña) donde se nota una figura en verde siluetada del hombre que ha atropellado y que Daniel no puede borrar de su mente (allí cae el cuerpo irrumpiendo). Más abajo, la pareja de Elena (Nélida Bilbao) mira por sobre su hombro a Daniel, del que solamente «ve» una parte, pues ella desconoce el accidente -lo oculto-; poco más arriba y a la derecha, el chantajista (Sebastián Chiola), lo observa con el pleno conocimiento de lo acontecido. En síntesis, una verdadera maestría de RAF para condensar el contenido del film. Más allá del colorido en los rostros y atuendos de los personajes, sobre el fondo celeste y negro de fondo, todos los créditos del film aparecen en color blanco, destacándose el amarillo del título.

En *Se abre el abismo*, otra maravilla del diseño en manos otra vez de RAF, el título en blanco con borde negro resalta en el centro del afiche dividiéndolo en dos, por sobre un fondo saturado de turquesa. En la parte superior, los tres rostros (dos hermanos y el operario), se destacan con un talante sombrío y atemorizante, dibujados a color bordeados de un halo blanco. En la parte inferior, la pareja de Silvia y Eduardo aparecen con rostros adustos, a la izquierda y por sobre créditos de los actores y actrices protagónicos; en el medio, la llama del fuego divide esa parte inferior en dos, dejando a la anciana madre

azuzando el fuego, desde donde pondrá el hierro al rojo vivo para silenciarse, prefigurando la acción de cortarse la lengua de la muy posterior acción de Pedro Bengoa en *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981). Se destaca en el afiche la partición en dos, respecto de aquellos personajes en la parte superior que no sienten remordimiento alguno tras asesinar al padre, de aquellos en la parte inferior que batallarán entre los remordimientos (Alicia), el conocer la verdad (Eduardo), y la imposibilidad de hablar de la madre.

En *El viaje sin regreso*, el diseño del afiche pone a la pareja unida en camino hacia su final terrenal con la pareja abrazada en la parte superior junto a los títulos de los protagonistas, los de Sebastián Chiola y Florence Marly, por sobre un fondo blanco. La «escena» dentro del auto solo nos muestra las manos al volante de él, y a ella abrazándolo mirando firmemente el horizonte, el final de sus vidas. Sobre ese fondo negro aparece el título del film en cursiva y en imprenta: *viaje y regreso*, ejes temáticos del film, en amarillo que se diluye en rojo, de arriba a abajo. Esa figura irregular en negro se va diluyendo en un celeste hasta llegar al blanco que completa el resto de la imagen. Abajo y a la izquierda, aparecen las cabezas dibujadas de Francisco de Paula e Iris Marga, los otros protagonistas, recortados y en blanco y negro, que revelan la menor preponderancia dentro de la película respecto de los de Chiola y Marly. Los créditos más destacados aparecen en rojo, como los de los cuatro personajes principales y el director, mientras que el resto aparece con menor altura y en negro.

En síntesis, cuatro afiches que se constituyen a partir de un excelente diseño -por lo demás, característicos de los films argentinos de la época-, y con ese doble sentido de condensación y expansión -condensación del contenido del film, y expansión para atracción del futuro espectador-, y que son parte ineludible de una historia del diseño de los afiches cinematográficos en nuestro país, a la espera de un profundo estudio sobre sus características y desarrollo.

Referencias

- Aristarain, R. (Director). (1981). *Tiempo de revancha* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Barney Finn, O. (1994). Luis Saslavsky. *Los directores del cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Chenal, P. (Director). (1943). *Todo un hombre* [Película]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Chenal, P. (Director). (1944). *El muerto falta a la cita* [Película]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Chenal, P. (Director). (1945). *Se abre el abismo* [Película]. Argentina: Pampa Films.
- Chenal, P. (Director). (1946). *Viaje sin regreso* [Película]. Argentina: Pampa Films.
- Maranghello, C. (2002). Artistas Argentinos Asociados. *La epopeya trunca*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.
- JJC. (s. f.) *Les exils sud-américains* de Pierre Chenal. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20071027011052/http://www.cinelatino.com.fr/fr/festival/2001/chenal.html>
- Vilela, G. (20 de octubre de 1986). *A los ochenta, Pierre Chenal sigue filmando en París*. Diario La Razón, p. 10.

Este libro da inicio a la colección de los Cuadernos FEISAL, que se proponen como un espacio para reflexionar y abrir debates sobre el audiovisual latinoamericano a partir de la producción que llevan adelante las y los docentes de las carreras miembros de FEISAL.

“Toma uno” agrupa artículos de siete docentes e investigadores que con entusiasmo y compromiso se sumaron sin reservas a la propuesta de construir un espacio colectivo donde dar a conocer un poco más de las historias que construyeron el audiovisual en nuestra región, las obras que lo componen y, principalmente, reconocernos en las similitudes que nos unen y las particularidades que nos enriquecen como región.

Este primer Cuaderno es un punto de partida construido con el esfuerzo de instituciones y personas que entendieron el valor de este desarrollo como una forma de materializar la integración entre las carreras miembros de FEISAL. Invitamos a quienes estén interesados a sumarse en la continuidad de esta colección en la que docentes de cine y artes audiovisuales nos ofrecen su mirada y conocimiento para seguir construyendo lazos culturales entre toda América Latina.



feisal.org

ISBN 978-987-48803-1-4

