

Retórica cuantificacional en la propaganda de gestión de gobierno

Laura A. Abratte

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

lauraabratte@hotmail.com

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo el abordaje del audiovisual y las representaciones sociales que propone, a partir de una práctica específica: la publicidad política de gestión de gobierno. Para ello, tomaremos como corpus cuatro publicidades de gestión de gobierno que se emitieron en 1999 año en el que comienza su primer mandato como gobernador de Córdoba José Manuel De La Sota. Considerando que ganó su segunda postulación y fue reelecto, podemos suponer cierto grado de aceptabilidad de las representaciones propuestas en las publicidades de gestión. La hipótesis de nuestra investigación postula que en las representaciones propuestas en estos discursos pueden observarse simultáneamente a: a) un diagnóstico sobre lo social –en tanto exponen lo que el Gobierno considera necesario realizar–; b) una concepción determinada de los derechos y deberes de los ciudadanos y del propio gobierno; c) un tipo de relación entre ambos.

Palabras clave:

audiovisual – política - propaganda

Retórica cuantificacional en la propaganda de gestión de gobierno

Introducción

A partir del retorno a la democracia, en 1983, Córdoba tuvo 16 años consecutivos de gobiernos radicales. Sin embargo, la figura de Juan Manuel De La Sota siempre estuvo presente en la historia electoral de la provincia. En 1983 se postuló como candidato a intendente de la ciudad de Córdoba y perdió frente a Ramón Mestre. Seguidamente, en 1987 se presentó en las elecciones para gobernador y volvió a ser derrotado, en este caso, por Eduardo César Angeloz, la misma historia se repite en las elecciones provinciales para gobernador de Córdoba en 1991. Recién a fines de 1998, tras el adelantamiento de la fecha destinada al sufragio, logra llegar al gobierno provincial. Así, se constituyó como el primer gobernador justicialista de Córdoba post dictadura.

El corpus general de nuestra investigación está constituido por 808 publicidades. Estas publicidades fueron emitidas por el Gobierno de la Provincia de Córdoba de 1999-2003 y 2003-2007. Comprenden los dos mandatos de José Manuel de La Sota.

Considerando que J. M. De La Sota ganó su segunda postulación y por lo tanto, fue reelecto, podemos suponer cierto grado de aceptabilidad de las representaciones propuestas en las publicidades de gestión. A partir de ello, nos preguntamos cómo se construye la imagen del estado provincial, qué representaciones de los ciudadanos configura, y de qué manera se establecen a partir de los enunciados audiovisuales, la relación entre ambos.

A diferencia del discurso de campaña que se construye fuertemente sobre componentes programáticos, en la propaganda de gestión prevalecen los componentes descriptivos (que dan cuenta de la realidad existente) y prescriptivo (lo que se debe hacer sobre esa realidad). La propaganda de gestión de gobierno construye así determinadas representaciones de la realidad social y de la intervención del gobierno en ésta, en función de señalar aquellas acciones que se consideran positivas, necesarias, etc.

La hipótesis de nuestra investigación postula que en las representaciones propuestas en estos discursos pueden observarse simultáneamente a: a) un diagnóstico sobre lo social –en tanto exponen lo que el Gobierno considera necesario realizar–; b) una concepción determinada de los derechos y deberes de los ciudadanos y del propio gobierno; c) un tipo de relación entre ambos.

Para este trabajo tomaremos como corpus cinco publicidades que se emitieron entre fines de 1999 y principios de 2000 en el comienzo del primer mandato de gobierno.

Estudios previos

Como antecedente a este trabajo, mis investigaciones estuvieron centradas en el análisis de la publicidad política audiovisual correspondiente a las campañas electorales a presidente en Argentina, desde 1983 a 1999. En ellas, analicé los *spots* de campaña de Raúl Alfonsín, Carlos Saúl Menem (1989 y 1995), y Fernando De La Rúa. La hipótesis que guiaba dichas investigaciones sostenía que las estrategias argumentativas en estos textos iban adquiriendo, de una campaña a la siguiente cada vez más complejidad. Esto evidenciaba un esfuerzo cada vez mayor por lograr el verosímil en los enunciados de campaña. Al mismo tiempo –sosteníamos– se relacionaba con un proceso social particular, el progresivo distanciamiento de la sociedad civil con respecto a la clase política. En síntesis, a medida que la palabra política perdía peso, se complejizaban las estrategias discursivas para hacer ese enunciado “creíble”. Los resultados de estas investigaciones me llevaron a preguntarme por otra práctica social específica: la propaganda de gestión de gobierno. Y en torno a este discurso, mis interrogaciones giran en torno a cómo se entabla en el mismo la relación entre gobierno y ciudadanos durante la ejecución de un mandato de gobierno a través de la publicidad audiovisual. En cuanto a los estudios sobre discurso político se cuenta con diversos abordajes, desde el *marketing* se han publicado trabajos que abordan a nivel publicitario al mismo. Sin embargo, la propaganda de gestión y particularmente en soporte audiovisual no ha sido investigada desde la perspectiva del análisis de discursos. Es por ello que consideramos importante el abordaje de dicha práctica, teniendo en cuenta el grado de mediatización que en la actualidad atraviesa los fenómenos sociales.

Marco teórico-metodológico

A nivel teórico, para este trabajo nos centraremos en la noción de discurso social postulada por Angenot, como todo aquello que se dice y se escribe en un momento determinado de una sociedad. También, sus nociones de hegemonía, legitimación y aceptabilidad. Así, entendemos los enunciados del corpus en términos de discurso social

hegemónico cuya legitimidad está dada por rol social que ocupa el enunciador (Gobierno de Córdoba y la propia palabra del Gobernador) y que poseen cierto grado de aceptabilidad. En este aspecto, los esfuerzos argumentativos giran en torno a lograr que dichos enunciados adquieran un mayor alcance, es decir, resulten aceptables en un porcentaje mayoritario de la población.

A nivel metodológico abordaremos el corpus a partir de la clasificación de topoi (Wodak, 2001) y tópicos (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989). Para el análisis del pathos nos centraremos en los desarrollos de Ruth Amossy sobre esta noción.

Análisis resultados

1) Análisis de los enunciados audiovisuales

En el presente trabajo podemos distinguir dos formatos audiovisuales abordados a partir del análisis: discursos pronunciados por cadena provincial y *spots* publicitarios. Cabe aclarar que ambos son considerados dentro de lo que denominamos “propaganda de gestión de gobierno”.

1.1 Seguridad y educación

Las dos temáticas centrales que se observan especificadas en los enunciados audiovisuales corresponden a la seguridad y la educación. Ambas son tomadas como problemáticas a las cuales hay que dar respuesta. A partir de ello, observamos cómo se configuran argumentativamente cada uno de los planteos y de qué manera son abordadas las soluciones a los mismos.

La seguridad es garantizada a los ciudadanos con la incorporación de armas, equipamientos, móviles policiales y más policías. Es decir, el problema y su solución se establecen bajo un criterio de cantidad. Por otro lado, a nivel pasional, se apela a la imagen de la familia y su necesidad de seguridad equivale a vivir en tranquilidad, los niños como principal referente de desprotección (“me siento segura para traer los chicos

a la plaza”), los ancianos en términos de sujetos débiles (“ahora siempre hay un patrullero que pasa por mi cuadra”).

Esta retórica que cuantifica una problemática contempla, por ejemplo, la asociación entre el anclaje verbal escrito y las imágenes de una la mujer abrazando a su hijo en el tobogán de una plaza con la inscripción debajo “Nuevos equipos/Nuevas armas”.

En relación a la Educación, los recursos argumentativos se estipulan asimismo desde la cantidad. El anclaje escrito y oral enfatiza: “620 nuevas salas de Jardín de cuatro años” que promueven la escolarización temprana. Cabe señalar que ambos niños que protagonizan el *spot* están cursando la escuela primaria. Con ello, el argumento cuantificacional no sólo rige para una problemática específica sino que abarca toda la educación de Córdoba. A nivel pasional, se presenta una niña que narra por qué le gusta ir al colegio y por qué a ningún niño puede faltarle la educación, en segunda instancia, un niño canta un fragmento de la canción de Alejandro Lerner “Volver a empezar”. A nivel literal, el fragmento no guarda relación directa con el planteo, más bien, funciona como sinécdoque de toda la canción que apela fuertemente a la esperanza.

1.2 Gobernador y gobierno: configuración de las acciones y marco argumentativo

Los pronunciamientos del gobernador giran en torno a un doble juego: por un lado el recorte del 30% de los impuestos y por el otro una moratoria sin intereses para aquellos que se han atrasado en el pago. El argumento de la medida estipula que más baratos los impuestos, más gente podrá pagarlos y con ello mayores serán los ingresos para la provincia. Consecuentemente, con dichos ingresos se podrá garantizar salud, educación, trabajo, seguridad, etc. Así, aquí también observamos cómo las políticas del estado provincial se articulan en función de la cantidad material y económica. La moratoria sin intereses se fundamenta en la buena fe del ciudadano que quiso pagar y no pudo, por lo tanto ahora el gobierno le da la oportunidad de cumplir con su deber.

El discurso del gobernador emitido por cadena provincial se articula con el jingle publicitario. Amo a Córdoba por lo tanto pago mis impuestos (“Amo a Córdoba, por supuesto/ Amo a Córdoba, pago mis impuestos”). Así, la educación, el trabajo, la seguridad, la salud, todo es garantizado por el ciudadano si paga los impuestos, es decir,

porque ama a su provincia. Desde este planteo, se desdibuja el rol y deber-hacer del gobierno como tal. Las garantías a todos nuestros derechos nos las otorgamos nosotros mismos pagando los impuestos. Con ello, los problemas sociales que se evidencian y plantean como cruciales a partir de los enunciados analizados son remitidos a un sólo factor que constituye su solución: el pago de impuestos. Asimismo, la configuración de los ciudadanos se plantea en dos términos: buena fe y amor. El amor hacia la provincia se traduce en cumplimiento del deber (obligación impositiva), y esta acción conlleva a la garantía de salud, educación, trabajo y tranquilidad (asociada directamente a seguridad).

El aumento de la jubilación mínima, también se construye a partir de una retórica cuantificacional.

1.3 Topos y tópico en la publicidad de gobierno: Más es siempre mejor

En el abordaje de la relación que se establece entre gobierno y los ciudadanos, se evidencian dos problemáticas centrales: educación y seguridad. En este sentido, se apela al topos del Pro Bono Público. En relación a una interpelación explícita del estado provincial: el cumplimiento de las obligaciones en términos de pago de impuestos que estaría, aquí se recurre al topos de la economía. Ambos estipulan una lógica cuantificacional para el desarrollo de sus argumentos y se construyen desde una dimensión pathémica. Podemos agrupar en un nivel más general, como recurso recurrente en los enunciados y que estructura argumentativamente a todos, siguiendo la clasificación de Wodak, el topos del número.

Asimismo, si tomamos la clasificación de tópicos propuesta por Perelman y Olbrechts-Tyteca se evidencian como predominan los lugares de la cantidad, todo es jerarquizado en función de ellos.

Podemos identificar, a partir de lo postulado por Amossy, cómo en todos los enunciados predomina la emoción formulada justificada por el tópico. En el caso más explícito ubicamos al jingle:

-Quienes aman a Córdoba pagan sus impuestos

-Yo amo Córdoba

-Por lo tanto pago mis impuestos.

Lo pasional se ubica en un lugar privilegiado. Nuestro amor a la provincia es lo que hace que paguemos los impuestos. Asimismo, esto se complementa con los protagonistas del *spot*: El “negro Álvarez” (humorista), Marcela Palermo (periodista), Gabriel Raies (ex-corredor de Rally), Carlos “La Mona” Jiménez (cantante de cuarteto). Cada una de las personalidades cordobesas reconocidas se presenta asociada a un aspecto diferente. Álvarez en relación a la seguridad, Raies al trabajo, Palermo a la Salud y Jiménez a la educación (cuya imagen también tiene una fuerte representación en relación a lo popular). Todos estos anclajes están puestos en función al amor = pago de impuesto = educación, seguridad, trabajo, salud.

Podemos observar cómo se apela así al ciudadano, tanto a nivel pathémico como en relación a sus derechos y obligaciones. Sin embargo, termina por construirse como autogestor de ambos. Se desdibuja así el rol del estado provincia. En este sentido, el gobierno parecería ser meramente un administrador económico de los recursos de Córdoba. Un ente recaudador que distribuye los ingresos y hace posible ciertos cambios que en realidad son atribuidos al propio ciudadano (con ello también, sus consecuencias). Entonces, si bien el gobierno se atribuye determinadas acciones, no se responsabiliza de las mismas, todo lo posible y dado es remitido directamente al ciudadano. Este planteo termina por eliminar lo político como toma de decisiones.

2) *Algunas consideraciones*

Gobierno y ciudadanos: no sólo una cuestión de números.

Podemos observar a partir del análisis de los enunciados audiovisuales ciertos aspectos que evidencian otros planteos. En una impronta optimista y esperanzadora, la cantidad asociada a soluciones, progreso, mejoras, felicidad, etc. no genera incoherencias a primera vista. En un análisis más profundo, se observa, por ejemplo, en el *jingle* publicitario mientras cantan “Amo a Córdoba” de fondo la imagen de un taxista girando en “U” en una de las principales avenidas de la ciudad y un vehículo utilitario que

ingresa en la avenida doblando a la izquierda, realizando ambas maniobras prohibidas. La imagen de ciudadanos alegres alegando amor a su provincia se contrapone en la acción negativa que se articula en el fondo de la imagen. Asimismo, la necesidad de instrumentar una moratoria como medida de gobierno, en sí mismo reconoce: que hay cordobeses que no pagan sus impuestos y que al otorgar dicha medida implementada según la deuda original sin intereses, nos remite a la pregunta ¿cuál es el beneficio de pagar los impuestos a término? El gobierno así, justifica a partir del topos del Pro bono Público a los ciudadanos que no cumplen con su deber impositivo.

Asimismo, consideramos importante la relación que se establece entre el pago de los impuestos y el aumento de la jubilación mínima para los pasivos provinciales. En este sentido, explícitamente se establece que el 40% de los jubilados están percibiendo el mínimo importe. Por lo tanto, el aumento afecta a gran parte del sector. En el mismo enunciado reconoce que una importante porción de los pasivos provinciales están cobrando el mínimo ingreso estipulado.

Por otro lado, se agradece el cumplimiento de las obligaciones del ciudadano (pagar los impuestos). Gracias a que el ciudadano paga, el gobierno puede implementar el aumento. Ahora, la pregunta sería, ¿qué hay de positivo en que un 40% de los pasivos de la provincia apenas cobren una jubilación mínima? El pathos lo resuelve: la esperanza y optimismo del enunciado superan la reflexión lógica, el aumento se estructura en coherencia con la argumentación cuantificacional que desde el primer mensaje estuvo presente.

Conclusión

A lo largo del análisis de los enunciados audiovisuales podemos evidenciar cómo cada planteo en sí mismo reconoce diversas problemáticas que replantea desde el recurso a una retórica cuantificacional y el pathos. La manipulación permite así enfatizar la cantidad por encima de las necesidades de los ciudadanos y la calidad de las propuestas del gobierno. La dimensión pasional nos remite a nivel emotivo a cuestiones del ámbito familiar y personal por un lado (seguridad y educación) y por el otro, a una interpelación afectiva como sujetos cordobeses (deberes y obligaciones ligados a

nuestro amor a la provincia). Así, en coherencia con el slogan de gobierno “Corazón de mi país” el planteo resulta prácticamente *chauvinista*. No sólo la provincia como el núcleo de vida del resto de la Argentina sino además como aquello que asociamos directamente con el amor y todos los sentimientos perceptibles, el corazón. También, el posesivo (“mi”) contribuye a este sentido de apropiación y jerarquización de Córdoba por encima de otras regiones. A lo largo del análisis observamos el uso de los topos de economía y de pro bono público subsumidos a una argumentación macro centrada en los lugares de cantidad y el topos del número. Así, la cantidad se posiciona por encima de todos los planteos. De este modo, el planteo argumentativo que corresponde a las primeras propagandas de gestión del gobierno de José Manuel De La Sota podríamos resumirlo en la impronta: más siempre es mejor. Cabe observar, cómo se estipulan roles y problemáticas sociales en un criterio que rebalsa de falacias argumentativas: más edificios no implica garantía de educación, más armas no remiten a mayor seguridad, etc.

Bibliografía

- Amossy, R. (2000), *L'argumentation dans le discours*, París: Nathan
- Amossy, R. (dir.) (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, París: Delachaux et Niestlé.
- Angenot, Marc (1989), *1889 Un état du discours social*, cap. 1, pp. 13-39, trad. Alejandra Vitale, Québec: Éditions du Préambule.
- Aristóteles (1978), *El arte de la retórica*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Charaudeau, P. (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, París: Vuibert.
- Maingueneau, D. (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, París: Hachette.
- Maingueneau, Dominique (2002), “Problèmes d'éthos”, en *Pratiques* N °113/114, traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi, junio, pp. 55-67.
- Perelman, C., Olbrecht-Tyteca, L. (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid : Gredos.

*Importancia de la catalogación en la puesta en valor del material audiovisual.
Experiencia en nuestro Centro de Estudios Culturales de la Universidad Nacional del
Litoral (Santa Fe 2008-2010)*

Lidia Acuña y Beatriz Carosi

Centro de Estudios Culturales, Universidad Nacional del Litoral

fhuc@fhuc.unl.edu.ar

Resumen:

El presente trabajo se desarrolló con el objetivo de hallar caminos para fortalecer la catalogación audiovisual y la puesta en valor de las obras. Frente al desafío planteado por el público especializado y los investigadores del campo de las Ciencias Sociales, hemos realizado análisis teóricos y prácticos sobre la problemática con el fin de concretar experiencias prácticas de catalogación. En el curso de este trabajo se reflexionó sobre algunos marcos conceptuales a partir de: aportes del método análisis de contenido aplicado como instrumento para la catalogación y reelaboración de la *Norma Argentina para Audiovisuales (NAPA)* desarrollado por el equipo de investigación de la UNL para la Colección de obras documentales santafesinas. En síntesis, nos interesa debatir en este espacio la experiencia de puesta en valor de nuestro material audiovisual en el Centro de Estudios Culturales de la UNL.

Palabras clave:

archivo – catalogación – memoria - historia reciente - cine documental

Introducción

En nuestra experiencia de relevo de archivos audiovisuales hemos encontrado visibles limitaciones o carencia de profesionales capacitados en el área de catalogación y

preservación de los archivos. Si bien la investigación con material audiovisual no es reciente, en Argentina desde hace unos 15 años aproximadamente hay un creciente interés de los investigadores de distintas disciplinas en trabajar con fuentes audiovisuales.¹ En este contexto, desde nuestro Centro de Estudios Culturales² iniciamos un proceso interno de capacitación en *catalogación audiovisual*.

En una 1º etapa de formación, una especialista³ de nuestro equipo de investigación participó del seminario en el Departamento Audiovisual del Teatro San Martín, Buenos Aires, estudiando allí la perspectiva NAPA⁴ durante el año 2008. Luego del cursado y estudio de este enfoque en el marco del equipo, en el curso del año académico 2009, dos integrantes del equipo analizaron y estudiaron la propuesta y adaptaron la misma a las características del trabajo del equipo.⁵ Y procedimos a la elaboración de una *adaptación* de NAPA a nuestras necesidades de análisis e investigación en el marco de nuestros proyectos de investigación de *cine y consecuentes líneas de trabajo*. Esta adaptación comenzó a implementarse en el curso del mismo año académico como prueba y ejercicio. La misma fue presentada teóricamente y mediante ejemplos a las investigadoras, generando a partir de ese momento las catalogaciones de los materiales que cada integrante va trabajando. A lo largo del año se realizaron ajustes a la propuesta inicial en la medida en que nuevos materiales inéditos presentaban desafíos.

En transcurso de este año académico 2010 se elaboró la lista GUIA norma (NAPA – UNL) para las particularidades de nuestra videoteca santafesina y progresivamente se incrementa el número de catalogaciones. La implementación de la catalogación nos permitió verificar además, que constituye un instrumento apropiado para abordar las obras documentales reconociendo una guía de visionado y relevo de información desde una perspectiva sistematizada hacia el interior del grupo de investigación en una

¹ No desconocemos que en el exterior, este campo de conocimiento se viene desarrollando desde la segunda mitad del siglo XX en acreditados Centros de Investigación.

² Ante la vacancia en nuestra universidad, la cátedra Sociología de la Cultura crea el Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales el día nueve de Diciembre de mil novecientos noventa y siete, por Resolución del “C. D.” N° 326/97 UNL.

³ Cherry, Teresita, miembro del equipo de Investigación que realizó el curso en Centro Cultural General José de San Martín (ciudad Autónoma de Buenos Aires).

⁴ NAPA Gagliardi, Jorge: Notas preliminares al Sistema de normalización NAPA (Norma Argentina para Audiovisuales). Núcleo Audiovisual Buenos Aires del Centro Cultural San Martín, Argentina, Ediciones Centro Cultural San Martín, 2004.

⁵ Cherry, Teresita (Prof. en Historia y Esp.en Estudios Audiovisuales) y Carril, Cecilia (Prof. en Historia), ambas Investigadoras en el Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales y en el Proyecto CAI+D 2009.

primera etapa. Esta 2º etapa no fue sencilla, ya que NAPA originalmente contiene innumerables puntos de análisis de contenido, que fuimos trabajando en orden de disminuir los ítems y adaptarlos a nuestras necesidades y en el marco de nuestras líneas temáticas y la Ciencias Sociales. La 3º etapa fue poner en práctica las “*pautas guía*”⁶ *reelaboradas* que decidimos denominarlas NAPA-UNL y trabajarlas en concreto en obras de nuestra *Colección de obras de documentales santafesinos*⁷.

Los objetivos fueron: 1- Puesta en valor de nuestros materiales, a través del proceso de catalogación. 2- La posibilidad de poder intercambiar información con otros equipos que estén usando la norma NAPA (como base). 3- Contribuir a la visibilidad de nuestra *Colección de obras documentales santafesinas*, que también hace a la preservación de las memorias. 4- Generar una herramienta de trabajo y conocimiento para capacitar sobre su uso a los miembros y adscriptos-becarios del equipo.

Desarrollo: ¿Qué es la Norma Argentina Para Audiovisuales? Aclaremos que NAPA es una técnica de investigación que se enmarca en la metodología de análisis audiovisual (cf. Bardin 2002). Napa fue elaborada con el propósito de brindar una herramienta a los usuarios de archivos documentales, para la descripción de obras-documentos-audiovisuales (cinematográficas, televisivas, videos independientes y video registros) a través de un método de análisis que atiende especialmente a sus contenidos, expresados en una variedad de lenguajes. Abarca diversas operaciones de sentido del análisis documental: descripción conceptual de la información con un método de análisis, clasificación, catalogación y estrategias de indización.

Nuestra propuesta de investigación denominada: *IMÁGENES DE LO REAL. LA MEMORIA Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS PROCESOS SOCIALES EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO*,⁸ es la continuación de investigaciones anteriores que articulan análisis sobre CINE – MEMORIA - PROCESOS SOCIALES, en la provincia de Santa Fe y en el resto del país, (UNL CAI + D: 2002-2005 y 2006-2008). Nuestro marco teórico es la Sociología de la Cultura que nos permite entender la mirada documental como “vehículo” de la memoria y la construcción de los procesos sociales,

⁶ Guía elaborada en el marco del Proyecto CAI+D 2009: “Imágenes de lo real. La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el cine documental argentino”. Directora: Lidia Acuña. Co-directora: Beatriz Carosi. Material en prensa.

⁷ Colección de documentales: incluye materiales de toda la provincia en su totalidad.

⁸ Proyecto CAI+D 2009. Directora: Mag. Lidia Acuña, Vice-directora: Esp. Beatriz Carosi y equipo. Pertenece al Pact: *MEMORIA CULTURAL, CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y PERSPECTIVAS COMPARADAS*. Universidad Nacional del Litoral.

desarrollando la perspectiva interdisciplinaria que venimos aplicando, pero enriqueciéndola a partir del trabajo comparativo con fuentes santafesinas y del resto del país. Nos planteamos una reelaboración de la Norma Napa dadas las particularidades de nuestra propuesta de investigación.

Proceso de estudio y desarrollo de nuestra catalogación a partir de NAPA

Reelaboraciones:

En A (puntos de acceso al contenido o descripción): se toma la propuesta de la clasificación de lenguajes y las indicaciones para precisar los temas; se adopta el Tesoro de UNESCO⁹ para nombrar las áreas de conocimiento, asimismo iniciamos un proceso de desarrollo de nuestros propios descriptores¹⁰; se consideran únicamente motivos de *primer y segundo nivel*: entendemos que los primeros son los más relevantes, dado que con los mismos construyen los temas principales y los segundos son los que tienen menor desarrollo, y se relacionan directamente con los motivos primarios.

En B (identificación de la obra): se toman aproximadamente los mismos puntos, simplificando algunos ítems.

En C (redacción y formalización del contenido): se toma exactamente la propuesta para la elaboración de la sinopsis, y se deja el ítem de banda sonora; se quita la descripción pormenorizada de imágenes y escenarios que resultaba de un alto grado de especificidad para las características de este proyecto y para las disciplinas que reúne.

En D (Instancia de producción): queda como la propuesta original, otorgando importancia a:

1- Funciones de producción audiovisual: apellido/s y nombre/s de las personas / denominaciones de instituciones que integran la instancia de producción, manteniendo la denominación conferida por la producción.

⁹ Buscar en: <http://databases.unesco.org/thessp>.

¹⁰ Por ejemplo, cuando catalogamos documentales sobre la temática de la última Dictadura Militar en la Argentina (1976-1983), encontramos términos como: *desaparecidos*, *H.I.J.O.S.* que necesitan una explicación.

2- Fechas de producción: consignar la fecha citada en los títulos finales de las películas; de no tenerlos buscar información técnica en Internet.

En E (descripción física de los materiales): se tiene en cuenta que obras-documentos con que se cuenta son siempre copias; en algunos casos analógicas (primeros trabajos), pero en su mayoría contamos con soportes digitales. Se simplifica eliminando lo que hace referencia a variedades de soportes y formatos y al material original, salvo en casos muy especiales.

Se le otorga importancia al punto F (Datos anexados de la obra-documento y su/s hacedor/es): porque reúne informaciones de importancia para el objeto del grupo en lo que refiere al análisis: tanto el aporte de bibliografía como artículos y ponencias o referencias de la web; los puntos de *exhibición* y *calificación* no resultan tan pertinentes pero de ser necesario, se incluyen en el ítem que solicita la historia de la obra.

Se simplifica G (Control de datos):

Nuestra tarea plantea una dinámica particular dentro del equipo: quedan los datos de quien ve y analiza (cualquiera de los miembros del grupo) en primera instancia; luego queda la corrección, la evaluación y fecha de la última supervisión, dejando abierta la posibilidad de actualizar datos.

En nuestro equipo de investigación hemos desarrollado *líneas de trabajo*¹¹ en procesos de catalogación y desarrollo de ponencias. En este caso particular ejemplificaremos a través de dos líneas de labor: Enfoques sobre el FF. CC Argentino;¹² El Arte en los documentales.¹³

¹¹ a) Enfoques sobre el FF.CC. Argentino; b) El Arte en los documentales; c) La Inundación de la ciudad de Santa Fe en el año 2003; e) Documentales del Instituto de Cine de la UNL de S. Fe (años 50, 60, 70); f) El Documental Subjetivo en experiencias santafesinas; g) Memorias y Pasado reciente en experiencias santafesinas; h) Otras líneas de trabajo.

¹² En este enfoque hemos analizado las siguientes obras: *Reportaje a un vagón*, Dir. Goldemberg, Instituto de Cine, UNL, Santa Fe, 1963; *Fantasma de estación*, Alarcón, Matecosido, S. Fe, 1997; *Zenón Pereyra un pueblo de la colonización*, Dir. Contardi, Taller UNL, S. Fe, 2004; *Memorias de un ausente*, Rosario, S. Fe; *Los talleres de Pérez en la actualidad*, Internet: autor desconocido, Rosario, Santa Fe, 2009; *Imágenes de María Juana*, Realizadora: Suarez, S. Fe, 2009. Ponencias: Lidia Acuña. Elina Suarez.

¹³ En este enfoque hemos analizado las siguientes obras: *La navegante ciega. Pinturas-Grabados-Texto*, Dir. Álvarez Ávila, S. Fe, 1999; *Nancy Vallejos*, Dir. Cazes, S. Fe, 2002; *Bienal*, Dir. Contardi, UNL, S. Fe, 2003; *Escenarios. Susana Ocampo. Obra del período 2000-03*, Real.: Acosta, Cherry, Cettour, S. Fe, 2004; *César López Claro. Trabajo y esencia*, Dir. Cazes, S. Fe, 2009; *La plaza de los besos. Nydia Andino*, Dir. Cettour, S. Fe, 2009; *Trombón*, Dir. Castro Godoy, S. Fe, 2010. Ponencias realizadas por Beatriz Carosi en el período 2002-10.

Catalogación: Reportaje a un vagón

A- Puntos de acceso al contenido o descripción

1- Descriptores conceptuales del contenido: 1.1- Lenguaje: cortometraje documental. 1.2-a- Tema: El ferrocarril como medio de transporte de migrantes internos en Argentina en la década de 60. 1.2-b- Áreas de conocimiento: (Según Tesauro UNESCO) Cultura, Antropología Cultural, Ciencias Sociales y humanas. Problemas sociales grupos desfavorecidos- desempleados. Población - dinámica de la población- migración. Historia social. Establecimientos humanos y uso de la tierra. Vivienda - Zona rural - Zona urbana - desarrollo regional. Política. Derecho y Economía: Derechos humanos. Economía. Desarrollo económico y social. Servicios - Transporte ferroviario. 1.3- Motivos: 1.3-a- Primarios: Hábitos y actitudes durante los viajes en tren. Migración interna relatada en primera persona por una mujer que regresa desde Bernal (Buenos Aires) a la zona rural de Santiago del Estero. 1.3-b- Secundarios: Comidas y formas de entretenimiento durante el viaje en tren. Diversidad socio-económica de quienes realizan el viaje en tren. Las estaciones de tren: los pasajeros, los empleados, los vendedores. Dificultades socio-económicas que justifican la migración interna. Condiciones de vivienda y trabajo en la familia. 2- Descriptores contextuales del contenido: 2.1- Geográfico: Zonas urbanas y rurales de las localidades que atraviesa el tren en su recorrido desde Buenos Aires hasta Santiago del Estero (Argentina). 2.2- Cronológico: Siglo XX, década del 60.

B- Identificación

1- Inventario: no posee. 2- Título: Reportaje a un vagón. 3- Título colectivo: no posee. 4- Idioma: castellano. 5- Duración: 00:25:00. 6- Obras relacionadas: *Andén 2*, Luis Zanger. Argentina, 1965. *Tire Dié*, Fernando Birri, Santa Fe, Argentina, 1958 *Fantasmas de Estación*, Fabián Alarcón. Santa Fe, Argentina, 1997.

C- Redacción y formalización del contenido. 1- Sinopsis: Cortometraje documental que sigue el recorrido de un tren desde Bernal (Buenos Aires) a Santiago del Estero. Una mujer viaja con su esposo y tres hijos y relata (en *off*) las contingencias que los conducen a regresar a su lugar natal. Las imágenes, con sonido ambiente, muestran hábitos y actitudes de pasajeros y vendedores durante el viaje y en las paradas de las

estaciones. 2- Banda Sonora: Sonido ambiente que incluye música ejecutada en el lugar -chacarera, zamba- y de radio. Composiciones de Irineo Cuevas.

D- *Funciones de las instancias de producción.* 1- Funciones de producción audiovisual: Guión y Realización: Jorge Goldemberg. Dirección de Fotografía: Gustavo Moris, Diego Bonacina. Dirección de Producción: Jorge Goldemberg. Cámara: Gustavo Moris, Diego Bonacina. Montaje: Jorge Goldemberg. Sonido: no hay dato. Música: Irineo Cuevas. Músico santafesino. 2- Fecha de producción: 1960.

E- *Descripción física de los materiales.* 1- Descripción general: Original 16mm. Blanco y negro. Copia VHS, buen estado. Copia DVD, buen estado.

F- *Datos anexados de la obra-documento y su/s hacedor/es.* 1- Estreno: 1963. 2- Historia de la obra-documento: Producida con subsidio del instituto Nacional de Cinematografía. Finalizado en 1963. 3- Datos de los hacedores: Jorge Goldemberg.

Finalizó sus estudios en el instituto Cinematográfico de Santa Fe. Director, guionista (co-guionista) de obras cinematográficas y teatrales. Docente en el exterior del país. Ha recibido numerosos premios por su labor a nivel nacional e internacional. Realizaciones: 1963 *Oficio*. 1966 *Hachero Nomás*. 1976 *El círculo de bellas artes*. 2008 *Regreso a Fortín Olmos*. Guionista: -*Miss Mary*, Bember, 1982, Argentina -*La película del rey*, Sorín, 1986, Argentina. -*De eso no se habla*, Bember, Argentina, 1993 - *Tinta Roja*, Guarini y Céspedes, 1998, Argentina. Docente universitario de cine: Docente de guión cinematográfico en numerosas universidades: Universidad del Cine de Buenos Aires, en la UBA, en Venezuela, Colombia y Cuba. 4- Notas: 4-a- Bibliografía: -*La Escuela Documental de Santa Fe*, Birri, Fernando, Ed. Instituto de Cinematografía de la UNL, Santa Fe, 1964 -*El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional el Litoral*, Gutiérrez, Benito, Colección Nuestra Historia, n° 2, Ediciones Amsafé, Santa Fe, 1996. -*Fotogramas santafesinos*, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/ 1976, Universidad Nacional del Litoral, Claudia Neil, Sergio Peralta, Luis Príamo, Raúl Beceyro, Santa Fe, 2007 - Birri, Fernando: “La metáfora del tren”, p. 52, en *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Aguilar, Buenos Aires, 2007 - Suárez, Elina, Ponencia: “Imágenes y Memorias del ferrocarril en María Juana: la significación histórica de la Fábrica Buriasco prosperidad y ocaso”, VI Jornadas de Investigación en Antropología Social, UBA, Agosto 2010, Buenos Aires. 4-b- Otras consideraciones o relaciones: Miembro de Argentores, sitio web www.argentores.org.ar.

G- Control de datos

1- Fuente de ingreso: Archivo Universidad Nacional del Litoral. 2- Análisis conceptual: E .S. y L. A. 3- Supervisión: TCH. 4- Fecha: marzo 2010. Actualizaciones: Lidia Acuña. Junio 2010.

Catalogación: Bienal

A- Descripción. 1- Descriptores conceptuales del contenido: 1.1- Lenguaje: Mediometrage documental. 1.2- Temas y otras áreas del conocimiento del contenido: Temas: 5ta. Bienal de Arte Joven, Universidad Nacional del Litoral. Áreas del conocimiento: (Según Tesouro UNESCO). Cultura. Creación Cultural - Cultura latinoamericana. Política y planificación de la cultura – Patrimonio Cultural - Historia Contemporánea – Historia Latinoamericana. Arte – Arte contemporáneo – sociología del arte - objeto artístico. Artes Visuales. Ciencias Sociales y humanas – Ciencias Sociales – Sociología. 1.3- Motivos: Primarios: Estado previo de la estación de Ferrocarril General Manuel Belgrano. Proceso de instalación de la Bienal. La inauguración. Los asistentes, algunas obras presentadas. Testimonio de Juan José Saer. El desmantelamiento. La Estación y el Boulevard después de la Bienal. Secundarios: Estación de trenes en estado de abandono. Limpieza y arreglos. Instalación de *stands* y audio. Llegada y montaje de obras. El rector de la UNL, Ing. Mario Barletta, corta la cinta inaugural. Espectáculo de teatro aéreo. Ingreso a la bienal, costo, pase por los 8 días, pulsera de identificación. Asistentes de todas edades miran y tocan las obras. El personal de seguridad. Dibujos, pinturas, esculturas, historietas, fotografías. Testimonio de Juan José Saer: los jóvenes artistas (escritores) de la década del 50; sus comienzos, Juan L, José Pedroni. Los condicionantes de época. Hugo Gola - Café literario. Llegada de un grupo de rock (“Líquido sagrado”), preparativos, comienzo del recital. Ajustes de iluminación, ensayos, maquillaje para obras de danza y teatro. Fragmentos de obras. Música de cámara (cuarteto de clarinetes de Santa Fe). El desmantelamiento del espacio Bienal. Chicos haciendo malabares en un semáforo del Boulevard cercano a la Estación.

2- Descriptores contextuales del contenido: 2.1- Geográfico: Ex Estación Ferrocarril General Manuel Belgrano, Santa Fe, Argentina. 2.2- Cronológico: Agosto- septiembre 2002.

B- Identificación. 1- Inventario: 2- Título: *Bienal*. 3- Título colectivo. 4- Idioma: castellano. 5- Duración: 00:38:00. 6- Obras relacionadas: Algunas producciones como directora: *Zenón Pereyra* (1991), *Homenaje a Juan L* (1992), *Imágenes de la UNL* (2000), *Nadar contra la corriente. Mario Bunge en Santa Fe* (2001), *150 años después* (2004), *Un mundo especial* (2007), *Reforma* (2009) (Obras de Marilyn Contardi).

C- Redacción y formalización del contenido: 1- Sinopsis: Mediometrage documental que presenta el proceso de instalación, desarrollo y desmantelamiento de la Quinta Bienal de Arte Joven organizada por la Universidad Nacional del Litoral en la ex Estación de Trenes General Manuel Belgrano. Se presentan fragmentos de algunas puestas artísticas y el movimiento constante de visitantes y trabajadores. Juan José Saer testimonia sobre sus comienzos artísticos. 2- Banda Sonora: Concierto para piano N° 3 de Béla Bartók, interpretado por Marta Argerich. *Seis miniaturas* de Jack End y Obertura de *Las bodas de Fígaro* de W.A. Mozart, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Montreal, director: Charles Duloit. Cuarteto de clarinetes de Santa Fe. *Don't be that way* (Goodman, Sampson, Mitchell), interpretado por Ella Fitzgerald y Louis Armstrong.

D- Funciones de las instancias de producción. 1- Funciones de producción audiovisual: Dirección: Marilyn Contardi. Fotografía y cámara: Diego Pratto y Gabriela Chena. Sonido: Raúl Beceyro. Producción: Pedro Deré. Edición: Marilyn Contardi y Diego Pratto. Asistente de dirección: Priscila Sandoval. Asistente de cámara: Iván Paciuk. Ayudantes: Betsy Salva, Andreína Fiorito, María Claudia Raimondi, Martín Conti, Carina Nargielewicz. Eléctricos: Diego Azcurra. Fabiana Fonara. Producción general: Taller de Cine, Centro de Producción de Video, Dirección de Cultura, Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral. 2- Fecha de producción: 2002-2003.

E- Descripción física de los materiales. 1- Descripción general: Original (*formato original de grabación*) minidv. Copia VHS en buen estado y copia DVD (2007) en excelente estado.

F- Datos anexados de la obra-documento y su/s hacedor/es. 1- Estreno: abril de 2003. 2- Historia de la obra-documento: En el año 2004 se presenta, junto a otros documentales de la UNL, en el Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires. 3-

Datos de los hacedores: Marilyn Contardi es santafesina. Nació en Zenón Pereyra. Cursó estudios de cine en el Instituto de Cine Documental de la UNL. Actualmente es docente del Taller de Cine de la UNL, desde su inicio en 1985. Publicó tres libros de poemas y es colaboradora habitual de revistas especializadas y diarios. 4- Notas: Ponencia presentada por Beatriz Carosi en las VII Jornadas de Sociología de la UBA. Mesa temática N° 48: *Cine, historia e imaginario social en los últimos 50 años*. Título de la ponencia: *Puesta en escena 5ta Bienal de Arte Joven*. Nov. 2007. Sitios en la web: <http://ultra31.unl.edu.ar/noti/noticia.php?idnoticia=572>, <http://ultra31.unl.edu.ar/noti/noticia.php?idnoticia=584>, <http://ultra31.unl.edu.ar/noti/noticia.php?idnoticia=288>, <http://ellitoral.com/index.php/diarios/2007/05/10/pantallayescenarios/PAN-06.html>, <http://ellitoral.com/index.php/diarios/2007/07/02/personaysociedad/PER-01.html?org...>, http://www.universia.com.ar/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=4344, <http://www.unl.edu.ar/eje.php?ID=2792>.

G- *Control de datos*. 1- Fuente de ingreso: Compra realizada en el Foro Cultural de la UNL. 2- Análisis conceptual: BC3 -Supervisión: TCH4. Fecha: Julio 2010. Actualizaciones: Beatriz Carosi, Agosto de 2010.

Reflexiones sobre nuestros casos de estudio

La temática del ferrocarril fue una representación audiovisual muy frecuente desde los años 60, con un significado particular. En la actualidad toma otras perspectivas dado el devenir político, económico y social con la ausencia de los ferrocarriles.

Para la Argentina de mediados de S XX el ferrocarril representaba un símbolo clave de desarrollo, transporte, comunicación y trabajo. A las primeras obras debemos pensarlas en este contexto, mientras las posteriores representan un contexto totalmente distinto.¹⁴

El recorrido de la catalogación de *Reportaje a un vagón* nos planteó desde el inicio un camino con los realizadores santafesinos en el tema de la experiencia del ferrocarril donde se brindan vivencias, testimonios y datos que iluminan el tema.

¹⁴ Obras a partir de años 90: *Fantasmas de Estación, Memorias de un ausente, Los Talleres de Pérez en la actualidad, Imágenes de María Juana*.

Mientras que con la catalogación de *Bienal* despliega el tema artístico ya con un *ferrocarril ausente*. La Estación Belgrano santafesina esta fuera de uso, pasando casi a *ser tomada* por la universidad para desarrollar la V Bienal de Arte Joven.

El análisis de estos casos testigo sobre catalogación, nos ha permitido la comparación de dos tiempos históricos y la sistematización de contenidos que organizan los descriptores.

Asimismo consideramos a la catalogación como una herramienta muy útil al momento de trabajar análisis comparativos de obras audiovisuales en determinadas temáticas.

El trabajo del equipo de investigación nos permitirá la construcción de una *base de datos* en un programa de computación que implicará la construcción de un sitio de acceso público.¹⁵

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo y Silvia Romano (coordinadores) (2010), *Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en Argentina*, Relevo realizado en los años 2008-09 por Lidia Acuña para la ciudad de Santa Fe, Buenos Aires: Teseo.

Arendt, Hannah (2003), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios de reflexión política*, Barcelona.

Bardin, Laurence (2002), *Análisis de contenido*, Madrid: Akal.

Birri, Fernando (2008), *La Escuela Documental de Santa Fe*, Rosario: Prohistoria.

Gagliardi, Jorge (2004), *Notas preliminares al Sistema de normalización NAPA (Norma Argentina para Audiovisuales). Núcleo Audiovisual Buenos Aires del Centro Cultural San Martín*, Buenos Aires: Ediciones Centro Cultural San Martín.

¹⁵ *Propuesta de base de datos para la catalogación de documentales santafesinos*: Vecari, Milagros y Sanoner, Patricia. Setiembre de 2010.

O Ódio - Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Catarina Andrade

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação

cati.andrade@gmail.com

Resumo:

Este trabalho pretende investigar a presença e as diferentes formas de representação dos grupos socialmente marginalizados no cinema francês contemporâneo. Tendo como aparato discursivo as teorias cinematográficas, os Estudos Culturais e a Teoria Pós-Colonial, por serem disciplinas que se voltam para as articulações, negociações e posições ocupadas pela periferia e pelo subalterno na sociedade contemporânea, procuro entender, através da linguagem cinematográfica, os processos sociais contemporâneos e em que condições o sentido é criado e recebido, uma vez que as produções veiculadas pela mídia, o cinema inclusive, estão diretamente ligadas às relações de poder e servem, na maioria das vezes, para reproduzir interesses e ideologias dos dominantes. Dessa forma, o filme *O Ódio* se apresenta como um dispositivo capaz de suscitar a discussão sobre inúmeros pontos de vista dos fenômenos do contemporâneo, situações, fatos e personagens que fazem parte da sociedade.

Palavras-chave:

cinema francês – subalternidade – diáspora - pós-colonialismo - identidade

O Ódio - Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Depuis un quart de siècle, à Vaulx-en-Velin, plus encore depuis les émeutes de l'automne 2005 dans des dizaines de quartiers dits « sensibles » du pays, le scénario est connu, trop connu. Une altercation éclate, cette fois-ci entre jeunes et non pas avec les forces de l'ordre, un coup de feu

est tiré, un garçon de 20 ans s'écroule et décédera deux heures plus tard, la cité s'embrase dans une bouffée de « haine » incontrôlable, voitures brûlées, enseignes démolies, gare SNCF saccagée. En dépit des incessants appels au calme du maire, socialiste en l'occurrence, ou des « grands frères ». Le lendemain, le silence retombe sur la douleur d'une famille et les souffrances d'un quartier traumatisé (*Le Monde.fr*; 16.06.08).

A rebelião narrada acima, no editorial de um dos jornais franceses mais populares, o *Le Monde*, 2008, sob o título *Banlieues, "la rage"*, assemelha-se, em detalhes, à história contada, em 1995, no filme *O Ódio (La Haine)* do diretor Mathieu Kassovitz. O foco da história, que se passa em um único dia, é o ódio que os jovens Hubert (um negro boxeador), Saïd (de origem árabe, nascido na França) e Vinz (um judeu) sentem da polícia, que os julga com preconceito ao invés de protegê-los, e da sociedade, como um todo, que os discrimina. Os códigos compartilhados por esses indivíduos em suas relações interpessoais na periferia são extremamente distintos dos códigos da sociedade em que estão inseridos, de forma que estão sempre negociando posições e tentando entender as políticas que regem suas relações com os sistemas de dominação.

O Ódio trata dos conflitos desses três personagens, em busca de inserção social, após uma noite de enfrentamentos da polícia com habitantes de uma comunidade periférica de Paris, que resultaram no espancamento do jovem Abdel (hospitalizado, em estado grave) pelos policiais e na perda de uma pistola automática (achada por Vinz durante o tumulto). Esses conflitos são evidenciados tanto no nível intersubjetivo de cada personagem quanto no que concerne à forma como eles interatuam no meio social.

A narrativa do filme é montada com base na relação tempo-espço. As cenas são cortadas pela indicação do tempo; uma tela preta que indica a hora e os minutos, ao longo de um dia. Esses cortes são marcados por deslocamentos de espço, perguntas sem respostas, sendo seus sentidos completados pelo espectador. Além dos cortes, há os silêncios prolongados que atuam de forma semelhante nas transições das ações. E é entre silêncios e ruídos que se constroem os personagens e a atmosfera do subúrbio onde vivem.

Em contrapartida, as cenas de ruído são bastante fortes. Até mesmo na que abre o filme ao mostrar imagens reais de tumultos entre policiais e manifestantes, ouve-se o som diegético proveniente dos enfrentamentos e ao fundo a música de Bob Marley que analisa com precisão: "They were all dressed in uniforms of brutality". Batidas de

portas, barulho de tiro, gritos, e a própria música (acertada trilha sonora – Bob Marley, Isaac Hayes, algumas sequencias líricas e, sobretudo, rap francês) estão, ao longo de todo o filme, interrompendo insistentemente o silêncio do mundo interior de Vinz, interpretado por Vincent Cassel, Hubert, vivido por Hubert Koundé, e Saïd, personagem de Saïd Taghmaoui. Uma espécie de “violência sonora” os persegue, assim como a violência social e física, tornando-se cada vez mais improvável que consigam se libertar de suas condições de periféricos.

Apesar de ter realizado as filmagens em cores, Kassovitz opta por uma versão em preto e branco, possivelmente para evidenciar ainda mais a existência de dois lados, de duas instâncias da sociedade. Além disso, a construção de uma ambiência em tons de cinza releva um mundo triste, desolado, degradante, sem cor e, por isso mesmo, sem vida, um mundo morto para o resto do mundo. O filme retrata um universo ríspido, cheio de preconceitos, violento e incapaz de unir as pessoas enquanto simples seres humanos, e sim por sua condição social.

No caso dos três protagonistas são suas diferenças culturais que os unem. Uma vez que Vinz, Saïd e Hubert são excluídos do sistema pela condição de serem “outro”, eles passam a fazer parte de um grupo, embora heterogêneo, composto pelos marginalizados socialmente. Por conseguinte, eles permanecem sempre juntos por estarem em contraposição diante de uma mesma ameaça, ou de um mesmo “inimigo”, constituindo, assim, “identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural de exclusão” (Hall, 2003: 85).

O que diz Hall em relação a essas novas comunidades, que surgem dentro de outras sociedades em função de um movimento diaspórico, é, decerto, irrefutável. Contudo, é preciso não ignorar que no interior dessas “novas comunidades” convivem múltiplas raças, formando núcleos comunitários tão pequenos que podem se resumir a apenas um lar. Tomando a periferia representada em *O Ódio* como exemplo, percebe-se que aquela comunidade retratada é constituída de povos provenientes de distintas partes, inclusive franceses, e é apenas nos núcleos familiares aos quais se tem acesso que se pode notar as tentativas de guardar os vínculos com as culturas de origem.

Dessa forma, a questão da identidade é muito marcante no filme: cada um dos três personagens principais descende de imigrantes de diferentes origens – judeus, magrebinos, negros –, o que releva o tema de diversas culturas tentando se adaptar e

sobreviver dentro de uma nova. A distinção social é igualmente evidenciada. O filme deixa claro que cada personagem tem uma visão distinta do confronto que impulsiona a história, assim como da forma pela qual se pode resolver o problema da violência entre polícia/marginalizados. Não obstante, eles são tratados “homogeneamente” como “outro”, periférico, subalterno, quer dizer, são todos marginais. Essa ideia estaria compreendida nas generalizações das quais trata Edward Said (2003: 31) ao desenvolver o conceito de orientalismo. Para ele, o orientalismo é

[...] antes a *distribuição* de consciência geopolítica [...]; a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de ‘interesses que [...] o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual de vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político, [...] intelectual, [...], cultural [...], moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer e compreender como “nós” fazemos e compreendemos) (2003: 40-41).

Quer dizer, “eles” são o que “nós” dizemos que são e, portanto, lhes cabe a parte que “nós” estabelecemos para “eles”. Como exprime Said, não há apenas a distinção geográfica, mas uma distinção muito mais evidente da condição que o sujeito ocupa na sociedade, como ele é visto e tratado pelos que detém o poder. No subúrbio específico de *O Ódio*, talvez nos subúrbios da França em geral, há uma mistura de raças, culturas, que coexistem num estado de conflito permanente dentro da própria periferia, e está em relação a um “centro” que detém o poder. Contudo, apesar das dessemelhanças, essas pessoas são vistas como uma massa homogênea e, de certa forma, elas se unem para combater a dominação, a repressão, a marginalização. Por esta necessidade de inserção e, sobretudo, de assimilação de uma nova cultura – através de uma conjunção de identidades em busca da sobrevivência – resulta que, quase sempre, as raças desses povos diversos vão se enfraquecendo e podem terminar por desaparecer ao longo das gerações.

O diaspórico vive constantemente o dilema da identidade. Por um lado precisa incorporar algumas características do local onde vive a fim de facilitar o delicado e difícil processo de adaptação, que chamo de *ajustamento*; por outro, é induzido, pela família e pela própria sociedade que aspira a preservar uma identidade nacional através das identidades individuais, a conservar as particularidades de sua identidade de origem. Sendo assim, infere-se, como Hall que “em condições diaspóricas as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (2003: 76). Desse modo, o sujeito diaspórico, produto dos processos de globalização, do pós-colonialismo, precisa dialogar com duas ou mais identidades, deixando de pertencer a uma nação, no velho sentido, ou, como alguns compreendem esse fenômeno, fazendo parte de mais de uma nação simultaneamente.

No filme, os personagens exemplificam com alguma clareza esse fenômeno da contemporaneidade. É com esforço que os três amigos “constroem” suas identidades a partir de mais de um referencial. As negociações de convivência são firmadas a todo instante, mas não sem conflitos e não sem concessões. No filme as tentativas de convívio, de *ajustamento* e de *descolamento* também são ressaltadas quando os três amigos vão ao centro de Paris, para Saïd receber o dinheiro de uma dívida.

Tendo Paris como pano-de-fundo, pois somente então sabe-se que se trata de uma periferia parisiense, o filme transfere seu eixo de ação para o centro da capital francesa. Vinz, Hubert e Saïd estão lá, na glamorosa metrópole, que não apenas os devora, mas os traga para o interior de suas ruas cinzentas por onde circula um número assustador de veículos e pedestres. A mudança de cenário, da *banlieue* para o centro, é acompanhada da mudança de som, ouve-se mais ruído de circulação nas ruas, um som mais equilibrado, constante, mais ameno aos ouvidos, sem tantos altos e baixos.

Todavia, a mudança mais contundente se dá no plano psicológico dos personagens e não no plano exclusivamente fílmico. Enquanto na periferia Vinz, Saïd e Hubert são reconhecidos e saudados pelos amigos e colegas, no centro de Paris, ao contrário, eles funcionam como meros figurantes sociais e muitas vezes nem são percebidos. Até mesmo a relação com a polícia é distinta, pois ao passo que na periferia a polícia os conhece e tem a função de conter esses jovens que se mostram enquanto ameaça à estabilidade social e política, na cidade, eles são retratados apenas como três jovens anônimos em meio à multidão agitada que circula nas ruas, metrô, trens.

A relação que os três firmam entre si e também com o mundo em volta é intermediada por uma arma que fora perdida por um policial e encontrada por Vinz na noite do confronto. De posse dessa pistola, Vinz contempla uma real possibilidade de inverter as posições e se colocar como ameaça a seus opressores. Com a arma, Vinz se sente um gângster e acredita que será respeitado pelos amigos, pela polícia e pelas pessoas da comunidade onde vive, se conseguir matar um policial.

Na sequência do enredo do filme, a pistola perdida pela polícia passa a ter um papel fundamental. Na cena em que Vinz entra no hospital com a arma escondida nas costas, a câmera se coloca na altura da pistola e acompanha desta posição a entrada dos três amigos que tentam visitar Abdel. Vinz passa a reagir aos insultos dos policiais, assumindo uma postura de quem está, ou pode estar, no poder. Ele reage, enfrenta, não se acanha diante dos militares nem de seus amigos, que no início não entendiam a mudança no comportamento de Vinz e só mais tarde se darão conta de que estavam correndo perigo caso a posse da arma fosse descoberta. Entretanto, o estado do jovem Abdel continua bastante grave. Com a iminência da morte de Abdel somada à posse da pistola, Vinz vislumbra a possibilidade de revanche; ideia que fica clara quando, já em Paris, numa discussão com Hubert, Vinz afirma que “se o Abdel morrer, eu equilíbrio a balança e mato um policial!”.

Enquanto Vinz e Hubert foram para Paris sem um propósito explícito, Saïd tenta recuperar o dinheiro da dívida. Para isso, precisa encontrar um traficante cujo codinome é Astérix. No final, mesmo encontrando Astérix, Saïd não consegue reaver o dinheiro. No seu luxuoso apartamento, o traficante, ao descobrir que Vinz porta uma pistola, propõe uma roleta-russa, ocasionando uma estressante discussão e os três amigos são expulsos de lá de mãos vazias.

Ao saírem do apartamento de Astérix, devido às confusões em que estão sempre se metendo, Hubert e Saïd são levados à delegacia. Cenas de torturas, com direito à explicação, e racismo confirmam a “teoria” de Hubert de que o ódio só é capaz de promover mais ódio. Nos olhares dos personagens, policiais e periféricos, vê-se estampado o sentimento que dá nome ao filme, numa tentativa de mostrar a origem do ódio, suas formas de manifestação e suas consequências.

Não conseguindo pegar o último trem de volta para casa, caminham pelas ruas da cidade e terminam por entrar em uma galeria de arte. Ao chegarem, são notados, mas

não há nenhum tipo de discriminação aparente. Todavia, uma conversa com umas moças termina em discussão e os três amigos “descontam”, neste momento, toda a raiva que sentem da sociedade, ao mesmo tempo em que os que estão na galeria passam a demonstrar preconceito e racismo contra eles. Enquanto todos estavam concordando, a presença deles não era um problema, mas na primeira divergência eles passam a ser indesejados e também agem com preconceito e racismo. “Dicho de otro modo, el ‘otro’ está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente ‘otro’” (Žižek, 2009: 57).

É num clima de animosidade e troca de insultos que eles são expulsos do local e, quando já estão fora, a câmera permanece no interior mostrando o alívio dos que estão dentro. Nesse instante, o preconceito é ratificado pela frase do diretor da galeria: “*C'est le malaise des banlieues*”. É evidente a sensação de que os periféricos representam um mal inexorável, uma doença, um tumor, com o qual se precisa conviver, não há escolha; embora, quando é possível, extirpa-se, fecha-se as portas para eles. Vê-se, claramente, a separação de classes, a presença de um inimigo onipresente, e qualquer tentativa de conciliação, ou convivência, entre as diferentes ordens sociais é sempre abortada por algo que gera ainda mais ódio.

Este racismo explicitado pelo filme está baseado no desconhecimento do “outro” ou ainda, como afirmam Shohat e Stam, “no medo do ‘outro’ (associado a um ‘eu’ selvagem e sombrio que foi reprimido)” (2006: 50). Pensando um pouco nas reflexões do filósofo Slavoj Žižek sobre a violência, observa-se que o medo pelo que é externo ao “eu” é construído social e politicamente com a finalidade, dentre outras, de erguer fronteiras imaginárias, mas extremamente respeitadas, raramente ultrapassadas, entre os diversos povos, num nível global, ou entre as distintas classes, num nível local. Segundo Žižek, “[...] una política que renuncia a la dimensión auténticamente constitutiva de lo político, puesto que recurre al miedo como principio movilizador fundamental: miedo a los inmigrantes, miedo al crimen, miedo a una pecaminosa depravación sexual, miedo al exceso estatal –con su carga impositiva excesiva, etc –, miedo a la catástrofe ecológica, miedo al acoso” (2009: 56).

Como se percebe, a pós-modernidade estabeleceu novas e complexas formas de convívio – possibilitadas, por exemplo, pelo multiculturalismo e pela globalização – que geram uma espécie de estranhamento entre os sujeitos, que não conseguem se

compreender, mesmo falando uma mesma língua, e estão constantemente absorvidos pelo medo uns dos outros. O poder e o discurso eurocêntricos construíram um Oriente aos moldes da visão ocidental, estereotipado, incapaz, inferior em todos os âmbitos sociais. Dessa forma, o Ocidente seria o “eu” e o Oriente seria o “outro” o que acarreta numa dualidade e numa falsa lógica de que o “eu” é o bom e o “outro” é o ruim; o “eu” fala uma língua enquanto o “outro” apenas um dialeto.

A crítica à banalização da vida e da violência contra não importa quem seja é tema central de *O Ódio*. Pessoas que “caem” numa sociedade também fadada à queda, como se pode constatar ao longo do filme. Apesar de não ser documental, *O Ódio*, escrito, dirigido e editado por Kassovitz, é baseado em uma história real¹ e trata do momento contemporâneo, tentando mostrar que os sistemas sociais estão em crise (em queda), mas que o momento pior desta crise ainda está por vim (a aterrissagem), levando, assim, o espectador a se questionar onde é que se vai chegar com tanta violência e tanto ódio. No início, há cenas reais de confrontos e manifestações reforçando a aproximação com a realidade. No fim, há cenas realistas, que podem estar acontecendo neste momento em diversas periferias por todo o mundo.

A última cena do filme representa o clímax da violência e banalização da vida desses que, não por própria escolha, habitam a periferia: a morte “por acaso”. Quando Hubert, Vinz e Saïd voltam de Paris, Vinz já está convencido, graças ao esforço dos outros dois, de que a vingança não ajudará a trazer Abdel de volta à vida, e desiste do plano de matar um policial, entregando, então, a arma a Hubert. Ao se despedirem, Hubert vê Vinz e Saïd serem abordados por três policiais, Vinz reage e o policial começa a ameaçá-lo apontando uma arma para sua cabeça. Hubert se aproxima por trás e Saïd fica parado, olhando, do outro lado do carro com as mãos sobre capô. Subitamente, a arma dispara, atingindo a cabeça de Vinz, que cai morto no chão. Os outros policiais desaparecem da cena, ficando apenas o que disparou a arma, sem reação, depois de esboçar um sorriso pálido – o marcador do tempo, na tela preta, passa das “06:00” para às “06:01”.

A vingança, então, se torna obrigatória. Hubert, que, dos três, sempre demonstrou ser o mais prudente, saca a arma e aponta para a cabeça do policial, revelando no olhar o ódio que tanto condena. Ele, que sempre se esforçara para convencer os amigos do contrário,

¹ A história do filme foi inspirada no caso do jovem Makomé M'Bowolé morto por um policial com um tiro na cabeça, em Paris, no ano de 1993.

decide atirar no policial, que, ao mesmo tempo, também aponta a arma para ele na tentativa de se defender. Nesse ínterim, Saïd, apavorado, fecha bem os olhos, como a sociedade, por medo, talvez, da aterrissagem. Escuta-se o narrador que retoma a fala do início do filme, mas agora já não conta a história de um homem que cai, “mas de uma sociedade que cai”; e, uma vez que os homens “caem”, morrem, como Vinz, só resta à sociedade “cair” também. Com isso, percebe-se uma preocupação, do início ao fim do filme, em focar o olhar e a reflexão do espectador nas consequências da violência, do ódio, do preconceito, alimentados por todos nas sociedades atuais. Nota-se que não há uma intenção em apontar que lado estaria certo, a polícia ou o periférico, mas em mostrar como funciona o ciclo do ódio em todas as esferas, trazendo consequências irremediáveis para todos. Kassovitz construiu o enredo cuidadosamente, sem tomar partido ou querer justificar a violência proveniente da periferia. O diretor apresenta um ódio forte o suficiente para destruir vítima e algoz.

Bibliografía

- Hall, Stuart (2003), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: UFMG.
- Naficy, H. (2006), *An Accentend Cinema*, New Jersey: Princeton University Press.
- Stam, Robert & Shohat, Ella (2006), *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo: Cosac Naify.
- Tarr, Carrie (2005), *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester: Manchester University Press.
- Žizek, Slavoj (2009), *Sobre la violencia – seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós.

Práctica cinematográfica y relatos disruptivos de la nación en Sudáfrica contemporánea

Yissel Arce Padrón

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Xochimilco, México DF, México

Postgrado de Comunicación y Política

División de Ciencias Sociales y Humanidades

yisselarce@yahoo.com.mx

Resumen:

En este ensayo pretendo analizar las narrativas contingentes y contradictorias que en torno a las problemáticas de pertenencia y diferencia en Sudáfrica postcolonial se elaboran en una producción cinematográfica reciente: *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp. Desde el juego simbólico con sus presupuestos creativos, y desde las especificidades del lenguaje cinematográfico, esta producción nos permite indagar en el espacio de la nación postcolonial sudafricana. La nación concebida como un territorio de relatos encontrados, como un lugar siempre sometido a las interrogaciones críticas, donde conceptos tan difíciles de asir como pertenencia y diferencia se sostendrían cotidianamente desde las tensiones productivas, más que desde las certezas esencializantes.

Práctica cinematográfica y relatos disruptivos de la nación en Sudáfrica contemporánea

“No se ha terminado. Para nada. No se ha terminado. Al contrario, esto no ha hecho más que empezar. Y durará hasta mucho después de que tú y yo hayamos muerto”.

J.M. Coetzee. *Desgracia* (1999)

1- Reinventando la nación. Fisuras al relato nacional

Resulta habitual que festividades y conmemoraciones diversas inunden el repertorio de las prácticas pedagógicas del Estado para convertir a un relato maestro de la Historia nacional (reactualizable y convocante) en su espacio de narración por excelencia. En forma de spots televisivos, espectaculares, libros de texto, exposiciones históricas, inauguración de museos, recuperación y restauración de monumentos, e inclusive exhumación y estudios científicos de restos fósiles, acontecen los despliegues de una memoria oficial que lleva urgencia de credibilidad, generando “ficciones fundacionales” que potencializan el efecto de lo real y (re) escribiendo a partir de emborronamientos e invisibilizaciones la gramática de sus ejercicios políticos. Una representación cuya compulsión cultural, asevera Homi Bhabha, reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica. Para el autor, esto no significa negar el intento persistente de los discursos nacionalistas de producir la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional, el narcisismo de la autogeneración, el presente primitivo del *Volk* (Bhabha, 2010: 11).¹ Este palimpsesto de la memoria ocupa entonces un lugar estratégico en las operaciones normativas e ideológicas del estado-nación, cuya matriz ocluyente resulta penetrada por aquellos mismos restos – y por muchos otras dimensiones (políticas-discursivas)- de los gestos performativos de las memorias y/o prácticas de la diferencia que pretende cancelar.

Justamente, en el vasto campo de proyectos cinematográficos recientes encontramos numerosos ejemplos de propuestas fílmicas que perturban la lógica de producción de verdad en la cual se inscribe la estructura de poder estatal al invocar para sus múltiples estratagemas alegóricas una pluralidad de registros históricos que resemantizan pedagógicamente, proyectando una imagen, y también un imaginario, orgánico e idealizado del estado-nación. En este sentido, el filme *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp deviene en un suplemento crítico que irrumpe en los archivos del “ser nacional” sudafricano, eclosionando los ordenamientos históricos que las instancias de autoridad producen como significativos. Su gesto destabilizador permite la activación de prácticas y su ventilación-disposición pública para habitar otros sentidos y otras experiencias performativas de la

¹ Para Bhabha, “tampoco esas ideas políticas han sido sustituidas definitivamente por las nuevas realidades del internacionalismo, el multinacionalismo o incluso el capitalismo tardío, por cuanto es posible advertir que la retórica de esos términos globales es suscripta por esa prosa sombría del poder que cada nación puede desplegar en su propia esfera de influencia” (Bhabha, 2010: 11).

diferencia y de la pertenencia a los relatos del estado-nación. Desde esta perspectiva la noción de archivo abierto permite operar con un concepto activo de memoria, que albergue, y al mismo tiempo, desborde discontinuidades e intermitencias, fragmentos e iteraciones. Los olvidos, las ausencias y las censuras emergerán acá desde los pliegues e intersticios de su condición sobreimpuesta de memorias diferidas en un intento de reconstrucción crítica por parte de los presupuestos creativos de este filme.

La trama narrativa de la película comienza a tomar fuerza con la elocuente imagen –en un primer plano- de una nave espacial inundada de alienígenas que desde 1982 se había detenido sobre el cielo de la ciudad de Johannesburgo, alterando la fisonomía arquitectónica, económica y social –en su sentido más amplio- de los habitantes de la urbe. En aquel entonces, gracias a la presión de organizaciones humanitarias internacionales (“el mundo entero tenía los ojos puestos en Johannesburgo, así que teníamos que hacer lo correcto”, diría una académica entrevistada en los primeros minutos del filme), se les había permitido a los alienígenas abandonar la nave y ocupar temporalmente un pedazo de territorio, que, cercado y militarizado, se había convertido en un barrio pobre y marginal. Parecía que los “langostinos” –como comenzaban a llamarles de manera despectiva- habían convertido el tráfico de armas, el crimen, los asaltos, la violencia y la ilegalidad en sus mecanismos de sobrevivencia. Esto obligó a la intervención constante de tropas policiales que mediante redadas intentaban controlar los negocios turbios que allí acontecían, así como al desarrollo de toda una señalética que prohibiera explícitamente la presencia de estos “no humanos” en los espacios públicos fuera de los márgenes del distrito autorizado por el gobierno. Después de veinte años la presencia incómoda de estos langostinos se había vuelto insostenible. “Gastan mucho dinero en mantenerlos aquí, pudiendo gastar en otras cosas...pero al menos, los mantienen alejados de nosotros”, argumenta vera, una habitante de Tembisa entrevistada por el realizador; sin embargo, los disturbios y los enfrentamientos entre los pobladores del *township* y los extraterrestres aumentaban. “Se tienen que ir, no sé a dónde, pero se tienen que ir”; “un virus, un virus selectivo que suelten cerca de ellos”; “si fueran de otro país lo entenderíamos, pero ni siquiera son de este planeta”, son estos algunos de los reclamos de los miembros de la comunidad, que exigían el desplazamiento de los “langostinos” y, además, una mayor vigilancia. El gobierno, que

en un principio se había concentrado en respetar y proteger los derechos de los alienígenas, tendría ahora que contratar los servicios de una corporación militar privada *Multi National United* (MNU) para organizar el traslado inminente de los alienígenas hacia campos de refugiados, en alguna zona alejada del espacio ciudadano, exactamente a 200 kilómetros de Johannesburgo.

Las alusiones a la propia historia de Sudáfrica resultan más que obvias; el juego con las temporalidades: el pasado, el presente y el futuro de los acontecimientos de la nación; las configuraciones de espacios, territorios, fronteras, bordes, límites; así como las marcas de pertenencia o, permítaseme un neologismo, *(des)pertenencia* –pienso en raza, etnia, comunidad, país, nación, ciudadanía-, pero también en conceptos como otredad, diferencia, extranjería, marginalización, criminalización, desempoderamiento, forman parte de las estructuras reflexivas y desestabilizadoras que moviliza un filme como *Sector 9* (2009) La ironía y la paradoja, como figuras articuladoras y productoras de sentidos, se erigen acá en estrategias simbólicas que anudan y (re)anudan las variables de una línea de permisibilidad política que toma al espacio textual y genérico del cine –ficción, hiperrealidad, imaginación, ciencia ficción-, para volver a explorar (en un momento sensible para la amalgama de la nación, esto quiere decir, políticamente incorrecto para recordar los olvidos o para ejercer una arqueología de la memoria) la expulsión, el desalojo del abyecto, del diferente, del explícitamente construido como peligroso. En complicidad además, en consenso absoluto con aquel que en los intersticios y en los desbordamientos de esta incursión fílmica, no ha terminado de ocupar el rol del otro, del abyecto, de ese langostino desterritorializado, incómodo en los márgenes asignados.

Es entonces, desde estos quiasmas productivos sobre los cuales se edifica la propuesta cinematográfica, que me interesa abordar en este ensayo, *las presentaciones* de las fisuras y las tensiones político-sociales de la nación postcolonial sudafricana que *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp convierte en ejercicio analítico; en un tropo que toma cuerpo en la materialización y (des) materialización, al unísono, de la poderosa imagen de un país travestido -por el empeño del ejercicio político- en una nación arcoiris; atravesada y constituida por ansiedades, por temores, por normativas, por liminariedades, que a través de rituales pedagógicos y performativos de la nación interpelan los imaginarios producidos y

reproducidos sobre las relaciones sociales que se entretienen en el contexto *postapartheid* en torno a la raza, la pertenencia y la diferencia –dispositivos corrosivos de todo significado unívoco de la nación–.

¿Cómo trastoca entonces este ejercicio disruptivo de Sector 9 (2009) los procesos de “naturalización” de la nación arcoiris en Sudáfrica postcolonial?, ¿qué dimensiones políticas e históricas se ponen en juego en esta tropologización de la Sudáfrica *postapartheid*?, ¿qué nos puede decir acerca de las significaciones de la diferencia y de las torturadas políticas de pertenencia en el interior de las configuraciones del estado-nación sudafricano?, ¿qué recursos cinematográficos se movilizan aquí para orquestar estos despliegues reflexivos?

2- Aporías de lo visible. ¿Cine y (re)presentación?

Resulta imprescindible leer las interrogaciones con las cuales indago en los procesos creativos del filme, desde las coordenadas de un contrapunto, de una renuncia explícita, para ser más precisa, con aquella noción de representación que ostenta como lógica de operación la dualidad mundo/realidad–hecho cinematográfico, entendiendo a éste último como la reelaboración simbólica de un referente externo- El desmontaje de esta propuesta implica explorar, entre otros ejes de análisis, las relaciones entre arte y transgresión en oposición a las relaciones entre arte y contemplación, con todas las implicaciones conceptuales que este desplazamiento conlleva; esto además, en correlato directo con la premisa de que el cine no representa –“una representación imitativa en el sentido más simple de la [copia]” (Derrida, 2001:293)-, sino que produce lo real. “La restancia, subraya Derrida, nunca es muy fácil, no es la presencia substancial e insignificante” (Ibidem: 289). Si coincidimos con Deleuze en que los autores de cine deberían ser asumidos como pensadores que reflexionan –que piensan diría Deleuze- con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (Deleuze, 2004: 12), tendríamos que suponer también, como espectadores avisados del devenir del proceso cinematográfico, que los modos en que miramos y escrutamos un filme para encontrar allí las conexiones legibles con lo “real”, con la “verdad” histórica manifiesta, se han emancipado de los presupuestos

que los ataban unívocamente a la ya muy erosionada fórmula de representación-reflejo-mimesis. Esta conmoción de relaciones, pulsiones y reflexiones, en términos deleuzianos, implica una reelaboración crítica de las interrogaciones desde las cuales configuramos los mapas de sentido y la transmutación de los actos de lectura en gestos de hipótesis, en hechos propositivos, en incursiones y ejercicios relacionales que habitan las múltiples dimensiones, articulaciones y posibilidades analíticas de las estrategias de sutura.²

Los despliegues cinematográficos de ese *dar el mundo*, siempre ambiguos y polisémicos, han encontrado en las marcas de autor y sus recursos expresivos –que implican también la erosión de pautas normativas, el juego con un densa trama intertextual y la amalgama multiforme del binomio continente- contenido-, en los imperativos contextuales y sus desbordamientos, en la espectadorialidad del receptor y los jirones de sentido, en las convenciones genéricas y sus fisuras, la gramática discursiva para complejizar aquello que enunciaba el polémico Siegfried Kracauer cuando suponía que las películas representaban alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional (Kracauer, 1995: 99); esto, en su trasiego con una incómoda elaboración del concepto de realismo tras la revisión de los archivos cinematográficos de su Alemania natal para profundizar en el análisis de la historicidad de la forma como transposición de situaciones sociales.

De ahí que las reflexiones sobre las prácticas simbólicas contemporáneas precisan del abandono del cada vez más polémico argumento que ha concebido al hecho artístico como un reflejo del espacio social en el cual está inserto. La creación artística es, ante todo, una fabricación, un proyecto, no un reflejo. El arte no es el signo de una cosa real dada; su lectura tampoco restituye una imagen compuesta de elementos que, en un momento

² Robert Stam amplifica estas potencialidades cuando plantea:

Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican. (...) Si la espectadorialidad está estructurada y determinada en un nivel, en otro nivel es abierta y polimorfa. La experiencia cinematográfica tiene una cara lúdica, aventurera y también un rostro imperioso; configura un yo plural “mutante”, que ocupa un espectro de posiciones del sujeto. Nos vemos “doblados” por el dispositivo cinematográfico, tanto en la sala de proyección como con la cámara/proyector y con la acción de la pantalla. Y nos vemos también dispersados a través de la multiplicidad de perspectivas que ofrece incluso el montaje más convencional (Stam, 2001: 271).

determinado se hallaron colocados tal como son, todos organizados a la vista del espectador. No es cuestión de considerar las ideas o los conceptos previamente formados que se encarnan en signos.³ Se trata de no perder de vista que la obra de arte es una elaboración, una creación; por supuesto, una creación de un sujeto social enclavado en coordenadas temporales y contextuales muy específicas. Por otra parte, Stuart Hall ha enfatizado la idea de que la representación como concepto teórico tiene sentido político sólo si lo consideramos como “hecho social”, como proceso, un proceso ante todo comunicativo; comunicativo no en sentido habermasiano –la comunicación como acción racional, como acto post-ilustrado de “confluencia”—sino como confrontación (Hall, 2010: 447). En ese sentido las presentaciones cinematográficas pueden ejercer un importante papel político de confrontación en la esfera pública, un papel de acto comunicativo, enunciativo y provocador: un conocimiento crítico.

3- Convenciones genéricas y procesos de “naturalización” de la nación postapartheid

La inscripción genérica de *Sector 9* (2009) como película de ciencia ficción, deviene en un elemento paratextual que densifica los sentidos del texto y lo hace, no sólo a partir de sus marcas más evidentes -extraterrestres, alienígenas, nave espacial, tecnología armamentista con signos de futuro, efectos especiales-, sino, sobre todo, a partir de la yuxtaposición de las convenciones genéricas del documental que (sobre) escriben, a modo de palimpsesto,

³ Gilles Deleuze explica, a propósito del cine de Hitchcock, que:

(...) nos encontramos con signos que, minando la imagen-acción, ejercían también su efecto río arriba y río abajo, sobre la percepción, sobre la relación, y ponían en tela de juicio al conjunto de la imagen-movimiento: son los opsignos o sonsignos. El intervalo del movimiento ya no era aquello con respecto a lo cual la imagen-movimiento se especificaba en imagen-percepción en un extremo del intervalo, en imagen-acción en el otro extremo y en imagen-afección entre ambos, constituyendo así un conjunto sensoriomotor. Por el contrario, el nexos sensoriomotor quedaba roto, y el intervalo de movimiento dejaba aparecer como tal *una imagen distinta de la imagen-movimiento*. El signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo. Era la segunda dimensión de la semiótica pura, no lingüística. Surgiría así toda una serie de nuevos signos, constitutivos de una materia transparente o de una imagen-tiempo irreductible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella (Deleuze, 2004: 55).

los vectores de significación que entreteje el filme, trastocando –y profundizando a la vez– los enunciados intertextuales que toman a la ciencia ficción y al propio género documental como recursos paródicos productores de hiperrealidades. Esta estrategia narrativa le permite a Blomkamp trazar líneas argumentales que configuran diferentes niveles de análisis. La cámara en mano, incluso como uno más de los personajes de la película –con un papel y una función muy específica, el más literal sería acaso el de dejar constancia de la impronta del documental dentro de la trama–; el formato entrevista, el reportaje y el esquema del noticiario que sostienen la narración en una parte mayor de la misma; las imágenes en blanco y negro intercaladas con las imágenes a color, interrumpiendo “discretamente” el fluir de un supuesto continuum narrativo; el dinámico montaje de un plano general a un primer plano, o viceversa; la abrupta transposición de la cámara en mano a una cámara mucho más estable, lo que para los efectos de esta película podría anunciar el tránsito del documental a la ciencia ficción, con todas las estrategias de sentido que eso conlleva; el contrapunto entre las diferentes temporalidades que conforman la narración a través de juegos con mecanismos de prolepsis y analepsis, responsabilidad también de un montaje que compromete de un modo muy activo al receptor en el devenir de esos encuentros entre humanos y alienígenas: son éstos algunos de los recursos cinematográficos que vemos desplegados en las primeras tomas y secuencias del filme, donde las interrogantes de orden político-social prefiguran intentos de organización o de (des)organización –como resulte más productivo– de los regímenes de la mirada.

¿Qué implicaciones tiene para el contexto Sudafricano contemporáneo el anuncio que hace un narrador desde los primeros minutos del filme: “No todos se sorprendieron de que la nave no se detuviera sobre Manhattan o Washington o Chicago y en vez de eso se paró directamente sobre la ciudad de Johannesburgo”?, ¿qué significaciones produce para un país con una historia como la de Sudáfrica que la puesta en escena tenga como escenario protagónico la vida –con prolijidad de detalles– de los miembros “alienígenas” en un *township* de Johannesburgo, pero que también pudo haber sido en cualquiera de los muchos que abundan en el territorio?, ¿qué “peligrosas” relaciones podríamos establecer entre alienígenas, extranjeros, expropiados, marginados, subalternos, nigerianos, desplazados, negros y enemigos de la nación?, ¿qué relatos de nación están acá configurándose y cómo

se discuten las ansiedades de esa Sudáfrica *postapartheid*?, ¿cuáles son las razones para inventarse un enemigo externo?, ¿Cómo se articulan los juegos de temporalidades del montaje fílmico con las narrativas sobre el pasado, presente y el futuro de la nación arcoíris?, ¿Por qué este transitar de la ciencia ficción al documental, del documental a la ciencia ficción?, ¿Cuál es el papel ahí de los medios de comunicación?, ¿Cómo se construyen relatos y narrativas en torno a una precaria convivencia entre sus miembros para orquestar sentidos políticos?.

A pesar de la tendencia de nombrar en singular al Estado Nación en África, no se trata de un objeto definitivo. Resulta, como acertadamente plantean Jean y John L. Comaroff, una formación histórica lábil, un plurifuncional tipo de “políticas en movimiento”. Para los autores:

En el continente se revelan con cruenta claridad muchas de las obsesiones contemporáneas del postcolonialismo, muchas de las contradicciones que comporta el esfuerzo de realizar políticas modernistas en estos tiempos posmodernos y neoliberales. Este esfuerzo, estas obsesiones, se internan en diversas esferas de las formas colectivas de estar en el mundo dentro de la lucha por alcanzar términos plenos de significados con los que construir una sensación de pertenencia, y, por tanto, una comunidad moral y material en circunstancias que privilegian las diferencias. Esto, por supuesto dentro de los intentos por regular los límites de la soberanía bajo condiciones globales que no sólo alientan el movimiento transnacional de trabajo y capital, de dinero y bienes, sino que los convierten en condición necesaria para la riqueza de las naciones; dentro de las a menudo amargas controversias que se desencadenan cuando los individuos hacen valer diversos tipos de identidad para reivindicar derechos e intereses; dentro de los problemáticos discursos públicos acerca de la manera más adecuada de configurar constituciones propias del siglo XXI y, específicamente, su protección de los derechos individuales; dentro de complicados procesos a través de los cuales los gobiernos, las organizaciones no gubernamentales, los ciudadanos actuando en nombre de la sociedad civil, y otras fracciones sociales tratan de esculpir una división del trabajo político y social; dentro de las implicaciones de la angustia sobre la decadencia del orden público, el crimen-organizado y fortuito-, la corrupción y su forma de combatirla (Comaroff, 2002: 95).

Inevitablemente, entonces, en estas accidentadas y siempre cambiantes coyunturas de los estados naciones postcoloniales africanos se impondría la pregunta acerca de los significados contingentes y cotidianos que se edifican en torno a los conceptos de nación y de pertenencia, de identidad y ciudadanía, imbricadas también con los modos de textualizar y experimentar las construcciones de antiguas autoctonías que involucran necesariamente los ejes de la historia, la cultura, la raza y la etnicidad. Como aseveran igualmente los Comaroff “...un *passage* desde el pasado que pone de manifiesto mucho sobre el presente”, (Ibidem); o como nos sugeriría Roger Chartier el presente del pasado, allí donde la escritura de la historia revisa la historia de lo escrito (Chartier, 2005: 14).

A estas interrupciones y yuxtaposiciones temporales también habría que añadirle las difíciles y siempre tensas evidencias de las operaciones ideológicas y retóricas a las que estas categorías son sometidas bajo los imperativos de intereses y estrategias políticas que desfiguran el pasado y el presente, la memoria y los sitios de la historia para articularlos convenientemente en relatos que encarnan las “fantasías” del origen, en narrativas que actúan los pasados reconstruidos, ofreciendo tipos de identificación y sentidos sociales desde los cuales canalizar la agencia política; desplazando así, los análisis críticos sobre las persistentes crisis en la era de los post-derechos civiles, sobre las limitaciones y fracasos de las transformaciones políticas y de los nacionalismos redentores, sobre las promesas rotas de libertad e igualdad por sus posibilidades de representación simulada, que, entre otras cosas, contribuyen a poner en evidencia las ansiedades que estructuran los imaginarios políticos y sus “nuevos” locus de enunciación polisémica, por supuesto, también colmados de fisuras y contradicciones.

Bibliografía

Bhabha, Homi (2010), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires: SigloXXI Editores.

Comaroff, Jean y Jhon L. (2002), “Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial”, en *Revista de Antropología Social*, No. 11.

Chartier, Roger (2005), *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México D.F: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (2004), *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (2001), *La verdad en pintura*, Buenos Aires: Paidós.

Hall, Stuart (2010), “El trabajo de la representación”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (editores), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Kracauer, Siegfried (1995), *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Paidós.

Stam, Robert (2001), *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós.

¿El hechizo de la masa? “Hipótesis de lectura” sobre la imagen de los sectores populares en el nuevo cine argentino

Gonzalo Assusa

UNVM - IAPCS

Resumen:

La emergencia del nuevo cine argentino desata una serie de debates teóricos. Probablemente una de las caracterizaciones más convincentes es la que lo define como surgido de una misma *crisis*, no sólo en el campo cinematográfico, sino también de una misma crisis social. En el marco de un análisis sociológico de este fenómeno cultural, el presente trabajo planteará una *hipótesis de lectura* para algunas de las producciones audiovisuales del denominado nuevo cine argentino, en pos de establecer conceptualmente la estructuración desde el polo productivo de la elaboración imaginaria de esta crisis social, concretamente, de la emergencia de los sectores populares en sus filmes.

Palabras clave:

cine – sociología - consumo – clase – etnocentrismo

¿El hechizo de la masa? “Hipótesis de lectura” sobre la imagen de los sectores populares en el nuevo cine argentino

Introducción

El *nuevo cine argentino* ha sido objeto de numerosas críticas y abordajes. Desde reflexiones de corte más semiótico hasta nuevos desarrollos de teoría del cine. En el

proyecto de una construcción de este fenómeno como objeto de estudio de una Sociología de la Cultura, dos de estos enfoques resultan fundamentales: 1) Un análisis sociológico del campo de producción cinematográfico argentino, su crisis y reconfiguración en la década del noventa, sus conflictos y reapropiaciones del campo general del audiovisual en Argentina, la emergencia de nuevos actores, nuevas relaciones de fuerza y nuevas estrategias de acumulación y reposicionamiento, etc. Y 2) Un análisis sociológico de las prácticas de consumo y apropiación de este cuerpo de bienes simbólicos (los filmes del nuevo cine argentino). A esta última línea, más inexplorada que la anterior, es a la que se intenta aportar con la investigación en la cual el presente trabajo se inserta.

La propuesta que aquí presentaré es la puesta en discusión de una hipótesis teórica de lectura que permita, sin cerrar del todo una estrategia de abordaje, buscar puntos de conexión entre los momentos de estructuración del texto en su producción, y de lecturas o prácticas de decodificación de los consumidores.

Esta hipótesis de lectura se basará, fundamentalmente, en los aportes de Grignon y Passeron para la construcción de una sociología de la cultura interesada por el objeto de lo popular. Principalmente, aquí se recuperará la teorización sobre las derivas hacia formas de «etnocentrismo de clase» en las miradas que tienen al «pueblo» como objeto, en tanto sustrato conceptual para pensar críticamente la emergencia de lo popular en las producciones de Pablo Trapero y Adrián Caetano.

Esta propuesta deberá ponerse en tensión con un análisis semiótico detallado de las producciones de los filmes de estos directores, por un lado, y con un análisis de las prácticas concretas de consumo de estas imágenes, por otro. Ambos estudios exceden el tamaño y la pretensión del presente trabajo, aunque se encuentran en el horizonte de la investigación en la que éste se enmarca.

La relevancia de la presente reflexión estriba en que, según entiendo, permite plantear teóricamente una manera de poner en relación las prácticas de consumo fílmico con «habitus de clase» de los sujetos-espectadores. Esto implica que el consumo de cine (y sus diversas modalidades) puede pensarse, en la formación social contemporánea, como un conjunto fundamental de «prácticas enclasadadas y enclasantes». Para plantearlo de otra forma, en un nivel más amplio, el consumo de imágenes no sólo es condicionado por la recursividad y el capital de algunas posiciones sociales, sino que forma parte de

las prácticas de distinción que, a la vez, constituyen identidades de clase y regulan (a nivel imaginario) las relaciones *entre* clases. La forma en la que determinado público *ve* (mira, observa, contempla y concibe) a los sectores populares, resultaría de vital importancia para comprender la forma en la que *actúa* en sus relaciones inter-clase.

Entre la sala y la pantalla: resumen contextual

Distintos autores confluyen en una periodización que identifica a mediados de los años noventa como un momento de crisis en la cinematografía argentina, y como un quiebre hacia nuevos rumbos. Me interesa rescatar brevemente tres planteos que marcan cierta conexión entre la transformación en la exhibición cinematográfica y los contenidos de la cinematografía argentina de esta época.

Octavio Getino, en estudios -que anteceden el dictado de la última Ley de Cine y a la creación del INCAA- sobre las industrias culturales en el país, sostiene que, a partir de 1989, pero con un quiebre abrupto en 1992, se produce una fuerte caída en el número de espectadores, paralelamente a un masivo cierre de las tradicionales salas en aquellos años. Sumado al momento de crisis económica y recesión, y a los aumentos en el precio de las entradas, Getino entiende que por estos años el cine se orienta hacia nuevos públicos y pierde su carácter popular.

Pero además, el autor avanza un paso analítico fundamental al sostener que

Si los sectores populares debieron abandonar las salas, también lo hicieron de las propias pantallas cinematográficas –desaparecieron de ellas muchos aspectos de su cultura que serían recogidos rápidamente por la televisión-, ya que el diseño de la mayor parte de las películas producidas debió atender obligadamente las características del nuevo público, así como las pautas de consumo de bienes culturales (Getino, 1993: 269).

En una dirección similar avanza el estudio de Ana Wortman. La autora marca en el cine esta pérdida del carácter popular y una reorientación hacia clases medias y medias altas. “El cine comenzó a perder el carácter históricamente popular que tuvo a lo largo del siglo y se orientó gradualmente hacia públicos más reducidos, con un poder adquisitivo

superior y también con características ideológicas y culturales distintas de los espectadores tradicionales” (Wortman, 2003: 116).

A la vez, esta investigadora intenta conectar esta transformación con una retraducción a nivel socioespacial, de la profundización de las desigualdades económicas y de la profunda reconfiguración de la estructura social. “[...] asistimos a una remodelación de su trazado [el de la ciudad] en virtud de un proceso de acentuación de la desigualdad social visible en la proliferación de emprendimientos inmobiliarios orientados a sectores que se han enriquecido en los últimos años” (Wortman, 2003: 118). Esto refiere fundamentalmente a la instalación masiva de complejos multisala en zonas residenciales de clase media alta y en centros comerciales. Esto se combina con procesos más amplios de retracción de los consumos culturales hacia el espacio privado, potenciado por las nuevas tecnologías de reproducción doméstica (cuyo acceso se amplía considerablemente a principios de los noventa).

Por último, Gonzalo Aguilar, en su ensayo sobre el nuevo cine argentino, aporta una perspectiva que conecta estos procesos con transformaciones más generales. “En términos culturales, si lo popular había mantenido una tensión o una resistencia a la apropiación mediática, en esa década puede decirse que el crecimiento de los medios masivos y la industria cultural terminó por absorber (y despolitizar) casi todas las expresiones de la cultura popular” (Aguilar, 2006: 146).

Lo interesante de su perspectiva es que enmarca el fenómeno que intentamos caracterizar en un momento sociopolítico en donde la categoría misma de “pueblo” tiende a caer en desuso, y conecta, a su vez, esta situación con su expresión en el ámbito cinematográfico. “El cine, que desde los tiempos de *El acorazado Potemkin* había sido un lenguaje ideal para alentar al pueblo en trance, se encontró con que el pueblo se había transformado en otra cosa” (Aguilar, 2006: 147).

Una serie de trabajos que, en conjunto, piensan una desaparición doble y causalmente vinculada: la del pueblo «en las salas», y la del pueblo «en la pantalla». La pregunta que surge, entonces, es ante la reemergencia de «nuevas y fragmentadas formas de lo popular» en películas como *Pizza, Birra, Faso, Mundo Grúa, El Bonaerense, Un oso rojo*. No hubo una gran transformación en el ámbito de la exhibición, ni hubo masivos retornos de los sectores populares a las salas de cine en el país. Este pueblo lumpen y

marginalizado ¿vuelve entonces, pero como objeto de otras miradas? ¿retorna como imagen que no buscaría tanto identificación como contemplación?

Los usos del margen

Pierre Bourdieu, en una comunicación de 1983, elabora el problema del “pueblo” como apuesta política en el campo intelectual. Si bien sus obras más importantes pueden ser criticadas por el carácter “legitimista” de buena parte de sus pasajes, este artículo posee una complejidad particular al mostrar que, en momentos en que el «campo intelectual» no ha desarrollado su autonomización en sentido pleno, el hablar “de” o “sobre” el pueblo posee una capacidad legitimante.

Claro está, este recurso a lo popular, no siempre consiste en la búsqueda de éxito comercial o “popularización” de determinadas obras o discursos (todo lo contrario). Antes bien, la estrategia consiste muchas veces en una circulación restringida que “representa” (se erige como representante) el pueblo y su cultura, operación de inversión simbólica que olvida todo rastro de la dominación (conversión del *estigma* en *emblema*). Estas prácticas, están fuertemente signadas tanto por la posición de los agentes en el interior del campo intelectual y social, como por sus trayectorias particulares (que dan lugar a *homologías* entre posiciones dominadas en distintos campos). Por esto Bourdieu sostiene que

[...] es necesario volver a captar todo el sistema de relaciones del cual es producto, todo el conjunto de las condiciones sociales de producción de los productores del discurso (en particular, la escuela primaria) y del discurso mismo, por lo tanto todo el campo de producción del discurso sobre el “pueblo”, especialmente las regiones dominadas del campo literario y del campo político (Bourdieu, 2007: 155-156).

En este sentido, ¿qué podríamos decir de un cine que, sin lugar a dudas, nombra-muestra-narra lo popular, en un momento en que el pueblo se ha transformado radicalmente? Pero además ¿quién escucha su nombramiento? ¿para quién se construyen estas imágenes de marginales? Un primer elemento de esta hipótesis implicaría *pensar el uso de lo popular en la imagen fílmica como una estrategia de*

capitalización política y reposicionamiento de agentes que ocupaban posiciones dominadas en el campo cinematográfico argentino de los noventa.

Las formas del etnocentrismo de clase

Las herramientas metodológicas que proponen Grignon y Passeron parten, de cierto modo, de un campo teórico abierto por los aportes de Pierre Bourdieu, fundamentalmente en su libro *La distinción*. A partir de estos desarrollos, los autores establecen un debate sobre las dificultades epistemológicas en torno a combinar el análisis *ideológico* y el análisis *cultural*, o bien, de los cruces por pensar la *estratificación* social junto con la *segmentación* simbólica.

Lo más relevante del planteo de estos autores para el interés del presente texto es lo referente a las formas en las que se puede vincular la dominación social (relaciones entre clases dominantes y clases dominadas) y la dominación cultural (relaciones entre simbolismo dominante y simbolismo dominado), tomando en cuenta dos formas de vínculos básicos entre estas dos instancias: los de “homología” y los de “relativa autonomía”.

En una ruptura que implica, necesariamente, el establecimiento de la entidad propiamente simbólica de las prácticas de los sectores populares (la separación de explicaciones “espasmódicas” de sus acciones), el acto de reconocimiento puede devenir en ciertas formas de “retorno” a las perspectivas etnocéntricas de clase de los primeros acercamientos espontáneos al objeto de lo popular, aquellas que conciben un “monopolio cultural de la definición de lo humano”, restringido al simbolismo dominante.

La primera forma de “retorno” sería la perspectiva *populista*, aquella que en un intento de “rehabilitación” de las culturas populares, incurre en un olvido del principio de dominación, y procede en una “excesiva” autonomización del mundo popular.

La segunda vía de “retorno”, la perspectiva *miserabilista*, aparece como una forma extrema de legitimismo que define –tomando como parámetro la forma y el signo de la cultura dominante- lo popular exclusivamente como *falta*, como carencia. En este punto, resulta imperante recordar una advertencia adicional de los autores: incluso allí donde

“la mirada” logra ver ciertos “haberes” populares, está siempre la posibilidad de adjudicar una excesiva homogeneidad vertical (de la estratificación social) y pensar la diferencia de simbolismos sólo como una diferencia de grados (con lo cual se estaría utilizando no sólo el criterio legítimo de cultura, sino también su forma y “categorías”). A esto se refieren los autores cuando hablan de “dominomorfismo”.

Estas categorías resultan fundamentales a fin de pensar críticamente las construcciones ideológicas y culturales en torno a lo popular, en la medida en que ponen en evidencia usos y formas de vínculos centrales entre sectores intelectuales y sectores populares.

Javier Palma (2006), en la perspectiva de estudios sobre la cultura popular de la línea de Pablo Alabarces, realiza un aporte fundamental para pensar las formas de “representación” del pueblo en dos contratos de lectura del *nuevo cine argentino*: el “realista” y el “naturalista”. Retomando las formas en que Gonzalo Aguilar caracteriza la aparición del pueblo en las películas del nuevo cine argentino (como “reservorio cultural” o como “otredad inaccesible”), Palma analiza los mecanismos que operan sobre “la muerte de lo representado en la representación”, es decir, sobre la forma en la que la marginalidad se ha vuelto tópico de la industria cultural y, a partir de esto, piensa el problema de la *valoración* de esta marginalidad que surge en los discursos que la referencian.

En este sentido, y deteniéndose en la oralidad de los personajes, Palma construye “lecturas preferenciales” de las películas de Trapero, Caetano y Martel en torno a sus signos indiciales, la racionalidad de sus actores (o mejor, agentes, personajes), conjunto que marca una tendencia hacia *representaciones miserabilistas* de lo popular. Aun cuando el autor encuentra ciertas derivas populistas en los mismos filmes, la cuestión de estructuras previas que se intentan “confirmar” en la imagen, aparece presente en ambas formas de etnocentrismo.

Esta última afirmación es la que me gustaría retomar, a la vez, como uno de los aportes fundamentales del autor, y como un punto de diferenciación con respecto a mi enfoque. A Palma parece importarle especialmente el uso que la industria cultural (podríamos decir, la cultura masiva) hace en sus representaciones de los sectores populares y su cultura. Si bien, profundamente relacionado, la perspectiva que me gustaría proponer es otra. *Pensar, a partir de la idea de miserabilismo como una particular “mirada” del pueblo, históricamente determinada no sólo por prejuicios “metodológicos y*

epistemológicos” sino también por experiencias de clase de sujetos concretos, las producciones audiovisuales de Trapero y Caetano como signadas por unas “lecturas preferenciales” que en algún punto comparten códigos y estructuras de percepción con su público. Esta suerte de coincidencia o realización de una “codificación miserabilista de la imagen de lo popular” identifica un fundamental núcleo conflictivo para la investigación: el espacio entre 1) las estructuras y experiencias de clase y 2) las prácticas de producción y consumo simbólico.

Miradas encontradas

Probablemente el antecedente más importante realizado en términos sociológicos para este trabajo sea el de la publicación compilada por Ignacio Amatriain. En su introducción, el autor plantea que

La línea de representación de los «descartes del capitalismo», aquel «realismo sucio» con que «*Pizza, birra, faso*» inauguró simbólicamente el NCA, había tenido el mérito de su impacto en el espectador y supo quizás conmover inicialmente ciertos hábitos de percepción y esquemas ideológicos de la clase media sobre la marginalidad [...] Más aún, parte de la reciente revisión y (auto)crítica que venimos describiendo ha operado en torno a la relectura ideológica de este “cine social” atrapado acaso hoy en la modalidad de un miserabilismo cinematográfico, prontamente metabolizado y compatible con los prejuicios y estereotipos propios del público de clase media (Amatriain, 2009: 60-61).

Esta formulación resume bastante fielmente la intención del presente trabajo, y deja poco para agregar. Aún así, para concluir, cabe una aclaración de tipo metodológica: denominé este desarrollo como una “hipótesis de lectura” en tanto que no debiera olvidarse que la eficacia del “contrato de lectura” con que se codifica el texto fílmico es justamente el *problema*, y no el supuesto de una investigación. Esto constituye el punto de partida para el análisis de las prácticas concretas de consumo que, de diversas formas, *metabolizan* la imagen de lo popular. Estas prácticas, a mi entender, darán pistas importantes de cómo determinados sectores piensan, actúan, pero sobre todo *imaginan* sus relaciones con los sectores populares.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amatriain, Ignacio (coord.) (2009), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires: CICCUS.

Bourdieu, Pierre (2007), “Los usos del «pueblo»”, en *Cosas Dichas*, Buenos Aires: Gedisa.

Getino, Octavio (1994), *Las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires: Colihue.

Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Palma, Javier (2006), “Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación” en Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.

Wortman, Ana (2003), “Identidades y consumos culturales”, en *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbana en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires: La Crujía.

La construcción de la imagen femenina en los films de Almodóvar

Lic. y Prof. Mónica Gruber

Facultad de Filosofía y Letras, Depto. de Artes, Universidad de Buenos Aires.

monicagruber@yahoo.com.ar

Lic. y Prof. Marta Balán

Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata

matabalan@fibertel.com.ar

Resumen:

El presente trabajo se propone analizar algunos aspectos de la construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar, que llevará a realizar una reflexión acerca de los diversos tipos de mujeres que pueblan sus encuadres: madres, hijas, prostitutas, amas de casa, sumisas, dominantes, drogadictas... con las cuales el director ha sabido captar particularidades de la esencia del corazón femenino. Para ello se trabajará sobre la imagen femenina en su filmografía. La personal narrativa almodovariana, su estética y variopinta temática, hacen de él uno de los realizadores más inteligentes, incisivos y originales de habla hispana. Nos centraremos en la segunda etapa de su filmografía, a partir de su reconocimiento internacional, recordando además que la obra de Almodóvar recibió reconocimiento público en otros países antes de ser aceptada masivamente en su patria. Por ello deseamos indagar cuáles fueron los cambios que esto trajo aparejado y cómo repercutieron a nivel iconográfico y narrativo.

Palabras claves:

mujeres – personajes femeninos – estética – transgresión – sexo

La construcción de la imagen femenina en los films de Almodóvar

Consideraciones acerca de la construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar

“No naces, sino que más bien te haces, mujer”

Simone de Beauvoir

El presente trabajo se propone otra aproximación a la filmografía de Pedro Almodóvar, la cual se halla protagonizada mayoritariamente por mujeres, lo que nos lleva a realizar una reflexión acerca de ciertas características de los personajes femeninos que habitan en sus películas.

En su producción parecen confluír elementos diversos: españoles, del pop americano y del *camp*, siendo este último el sello indiscutible de su universo estético.

Susan Sontag definía el *camp* por su amor a lo artificioso, lo no natural y lo exagerado. Al considerarlo como un tipo de esteticismo, lo identificaba como una forma de ver el mundo, como fenómeno estético, de este modo no sólo podríamos hablar de objetos *camp*, sino también de actitudes de las personas, si presentasen una cierta dosis de artificio. Para la ensayista norteamericana “encarna una victoria del ‘estilo’ sobre el ‘contenido’, de la ‘estética’ sobre la ‘moralidad’, de la ironía sobre la tragedia” (Sontag; 2005: 370).

Una de las críticas de las que ha sido centro la obra almodovariana, es la que esgrime su exceso estético, al punto de que un crítico británico señaló que *Tacones lejanos* suponía la obra “de un ‘decorador de interiores’ o ‘escenógrafo” (Smith, 2005: 143). Asimismo Smith subrayaba el valioso aporte del autor de *Con pluma* al inscribir la obra del director manchego en dicho universo estético del *camp*: “Alberto Mira [...] coordinador del valioso primer diccionario de la cultura gay en España (*Para entendernos*) e historiador de la cultura *camp* española [...] leerá el cine de Almodóvar dentro de ese contexto histórico-estético” (Smith, 2005: 145).

Si lo exagerado y determinadas actitudes de las personas constituyen una de las características definitorias del *camp*, en algunos ámbitos como el universitario, *queer* y *camp* se utilizan como sinónimos a la hora de denominar determinadas conductas sexuales. Brígida Pastor señala que: “en el cine de Almodóvar, el deseo de cambiar su

sexo biológico o revelar sus cuerpos ‘invertidos’ siempre aparece como legitimizado y nunca como negativo de la norma” (Pastor, 2005: 443).

Almodóvar, que demuestra ser un agudo conocedor de algunos aspectos del alma femenina, pinta un mosaico donde tienen cabida los seres marginados, que no tenían voz ni imagen en la sociedad franquista, pero que a partir de su cine adquirieron visibilidad. De este modo, sus pasiones, deseos y miserias se transforman en protagonistas. De la comedia al *thriller*, pasando por el melodrama: sus personajes componen este vasto friso absolutamente transgresor. Almodóvar no desdeña ningún ser femenino en su creación...

Consideramos oportuno señalar, según nuestro criterio, dos etapas en la filmografía del director manchego, la primera de las cuales termina con *La ley del deseo* (1986), período que refleja fielmente los contenidos, modos de expresión y deseos de la Movida,¹ de la que Almodóvar fue uno de los representantes más conocidos; esta primera época estuvo “muy marcada por la provocación y la vulgaridad” siendo “voluntariamente excesiva y provocadora” (Méjan, 2007: s.d.). Como señala Polimeni “al principio, cuando todo era turbulento en su vida y su obra, cuando pasaba más por un agitador cultural que por un cineasta, los contextos que creaba podían parecer un carrousel delirante” (Polimeni, 2004: 10).

Los personajes de los films de este período son absolutamente provocadores, lineales, audaces, desinhibidos y directos en la consecución de sus objetivos. Ellos, decididamente constituyen el vehículo a través del cual el director desarrolla los temas fundamentales de la Movida: droga, alcohol, música y sexualidad sin compromiso, que constituían un fin en sí mismos.

La segunda fase, se extiende hasta sus últimas producciones. En este momento, su estética, temática y lenguaje cinematográfico se modifican y complejizan, dejando de ser exclusivamente provocadores. Como consecuencia, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, se produce la aceptación e incorporación del cine de Almodóvar en los circuitos internacionales y su reconocimiento en España. El desplazamiento del

¹ No hemos encontrado una unívoca definición del término *movida* pues distintos autores coinciden en mencionar la vaguedad del mismo y su polisemia. Siendo considerado un fenómeno *underground* y minoritario ocurrido en España entre los años 1978 y 1985,¹ en circunstancias en que se producen en el país, cambios políticos y sociales asociados a la finalización del franquismo y la transición hacia una democracia.

autor y su creación de la periferia al centro de la sociedad, se hizo evidente y esos cambios señalados, indudablemente, contribuyeron a ello. Sin embargo, ¿qué operaciones se habían dado a nivel socio-cultural que habían producido dicho desplazamiento? Recordemos que al respecto Britto García señalaba: “Pero, a veces, el propio sistema asume el papel de crear y de dirigir la cultura del subgrupo disidente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable, y rentable”. En tales casos la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, mediante las cuales el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla su posible funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia se transforma en subcultura del consumo” (Britto García, 1991: 24).

En esta segunda etapa, deja de utilizar la transgresión como fin en sí mismo. Hay un cambio estético cuya posibilidad se había perfilado en *Matador*, con una personalísima y marcada “elección cromática” (Zurián Hernández, 2005: 24), que se convertirá a partir de ese momento en su sello personal. Desde el punto de vista técnico y del lenguaje cinematográfico se notan madurez y cuidado al servicio de la diégesis. Los personajes adquieren profundidad y definición, al tiempo que se amplía la temática abordada.

Nuestro análisis se centrará en este período, remitimos a nuestro trabajo anterior para abordar la primera etapa de su filmografía.

Caracterización de los personajes femeninos

En el universo conformado por los personajes femeninos de Almodóvar, encontramos putas, drogadictas, asesinas, heterosexuales, bisexuales, lesbianas, transexuales, travestis, castradoras, amas de casa (escasas), masoquistas, esposas, madres, hijas, abuelas, amigas, vírgenes, todas ellas presentan una característica particular, son profundamente gregarias, se ayudan, son cómplices, se consuelan, no se critican. Estas mujeres son expeditivas, no hacen uso del chisme, nada las escandaliza. Ellas escandalizan. Su vocabulario es directo, utilizando todo tipo de expresiones, no se

percibe diferencia manifiesta en el vocabulario con que se expresan las mujeres lesbianas o heterosexuales, travestis y transexuales.

Tal como señalamos en otro lugar:

El mundo femenino almodovariano es fraccionado, absolutamente parcial; es su visión de las mujeres, su elección de cuáles serían sus principales características y deseos y de los problemas que padecen: todas sufren, luchan, buscan [...] El deseo amoroso está siempre presente, ya sea en el discurso como en los hechos, lo mismo sucede a sus personajes masculinos, todo lo importante gira alrededor del amor, del deseo, de la búsqueda del otro. El amor redime, el amor destruye, el amor mata (Balán y Gruber, 2009).

El asesinato es una forma aceptada para resolver los conflictos en este universo fílmico, matan por venganza, en defensa propia, por codicia y por celos. Cuando el asesinato es cometido por un personaje femenino queda impune. Los crímenes que ellas cometen no se juzgan, ni acarrear problemas de conciencia.

Excepto en el caso de los travestis y transexuales, preocupados por sus *lolas*; la obsesión por la *eterna juventud* propia de nuestra sociedad, no constituye tema de particular interés para las mujeres de Almodóvar. Los tratamientos, las dietas, el exceso de peso o las arrugas no parecen preocuparlas. No aparecen en sus conversaciones. Sí constituyen una preocupación para los otros personajes femeninos, por la importancia que estos atributos tienen en la conformación de su imagen femenina, como elemento de afirmación y seducción.

Los cuerpos que se muestran en las escenas de amor son jóvenes y estéticamente bellos con excepción de Manuel Berenguer, el sacerdote pederasta de *La mala educación* y Ernesto Martel, el amante posesivo de *Los abrazos rotos*. En este último caso, elude exhibir el deterioro producto del paso de los años mostrando los cuerpos cubiertos por sábanas blancas, como si fueran una mortaja, que parece referir la posible muerte del magnate.

Análisis de la vida privada

Todo autor hace un recorte de la realidad de acuerdo con lo que desea contar, para Almodóvar los temas fundamentales tienen que ver en esta segunda etapa sobre todo con el sexo y la sexualidad, algunos aspectos de la maternidad, la amistad, la pasión, el deseo, la violencia, la muerte incluyendo el asesinato como solución aceptada, normalizada y despenalizada. Todos desarrollados a través de los personajes femeninos casi exclusivamente.

Almodóvar se traslada desde su pueblo a Madrid. Entre otras opciones la ciudad, permite como dice Eribon “una manera de escapar en la medida de lo posible al horizonte de la injuria cuando ésta significa la imposibilidad de vivir la homosexualidad propia sin tener que disimularla continuamente” (Eribon, 2001: 41). También Goffman menciona la huida a la ciudad, al hablar de los homosexuales, como uno de los procedimientos estratégicos utilizados por los que él denomina “los estigmatizados”. Por otra parte, esto es también la posibilidad de “volver a definir la propia subjetividad, de reinventar la identidad personal” (citado en Eribon, 2001:41), al participar del anonimato y la libertad que brindan las grandes urbes; esto incluye el encuentro con otros semejantes cuya sexualidad comparten. Debido a esto la sociabilidad gay o lesbiana “se basa en principio y ante todo en una práctica y una política de la amistad” (Eribon, 2001:42). Henning Bech escribe al respecto “Estar con otros homosexuales permite verse a uno mismo en ellos [...] compartir e interpretar la propia experiencia [...] los círculos de amigos son [...] una de las instituciones más importantes de la vida homosexual [...] donde es posible desarrollar una identidad más concreta y positiva como homosexual” (citado en Eribon, 2001: 42). Los personajes femeninos de sexo biológico masculino en la obra de Almodóvar comparten esta característica, son gregarios, pasan del aislamiento a la sociabilidad, condición que les permite concretar una socialización secundaria entre pares, incorporando pautas culturales de los grupos de pertenencia a los que adhieren, así como acceso a una jerga particular. Se produce un cierto proceso de aculturación² a los nuevos patrones de conducta y expresión, que les brindan un código privado y pautas de identidad.

Tal vez la escena más esclarecedora de lo antedicho es la que transcurre en *Todo sobre mi madre* cuando todos los personajes femeninos se encuentran en la casa de Manuela.

² Es un proceso que implica la recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro.

Mujeres y varones tienen culturalmente lugares distintos asignados en la dinámica amorosa, gays, travestis y transexuales al pertenecer al sexo biológico masculino tienen socializaciones primarias diferentes a las del sexo biológico femenino. Posteriormente al poder manifestar su feminidad particular, incorporan pautas, gestos, y una dinámica corporal que trata de diferenciarse de la masculina o bien asemejarse a la femenina, siendo en algunos casos estereotipada. Algunas de las mujeres protagonistas de estas películas presentan un comportamiento, deseos, lenguaje y psicología predominantemente masculina, que en nada se diferencian de los restantes protagonistas femeninos (travestis y transexuales).

Por otra parte, también los comportamientos amorosos se hallan moldeados y condicionados desde lo cultural, como afirma Clara Coria “el amor de pareja ha sido construido socialmente a lo largo de la historia”, en cada época siguiendo pautas muy precisas que “surgían de la moral social imperante”, estas condicionan “los contenidos asociados a él , las expectativas adjudicadas, *las maneras consideradas femeninas y masculinas de demostrarlo, el lenguaje amoroso, las normativas amorosas, como también las formas de gozarlo y de sufrirlo*” (Coria, 2007: 16, el subrayado es nuestro). El lenguaje, actitudes y expresiones de las mujeres de Almodóvar, salvo algunas excepciones no se corresponden con el culturalmente pautado para su edad, grupo y clase.

A pesar de los cambios políticos y económicos que se produjeron en la sociedad española en los últimos treinta años, existe una “asincronía cronológica” (Buxó Rey, 1991: s.d.) clara entre estas transformaciones por una parte y los cambios culturales, que incluyen valores, creencias y pautas de comportamiento, por el otro, el modelo sociocultural aún se sigue reproduciendo. El comportamiento de las mujeres, la naturalidad y libertad con que abordan la práctica del sexo y las sexualidades propuestas, la búsqueda de goce sexual de muchas de ellas y el vocabulario con que se expresan no conciben con los modelos femeninos españoles de la época.

El amor romántico es un tema medular en la vida de las mujeres,

suele ocupar para una gran mayoría de las mujeres el eje central de satisfacción, llegando incluso a ser considerado por ellas mismas como la fuente “natural” de satisfacción femenina [...] el amor no suele ser para los varones la única fuente de satisfacciones ni tampoco el lugar reconocido socialmente como de dominio masculino. En cambio, para la

gran mayoría femenina, el amor no sólo llega a convertirse en el casi único recurso de satisfacción posible [...] sino también en un mandato social con características definitorias de la identidad (Coria, 2007: 51).

El sexo y no el amor es el tema principal para las mujeres de Almodóvar.

Por otra parte personajes femeninos y masculinos cometen actos violentos, como ya mencionamos, entre ellos el asesinato. Las actitudes machistas son expuestas sin crítica, prevalece el amor pasión, haciendo “del amor una experiencia de sufrimiento y muerte. El significado etimológico de ‘pasión’ es muerte” (Coria, 2007: 16).

La transgresión sexual es permanente, va más allá de los límites circunscriptos por la moral oficial, lo que convierte a los transgresores femeninos en marginales, ya que como dice Coria al referirse a esta “también está sexuada, las transgresiones femeninas son casi siempre motivo de censura y objeto de marginación” (Coria, 2007: 65).

Los personajes femeninos de Almodóvar no presentan las características de discriminación lingüística o el consenso de valores y actitudes propias del sexo o del estatus social de la mujer. Los eufemismos³ son particularmente frecuentes en el vocabulario referido a la sexualidad y a la actividad fisiológica del cuerpo humano. El uso de eufemismos está restringido en función del sexo, la edad, el estatus social, la situación en que se usa; la mujer goza de una menor permisividad social en el uso de términos considerados tabú.⁴

Buxó Rey afirma que “por el hecho de usar términos prohibidos, vulgares o contextualmente inapropiados, el hombre particularmente, con una audiencia masculina, confirma su identidad como tal, así como da muestras de valor y osadía” (Buxó Rey, 1991: 88). En cualquier circunstancia los tabúes son más restrictivos respecto al comportamiento interactivo verbal de la mujer, ya que actúan como guardianes del orden social (machista) prevaleciente. En las películas analizadas la mayoría de los personajes femeninos no tienen restricciones de lenguaje, condicionamientos (tabúes), no emplean eufemismos, usan términos “prohibidos, vulgares y contextualmente inapropiados”.

³Es una palabra o expresión aceptable o menos ofensiva que sustituye a otra considerada vulgar, de mal gusto o tabú; suele describir cualidades o rasgos del objeto, acto o persona mencionada.

⁴ En la literatura antropológica, el concepto de tabú se refiere a individuos, cosas o palabras cuyas cualidades son objeto de temor o susceptibles de ser prohibidos (Buxó Rey, 1991: 86).

Palabras finales

A partir de *Todo sobre mi madre*, los personajes femeninos van adquiriendo progresivamente características cada vez más relacionadas con la psicología propia de las mujeres aunque aún conservan algunas actitudes y expresiones correspondientes culturalmente a estos grupos. Hay ciertos temas como por ejemplo la maternidad que deja de ser una mención para adquirir cierta profundidad.

Teniendo en cuenta el análisis anterior, concluimos que muchos de las mujeres de su filmografía responden a ciertas características culturales, incluidas las lingüísticas, que caracterizan a individuos de sexo biológico masculino socializados secundariamente en la feminidad.

Al respecto el propio director ha confesado: “En varias ocasiones he escrito papeles a los cuales a última hora, les he cambiado el sexo, de hombre a mujer” (Strauss, 2001: s.d.).

Bibliografía

- A.A.V.V. (2001), *Almodóvar: el cine como pasión: actas del congreso internacional “Pedro Almodóvar”*, Castilla- La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.
- Balán, Marta, Gruber, Mónica (2009), “La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar”, en CD-ROM *XII Jornadas Interescuelas, Departamentos de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de humanidades y Centro Regional Universitario de Bariloche, Universidad Nacional del Comahue (XIIº: 2009: Río Negro).
- Buxó Rey, M. Jesús (1991), *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultura*, Barcelona: Anthropos.
- Colmenero Salgado, Silvia (2001), *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Barcelona: Paidós.
- Coria, Clara (2007), *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*, Bs. As.: Paidós.
- Eribon, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona: Anagrama S.A.
- Fernández Poncela, Anna M. (2000), *Mujeres, revolución y cambio cultura*, Barcelona: Anthropos.
- Garrido, Elisa (Editora)(1997), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis.
- Méjean, Jean-Max (2007), *Pedro Almodóvar*, Buenos Aires: Ma Non Troppo.
- Polimeni, Carlos (2004), *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Madrid: Campo de ideas.

Sontag, Susan (2008), "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Bs. As.: Sudamericana S.A.

Strauss, Frédéric (2001), *Conversaciones sobre Pedro Almodóvar*, España: Akal.

Weldon, Estela V. (2008), *Madre, virgen, puta. Las perversiones femeninas*, Bs. As.: Planeta.

A estética sonora na obra de Lucrecia Martel

Natalia Christofolletti Barrenha

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes,
UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)

nataliacbarrenha@gmail.com

Resumo:

Pretendemos discutir o som como uma das marcantes singularidades da obra da cineasta argentina Lucrecia Martel. Para ela, o som é o responsável pela característica sensitiva de sua obra, criando atmosferas que conduzem os filmes muito mais do que suas próprias narrativas. O som também está muito presente no processo criativo de Martel, que afirma pensar primeiro em uma cena sonora antes de decidir onde coloca a câmera, além de ser uma de suas grandes influências através da inspiração trazida pelas narrativas orais.

Palavras-chave:

som no cinema - Lucrecia Martel - processo criativo - cinema argentino

A estética sonora na obra de Lucrecia Martel

Lucrecia Martel sempre assistiu a *A noite dos mortos vivos* (1968, George Romero) no *mute*.

Um de seus filmes preferidos, Lucrecia não poderia dormir se o visse com som, elemento que para ela constrói a arquitetura dos filmes de terror, e o que tornava a experiência atemorizante. Mas isso não virou um trauma. À parte os títulos de filme B que escolheu para seus filmes – *O Pântano* (*La Ciénaga*, 2001), *A Menina Santa* (*La Niña Santa*, 2004) e *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008) -, Lucrecia

afirma que, se suas produções são ouvidas com atenção, podem resultar em autênticos filmes de horror, herança de uma paixão que ela tem pelo gênero. Mas não é só isso. Os filmes de Lucrecia – que, pela dificuldade de classificação, escorregam do terror ao drama à ficção científica, sem encaixar-se propriamente em nenhum deles – propõem uma imersão maior em seu universo, e foram concebidos para serem vistos em seus enquadramentos singulares, ouvidos em suas trilhas sonoras atmosféricas e sentidos em seus corpos e desejos à deriva.

No *making off* do filme *A Menina Santa*, Martel afirma que o que constrói uma história, o que a conta, não é uma coisa tão cerebral e direta, é algo bastante emotivo e misterioso. Assim, através desses mistérios, Lucrecia aposta na naturalidade com que caminha pelo estranhamento, na *mise en scène* atravessada por superposições e na sensorialidade que emana da tela.

Martin Scorsese gosta de preparar suas tomadas de maneira muito precisa, com bastante antecipação, para ter a oportunidade de mudar qualquer coisa que seja necessária. Lars Von Trier se nega a refletir sobre um plano até que o esteja rodando. Bernardo Bertolucci tenta sonhar com as filmagens na noite anterior. Lucrecia Martel só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena. Os filmes de Lucrecia possuem diferenças, mas seus pontos de contato são notáveis - podem-se rastrear ali certas obsessões, certa linha estilística, certo modo de representar as coisas: a onipresença da família, o embate dos personagens com o desejo, a naturalidade com que a diretora caminha pelo estranhamento e o uso primoroso que faz do som são algumas de suas características estéticas e temáticas marcantes. Com um olhar aguçado para o cotidiano, Lucrecia tem entre seus antecedentes cinematográficos os vídeos que ela filmava na infância, e com os quais ela aprendeu os rudimentos da construção cinematográfica, e as histórias orais de Salta, sendo a estrutura da fala e da conversa grandes pilares para o desenvolvimento de seu cinema. Seus filmes trabalham o som como uma matéria significativa, que tem autonomia com relação à imagem, ou que a dota de novas dimensões (Aguilar, 2006). O som detém papel significativo na produção de sentido, sendo constituinte da narrativa como experiência diegética.

A diretora privilegia o som (...) e faz da voz humana e dos barulhos do ambiente as marcas estéticas do filme. Propõe, assim, uma estética sonora, em detrimento de uma estética puramente visual. (...) A utilização do áudio, por vezes, dissociado da imagem,

funciona como um mecanismo de adensamento de uma tensão, de um sentimento. (...) Os personagens veem e sentem coisas que não aparecem na tela, obrigando o espectador a imaginar. A diretora pontua essas ausências com sons, em grande parte dos casos. (...) é o desenvolver máximo de uma estética cinematográfica que privilegia o áudio. (Rebouças, 2006).

A ideia de imersão como conceito de construção de um filme é crucial para Lucrecia. Ela enxerga o espectador submerso em uma massa de ar, como se ele estivesse no fundo de uma piscina¹ - e, para a cineasta, o som é o que possibilita a sensação de estar envolvido nesse fluido que é o ar. Ela diz que “o som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele - é tátil. Essa qualidade tátil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é tátil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som”.²

Dessa maneira, Lucrecia imagina a sala de cinema invadida de sons e reverberâncias, como um espaço que vibra, devido à qualidade física do som:³ o espectador pode fechar os olhos e continua sendo tocado pelo filme. Enquanto a imagem vai estar em um sentido direto, em um quadrado de luz, o som vai se propagar em ondas tridimensionais, sendo a única maneira de entrar em contato com o corpo todo do público, e não apenas com um órgão específico.

Os filmes de Lucrecia têm a apreensão semelhante à de uma peça musical, no sentido de um mergulho em que a imagem parece ser um lugar antes a ser habitado que observado, constituindo um audiovisual cuja pulsão maior é o encantamento físico do corpo e da materialidade dos objetos - e isso se deve principalmente ao uso que ela faz do som. Dessa maneira, Lucrecia enfatiza o som como o maior responsável pela característica sensitiva de seus filmes. Ela afirma, por exemplo, que “durante as filmagens de *O pântano* fazia muito frio; porém, ao ver o filme, é passado um forte desconforto devido à sensação de calor - sensação esta causada pela utilização do som”.⁴ Para Lucrecia - que acredita no cinema como maneira de transcender a solidão do corpo devido à possibilidade de colocar-se no lugar de um outro -, o som é a melhor maneira de

¹ Entrevista realizada com Lucrecia Martel em julho/2008. Tradução nossa.

² Quando falamos de som, referimo-nos aos ruídos, diálogos, música e também ao silêncio.

³ Entrevista realizada com Lucrecia Martel em julho/2008. Tradução nossa.

⁴ Entrevista realizada com Lucrecia Martel em abril/2010. Tradução nossa.

compartilhar a percepção de alguém. Ademais, Lucrecia afirma que a importância notável que ela atribui aos sons reforça a fidelidade ao ponto de vista infantil que ela pretende ocupar, já que as crianças possuem uma sensibilidade mais aguçada para aquilo que as rodeia.

Para adiante da questão física do som, desde que estamos na barriga de nossa mãe o mundo que nos circunda é o dos sons: os ruídos do corpo da mãe e que o cercam. Antes de nascer já estamos envoltos por uma quantidade de sons gerados pela humanidade ou não, e isso me parece uma peça interessantíssima na qual prestar atenção para pensar estruturas narrativas.⁵

O som entra no trabalho de Lucrecia na escrita – e antes disso: são fragmentos de diálogos que a leva às películas. Ela assume que há coisas que chegam na pós-produção, mas o som tem que estar com ela no momento da escrita e da rodagem: Martel nunca sabe onde vai colocar a câmera, mas sabe como fazer o som.

O som sempre esteve em lugar privilegiado na construção de meu cinema. Mesmo que em *O Pântano* isso tenha passado de forma mais intuitiva - já que eu percebi que aquilo era um elemento narrativo muito forte somente após vê-lo -, o filme havia nascido com um conceito sonoro geral antecipado. Ao pensar em um filme e ter clara sua ideia sonora, é muito mais fácil saber o que fazer com a câmera, saber como armar a cena. Por exemplo, supomos que há uma família que conversa, e vários falam ao mesmo tempo. Pensar a *mise en scène* disso torna-se muito difícil se não se imagina como dispor essa conversação: que coisa vai ficar em *off*, que coisa não importa tanto, que sons vão rodear a cena. Se já se imagina como vai preparar o “cenário” sonoro, não é necessário filmar tudo; não é necessário “cobrir-se”. Eu nunca filmei com este conceito do cinema de “cobrir-se”, que é para que não falem planos. Essa maneira de trabalhar, filmando apenas o que eu necessito a partir da minha ideia do som, permite-me até economizar película.⁶

⁵ Entrevista realizada com Lucrecia Martel em abril/2010. Tradução nossa.

⁶ A piscina, aliás, é um cenário recorrente na obra da cineasta. Apesar de ter um nojo terrível e nunca entrar em piscinas, elas são fascinantes para Lucrecia. “Não sei por quem passou pela cabeça um quarto cheio de água metido na terra. A particularidade da piscina é de que em volta dela há pessoas desnudas e certa promiscuidade. Isso é visto de maneira totalmente diferente se as pessoas estivessem em qualquer outro lugar, como na sala, onde a situação seria completamente absurda” (Entrevista realizada com a cineasta em julho/2008. Tradução nossa).

Sendo assim, buscamos fazer um panorama do papel do som como elemento narrativo em seus três filmes, além de comentar sobre o som em seu processo de criação.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2006), “La escena auditiva: Diálogo con Lucrecia Martel”, en *Pensamiento de los confines*. Número 19. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, págs. 167 – 178.
- Campero, Agustín (2009), *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Chion, Michel (1999), *El sonido*, Barcelona: Paidós.
- _____ (1993), *La audiovisión*, Barcelona: Paidós.
- _____ (2004), *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.
- Flores, Virginia Osório (2006), *O cinema: uma arte sonora*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gómez, Leila (2005), “El cine de Lucrecia Martel: la medusa en lo recôndito”, en *Ciberletras*, número 13. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gomez.htm>. Acesso em: 15 jun. 2008.
- Guest, Haden, “Lucrecia Martel”. *Bombsite*. Número 106. Disponível em: <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3231>. Acesso em 16 ago. 2009.
- Manzano, Luiz Adelmo F (2003), *Som-imagem no cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- Maranguello, César (2005), *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes.
- Molfetta, Andrea (2008), “Cinema Argentino: A representação reativada (1990-2007)”, en Baptista, Mauro; Mascarello, Fernando (orgs.), *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papyrus, p. 177 - 192.
- Monteagudo, Luciano (2002), “Lucrecia Martel: Susurros a la hora de la siesta”, em Bernades, Horacio; Lerer, Diego; Wolf, Sergio (orgs.), *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Rebouças, Júlia (2006), “A tensão realista de Lucrecia Martel”, en *Eptic: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Dossiê Especial Cultura e Pensamento*, Vol. II, Dinâmicas Culturais, dezembro, disponível em: http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/CulturaePensamento_vol2%20-%20JuliaReboucas.pdf, acesso em: 16 jun. 2008.
- Rusell, Dominique (2008), “Lucrecia Martel: A decidedly polyphonic cinema”, en *Jump Cut: A review of contemporary media*. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/>, acesso em 22 mar. 2009.
- The school of sound (2007), Conferência de Lucrecia Martel (1 CD - 63 minutos), Londres.

Verardi, Malena (2005), *Procesos de hibridación: El cine desterritorializado de Lucrecia Martel*, Artículo presentado no eixo Identidades/Alteridades da III Jornada Jovens Investigadores, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Weis, Elizabeth; Belton, John (orgs.) (1985), *Film Sound: Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Wisniewski, Chris “When words collide: An interview with Lucrecia Martel, director of *The Headless Woman*”, en *Reverse Shot*. Número 25. Disponível em: http://www.reverseshot.com/article/interview_lucrecia_martel

El efecto Loznitsa

Fabio Benavídez

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

fabiobenavidez@gmail.com

Resumen:

El estudio aborda la *puesta en forma fílmica* en la obra del documentalista ruso contemporáneo Sergei Loznitsa, una aproximación a su poética y sus modos constructivos en *Blockade (Bloqueo, 2005)* y *Polustanok (Andén, 2000)*, entre otros. Observa usos particulares de lo sonoro y de lo visual, procurando analizar propuestas y mecanismos de estilización que caracterizan a un autor que propone transitar nuevas experiencias en el documental de creación. Su cine explora y expande territorios abiertos por autores como Tarkovski y Sokurov. Es decir que la posibilidad de experimentar con el tiempo fílmico es casi una necesidad de primer orden en sus films. Su obra se caracteriza por un profundo poder de observación de lo real así como por un sólido trabajo sobre el tiempo fílmico como una dimensión estructural, significativa y expresiva, fundante de su arte.

Palabras clave:

tiempo fílmico – cinematografía – Loznitsa – documental – lenguaje audiovisual

El efecto Loznitsa

Filmar es llevar el cine al mundo, y transformarlo en cine
Jean-Louis Comolli

Introducción

La obra del documentalista ruso contemporáneo Sergei Loznitsa se destaca por la rigurosa y sorprendente apuesta cinematográfica de sus películas. Reclama y provoca un fuerte compromiso en el espectador por el dinámico lugar donde lo coloca a través del modo en que lo hacen trabajar sus films. Nacido en Bielorrusia (ex Unión Soviética) en 1964, el recorrido de su formación lo ha llevado desde la ingeniería, las matemáticas y la cibernética hacia las artes audiovisuales al ingresar al VGIK, el legendario Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú.

Loznitsa propone transitar nuevas experiencias en el documental de creación, explora y expande territorios abiertos por autores como Tarkovski y Sokurov. Es decir que la posibilidad de experimentar con el tiempo fílmico es casi una necesidad de primer orden en sus películas. Su obra se caracteriza por un profundo poder de observación de lo real así como por un sólido trabajo sobre el tiempo fílmico como una dimensión estructural, significativa y expresiva, fundante de su arte.

“¿De dónde parto? ¿Del objeto que quiero expresar? ¿De la sensación? ¿Parto dos veces?” Robert Bresson. Esta inquietud, expuesta por Bresson en su entrañable *Notas sobre el cinematógrafo* (1974) es una preocupación compartida por todos los cineastas a la hora de enfrentar una realización. Y en el caso particular del documental, nos coloca frente al decisivo problema del abordaje de lo real, del mundo histórico. Un realizador, una cámara, una realidad delante, y siempre un mismo problema: la mirada, la escritura, el lenguaje audiovisual. Aquí se dirime la problemática de la construcción del significativo fílmico, la imagen. Es en el *plano* donde se juega la inscripción de la mirada. Entre el mundo y mi mirada, está el plano, esa zona de combate, de contacto, de materialización, donde lo relacional se juega en un doble movimiento -como plantea Deleuze-, hacia el interior de los elementos que lo conforman y hacia el *todo* que cambia con la duración. Es el lugar donde peleamos con lo real, con las ideas, con la mirada, con los modos de hacer para construir ese otro mundo que es el film.

Podríamos decir entonces que la naturaleza de la forma en el documental proviene de la naturaleza de la relación entre el tema y la mirada sobre el mismo. Porque precisamente no existe una estructura formal previa, ésta se va gestando en el mismo proceso de realización, en la clase de contacto que se establece entre la realidad y la mirada del

realizador. En ese pacto mutante, en proceso de creación, recreación, transformación, consolidación, que no se da a priori, surge y se establece *en* ese contacto. La mirada se conforma en ese proceso de relación, de reconocimiento y por consiguiente la imagen porta la mediación que establece esta mirada con la realidad, lo profílmico.

Para Loznitsa “lo más importante es la *sensación de película*, esa sensación que tiene uno por dentro. Para cada película es una sensación propia y nueva, no puedo decir de dónde surge, si desde adentro o a partir del contacto con el mundo exterior. Viajamos muchísimo, y de pronto en un lugar determinado te surge esa sensación que vos te das cuenta que con el tiempo se puede hacer forma, de la cual puede surgir una forma.”¹

Intuye así la posibilidad de comenzar un film, como ocurrió con *Polustanok (Andén, 2000)*.

Andén

La pequeña sala de espera de una remota estación de ferrocarril está colmada de gente dormida. Supuestamente aguardan su viaje. Sin embargo nada los despertará, ni siquiera el paso del tren.

El inicio es desconcertante, una persona durmiendo, otra, otra más, nadie hace otra cosa que dormir profundamente. Lo que parecía una introducción o un pasaje hacia otra instancia se revela como el núcleo, la sustancia del trabajo: una constelación de cuerpos y respiraciones, posturas y suspiros, leves movimientos, acomodamientos y ronquidos.

Con un ritmo lento, pero intenso y dinámico Loznitsa permite sumergirnos en esa experiencia fílmica que produce un efecto casi hipnótico, nos concentra y nos adosa a esos cuerpos durmientes en el silencio y el frío nocturno. Qué hacen allí? Qué esperan? De dónde vienen? Hacia dónde se dirigen? Expectantes, observamos cada detalle. En tanta quietud, cada leve movimiento se convierte en un acontecimiento y una posibilidad: que alguno despierte, o llegue el tren y se los lleve. La tensión aumenta y se despliega con la idea de estas expectativas, jamás cumplidas.

El film avanza por medio de una sumatoria de delicadas capas por repetición de una misma acción (el dormir) por parte de cada una de las personas, que son únicas, como

¹ Entrevista personal del autor de este artículo con el realizador Sergei Loznitsa.

únicas sus posturas y actitudes. Esto va creando un conjunto con semejanzas y diferencias, en variación constante sobre elementos recurrentes. Así se va forjando una estructura por asociaciones y por acumulación de eventos ópticos y acústicos a partir de un encuadre rigurosamente fijo y la fuerza proyectiva de su composición visual y sonora.

Loznitsa trabaja la observación, la contemplación activa, no una descripción superficial. Mientras avanza la pesadez de los cuerpos abandonados al sueño, la composición visual y sonora genera un dinamismo plástico característico construyendo –por medio de microrritmos- el ritmo general, esa “respiración del film” a la vez pausada, morosa y muy intensa.

Los cuerpos describen diversas figuras compositivas que otorgan dinamismo y atracción visual a una imagen deformada plásticamente por medio de una textura borrosa que difumina y acentúa los altos contrastes del blanco y negro en las zonas más iluminadas creando una especie de bruma que todo lo envuelve. Esto genera un marcado efecto táctil y profundiza el sopor. El sonido crea una musicalidad con los ruidos y sus texturas, algunos de los cuales trabajan retornos periódicos generando una organización compleja, en movimiento. La delicada activación del fuera de campo por medio de pequeños chirridos sugiere una imagen mental de cuerpos entumecidos acomodándose lentamente. Ambas dimensiones visual y sonora, y la estructura del montaje forman un universo sólido y pregnante, dinámico en lo estático porque lo que se mueve, lo que se desplaza es el ritmo y el pensamiento.

El film avanza en términos de las asociaciones y relaciones que empiezan a establecerse plano a plano. Sin música, sin palabras, sin contraplano construye una experiencia cautivante en la cual la instancia realizativa no proporciona ninguna clase de explicación. Trabaja sobre la inmovilidad y el silencio, la soledad y el vacío. El espectador está huérfano de explicaciones en el cine de Loznitsa, hay que ir tejiendo las relaciones y los sentidos con lo que se ve y se oye. Esto impulsa el interés y la concentración. La puesta austera, rigurosa, obsesiva nos hace sentir el cansancio profundo de esos seres anónimos -trabajadores, campesinos-, en tránsito pero inmóviles. ¿Por qué están tan exhaustos?

Es una escritura temporal fundada en diferentes estados temporales-perceptuales que conforman un ritmo pausado con ciclos, recurrencias, modulaciones básicas sobre

transformaciones claras que se van eslabonando unas con otras a la manera de variaciones sobre un tema principal, que muta y se desarrolla, se enrula y vuelve sobre sí en ese complejo audiovisual creado desde la acumulación. De la repetición y la mecánica surge una poética.

Estos rasgos estilísticos aparecen también en otros films de Sergei Loznitsa como *Fabrika* (*Fábrica*, 2004), *Portret* (*Retrato*, 2002) o *Blockade* (*Bloqueo*, 2005), pero es en este último donde dichos procedimientos y su mirada autoral se expresan a partir del trabajo sobre material de archivo.

Bloqueo

La película aborda la sobrevivencia del pueblo ruso durante el sitio de Leningrado por las tropas alemanas en la Segunda Guerra Mundial. No hay palabras, no hay música, sólo sonidos e imágenes de una ciudad agonizante.

Hay un momento del film que queremos destacar. El hielo cubre la ciudad. Gente silenciosa se desplaza con dificultad. Caminan, arrastran, empujan, tiran de carros, de trineos. Vehículos atascados, abandonados bajo cúmulos de nieve. Las personas envueltas en sacos oscuros se recortan sobre las calles de un congelado amanecer. Una mujer golpea el suelo intentando perforar el hielo con un jarrito de lata. Cual Nanook el esquimal, otra mujer saca agua de un hoyo en el hielo en medio de la calle. El pocito crece. Se convierte en un pozo, en un surco, una zanja. Crea la sensación de que la gente cavó con sus tachitos para proveerse de agua. Arrodillados o volcados sobre el hielo munidos de tacitas y cucharones cargan baldes, pavas y tachos de metal. Es estremecedor. La ciudad ha colapsado.

Cuerpos callados en procura del sustento básico. Frágiles, resisten en el corazón de la gran ciudad sumida en el silencio. Es conmovedor.

Hay decenas de personas, pero Loznitsa construye el silencio. Sólo se oye el golpear y rasgar del metal sobre el hielo, el ruido del agua, las pisadas y los roces como un rumor suave, perpetuo. La desesperación se construye en el cuerpo del espectador por la insistencia de estas tareas a lo largo del tiempo. Es gracias a la duración extendida de las acciones que se crea la crudeza, la abnegación, el agobio de la sobrevivencia de una

población que resiste el embate del enemigo nazi. Loznitsa dota de tiempo a las imágenes para *hacer sentir* el padecimiento. No lo da a entender, lo hace surgir del centro de la tierra con cada jarrito cargado de agua.

Hay una mecánica, una gimnasia de la repetición que por acumulación crea esas estructuras puramente cinematográficas como recurso formal y marca autoral. Las camillas que llevan libros, heridos, escombros o muertos. Los incesantes pasos y deslizamientos de trineos sobre la nieve trasladando pertenencias, muebles, valijas, niños, cadáveres. La insistente procura del agua en el hielo, son ejemplos del modo Loznitsa de establecer el relato, las relaciones y el compromiso de un espectador presto a desentrañar aquello que se exhibe con extremada precisión y delicadeza constructiva. Pero –como señaláramos antes- sin ninguna explicación.

Así, este tipo de montaje construye un estado perceptual complejo -proclive a la reflexión-, dotando a las imágenes de un poder sugestivo cuya significación desborda la representación figurativa más evidente. Asimismo, el diseño sonoro articula y resignifica el efecto inmediato de las imágenes al puntuar y activar zonas del plano, a veces términos más próximos o más alejados, dando o no sonido a los elementos que lo componen y movilizándolo fuera de campo.

Este tipo de tratamiento privilegia lo que Deleuze denomina imágenes ópticas y sonoras puras, es decir, una puesta en forma que no persigue la acción sensoriomotriz, sino que ésta corona un complejo visual-sonoro que crea el universo fílmico.

Acaso ésta sea una de las características fundamentales que otorgan la forma a los films de Loznitsa. Lo que sobresale en *Blockade (Bloqueo, 2005)* es que logra apropiarse del material de archivo de una manera tal que las imágenes parecen haber surgido de su propia imaginación, llevan su impronta gracias al tratamiento de un material de altísima calidad cinematográfica -como nos ha acostumbrado la escuela soviética- valorizado por las estructuras de montaje y un diseño sonoro extraordinario, compuesto y recreado en su totalidad para este film.

Esta delicada relación entre lo visible y lo no visible, entre lo audible o no construye un juego de informaciones explícitas y retaceos, negaciones que provocan una fuerte intriga. Estos procedimientos crean y sostienen a lo largo del film los “secretos” que poseen los personajes: se comunican sin palabras, actúan claramente unidos por un hilo invisible, como un conjunto de conspiradores. Esto atrapa al espectador y torna atentos

a los más distraídos, moviliza su curiosidad y la trama narrativa provocando una intensa concentración sobre cada pequeño suceso visual o sonoro, cada pequeño comportamiento. Es la resistencia del lenguaje del cine documental en procura de un espectador lúcido, crítico, móvil (Comolli). El estilo Loznitsa permite -en función de las realidades que expone-, proyectar nuestras ideas y pensamientos.

Ahí radica otro aspecto de la potencia comunicacional y expresiva de su cine, consciente de que su forma dialoga con la convención a la vez que la desaloja.

Loznitsa es implacable en su construcción formal, y es en la duración significativa donde los planos van conjugando su impacto emocional y sensible. La forma revela también una sustancia narrativa, una sustancia poética, una sustancia identitaria.

Sus películas no individualizan protagonistas. El protagonismo es colectivo, es el conjunto de los sujetos lo que va creando los universos y la condición narrativa trabajada desde un sistema estilístico marcado por la ausencia de recursos clásicos como la palabra y el contraplano. Jean Breschand destaca que el arte documental ha desarrollado la posibilidad de unir los planos sin someterlos a la mirada de un personaje, sin contraplanos. Y sostiene que lo que los films buscarán es relacionar planos de existencia, “la apuesta consiste en hacer surgir una imagen del mundo que sea contemporánea nuestra, que no colme las lagunas ni metaforice nuestras contradicciones” (Breschand, 2004: 71), tal como Loznitsa nos desafía en sus films.

El cine como una predisposición a pensar

Loznitsa continúa una línea de trabajo artístico con el lenguaje cinematográfico que recoge la mejor tradición del cine ruso, con antecedentes en Tarkovsky, Sokurov, Dovchenko y Paradjanov.

Su obra constituye una profunda renovación del documental en el espacio audiovisual contemporáneo.² Loznitsa observa a cierta distancia, logrando intimidad. Permite que el espectador se cuele en esa realidad, participe de ella. Devuelve el cine a la instancia primera de observar un universo desplegándose ante nosotros como en un volver a ver, un redescubrimiento de la mirada a partir de su meticulosa puesta en plano, puesta en

² Tomamos contacto con su obra en las ediciones 2005 y 2007 del festival de MDP.

espacio y puesta en tiempo. Permite que la ambigüedad de lo real surja, se contemple, se exprese y nos interpele. Experimentación, frescura, libertad e inteligencia audiovisual se combinan gestando nuevas formas de convertir el mundo en cine. Adopta la premisa tarkovskiana de entender el tiempo como principio estético, considerándolo una materia central en la construcción de sus películas porque el tiempo es imagen, y el cine piensa con imágenes como nos ha enseñado Deleuze.

Loznitsa propone *entender el tiempo fílmico como una predisposición a pensar*, ese mismo tiempo se ofrece al espectador como una invitación a pensar y el director tiene que crear las condiciones de posibilidad para ese pensamiento.³

Sus obras nos permiten reconocer *modos* de hacerse forma el *tiempo fílmico* en la realización documental. Es decir, indagar *la forma del tiempo fílmico* como dimensión significativa, materia expresiva y acción narrativa, determinante en su abordaje de lo real.

Desde esta perspectiva podríamos señalar que la condición de la forma fílmica –y estamos hablando de todos los medios y soportes, sin distinción- puede verse modificada, transformada al incluir dentro de su “paleta” de elementos constitutivos, disponibles, una *paleta temporal*. Uno puede trabajar con diferentes paletas de tiempo, con diferentes construcciones de tiempo, crear sus propias paletas rítmicas. Y pueden convertirse en un elemento fundamental como materia de trabajo en la elaboración creativa de la imagen contemporánea. Acaso el tiempo no sea solamente un flujo. Es decir, si Andrei Tarkovski (1991) podía hablar de sus films como “esculturas temporales”, quiere decir que su materia de trabajo no es sólo sucesión, sino espesor. *Pensar el tiempo como espesor*, y no como sucesión abstracta. No como sucesión de hechos sino como sucesión de estados, de estados materiales. Si para el escultor tradicional la madera, el hierro, el cartón o el mármol son su materia, pensar un film como escultura de tiempo sigue proponiendo un territorio cautivante y manifiestamente audaz. La obra de Loznitsa convoca a descubrirlo.

Bibliografía

³ Entrevista personal del autor de este artículo con el realizador Sergei Loznitsa.

Badiou, Alain (2004), "El cine como experimentación filosófica", en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.

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

Bresson, Robert (1974), *Notas sobre el cinematógrafo*, México: Era.

Comolli, Jean-Louis (2002), *Filmar para ver*, Buenos Aires: Ed. Simurg / Cátedra La Ferla (UBA).

Deleuze, Gilles (1984), *La imagen- movimiento*, Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles (1987), *La imagen- tiempo*, Barcelona: Paidós.

Tarkovski, Andrei (1991), *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.

El cuerpo como cogito: cine contemporáneo a la luz de Merleau-Ponty

Julio Becerra

Universidade Federal Fluminense

julioarlosbezerra@hotmail.com

Resumen:

Este ensayo surge de una constatación: el cine contemporáneo está marcado por una nueva ola transnacional. Un cine que se encuentra íntimamente asociado a otra manera de ver el cuerpo. El cuerpo como un reflejo, como una metáfora, como un lugar experimental de representación. Nuestra hipótesis es que la fenomenología de Merleau-Ponty nos proporciona herramientas útiles para ampliar el debate sobre un cine que explora una relación corporal con el mundo. Nuestro objetivo es discutir estos temas en breves análisis de tres cineastas contemporáneos: Tsai Ming-Liang, A. Weerasethakul y Karim Ainouz.

Palabras-clave:

cine contemporáneo - cuerpo - fenomenológica - Merleau-Ponty

El cuerpo como cogito: cine contemporáneo a la luz de Merleau-Ponty

Algo ocurre en el cine contemporáneo. Una especie de "nueva ola transnacional" marca el séptimo arte. Cineastas tan diversos como Claire Denis, Hou Hsiao Hsien, Tsai Ming Liang, Edward Yang, Karim Ainouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Abel Ferrara, entre otros, muestran una misma sensibilidad acerca de los valores del mundo y del cine. Esta sensibilidad se refiere a un paradigma diferente, distinto de lo que definía el hiperrealismo o el desgaste de las fronteras de la tecnología que lo marcó los años 80 y 90. Distinto también del paradigma predominante en el cine moderno de los años 60 y 70:

si el cine moderno rompió el pacto de confianza entre el espectador y la imagen, dando lugar a una generación que necesitaba pensar la lengua para pensar el mundo, algunas formas del vasto "cine contemporáneo" indican una creencia en la imagen. Como una afirmación de la creencia en el mundo (Monassa, *Contracampo*, n° 66).

Si Jean-Luc Godard apostaba en los falsos *raccords*, en *jum-cuts*, en las cotizaciones y en un otro tipo de actuación, para contar sus historias y agitar el espectador, si para Godard la imagen es una cosa que se desenreda y se remonta, Claire Denis y Lisandro caminan en otra dirección. La apuesta ahora es en bloques sensoriales, en fragmentos, en un real sin peso. En *El intruso* (2004), por ejemplo, Denis multiplica elipses sin etiquetarlas como tales, nunca se sabe cuáles secuencias son "reales" y cuáles son soñadas. La impresión es que la cineasta deja sus cuadros a merced de las sensaciones. Y así, nociones de confrontación dramática y *mis-en-scène* comienzan a hacer poco sentido.

Este cine (que comienza a aparecer a finales de los años 90) requiere una especie de virginidad cinematográfica. Para el espectador, lo que se establece es una relación con la película ya no como cognitiva, pero sensorial. El interés en el realismo más centrado en el fenómeno de la experiencia y los problemas de la piel y de la superficie son quizás delineadores de una *gestalt* de un cine contemporáneo. Hay un gran número de películas preocupadas con la situación de la materialidad / inmaterialidad de los cuerpos. Un cine que se encuentra íntimamente asociado a otra manera de ver el cuerpo. El cuerpo como un reflejo, como una metáfora, como un lugar experimental de representación.

El cuerpo siempre ha sido un elemento central en el cine, del llamado primer cine hasta las estéticas naturalistas o los géneros más fantasiosos. Pero algo diferente se pasa en el cine contemporáneo. Estamos hablando de un cuerpo expresivo que llena el espacio para comprometerlo con sus significados. Esta vez, el cuerpo es el "ancla del ser," es un tipo de relación con el mundo. Esta película contemporánea se centra en el cuerpo como el principio y el fin expresivo y nos trae personajes sacados por la percepción. Esto se aplica, por ejemplo, en personajes de películas como *El Río* (1997) y la sala de Vanda (2000), situado en una especie de dimensión ingenua y natural del mundo. Es un cine que expresa o denota una dimensión inmediata, perceptual, no conceptual (pero no por

eso caótica o desarticulada) de la experiencia, que básicamente deriva de nuestra inmersión del cuerpo en el mundo a través de los sentidos.

Este movimiento de recuperación de una dimensión de la experiencia pre-lógica o pre-predicativa y de su ambigüedad y se muestra afinado con la fenomenología de Merleau-Ponty. En la teoría del filósofo francés, el problema de las relaciones entre el alma y el cuerpo se expone a nuevos términos. Merleau-Ponty intenta fundar una fenomenología particular que no parta de la conciencia, pero del cuerpo definido de otra manera. En la psicología de la forma, Merleau-Ponty añade los estudios de Husserl y el concepto de "cuerpo propio". Su originalidad consiste en la lucha contra el empirismo y el intelectualismo al mismo tiempo. Los puntos de vista filosóficos y científicos también son rechazados. Merleau-Ponty dice que debemos partir de una conciencia situada y concreta.

Para él, el conocimiento no es una actividad de la mente o de la razón, separada del cuerpo. Es el cuerpo, en su inclusión inmediata en el mundo, y su acción perceptivamente guiada, lo que nos permite una primera forma de organización de la experiencia, aún sin ser mediada por las significaciones que el lenguaje aplica, pero cargada de discriminaciones, referencias, matices, preferencias y rechazos, etc.

El cuerpo es nuestro medio general para tener un mundo. Por momentos se limita a las acciones necesarias para preservar la vida y, en consecuencia, pone a nuestro alrededor un mundo biológico, a veces jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentir propio a un sentido figurado, el manifiesta a través de ellos un nuevo núcleo de significación: es el caso de los hábitos motores de la danza. Ahora, por fin la significación alcanzada no se puede lograr por medios naturales del cuerpo, entonces es necesario construir un instrumento, y se proyecta en torno a un mundo cultural (Merleau-Ponty, 1994: 203).

La fenomenología de Merleau-Ponty nos provee de herramientas valiosas para ampliar entonces la discusión sobre un cine que parece denunciar la falencia de la dicotomía interior/ exterior, que explora el fenómeno de la percepción como una actividad que marca una relación corporal con el mundo. Nuestra propuesta es llevar adelante este diálogo a través de un breve análisis del cine de tres autores: Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul y Karim Ainouz. De diferentes maneras, los tres se han

apropiado del cuerpo como una forma vital de comunicación con el mundo y revelan curiosas afinidades con el pensamiento de Merleau-Ponty.

Tsai Ming-Liang

En una mirada sobre las consecuencias sociales y comportamentales de la modernización asiática, el cine de Taiwan nos ha revelado cineastas de gran importancia. Tsai Ming-liang es uno de ellos, y figura de manera peculiar y solitaria en esta cinematografía, resultado de una extraña mezcla de fascinación clínica por la observación/contemplación con una mitología toda particular, donde la convivencia social solamente intensifica la soledad, donde no hay comunicación posible. Tsai no parece pensar el conflicto entre tradición y modernidad, construye una mirada distanciada, temporalmente dilatada, que mezcla la ironía y la angustia, la comedia y la tragedia, la conciencia y la hipnosis.

Quizás lo más interesante de la obra truffautiana de Tsai Ming-liang sea el hecho de que nos tornamos siempre íntimos de sus personajes. Sus gestos más banales, su vida más desinteresante es arrojada a nuestro regazo. Mezclando *voyeurismo* y conciencia crítica, las películas descubren sus personajes en sus actitudes y manías - tan pequeñas y triviales como sus vidas. Es el cine de los pequeños momentos, de las pequeñas ideas, de una desdivinización del mundo. *El río* es un buen ejemplo. En la primera mitad, la película sigue una lógica muy precisa de construcción, de exposición de personajes.

Hsiao-kang (Kang-sheng o) se lava en el hotel y su amiga llega con su ropa limpia y algo de comida. Después ambos envolverse en los quehaceres sexuales. Un corte interrumpe la acción y nos lleva a un espacio desconocido, donde un cuerpo masculino desnudo envuelto en una toalla rechaza las caricias de otro hombre. Él se dirige al baño, se lava, y vuelve a casa a ocuparse en sus tareas domésticas para ser visto después comiendo en *McDonald's* en un centro comercial. La película sigue así al borde de una técnica de caracterización físico que recuerda a algunos críticos, no sin razón, las películas de Buster Keaton y Jacques Tati.

Recordemos también Merleau-Ponty, quien dice que el mundo es más viejo que la conciencia y que nosotros: "no es necesario preguntarse si nosotros realmente

percibimos el mundo, es necesario decir, al contrario: el mundo es aquello que percibimos" (Merleau Ponty, 1994: 13-14). En su obra, la invocación de un irrefletido y de un "cogito tácito", anteriores de cualquier argumento puesto por el intelecto, aspira a encontrar su propia experiencia, en lo vivido, un medio para salir del lugar cerrado de la conciencia de tal manera que realice de forma efectiva el proyecto husserliano de "regreso a las propias cosas".

Este regreso es importante también para Tsai Ming-Liang. Una película como *El río* se basa en una fe perceptiva en el mundo, en una adhesión a la experiencia de los personajes. Hsiao-kang lleva a cabo acciones casi simbólicas de un estado de cosas. La actividad de rodaje se convierte en una herramienta de conocimiento de la presencia de los cuerpos en el espacio. Para Ming-liang, en perfecta consonancia con Merleau-Ponty, la mejor manera de comprender el ser humano e buscando como el se involucra en la práctica de su existencia.

Karim Aïnouz

El cine de Karim Aïnouz es como una versión brasileña del cine de Tsai Ming-Liang. En sus películas, los personajes están siempre presos a situaciones íntimas insostenibles, pero son inmunes a las dificultades que el mundo les impone como condición de existencia. El cine, como un acto político y de fe, se encargará de una experiencia de transformación de sus personajes. En Karim, el cine es una experiencia (estética y política) de transformación. Su lógica se basa en la creencia de que toda revolución comienza y termina en el individuo.

De la Lapa de Río de los años 40 hasta el interior de Ceará del siglo XXI (*O céu de Suely*), los temas se han modificado, pero el cine de Karim sigue siendo delicado vigoroso en su proyecto de dejarnos ver la interacción entre el individuo y su condición. Y es en el cuerpo que se estampa la opresión racial y social que rodea a sus protagonistas. Este elemento físico, corporal, funciona como una metonimia de toda la propuesta de la película. El cuerpo es un medio de responder a la incompatibilidad entre el individuo y su espacio. El cuerpo es como un arma para defenderse. El cuerpo es el sujeto mismo del discurso. En *Madame Sata*, el protagonista utiliza su cuerpo para

imponerse en el espacio. Ya en el *O céu de Suely*, Hermila necesita su cuerpo para salir de su espacio. João Francisco dos Santos se dice *Madame Satã*, Hermila pasa a ser “Suely”. El cuerpo, como decían los Editores de la Cinética, parece posicionado entre la opresión social y el exilio existencial.

O céu de Suely trata de una cosa que me angustia demasiado, que es una utopía que es a través del cuerpo y es un lugar que no sé lo que es (...) Eso para mí es muy importante en todas las mis películas. Una utopía material a través de su cuerpo. Hay un deseo mío que es un poco programático, pero se trata de un programático con un poco de libertad, de que al final de las películas el espectador tiene la posibilidad de una utopía que puede ejercer. El deseo de imaginar un acto, una experiencia que el espectador puede experimentar y que no es trascendente (Feldman, Revista *Cinética*).

Apichatpong Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul hace películas como si intuyese un tono, un estado de ánimo. Es el cine de la abstracción sin perder la emoción. Un cineasta que firma sus obras como “concebido por” y no con lo más tradicional “dirigido por”. Una descripción justificada. Sus películas son experiencias conceptuales rigurosas, pero hay una sensualidad que emana de cada uno de sus planes. En *Blissfully yours* (2002) y *Syndromes and a century* (2006) hay una inocencia en la mise-en-scène y una simplicidad en el registro que invitan al espectador a otro tipo de experiencia. *Tropical melody*, por ejemplo, comienza con el movimiento de un destacamento de soldados. Un hombre desnudo cruza el cuadro. Imágenes del cotidiano de una ciudad o de la vida idílica del campo. Amigos si encuentran en el tránsito. Sólo muy pocos personajes tienen nombre. Cine de atmósferas, donde los personajes son inseparables de los espacios que ocupan.

Merleau-Ponty nos ayuda a comprender este cine. La investigación del ser mediante el análisis de la experiencia del cuerpo en Merleau-Ponty sigue con una revisión más radical de las categorías de la metafísica clásica. En este movimiento, Merleau-Ponty sostiene que el problema ontológico es aquello al que todos los demás están subordinados. Para él, la ontología no puede ser un teísmo, un naturalismo o un

humanismo. Su opinión está expresada en la última nota de su libro inacabado, *Lo visible y lo invisible*: "Es precisamente para mostrar que la filosofía no puede más pensar segundo esta división: Dios, el hombre, las criaturas" (Merleau-Ponty, 2003: 245).

El cine contemporáneo parece seguir la evolución de Merleau-Ponty. Apichatpong está muy cerca del proyecto moderno de Alain Resnais, por ejemplo, cuando desjerarquiza el pasado, el presente y el futuro, y recusa una concepción humanista de la naturaleza y el antropomorfismo, pero está lejos del cineasta francés cuando se niega a hacer cualquier distinción entre sujeto y objeto.

Ver una película de Apichatpong Weerasethakul es tomar parte de un mundo resbaladizo, que se disuelve en la descripción de un mundo físico, donde todas las cosas se identifican entre sí. Es un cine bruto que emplea diferentes maneras de escapar del registro de la representación para alcanzar algún otro tipo de realidad. Weerasethakul parece registrar el mundo en un momento anterior a la separación y a la organización de los objetos, sin hacer distinciones entre las palabras. Un cine que no hace distinción entre hombres, animales, plantas o maquinaria, y en el que todos compartimos el mismo estado de suspensión (Oliveira, *Contracampo*, n° 83).

Weerasethakul se acerca de Merleau-Ponty. La pareja del comienzo de *Tropical Malady* se separa. Keng debe volver al pelotón y Tong se aleja hacia el fondo negro. La película se reconstruye de nuevo, ahora en forma de una confrontación apasionada entre dos hombres, dos seres de la naturaleza, desprovistos de cualquier atributo. Keng busca el fantasma de un tigre, la encarnación mística de un chamán que "viven en los recuerdos de los demás" y domina el cuerpo de Ton (o la dos otras criaturas son interpretados por los mismos actores? No se sabe).

Weerasethakul no identifica el "ser" con uno de los seres (Dios, el hombre o la naturaleza). Una película como *Tropical Melody* quiere confundir sujeto y objeto, cuerpos y paisaje, todo es tratado indiscriminadamente. Miradas, personajes, encuentros románticos y el sudor que corre por el cuerpo son registrados en el mismo nivel, en una misma jerarquía narrativa. Un relato que confirma la unidad de todas las cosas, una especie de cosmos. No es la naturaleza o los objetos que se humanizan, pero es el hombre que pierde su humanidad.

Al hacer frente al cine como un espacio de organización de nuevos estímulos sensoriales, en esta defensa de una relación privilegiada con el real, los cines de Karim Ainouz, Tsai Ming Liang y Apictapong Weerasethakul se acercan a Merleau-Ponty. Al final de *Céu de Suely*, Hermila parte sola, con una sonrisa en su rostro. João siegue el autobús en su motociclet: “Esta imagen elimina la idea de un cuerpo que se cambia por dinero, y nos muestra una persona que se convierte en vector para recorrer el mundo, para vivir en la diagonal (...) ¿esto no es la poesía de un nuevo individuo, vectorizado, perplejo por su propia experiencia de estar en el mundo?” (Oliveira, *Contracampo*, apartado 82).

Bibliografía

- Aumont, Jacques (2008), *O cinema e a encenação*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bragança F. “Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)” em *Revista Cinética*, disponible en: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>
- Eduardo, Cléber; Feldman, Ilana “A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Ainouz”, en *Revista Cinética*, disponible en: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm
- García, Wilton, e Lyra, Bernadette (2002) (editores), *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Gardnier, Ruy; Oliveira, Luiz C. Jr, (2005) “O. Cinema contemporâneo em debate”, en *Contracampo*, n°78, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>
- Gardnier, Ruy (2009), “Mal dos trópicos”, en *Contracampo*, n° 64, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>, acesso em março de 2009.
- _____ “A política íntima de Karim Ainouz”, en *Contracampo*, n° 50, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/50/karimainouz.htm>
- Gil, José (2001), *Movimento total – O corpo e a dança*, Lisboa: Relógio D’água.
- Marques, Luisa, “O corpo que dança e os corpos dos filmes”, em *Contracampo*, n 91. Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2003), *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva.
- _____ (2004), *O olho e o espírito*, São Paulo: Cosac & Naify.
- _____ (1983), “O cinema e a nova psicologia”, en Xavier, Ismail (editor). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Monassa, Tatiana, “O sabor da melancia” en *Contracampo*, n° 81, disponible en: <http://www.contracampo.com.br/81/critmelancia.htm>

_____ “Cinema mundo”, en *Contracampo*, n° 66, disponible en:
<http://www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm>

Oliveira Jr., Luiz Carlos “O céu de Suely”, en *Contracampo*, n°82, disponible en:
<http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>

_____ “Síndrome e um século”, en *Contracampo*, n°83, disponible en:
<http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm>

Configuraciones sociales y cambios. La contemporánea tendencia de la telenovela argentina como reflejo distorsionado del entramado social

María Victoria Bourdieu

Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Desarrollo Humano

vbourdieu@ungs.edu.ar

Configuraciones sociales y cambios. La contemporánea tendencia de la telenovela argentina como reflejo distorsionado del entramado social

La obra de Elías

El pensamiento sociológico de Norbert Elías es una fuente de interesantes recursos para el análisis social en la actualidad.

Este autor construye su teoría a partir de la investigación de hechos de la historia europea, transcurridos en un prolongado período, propone una teoría de la configuración humana. En este punto, los hechos y la teoría se construyen y organizan en un mismo proceso.

En *El proceso de la civilización*, analiza la correspondencia entre los cambios sociales de las sociedades occidentales europeas desde la Edad Media y los cambios psicológicos de los individuos. A partir de las convergencias, esboza la hipótesis de que lo social y lo individual se constituyen mutuamente.

Este proceso no es lineal, reconoce avances, retrocesos y cambios de etapas. Sin embargo el conjunto propone una tendencia clara: con el progresivo estrechamiento de los vínculos sociales se desarrolla un progresivo control de las emociones y manifestaciones “instintivas”.

En este punto, Elías propone una dinámica del control social y del autocontrol de las emociones que implica ir alejando las interacciones sociales de la violencia, la sexualidad, los fluidos corporales, etc. Esta dinámica se conforma al cabo de muchísimos años y diferentes períodos históricos que conforman una sociedad que se va haciendo muy compleja, la coexistencia de los vínculos que se van constituyendo

implica la necesidad de morigerar los impulsos, dada la situación de interdependencia creciente entre los individuos.

Entonces, estos cambios en las actitudes individuales se corresponden, a lo largo de los siglos, con cambios sociales. Elías prueba a partir de la magnitud de esa correspondencia que no es posible plantear pura casualidad.

Una parte fundamental en la constitución de estas sociedades complejas, está constituida por el proceso de monopolización, primero privada y luego social de la violencia que, para Elías, es sociogenético y constituye a los estados modernos, a la vez que implica un creciente control social y autocontrol de la violencia por parte de los individuos.

En su dinámica, lo social aparece en permanente transformación, en continuo cambio, por medio de lo que Elías llama “fuerzas sociales” que pueden observarse a partir del análisis. Es por ello que *El proceso de la civilización* propone una teoría flexible del desarrollo humano.

Con esta particular perspectiva, Elías propone la ineficacia de trabajar a partir de una dicotomía individuo-sociedad. La persona, dice este autor, forma parte también de su medio, por eso separarla para el análisis no aporta a la comprensión del proceso en su conjunto. Sin medio no hay persona y sin personas no hay medio, un término supone el otro.

Así, las interdependencias humanas se asimilan en la conciencia de las personas como cosas. A este proceso Elías lo denomina “cosificación” que constituye un arsenal de concepciones mítico-mágicas irracionales y que no se corresponden con observaciones sistemáticas de lo real.

A partir del desarrollo de las organizaciones sociales se inicia el camino del conocimiento científico profundizando la intensidad de las interdependencias, favoreciendo un mayor control emocional. Así el eje sobre el cual se desarrolla el pensamiento cotidiano sobre la sociedad humana pasa del individuo al entramado.

Este señalamiento respecto de la importancia del entramado es parte de la obra de Elías, abandonar el punto de vista centrado en el propio individuo, a lo que llama “egocentrismo”.

Al nacer el individuo ya forma parte del entramado, aunque como ya hemos dicho, el entramado mismo es constituido por relaciones entre personas, es decir no existe naturalmente sin la participación de los individuos. Como las interacciones humanas

son fenómenos modificables puede ocurrir que se modifiquen, no a partir de la intencionalidad de modificaciones individuales, pero sí como consecuencia de cambios involuntarios de grandes cantidades de personas.

Para construir una mirada sociológica, Elías propone analizar el entramado en su desarrollo histórico, indagar sobre el modo en que se han ido construyendo las interdependencias y como, a lo largo de distintas épocas históricas, van armándose y desarmándose distintos entramados.

Propone aquí el concepto de *configuración* o *figuración*, que refleja las características que adopta una sociedad de acuerdo con las relaciones de fuerza social y las formas de organización de interdependencia humana en un momento determinado.

Estas configuraciones son, en comparación con un entramado, mucho más breves, ya que en el recorrido histórico que propone Elías un mismo entramado constituye sucesivos cambios de configuraciones.

Una configuración entonces se conforma a partir de las relaciones de fuerza social en las que determinadas partes de un entramado tienen mayor capacidad de decisión y organización de la actividad social que otras., aunque también implican un grado de flexibilidad de posiciones de las fuerzas sociales que habilita su modificación.

En este punto Elías propone la analogía con los juegos. En un juego, mientras no existan enormes diferencias de habilidades y no se aumente la cantidad de jugadores, el desarrollo estará orientado más por los resultados de las interacciones que por los resultados de las intenciones individuales de origen. A medida que el juego se desarrolla los jugadores modificarán sus intenciones iniciales ya que no pueden establecer tácticas que el propio transcurso del juego no haga posible. Así, van construyendo límites dentro de los cuales los jugadores actúan, a la vez que esos límites dependen de la estructura de las interacciones.

De la misma manera ocurre en las sociedades, los entramados son campos de fuerzas sociales y las personas ocupan distintos lugares, que no dependen de ellas sino de la configuración en la que se encuentran. También, las propias capacidades personales dependen del lugar ocupado en esa configuración.

Propuesta de trabajo

Nos hemos propuesto indagar la posibilidad de abordar esa puja entre fuerzas sociales que plantea Elías en un entramado en particular, constituyendo una configuración dinámica y flexible conforme se desarrollan las interacciones entre esas fuerzas.

La propuesta de análisis implica una mirada que va más allá de las propias interacciones y se interna en los modos de representar diferentes características de una configuración en particular que pueden detectarse en productos culturales, especialmente aquellos de raigambre popular.

En este sentido y con el fin de articular las propuestas teóricas y metodológicas de este autor con las temáticas de condiciones de producción de productos audiovisuales, debemos resaltar que el abordaje de productos culturales resulta una mediación interesante y productiva para la elaboración de hipótesis respecto del tipo de configuración que se conforma en un entramado social en un momento determinado.

En este punto queremos suscribir la concepción de Raymond Williams (Williams, 1974) en cuanto a que la cultura ocupa un lugar muy concreto en la evolución histórica, material y espiritual de una sociedad. Entonces su producción cultural además de ser analizada en contexto con el todo social, es considerada a partir de su relación directa con el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad. Así es como comprueba que la producción cultural también está sometida al desarrollo de los modos y relaciones de producción de los bienes adquiribles.

Por otro lado, corresponde también considerar las condiciones de producción de algunos productos culturales, en este punto el medio por el cual se emite o difunde un producto cultural resulta –casi a la manera de McLuhan – una característica que constituye al propio mensaje.

Los medios de comunicación y difusión están, para Williams, sometidos a las mismas fuerzas socioeconómicas que determinan el resto de las fuerzas productivas; incluso cumplen la función de legitimar este proceso, es por eso que descontextualizar un análisis de un producto cultural del medio que lo produce o emite equivale a omitir una parte sustancial del *corpus* de estudio.

Es a partir de estas reflexiones que consideramos válido el intento de analizar, a partir de las diferentes formas de manifestación de pujas y conflictos en productos televisivos argentinos, el modo en que el entramado social de este país conforma una configuración

que, como ha sido señalado, no está exenta de disputas y, en algunos momentos particulares de la historia, de posibles modificaciones que determinan el cambio de estrategias de los jugadores más experimentados.

La propuesta implica trabajar sobre telenovelas argentinas emitidas por televisión abierta en los últimos años.

Cabe señalar aquí que, en trabajos anteriores, hemos desarrollado algunos aspectos relacionados con los modos de representar diferentes características identitarias que tienen ciertos productos culturales de raigambre popular como son las *telenovelas*¹.

Más allá de las conclusiones a las que hemos llegado por otras vías teóricas, creemos que la consideración del aporte teórico-metodológico de Elías pueden aportar una mirada que vaya más allá de las lógicas analíticas de dominación en productos culturales, pudiendo así incluir y especificar algunas características que sean aplicables al entramado social contemporáneo y a los mecanismos de control y autocontrol que el proceso civilizatorio impone.

Algunas conjeturas respecto de los “cambios” en la telenovela argentina de los últimos 25 años

En el ensayo citado proponemos que, de acuerdo a ciertas características de estas tiras, podemos considerar tres períodos en la telenovela argentina de los últimos veinticinco años.

- I. 1983- 1989
- II. 1990-2001
- III. 2002-2008

I. Período caracterizado por una televisión llena de disciplinamiento, reflexión y juego. En este período las telenovelas argentinas más exitosas se caracterizaron por contar con enfrentamientos entre sus protagonistas (hablamos de la pareja protagónica) en términos violentos. Cabe señalar que en este período, la telenovela de mayor éxito fue “Amo y Señor” (Canal 9, 1984) paradigma de las propuestas disciplinarias en este género ya que

¹ Se trata de: *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, UNGS- Biblioteca Nacional, 2008, de mi autoría.

sus protagonistas no se cansan de propinarse cachetazos y sacudones a fin de imponer su voluntad. La propuesta entonces, desde estas telenovelas podría ser leída como una posible reivindicación de la disciplina en pos de corregir errores de “formación”, y la disciplina puede ser impuesta, incluso, a partir de cierta “tierna” violencia que desde el poder se aplica como palabra aleccionadora que evite “males mayores” en el futuro. Nuestra hipótesis en este punto implica la idea de que esta característica “tenía que ver con una sociedad víctima de violencia que, para preservar su integridad psíquica, se explica a sí misma los abusos desde la ingenua perspectiva de que existe provocación posible para semejante represalia” (Bourdieu, 2008: 58).

Es en este mismo período en que surgen –aún tímidamente- las *telecomedias adolescentes* (sumamente exitosas más tarde y que aún, en algunos casos, producen suculentas ganancias a sus productores y a muchas marcas de productos para adolescentes). Se trata de entretener a un público joven pero, además, de proporcionar las herramientas requeridas para asimilar los niveles de poder que corresponde incorporar para tener una madurez sana y apropiadamente acallada en cuanto a “cuestionamientos”. Productos estos que acompañan de manera eficiente la idea de que “evitamos *disciplinar* si la adaptación se inicia *tempranamente*”.

Esta especial característica de los productos televisivos de ficción de este período invitan a reflexionar respecto de quiénes constituían las fuerzas sociales con mayores facultades de imposición ideológica, así como el modo en que proponían saldar una etapa donde el monopolio de la violencia fue ejercido con todo tipo de despliegues.

En este punto, el regreso de la democracia en el año 1983, no parece haber constituido un profundo quiebre con la perspectiva autoritaria. Por supuesto que existieron algunas medidas gubernamentales inspiradas en los reclamos de movimientos sociales en relación con iniciar una profunda investigación en cuanto a las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante el gobierno militar de 1976-1983; pero incluso así, el reflejo sesgado que proponen las pantallas televisivas desde la ficción parece señalar que esta particular configuración social, aunque haya modificado su régimen gubernamental aceptando la voluntad popular a través de voto, estaba lejos de modificar sus bases ideológicas sustantivas en las que la violencia puede ser un método utilizable cuando los otros fallan.

Además, esta configuración de la sociedad argentina de los ochentas reconoce un ánimo

componedor que favorece la necesidad de evitar circunstancias violentas, en la medida de lo posible, para evitar represalias aberrantes. Entonces la particular configuración conformada a partir de los primeros años de la década del setenta, avaló la propuesta de conformar nuevas generaciones de jóvenes plenamente adaptados, que internalizaran desde el inicio aquellos principios que, por vías más cruentas, habían intentado imponer autoridades previas a la democracia.

Este sucinto análisis de la ficción televisiva de los ochenta nos invita a ir más atrás, tal como Elías concibió su propuesta. No será ésta la materia del presente trabajo, pero creemos que se hace necesario recuperar las improntas plasmadas en la ficción televisiva desde el propio inicio de la televisión argentina ya que esa investigación podrá facilitar la comprensión de que, la configuración social que parece estar plasmada en los ochenta no es otra que la que se venía desarrollando desde algunas décadas previas.

Una vez más, como Elías ha señalado, si bien existe flexibilidad y dinamismo en las configuraciones, no pueden modificar parámetros estructurales en períodos breves (hablando en términos históricos).

II. Este segundo período se ha caracterizado por el alejamiento voluntario de los productos en cuanto a “representar” la realidad social. Es el período en que surge y se instala la telenovela estilo “Andrea del Boca”, desprovista de exteriores, escenarios naturales y problemáticas contemporáneas masivas. Son productos que buscan la rápida inserción en mercados internacionales muy diferentes al argentino. Se trata de un estilo que se aleja de la realidad y se regodea en las convenciones de género, dejan de existir las problemáticas económicas y de clase para instalar cuestiones relacionadas con patologías psicológicas (en los malos) o enfermedades selectivas, aunque verdaderas, tales como cáncer de cuello de útero o virus HPV.

Este es un período en que estas producciones valorizan especialmente las voluntades individuales de la acción, así las heroínas encarnadas por del Boca plantean ciertas estrategias planificadas a fin de obtener algún beneficio, aunque como se trata de la heroína, este beneficio no es económico sino de condiciones de vida para algún personaje que carece de “todo”, amor, dinero, hogar...

Ya para fines del milenio se estaba imponiendo otro tipo de productos (no estrictamente

telenovelas) como las telecomedias costumbristas, iniciadas por *Gasoleros* en 1999. Estas historias que narran las peripecias de un conjunto de personajes en una geografía reconocible tanto por los lugares como por las situaciones que plantea. Son historias que proponen modalidades diferentes para paliar la crisis económica que, ya para esa altura, no permitía dudar sobre su profundización.

Sin embargo, estas historias no ahondan ni en las causas ni en las consecuencias colectivas de la crisis. Proponen creativas y originales salidas a los problemas económicos de la clase media empobrecida, sin indagar en la marginación estructural de grandes grupos poblacionales que no tienen a su alcance los medios con los que inspirar su propia creatividad y originalidad.

Las telenovelas argentinas por su parte, nunca se adentraron en las problemáticas de la pobreza estructural, salvo (a veces) por el caso particular de su protagonista. En cambio, las tiras costumbristas plantean algunas problemáticas sociales relativas a las clases medias, recreando el estilo coral que ya había demostrado su éxito para el público adolescente junto con su efectividad socializadora.

Esta etapa de la ficción televisiva incorpora la impostura neoliberal de la gestión individual como medio² mientras, por otro lado, naturaliza el ocultamiento de temáticas que involucran alguna cuestión conflictiva no resuelta (política, económica o cultural). Recordemos además que las escenografías propias de las telenovelas bullían de colores vivos, mansiones lujosas y personajes payascos que habilitaron el voluntario apego del público a esta estética del abuso.

Nuevamente, este tipo de programación nos habla de una configuración social donde las fuerzas sociales que deberían estar en permanente puja, se han adormecido encandiladas por lo brillos que, más allá de las puestas en escena, la ficción del “uno a uno”, había impuesto.

Esta vez, las propuestas eran emitidas por los canales televisivos (des)prolijamente privatizados. En este punto, pareciera que el cambio en la titularidad de la posesión no produjo un cambio en la sostenida tendencia de acallar los conflictos. Peor aún, esta característica favoreció la creencia en que los productos televisados eran una respuesta a las necesidades que el mercado (el público argentino) requería. Esta concepción diluyó la posibilidad de considerar que los propios medios, junto con aquellas fuerzas sociales

² Esto es la valoración del ser humano individual, libre e igual a los demás humanos, pero cuyo valor social general subordina a las necesidades de la sociedad a sus propias necesidades (Dumont, 1982).

mejor preparadas para sostener su hegemonía, seguían sosteniendo los hilos ideológicos que la configuración social ingenuamente (o no) interiorizaba.

Pero algo en la realidad del entramado modificó definitivamente la tendencia al ocultamiento. La crisis ya se había colado por todos los intersticios sociales y las productoras televisivas debieron dar cuenta de ello, por supuesto con los retoques cosméticos pertinentes. Así aparecen programas con un acercamiento más verosímil a aquello que cotidianamente el público argentino vivía. De allí la aparición de las comedias costumbristas que, también a partir de iniciativas individuales creativas, proponen salidas de la crisis.

Una vez más, el cambio en el estilo de los programas televisivos por más que recuperan temáticas realistas, terminan favoreciendo la imposición de la idea de que la salida implica una postura individualista. Esta vez la configuración social que venía desarrollándose muestra su ductilidad, cambia y propone profundizar en la inacabable creatividad emprendedora de los individuos como eje de la salida de los infortunios, de manera tal de no modificar la balanza de poder entre las fuerzas sociales que esta vez empiezan a manifestar su descontento respecto del *status quo*.

III. Proponemos un quiebre también en la telenovela a partir del año 2002, *a posteriori* de la crisis de diciembre de 2001 y su consecuente devaluación monetaria.

Si bien se mantienen estilos de períodos anteriores, aparecen, especialmente a partir de 2003, telenovelas que proponen como temas centrales algunas problemáticas sociales generalizadas (no sólo en el país).

Para algunos analistas es *Resistiré* (Telefe, 2003) el producto que generó el quiebre con el melodrama clásico, pero con esa tira en particular se profundiza la tendencia a generar protagonismos masculinos, especialmente en las que se emiten en horarios nocturnos. Luego, estas propuestas ahondarán en cuestiones de profunda raigambre social argentina y, como corolario, en 2006, se presentará *Montecristo* (Telefe, 2006) cuyo tema central (además del amor, claro) resulta la recuperación de la identidad de hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar.

También aquí se plantea el vaciamiento de las condiciones económicas de sus personajes, este no parece ser un problema o, en todo caso es un problema que se soluciona fácil y mágicamente desde un principio.

Este protagonismo masculino que establece, además, a la violencia como una alternativa clara a utilizar para obtener justicia (el malo suele morir a manos del héroe), reconoce que la traición sólo puede ser resarcida con la muerte, además de considerar que la *acción* es fundamental para obtener esa justicia. En estos casos la acción no es individual, el protagonista cuenta con un grupo incondicional de expertos de diferentes áreas que conforman un equipo sumamente eficiente a la hora de concretar la venganza. En tanto, en el mundo real, pasan cosas a veces sumamente acordes con los acontecimientos de la tira.

A partir de estas características proponemos que el reconocimiento identitario del público se asienta en la necesidad de justicia respecto a un tipo de delito – con una fuerte impronta de aberración y dolor colectivo- que afecta o ha afectado de alguna manera cercana a gran parte de la audiencia.

La novedad aquí está dada porque la *gestión individual* plantea un cambio en las condiciones de vida colectiva, ya sea entregando a la justicia o ajusticiando personalmente a los culpables de delitos aberrantes y, de esta manera, modificar las condiciones de vida de sus víctimas o, por lo menos, de alguna de ellas. Entonces, este *nuevo estilo* en la telenovela argentina propone la posibilidad de que la gestión de algunos pocos produzca un cambio en el modo de vida de muchos.

Aquí sí existe claramente el conflicto entre fuerzas sociales que plantean alternativas al *status quo*. Por supuesto no se trata de subvertir la realidad completamente, pero sí parece una propuesta innovadora en un género que tiene como característica distintiva una prudente adaptación de todos y todas a sus condiciones de vida.

Entonces, tal vez la enorme sacudida social que significó diciembre de 2001 y sus inmediatas consecuencias económicas, habilitaron una representación televisiva que invita a la participación ciudadana, a la “acción” tendiente a modificar situaciones de opresión.

Una tendencia altamente favorable al cambio en la configuración social en cuanto a revertir la distribución de poder entre las fuerzas sociales. Esta vez incluso los medios televisivos en manos de grandes empresas de capitales nacionales e internacionales dieron su versión de la propuesta participativa, segar la injusticia a partir de la acción, devolviendo a los inocentes aquello que hubieran perdido.

De todas maneras y tal como lo plantea Elías, difícilmente podemos hablar de un

cambio en la configuración a partir de algunos pocos programas de ficción televisiva, en cambio, podríamos proponer que sólo resulta una tendencia que, a la luz del desarrollo de las telenovelas actuales, puede haberse revertido definitivamente.

En esta especial coyuntura debemos señalar que la convulsión social se ha hecho sentir mucho más en la realidad que en la ficción. Algunas propuestas políticas actuales son aguerridamente resistidas por sectores económicos y sociales argentinos. Esta realidad conflictiva difícilmente sea recuperada en estos tipos de ficción, será por eso que las nuevas tiras ajustan sus contratiempos a venganzas personales y a amores más complacientes.

Una vez más, la configuración social que la Argentina viene sosteniendo por lo menos desde los setenta, apenas fue levemente lastimada pero (al menos desde lo televisivo) goza de muy buena salud.

Cambios, avances y retrocesos en nuestra configuración según lo connotan las telenovelas

Vemos que, a partir del análisis de productos culturales que cuentan con gran aceptación del público, se sigue sosteniendo una determinada configuración social.

No esperábamos otra cosa ya que, conforme las concepciones propuestas por Elías, las configuraciones sociales dinámicas y flexibles, requieren períodos largos para incorporar modificaciones en su seno.

Este pequeño vistazo a una minúscula manifestación cultural, aunque concebida a partir del sesgo economicista de la industria, también invita a la reflexión sobre la constitución idiosincrásica del entramado en el que se manifiesta.

Pasamos aquí de una fuerte impronta disciplinaria que apunta sin ambages al sostenimiento de un modelo autoritario a una propuesta participativa que, aunque con claras limitaciones en lo que a alcances se refiere, pretende convocar a la acción colectiva como alternativa de las condiciones de vida impuestas.

Pero lo que puede resultar más interesante de este trabajo es el interrogante que deja en cuanto a los mecanismos que permiten que algunas fuerzas sociales se mantengan, con mayor o menor estabilidad, con buena parte de la porción de poder que necesitan para

mantener su hegemonía.³

Los cambios aquí señalados en la telenovela argentina, de los cuales analizamos y exponemos apenas una brevísima mirada, por supuesto no la única, aportaron a su estabilidad como género masivo. En la actualidad (2010) ya se perciben claramente cambios en los estilos de las producciones argentinas, especialmente las nocturnas, que habilitan la suposición de un “retroceso” en términos de Elías, en cuanto a la propuesta de cambio de configuración social que auguraban las producciones del último período apuntado. Se vuelve al vaciamiento de conflictiva social y definitivamente se descartan las acciones colectivas reivindicatorias.⁴ En tanto proceso en pleno desarrollo, resulta sumamente difícil desde el análisis, predecir sus definitivas modificaciones. Pero siguiendo a Elías y la necesidad de que el investigador pueda producir prognosis, arriesgamos la hipótesis que favorece los cambios en la configuración social actual. Cambios de difícil concreción y no exentos de enormes resistencias en los grupos arraigados en el poder económico y social argentino. La tendencia al retroceso en las telenovelas argentinas apunta a detener esos cambios, para recuperar lo que de místico-mágico tiene el melodrama popular alejado del conflicto social.

Sin embargo, la recuperación de la identidad, la condena a la “trata de blancas” y otras reivindicaciones de vieja raigambre, probaron su eficacia en la pantalla chica. Quizás la reglamentación de la nueva Ley de Servicios Audiovisuales habilite la posibilidad de nuevas propuestas televisivas que recojan esta tendencia que, más allá de las expectativas económicas y las restricciones ideológicas de los grandes medios económicos de nuestro país, aparece desalentada en la actualidad.

³ Concepto acuñado originalmente por Gramsci para referirse a las relaciones de dominación entre la clase burguesa y el proletariado, caracterizándolo como un proceso social continuo de renovación de la influencia sociocultural y económica de una clase sobre otra que, en definitiva, presta consenso a esa dominación, ha sido recuperado por Williams (1974) quien plantea que la hegemonía es un proceso constante que se va reconstituyendo perpetuamente

⁴ Si bien esta consideración puede aplicarse a la mayoría de las producciones de telenovelas, la hacemos en especial para *Valientes* (Canal 13, 2009/2010) que resultó el programa más visto de la televisión abierta (alcanzando un porcentaje de pantallas prendidas en esta emisión del 65,95%). Este programa recupera abiertamente las características de la telenovela clásica donde las temáticas argumentales se mantienen ajenas a las cuestiones que la sociedad atraviesa de manera simultánea. Aunque no recrea las problemáticas de las diferencias sociales más que tangencialmente, reivindica de lleno las temáticas del amor y la venganza consumadas ambas, como corresponde, con ceremonias matrimoniales y prisión para el enemigo.

Bibliografía

- Andriotti Romanin, E. (2009), "Entre el poder y la dominación: los usos del monopolio en la sociología de Norbert Elías", en *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, volumen 3, disponible en <http://www.intersticios.es>
- Bourdieu, M.V. (2008), *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, UNGS / Biblioteca Nacional
- Dumont, L. (1982), *Homo aequalis*, Madrid: Taurus.
- Elias, N. (2000), *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad*, Barcelona: Península
- _____ (1996), *La sociedad cortesana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- _____ (1989), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Scribano, A. y Vergara Mattar, G. (2009), "Feos, sucios y malos: la regulación de los cuerpos y las emociones en Norbert Elías", en *Caderno CRH*, Salvador, v. 22, n. 56, mayo-agosto.
- Weber, M. (1994), *Economía y Sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (1974), *Los medios de comunicación social*, Barcelona: Península.
- _____ (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- _____ (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós.

*O Cinema Moderno e a crítica brasileira: o caso de Hiroshima mon amour*¹

Alessandra Brum

Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

alesbrum@yahoo.com.br

Resumen:

A comunicação irá abordar a recepção da crítica brasileira na década de 1960 ao primeiro longa-metragem de Alain Resnais: *Hiroshima Mon Amour*. O material referente ao assunto no Brasil é rico e amplo, já que o filme causou grande impacto entre a crítica especializada motivando inúmeros artigos em jornais e revistas. A título de exemplo podemos citar alguns nomes que se dedicaram a escrever sobre o filme de Resnais: Paulo Emílio Sales Gomes, José Lino Grünewald, Antonio Moniz Vianna, Walter da Silveira, dentre outros. A recepção crítica a *Hiroshima mon amour* irá refletir as transformações pela qual o cinema passava na época, adquirindo importância e valor nos debates em torno do fazer e do pensar cinematográfico.

Palabras clave:

Alain Resnais - Marguerite Duras - crítica cinematográfica brasileira - cinema moderno - *Hiroshima Mon Amour*

O Cinema Moderno e a crítica brasileira: o caso de Hiroshima mon amour

O início da década de 1960 é marcado por inúmeras transformações estéticas e uma pluralidade de tendências em oposição ao modelo clássico do cinema, culminando no que se convencionou denominar de cinema moderno. Existe nesse momento a negação de valores e conceitos empregados tradicionalmente no cinema, como a noção de

¹ Essa pesquisa contou com o apoio da FAPESP.

continuidade, de personagem e de história herdado do modelo aristotélico. Os filmes não se acomodam dentro de um modelo clássico, na qual é facilmente detectável a presença de um protagonista, necessidade dramática, antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. Podemos ressaltar ainda a quebra de ilusão do espetáculo fílmico, utilizando técnicas de distanciamento como as empregadas por Bertolt Brecht, e finais em aberto, deixando espaço para o espectador construir sua própria interpretação. Esse novo cinema emerge em várias partes do mundo, e rompe com uma narrativa cinematográfica baseada no modelo hollywoodiano que predominava na época.

Nesse contexto mundial destaca-se a *Nouvelle Vague*, movimento cinematográfico francês que surge em fins de 1959 com o aparecimento dos primeiros filmes realizados por críticos da *Cahiers du Cinéma*, como *Le Beau Serge* (1957) e *Les Cousins* (1958), de Claude Chabrol, ambos lançados comercialmente em 1959, e ainda *Les quatre cents coups*, de François Truffaut, um dos representantes da França no Festival de Cannes do mesmo ano. Ainda nessa nova onda encontra-se *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, filme que se destaca dentre os outros pela forma ainda mais inovadora com a qual Resnais emprega os elementos da linguagem cinematográfica.

Primeiro longa-metragem de Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour* (1959, 90 min.) conta com roteiro e diálogos desenvolvidos pela escritora Marguerite Duras. Nesse filme, Resnais promove o encontro harmonioso entre o cinema e a literatura, onde a palavra conduz a um caminho de imagens que são alocadas em um tempo que respeita apenas o fluxo do pensamento, adotando um tratamento ao tempo cinematográfico muito pouco usual se comparado com as obras da época.

Em *Hiroshima Mon Amour* o tempo presente que se desenrola diante da câmera está fortemente impregnado de um passado. Com o objetivo de realizar um documentário sobre a paz, uma atriz francesa (Emmanuelle Riva) está em Hiroshima e nessa cidade vive uma história de amor com um arquiteto japonês (Eiji Okada). Ambos são casados e compartilham o sentimento de que o romance que vivem deverá ser encerrado com a volta da atriz à França. Em seus encontros carregados de ansiedade pela eminência da separação, a mulher confia ao amante seu segredo de juventude vivido na cidade de Nevers durante a ocupação alemã na França: seu amor por um soldado alemão que morre durante a Liberação. As lembranças desse amor vivido no passado são reavivadas pela presença do novo amor, onde se dá o embate da memória dos amantes entre Nevers

e Hiroshima. O passado e o presente se mesclam indistintamente. Uma narrativa tão audaciosa que provocou reações apaixonadas no universo cinematográfico, chamando a atenção da crítica especializada em diversas partes do mundo, motivando inúmeros artigos tanto favoráveis quanto contrários à forma empregada por Alain Resnais. A revista *Cahiers du Cinéma* promoveu um debate para discutir exclusivamente o filme e nesse debate Eric Rohmer afirma ser Alain Resnais o primeiro cineasta moderno do cinema falado.

No Brasil não foi diferente, antes mesmo de sua primeira exibição, *Hiroshima mon amour* era aguardado com enorme expectativa pelos críticos brasileiros, todos eles fortemente influenciados pelas leituras de artigos das revistas estrangeiras dedicadas ao filme, sobretudo as francesas *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Téléciné* e *Cinéma*. Antonio Moniz Vianna, crítico de cinema dos mais renomados, comenta esse momento que antecipa a chegada do filme ao Brasil: "A reação crítica imediata ante a *Hiroshima mon amour*, na França, foi de estupefação ou de perplexidade, mas ao se organizar em análise, não era tão favorável quanto se faz crer por aqui, onde o filme já era elogiado antes mesmo de ser conhecido" (Vianna, 2004: 192).

A primeira exibição de *Hiroshima mon amour* no Brasil aconteceu em 24 de janeiro de 1960 no Cine Art-Palácio na cidade de Belo Horizonte, como parte integrante da programação da II Jornada dos Cineclubes Brasileiros, co-patrocinada pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC/MG). A cópia de exibição era um exemplar com legendas em espanhol. José Haroldo Pereira, responsável pela segunda fase da *Revista de Cinema*², descreve a reação dos críticos e cineclubistas logo após a primeira sessão. "Foi aquele impacto, acabou o filme e ficou todo mundo estatelado, deslumbrado, sem entender muito o quê estava acontecendo. Como um filme poderia ser tão ousado a ponto de fundir cinema com literatura."³

A partir dessa primeira exibição - restrita ainda a um público especializado de críticos, cineclubistas e apaixonados pela arte cinematográfica - o filme ganha repercussão. Nelson Pereira dos Santos, em carta, conta ao amigo Glauber Rocha (que na ocasião estava às voltas com a filmagem de *Barravento*) como o filme estava sendo recebido. "O filme de Resnais provocou polêmicas. Por aí percebes como ele é importante. Há os

² O primeiro número da 2ª fase da *Revista de Cinema* traz como matéria de capa o artigo "*Hiroshima mon amour* – interpretação cinematográfica de um filme superior ao cinema" de José Haroldo Pereira.

³ Depoimento de José Haroldo Pereira em entrevista a autora. Rio de Janeiro, 26 de março de 2008.

que se colocam furiosamente contra o filme ou os que o defendem ardorosamente” (SANTOS apud ROCHA, 1997: 121).

Paulo Emílio Salles Gomes destacou em um dos seus artigos essa capacidade do filme de causar polêmicas, bem como assinalou o resultado relevante da bilheteria alcançada por um filme com “a reputação de difícil” e com poucas possibilidades comerciais.⁴ O sucesso comercial de *Hiroshima mon amour* também foi motivo de comentário de Glauber Rocha em seu artigo *O processo cinema*: “contou-me o Sr. Charles Malandra, supervisor da França Filmes na América do Sul, que não tinha a menor esperança em *Hiroshima Mon Amour*. A bilheteria foi fantástica” (ROCHA, 1961).

Hiroshima mon amour foi tema de um número expressivo de artigos em colunas jornalísticas. Encontramos notações sobre o primeiro filme de Resnais por toda a década de 1960, seja como tema principal, seja como referência. A maioria dos críticos dedicou mais de um artigo sobre o filme, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes que escreveu um total de sete artigos, e Walter da Silveira, cinco artigos. Vinícius de Moraes, morando no Uruguai e distante do exercício da crítica cinematográfica, assiste ao filme dias antes de seu retorno ao Brasil. Já no Brasil, escreve suas considerações a respeito da obra de Resnais, o que seria um de seus últimos escritos sobre cinema (CALIL apud MORAES, 1991: 17).

Maurício Gomes Leite, ainda sob impacto da primeira exibição no Brasil, em sua coluna no Diário da Tarde (MG) convoca toda a crítica mineira, inclusive os críticos ausentes da atividade diária, a se debruçar no estudo dessa “obra inavaliável” e ponto de referência “de todo o cinema sonoro”. Para o crítico, *Hiroshima mon amour* é uma “extraordinária tentativa de Alain Resnais em registrar na tela a descrição interior de uma experiência amorosa, é também o coroamento dos vários ensaios feitos rumo a criação de um cinema subjetivo, de um cinema onde o personagem – ou a mente do personagem - é o centro de todos os acontecimentos” (LEITE, 1960).

Esse primeiro artigo deu o tom das análises do período e aponta para algumas questões que serão trabalhadas por vários críticos brasileiros: a relação cinema versus literatura; a memória como condutora da narrativa cinematográfica; e a ideia de filme-ruptura.⁵

⁴ “*Hiroshima, mon amour*”, *Revista Visão*, 08 jul. 1960. Artigo atribuído a Paulo Emílio Salles Gomes por José Inácio de Melo Souza, a quem agradeço pela referência e apoio na localização.

⁵ Quando Maurício Gomes Leite escreveu esse artigo em janeiro de 1960, ele já tinha tido acesso às revistas francesas, sobretudo a *Cahiers du Cinema* (juillet 1959), já que em determinado momento de sua análise cita uma observação que Jacques Rivette fez na mesa redonda promovida pela revista francesa

A relação cinema versus literatura foi tema de uma série de artigos de Walter da Silveira que conduz sua análise na tentativa de demonstrar que “essa fita polêmica alarga, por uma compreensão mais futura do cinema, sua posição no quadro das artes” (SILVEIRA, 2006: 216). Embasado a partir de textos sobre a obra de Alain Resnais e de depoimentos do autor às revistas *Téléciné* e *Tiempo Del Cine*, Walter da Silveira, ao relatar o processo de criação do filme em sua concepção embrionária (que inclui o fato da escritora Marguerite Duras não escrever o texto em formato de um roteiro cinematográfico) ressalta o valor singular do trabalho do diretor que transpõe para o cinema uma obra literária.

Diz Silveira (2006: 217): “A suposta descaracterização do cinema pela fala é um problema que já devia estar ultrapassado, mas que Alain Resnais teve de enfrentar em *Hiroshima, mon amour* com a audácia de um revolucionário”. Nesse sentido, Walter da Silveira acredita que a crítica e os teóricos do cinema, de uma maneira geral, não estão sintonizados com o advento do cinema falado; e argumenta que a teoria cinematográfica tem suas bases sedimentadas no cinema silencioso, o que impede uma compreensão mais adequada do novo filme de Resnais.

Paulo Emílio Salles Gomes assume, em um dos seus artigos, que “é difícil escrever sobre *Hiroshima mon amour*”, preferindo adotar uma postura mais cautelosa em suas análises sem, no entanto, deixar de registrar sua profunda admiração pelo filme de Resnais. Segundo Paulo Emílio, o filme está configurado sob o que ele considera ser suas linhas de força: amor, morte, memória e esquecimento. As forças dicotômicas encontram expressão e significado através da memória da personagem de Emmanuelle Riva, e sendo a memória o condutor de toda a história, o tempo e o espaço se atualizam, já que as imagens do presente e do passado se mesclam indistintamente: “a introdução de lembranças é o cerne de *Hiroshima mon amour* e tem pouca relação com as habituais técnicas cinematográficas de referência ao passado. A fita é um poema que abole os elementos históricos e geográficos introduzidos.” (GOMES, 1981: 211)

O outro elemento introduzido por Maurício Gomes Leite chama atenção, por ter permeado várias análises acerca de *Hiroshima* no Brasil, e principalmente por ser um dos elementos distintivos das análises brasileiras sobre o filme de Resnais: a ideia de

sobre *Hiroshima mon amour*. Essa mesa redonda foi amplamente difundida entre os críticos brasileiros, chegando a ter parte de seu conteúdo traduzido e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 10 de setembro de 1960.

filme-ruptura, estruturada a partir da comparação com *Cidadão Kane* de Orson Welles, filme símbolo de toda uma geração de críticos brasileiros.⁶

Este é um dos pontos de interseção que acaba por estabelecer um diálogo entre a antiga e a novíssima geração de críticos que recebiam as novas mudanças estéticas da *Nouvelle Vague* com bons olhos. Exemplo dessa polêmica, são as posições assumidas por Antônio Moniz Vianna, defensor incontestado de *Cidadão Kane*, e José Lino Grünewald, que vê no filme de Resnais o começo de uma nova era após Welles (CASTRO apud Grünewald, 2001: 13).

A renovação nos quadros da crítica especializada em cinema no Brasil é um dado a ser levado em conta na década de 1960. Jovens entusiasmados, formados dentro dos quadros do movimento cineclubista e das cinematecas,⁷ que encaravam o exercício da crítica como um caminho de aprendizado do pensar cinematográfico com objetivo de se chegar à realização.⁸ Muitos jovens partiram para a ação, ou seja, ingressaram na prática cinematográfica, como é o caso de Glauber Rocha, David Neves, Rogério Sganzerla, Gustavo Dahl, os irmãos José Renato e José Geraldo dos Santos Pereira.⁹ Estava no horizonte dessa nova geração, experimentar na prática a ideia de cinema que defendiam com paixão em suas colunas jornalísticas.

O início dos anos 1960 é marcado também pela realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, organizada pela Fundação Cinemateca Brasileira e promovida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo, ocorrida entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960 na cidade de São Paulo. Nessa Primeira Convenção, estavam reunidos praticamente toda a crítica brasileira em atividade na época, críticos de diferentes gerações e de vários estados brasileiros.

⁶ O filme de Welles representou para a geração de críticos da década de 1940 uma renovação no modelo narrativo imposto por Hollywood, reafirmando o cinema como arte, além de ter sido um dos centros da polêmica Cinema Mudo versus Sonoro do período. Sobre o assunto: SOUZA, José Inácio de Melo e. *A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e Crítica Cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, vol. I, 1995.

⁷ Em São Paulo na Cinemateca Brasileira; No Rio de Janeiro com as sessões de cinema promovidas pela Cinemateca do MAM; Em Belo Horizonte em torno do CEC; Na Bahia através do Clube de Cinema, tendo como figura central Walter da Silveira.

⁸ É bom lembrar que a experiência prática por parte da crítica não é exclusividade da geração de 1960. Exemplar é a equipe da Revista Cinearte conduzido por Adhemar Gonzaga na realização de Barro Humano em 1929.

⁹ Muitos críticos e cineastas procuram se especializar no Centro Sperimentale di Cinematografia na Itália ou IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) na França.

O evento tinha por objetivo “estudar os problemas da indústria, do comércio e da cultura cinematográficas no nosso país”, como declarou Francisco de Almeida Salles no discurso de abertura da sessão inaugural. Durante a Convenção, Paulo Emílio Salles Gomes apresentou a comunicação “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”.¹⁰ Nesse trabalho, Paulo Emílio defende que a compreensão integral de um filme se dá quando se conhece a língua falada. A noção enraizada entre os críticos de que a essência do cinema é o visual, mascara “o desconforto em seguir a dialogação através dos letreiros [que] é atenuado pela convicção de que nada de essencial foi perdido”. Paulo Emílio, seguindo essa ideia, apresenta como caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro e da própria crítica brasileira um cinema pautado pelo diálogo. Para ele, no cinema brasileiro, até aquele momento, nunca existiu um bom filme dialogado, e considera que isso é resultado da condição adquirida ao longo dos anos como espectadores de filmes estrangeiros. Diz Paulo Emílio:

Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. A margem do oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto ‘verdadeira’ seria a que definisse o cinema como “*uma fala literária e dramática envolvida por imagens*.”(GOMES apud CALIL & MACHADO, 1986: 333-334)

José Haroldo Pereira, presente a essa Convenção, conta que a tese apresentada por Paulo Emílio causou um mal estar geral entre os participantes. Ele comenta: "a reação chegou a ser desrespeitosa...Eu não me lembro quem estava falando, alguém da crítica mais antiga disse: eu acredito que essa tese do Paulo Emílio é diretamente inspirada nesse filme, *Hiroshima, mon amour*, que dá importância tão grande ao diálogo, a fala, mas acho isso inteiramente discutível. Foi um alvoroço."¹¹

¹⁰ Durante a I Convenção Paulo Emílio apresentou ainda a tese “Uma Situação Colonial?”, posteriormente publicada no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 19 de novembro de 1960.

¹¹ Depoimento de José Haroldo à autora. Rio de Janeiro, 26 de março de 2008. Sobre a reação da crítica ver também SOUZA, José Inácio de Melo (2002: 402-403).

A frase que conclui o trabalho de Paulo Emílio que define “*o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens*” foi a principal causa das inúmeras manifestações contrárias à sua tese. Apesar de não termos como afirmar se Paulo Emílio estava sob influência do primeiro longa-metragem de Resnais quando escreveu sua tese, a situação narrada acima nos indica o incômodo causado pela recente exibição de *Hiroshima mon amour* entre os críticos, que acabou por refletir na Convenção.

Se o início da década de 1960 representa um marco para a crítica cinematográfica com a realização da primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, por outro lado, é também o começo de grandes transformações no cinema brasileiro e por consequência da mudança de postura da crítica. Linduarte Noronha, crítico e cineasta paraibano, compareceu à Convenção trazendo debaixo do braço o seu filme de curta-metragem *Aruanda*, que exhibe a uma platéia restrita aos críticos paulistas. Glauber Rocha não compareceu ao evento por estar envolvido com as filmagens do seu primeiro filme de longa-metragem *Barravento* (GOMES, 1981: 295). O Cinema Novo ainda não estava estabelecido enquanto movimento, mas suas raízes já começavam a despontar. É nesse cenário que o primeiro longa-metragem de ficção de Alain Resnais é exibido no Brasil.

A polêmica criada em torno de *Hiroshima mon amour* no Brasil dá a dimensão exata da importância do filme de Resnais, povoando o imaginário de toda uma geração de críticos, cineastas e futuros cineastas. As inovações formais levadas à cabo por Alain Resnais no final dos anos 50, período marcado por profundas transformações estéticas acirram o debate e ampliam os parâmetros de análise do fazer cinematográfico.

Bibliografia

Coutinho, Mário Alves e Paulo Augusto Gomes (2001), *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*, Belo Horizonte: Crisálida.

Gomes, Paulo Emílio Sales (1960), *Amor e Morte*, Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 4 de junho.

Gomes, Paulo Emílio Sales (1981), *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol. I e II.

Gomes, Paulo Emílio Sales (1986), "A Ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico", em Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (editor), *Paulo Emílio. Um Intelectual na Linha de Frente*, Rio de Janeiro-São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme.

Grünewald, José Lino (2001), *Um Filme é um Filme*, em Ruy Castro (editor), São Paulo: Companhia das Letras.

Leite, Maurício Gomes (1960), *Hiroshima, mon amour: obra inavaliável abre caminho para a “Stream of Consciousness” do cinema*, Diário da Tarde, Belo Horizonte, 26 jan.

Moraes, Vinícius de (1991), *O Cinema dos Meus Olhos*, em Carlos Augusto Calil (editor), São Paulo: Companhia das Letras.

Moraes, Vinícius de (1991), *Para Viver um Grande Amor*, São Paulo: Cia.das Letras.

Rocha, Glauber (1961), *O Processo Cinema*, Jornal do Brasil, 06 mai.

Rocha, Glauber (1997), *Cartas ao Mundo*, Ivana Bentes (editor), São Paulo: Companhia das Letras.

Silveira, Walter da (2006), *O Eterno e o Efêmero*, em José Umberto Dias (Org. e notas), Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, vol. 2 e 3.

Souza, José Inácio de Melo (2002), *Paulo Emílio no Paraíso*, Rio de Janeiro: Record.

Vianna, Antonio Moniz (2004), *Um Filme por Dia. Crítica de Choque*, em Ruy Castro (editor), São Paulo: Cia. Das Letras.

El acto en cuestión: *la posibilidad de una crítica posmoderna*

Luciana Azul Calcagno y Griselda Soriano Barea

Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano (GEICIL)

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Centro Cultural Borges, Universidad Nacional de Tres Febrero

artesdelespectaculo@filo.uba.ar

maestriaenperiodismodocumental@untref.edu.ar

Resumen:

El acto en cuestión (1993) de Alejandro Agresti es una película de escasa circulación y menor reconocimiento y estudio, y una de las obras más complejas de un director también difícil de encasillar. Tan lejos de la solemnidad declamatoria del cine de la post-dictadura como del realismo del Nuevo Cine Argentino, es posible considerarla precursora, en nuestro campo cinematográfico, en el planteo de una estética y unas preocupaciones posmodernas. Intentaremos dar cuenta de esas características, así como también probar, analizando su particular abordaje del tema del llamado Proceso de Reorganización Nacional -la última dictadura militar sufrida por nuestro país entre los años 1976 y 1983- cómo esto no inhabilita la toma de posición política, sino todo lo contrario: en un campo dominado por el realismo la utilización de estrategias propias del posmodernismo permite romper con la percepción habitual del espectador para llevar adelante una poderosa crítica.

Palabras clave:

Alejandro Agresti - cine argentino – posmodernidad – intertextualidad - dictadura

El acto en cuestión: *la posibilidad de una crítica posmoderna*

El acto en cuestión (1993) de Alejandro Agresti es una película de escasa circulación y menor reconocimiento y estudio, y una de las obras más complejas de un director también difícil de encasillar. Tan lejos de la solemnidad declamatoria del cine de la post-dictadura como del realismo del Nuevo Cine Argentino, es posible considerarla precursora, en nuestro campo cinematográfico, en el planteo de una estética y unas preocupaciones posmodernas. Intentaremos dar cuenta de esas características, así como también probar, analizando su particular abordaje del tema del llamado Proceso de Reorganización Nacional -la última dictadura militar sufrida por nuestro país entre los años 1976 y 1983- cómo esto no inhabilita la toma de posición política, sino todo lo contrario: en un campo dominado por el realismo la utilización de estrategias propias del posmodernismo permite romper con la percepción habitual del espectador para llevar adelante una poderosa crítica.

El acto en cuestión cuenta la historia de Miguel Quiroga (Carlos Roffe), un lumpen que vive en un conventillo junto a su novia Azucena (Mirtha Busnelli), y pasa sus días buscando trabajo y robando los más diversos libros. Hasta que un día, gracias a uno de ellos, aprende un truco de magia con el que hace desaparecer primero objetos y luego personas. Quiroga deja entonces el conventillo, se consigue un representante en el circo más cercano, e inicia un viaje por Europa, donde el truco tiene mucho éxito. Pero cuando su fama crece, comienza a temer que se descubra que el truco no es suyo, se vuelve cada vez más paranoico e intenta rastrear el libro para quemar todos sus ejemplares. Finalmente se descubre la verdad cuando su representante, que se había encargado de mantener el libro fuera de circulación, lo reimprime. Quiroga es entonces enjuiciado por su engaño, luego de lo cual regresa a su vida anterior.

Para llevar a cabo el análisis del film partiremos de las afirmaciones de Robert Stam, en "Poética y política de la posmodernidad" (Stam, 2001). El cine posmoderno es, para él, un cine autorreferencial y alusivo, un cine de la ironía, el reciclaje y la nostalgia, signado por la intertextualidad y el pastiche. La posmodernidad se apropia de ciertas estrategias y procedimientos modernos: la explicitación del dispositivo, las rupturas narrativas, la yuxtaposición de géneros y discursos heterogéneos, pero reformulándolos y utilizándolos de modo diverso.

Dadas las complejas apropiaciones que lleva a cabo la película, no sólo en lo que respecta al cine y a otras formas de arte sino también con respecto a lo histórico, el concepto de intertextualidad será central, dado que, tal como afirma Stam:

La intertextualidad es un valioso concepto teórico porque relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un “contexto” amorfo. Incluso si lo que pretendemos es discutir las relaciones de un texto con sus circunstancias históricas, nos vemos obligados a situar al texto dentro de su intertexto para relacionar a ambos con el resto de los sistemas y series que constituyen su contexto (2001: 237).

Agresti plantea relaciones intertextuales de todo tipo: la película está plagada de alusiones, referencias y autorreferencias. *El acto en cuestión* funciona como un enorme pastiche capaz de mezclar el cine mudo con el sainete, la música de Luis Alberto Spinetta con el tango, referentes literarios como Borges¹ y Cortázar con el melodrama, dando como resultado un film tan atípico como lo son todas estas aleaciones.

Esta idea de pastiche, de trabajo con los más diversos intertextos, parece estar implícita en las palabras del mismo Agresti, quien define su estética como “maximalista”:

Soy maximalista (...), la riqueza está en la combinación del todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta y eso acá es una tradición: la mezcla. Es patético cuando alguien quiere limitarse a un estilo: si puede haber un estilo argentino está en los ruidos y en la mezcla (en Peña, 2003: 49-50).

En lo que refiere a su tratamiento visual, son múltiples, por ejemplo, las alusiones a recursos cinematográficos de épocas pasadas, que obturan toda posible ilusión de realidad: el blanco y negro, las sobreimpresiones, los fundidos (por ejemplo, en forma de estrella), las escenografías construidas en estudios, los trucajes a la manera de Méliès.

Esta ostentación del dispositivo se evidencia también en las relaciones que entablan los personajes con la cámara: a diferencia de un cine clásico en el que su presencia es

¹ La película tiene varios puntos de contacto con su obra, tanto a nivel temático como estructural. Además, Agresti rinde homenaje al escritor de manera explícita a través del personaje de un librero.

escamoteada, aquí los personajes miran y hablan a cámara en varias ocasiones, y hasta “se chocan” con ella.

También a nivel narrativo *El acto en cuestión* se presenta como autorreflexiva. El acto de enunciación se inscribe dentro de la misma película a partir de la presencia de un narrador cuyo estatuto es, como mínimo, difícil de definir -si no indeterminable-.

Las primeras imágenes del film son acompañadas por la voz *over* de un narrador-presentador que nos introduce en el relato, anticipando algunos elementos de la historia, a la vez que se declara responsable de su construcción.²

El relato se complejiza cuando el espectador descubre que la voz pertenece a Rogelio, amigo de Miguel, quien trabaja en una extraña “clínica de muñecas”. Este personaje salta permanentemente entre estos dos niveles ficcionales: algunas veces funciona como un personaje más en la historia, y otras veces aparenta ser el organizador del relato. Un ejemplo de esto último son aquellas escenas en las que los objetos que pueblan la “clínica de muñecas” se identifican, a través del montaje, con los personajes y hechos de la historia: la imagen de una casa de muñecas se funde, por ejemplo, con la de la pensión donde vive Miguel; Rogelio pone en escena, en un pequeño teatro y con un barco de juguete, uno de los viajes del protagonista. La condición del narrador siempre ambigua: no es posible para el espectador definirlo claramente como diegético o extradiegético.

Por otra parte, uno de los rasgos principales de esta voz *over* es la ironía, una ironía que atraviesa todo el film y que se trasluce no sólo en lo que el narrador dice sino en el cómo, incluso en su entonación. En su discurso, además, son frecuentes los juegos de palabras, las rimas, los chistes. El humor muchas veces se construye a través de las relaciones voz-imagen; en varias ocasiones la imagen pone en escena “literalmente” palabras que deberían ser metafóricas: mientras Azucena se queja con un “me dejaste colgada” de que Miguel no se despidió al irse de la pensión, la vemos pendiendo de un arnés; mientras Rogelio-narrador afirma que “la vida siguió dando vueltas y vueltas”, Miguel aparece subido a una calesita.

² “Esta película está dedicada a la memoria de nuestro recientemente desaparecido mago, el gran Miguel Quiroga. Con su acto, él se recorrió en sucesivas giras todo el mundo. Pero su felicidad siempre se encontró mucho más cerca de lo que él se imaginaba. Ahí nomás, a unos metros. Sus famosos asuntos amorosos y los secretos que vivieron torturando su dislocada vida interior han sido minuciosamente investigados por un grupo de científicos, astrólogos, adictos a las cosas raras y deportistas. Así es que confeccionamos esta cinta que tratará de ilustrar desde sus comienzos la vida del ilusionista de San Cristóbal. Para vos, Miguelito, es esta película, que es tu vida, y que es también el acto en cuestión”.

Por otra parte, Rogelio no es el único narrador explícito en este relato: también lo son, por momentos, Miguel³ y Azucena⁴. La complejidad en la articulación entre las distintas voces narrativas y sus respectivos saberes, y entre estos narradores explícitos y las imágenes, es uno de los aspectos distintivos de la estructura narrativa de *El acto en cuestión*. Si en el cine clásico la voz *over* unifica el relato, Agresti juega con este recurso de manera tal que bloquea toda posibilidad de una lectura unívoca, solicitando una intervención activa por parte del espectador.

Por otra parte, si bien la narración de Rogelio aparenta darle a los hechos cierto orden, la estructura fragmentaria de la película hace difícil –si no imposible– ordenar la temporalidad de manera lineal. El film cruza referentes históricos diversos y alusiones a los más variados contextos: si bien la dirección de arte, las referencias a Perón y la visita de Quiroga a la Alemania nazi aparentan remitir a la década del 40, uno de los personajes interpreta el tema *La montaña* de Luis Alberto Spinetta; por otra parte, ciertas expresiones con respecto al tema de las desapariciones reenvían al espectador, inevitablemente, a la dictadura y post-dictadura. La anacronía rige el relato.⁵

Pero la intertextualidad no sólo constituye una de las bases formales de la película. La idea de que todo texto se conecta con otros textos, de que toda obra está inmersa en una compleja red de discursos –una idea central en las reflexiones y las prácticas posmodernas (Stam, 2001: 235-246)–, también es tematizada y planteada como problema.

³ Miguel toma el lugar de narrador en varios momentos, pero tal vez su intervención más interesante sea la de aquella secuencia en que decide dedicarse a la literatura. Allí la voz *over* de Rogelio deja paso a la del protagonista, quien cuenta la historia de su alter ego literario, Raúl Fiorito. Este relato en *over* (que, dicho sea de paso, es una ficción dentro de la ficción ¿dentro de otra ficción?) es acompañado a su vez por la audiovisualización de lo narrado. Pero ni siquiera en ese momento abandona Rogelio su rol de narrador omnisciente, sino que interrumpe el relato para brindarle al espectador cierta información que Miguel deja afuera: “Epa, epa, epa... parece que si bien para Quiroga crear es recordar, hay cosas que prefiere olvidarse. Como por ejemplo sus visitas a la iglesia. Quiroga tropezó, en su *Fiorito Story*, con detalles demasiado íntimos que su machismo no le permitiría confesar...”.

⁴ Azucena interviene en el relato en la secuencia en que envía una carta a Miguel: ésta comienza con su voz típicamente en *over*, acompañando imágenes de la vida de Quiroga, para luego convertirse en *in campo* cuando la misma Azucena aparece en campo, mirando a cámara y leyendo la carta, cuya escritura se superpone.

⁵ El mismo Agresti menciona esto como uno de sus objetivos en una entrevista, relacionándolo con uno de sus referentes literarios: “Puedo decir que *El acto en cuestión* me parece un compendio de cierta narrativa argentina. Tenés a Cortázar y Rayuela: la película que podés desarmar y poner otro orden y cae siempre bien parada. Quería que la película le diera vueltas a los espectadores, que ni los *flashbacks* ni los *forwards* conformaran una idea de “una cosa después de la otra”, como un trencito, un desfile de cosas armadas” (en Peña, 2003: 46-47).

El protagonista se enfrenta con esta cuestión cuando intenta una carrera literaria. En palabras de Rogelio, “influido por los millones de libros que leyó, Miguel, sin darse cuenta, comenzó a dictar textualmente obras tan conocidas como el *Martín Fierro*, *Sueño de una noche de verano*, *Crimen y castigo*, y hasta las 1100 páginas de *La guerra y la paz* de Tolstoi”. Así Miguel abandona la literatura temiendo ser castigado por su falta de originalidad, en un sentimiento análogo al que le provoca el truco de magia del título.

Más adelante, en lo que podríamos denominar el punto de giro final de la película, cuando su representante le confiesa a Miguel que fue él quien sacó de circulación *el* libro y termina su contrato amenazando “la semana que viene hay 50 mil ejemplares en la calle”, y luego de los intentos de Miguel por negar la situación (“el *autor* del libro soy yo”, “yo soy el creador”), el problema de las relaciones intertextuales reaparece de manera explícita en la extraña escena del juicio, puesta en escena mediante el uso de títeres –nuevamente, el artificio-. Pero esta vez la posición de Miguel es diferente:

Cuán confundidos nosotros estamos a propósito de la realidad (...); ustedes, abogados, ¿acaso no han sacado todo lo que saben de libros y ahora lo usan contra mí? (...) Las cosas no pertenecen al que simplemente las enuncia; las cosas pertenecen al que las lleva a cabo. *Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos*. Ese, queridos amigos, es el verdadero acto en cuestión: el querer creer desesperadamente que somos algo por nosotros mismos.

Podríamos afirmar que la lucha entre estas dos ideas, la originalidad como ideal y la intertextualidad inevitable, es uno de los conflictos centrales -si no el conflicto central- del film. Desde este punto de vista, el recorrido del personaje cobra la forma de una toma de conciencia de este estado de cosas: no tiene sentido obsesionarse con “ser original” porque la originalidad no es más que un imposible, así como es imposible negar que estamos atravesados por una multiplicidad de discursos que nos conforman.

Al asumirse como intertextual, y tomar la intertextualidad como uno de sus temas centrales, la película asume y pone en escena una problemática típicamente posmoderna. Y es también desde el posmodernismo que Agresti reelabora una de las preocupaciones centrales de su cine –y del cine argentino de la década del 80 y principios de los 90-: la última dictadura militar sufrida por la Argentina. Lo hace a

través de nuevas estrategias que se alejan de la “transparencia”, la “necesidad de poner en claro” (Aguilar, 2006: 138) con la que, como señala Gonzalo Aguilar, el cine de la post-dictadura (y el mismo Agresti en otros de sus films) abordó el tema.

El acto en cuestión no presenta una historia ubicada en la década del setenta, en el contexto de la dictadura. Tampoco busca plantear una alegoría a partir de situaciones o contextos análogos a los del último gobierno de facto. La película lleva a cabo un trabajo más complejo y menos lineal: el film se apropia de la “cuestión” de los desaparecidos y los discursos elaborados al respecto como un intertexto más (aunque fundamental) y, con todos los riesgos que ello implica, lo hace de manera irónica y paródica.

Así, por ejemplo, cuando Miguel empieza a hacer desaparecer personas, el narrador comenta: “hacer desaparecer un ser humano no es joda”; luego, cuando el niño que Quiroga hace desaparecer no aparece, los periodistas exigen a su representante: “¡Aparición con vida, eso se nos antoja!”. Por último, cuando Miguel resuelve el conflicto y el niño reaparece, el mago, ya más confiado, mira a cámara y le dice a un periodista: “Pero le puedo asegurar que en la Argentina, mi país, soy el único que puede hacer desaparecer gente... por ahora”, mientras guiña un ojo en un gesto de absoluta complicidad para con el espectador.

Separando estos discursos de los terribles hechos a los que aluden, y poniéndolos a funcionar en un contexto totalmente diferente, Agresti consigue un efecto cómico que rompe con las expectativas de un espectador ya acostumbrado a la solemnidad con la que el tema suele ser abordado. Con esta descontextualización, el film lleva a cabo una operación radicalmente crítica y política, porque aunque se sigue considerando que hay ciertos temas de los que no es válido “reírse”, nada invalida al humor como estrategia política.

Tal vez el ejemplo más extremo sea lo que hace con el uso del término “desaparecidos”. Como afirmábamos antes, la película muchas veces genera un efecto cómico al tomar de manera literal afirmaciones que son metafóricas. *El acto en cuestión* no es una película sobre los desaparecidos; si bien en la película hay desapariciones, y éstas son fundamentales en la historia, no se trata de esas “desapariciones”. Para empezar, porque los “desaparecidos” de la dictadura no son tales, sino presos políticos secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura. No hay que olvidar que el término

“desaparecidos” fue introducido por el mismo Jorge Rafael Videla,⁶ quien en 1978 y ante las cámaras de televisión, tratando de dar una explicación acerca de esos hechos, pronunció: “No están ni vivos, ni muertos, están desaparecidos”. En el film, Agresti separa el término de tan terrible uso metafórico para volver a utilizarlo de manera literal: aquí los desaparecidos son exactamente eso, personas que desaparecen por medio de un truco de magia, y que por eso pueden reaparecer, por estar desaparecidas y no muertas. Devolviendo a la palabra su uso literal, Agresti desautomatiza la más oscura metáfora de nuestro discurso sobre el pasado reciente, aquella que obtura uno de los traumas históricos más terribles de la Argentina. Y mediante esta desautomatización, Agresti sacude a sus espectadores: a nadie puede dejarlo indiferente encontrarse sonriendo ante la apropiación de tal discurso.

No somos espectadores inocentes; tampoco Agresti lo es.⁷ El tema está presente, es ineludible, y es preciso hablar de él aunque en el fondo hacerlo sea casi imposible. Tomamos aquí prestadas las palabras de Umberto Eco: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1987: 74).

Para Agresti, como lo demuestra buena parte de su filmografía, los nefastos episodios de nuestra historia reciente siguen mereciendo una reflexión constante; sólo que no parece haber relato totalizador capaz de dar cuenta de ellos, ni es posible abordarlos siempre con los mismos viejos recursos. Puesto que, como dice uno de los personajes de la película, “esto de desaparecer no es nada; la gran joda es el olvido”, es preciso seguir hablando para no olvidar. Pero agotada ya la solemnidad con la que el cine argentino de la década del ochenta abordó el tema, es necesario encontrar nuevas formas (formas acordes con un nuevo contexto no sólo sociopolítico sino también estético) para un contenido que -como todo contenido traumático- siempre se nos escapa y siempre vuelve. Porque de lo contrario corremos el riesgo de automatizarlo y con ello volverlo imperceptible y, en definitiva, silenciarlo.

⁶ Presidente de facto durante la dictadura militar entre 1976 y 1981.

⁷ Sería interesante pensar qué efecto produciría la película en un espectador que desconozca por completo el tema, sobre todo porque si bien éste no podría captar muchos de los juegos intertextuales, esto tampoco imposibilitaría su comprensión de la historia. Como afirma Eco: “si, en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio” (Eco, 1987: 75).

A través del uso de procedimientos y estrategias propias de una estética posmoderna (la intertextualidad, la autorreferencialidad, el pastiche y –algo impensado para un tema como este- la ironía y el humor), Agresti logra replantear una de las problemáticas centrales para la sociedad argentina, y lo hace a partir de un abordaje a la vez inédito y contemporáneo.

Creemos que esto responde a esa pregunta siempre latente cuando se habla de posmodernidad: ¿puede una obra posmoderna ser crítica y política? Por supuesto, en la medida en que, ayudando a deconstruir formas y significados ya esclerosados por la repetición, sus elecciones estéticas son también una toma de posición crítica por excelencia con respecto al cine y al modo en que se relaciona con la historia.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bernardes, Horacio, Lerer, Diego y Sergio Wolf (editores) (2002), *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.

Bernini, Emilio (2003), “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, *Kilómetro 111*, N° 4, Buenos Aires, octubre, pp. 87-106.

De la Fuente, Flavia, David Oubiña, Quintín [Antín, Eduardo] y Walter Rippel (1993), “Entrevista a Alejandro Agresti”, *El Amante*, año 2, N° 18, Buenos Aires, pp. 23-32.

Eco, Umberto (1987), *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Buenos Aires: Lumen/Ediciones de la Flor.

España, Claudio (compilador) (1994), *Cine argentino en democracia. 1983/1993*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Hosman, H. (s/d), *Entrevista a Alejandro Agresti*, Buenos Aires: Cineteca Vida.

Luka, Ezequiel (2003), “Alejandro Agresti”, en Fernando Martín Peña (editor) (2003).

Oubiña, David (1994), “Alejandro Agresti”, en Claudio España (compilador) (1994).

Peña, Fernando Martín (editor) (2003) *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Temarte SRL.

Quintín [Antín, Eduardo] (1993), “Agresti. Ocho y dos tercios”, *El Amante*, año 2, N° 18, Buenos Aires, pp. 19-22.

Stam, Robert (2001), *Teorías del Cine*, Barcelona: Paidós.

La construcción de un mito: el éxito en Radiolandia, Sintonía y Antena (1940-1950)

María Florencia Calzon Flores

CEHP-UNSAM, CONICET

florcalzon@yahoo.com

Resumen:

El trabajo tiene como objetivo analizar los supuestos que en torno al éxito se construyen en las revistas del espectáculo. En *Radiolandia*, *Antena* y *Sintonía* el éxito es un tema de interés preponderante, que está presente en notas específicas sobre el tema así como en las historias que narran la vida las figuras del espectáculo. El objetivo del trabajo es desentrañar sobre qué supuestos se construye lo que, siguiendo la conceptualización de Richard Dyer, hemos dado en llamar el mito del éxito. Como conclusión parcial podemos afirmar que en el mismo conviven elementos contradictorios que alimentan una ambigüedad: que el éxito es accesible a unos pocos seres, poseedores de cualidades extraordinarias o que cualquiera pueden soñar con lograrlo y obtenerlo.

La construcción de un mito: el éxito en Radiolandia, Sintonía y Antena (1940-1950)

Camino al éxito

Uno de los componentes esenciales del estrellato es la admiración por el éxito obtenido. El triunfo implica no sólo un alto grado de popularidad sino también fortuna; atestigua la posibilidad de abandonar el anonimato así como la de progresar en la escala social. Desde el punto de vista de la evaluación colectiva, el problema consiste en demostrar que el salto que proporcionó fama y dinero no tiene orígenes ilegítimos (Alberoni, 2006: 118). La historia de las estrellas, conformada por un catálogo de datos que desembocan en el éxito, cumple esta función. En ellas se da cuenta que el camino recorrido por cualquier astro o estrella es legítimo en el sentido que es suficiente para

justificar la posición en que se encuentra. A través de las páginas de *Antena*, *Radiolandia* y *Sintonía*, desglosaremos lo que constituye un mito del éxito (Eliade, 1991: 4).¹ Lo haremos tanto a través del análisis de los itinerarios de distintas figuras como a partir de declaraciones específicas sobre el tema. En efecto, tanto los concursos de estrellitas como notas de carácter concreto, se ocupan de desarrollar las condiciones necesarias para alcanzar el éxito.

Una de las ambigüedades que ronda a quienes alcanzan el estrellato es si son seres extraordinarios o si en cambio no difieren del resto de los mortales. Para el caso del éxito lo que está sujeto a un movimiento pendular es si es accesible a todos o si en cambio sólo algunos pueden aspirar a lograrlo. En las revistas encontramos superpuestas los dos tipos de enunciados, y en palabras de Edgar Morin, podemos afirmar que ambas forman parte de una técnica de aliento-desaliento. El mundo de las estrellas aparece a su vez como uno abierto a todos (cualquiera podría ingresar en él) e inaccesible, apartado de las posibilidades de un ser humano corriente (Morin, 1964: 59). En una nota titulada “No es fácil llegar a ser astro” *Radiolandia* advierte a los ilusionados “con la fama y la fortuna” que el triunfo no es fácil. Se afirma que quienes han llegado a las posiciones estelares lo lograron “por gravitación de condiciones positivas”, entre las que se encuentra poseer una personalidad definida, “...lo que alguien ha llamado “ángel”. Pero sobre todo se resalta que las carreras de los astros y estrellas demuestran una trayectoria de sacrificios, en la que los comienzos están rodeados no sólo de la indiferencia del público sino también muchas veces del propio ambiente artístico. Como moraleja, se aclara que hay que desvanecer la leyenda por la cual sólo triunfan los que tienen una oportunidad y de que es posible llegar a las posiciones estelares de un día para el otro (*Radiolandia*, 1943: año XVII, n°789). Dentro de la ambigüedad planteada, esta nota forma claramente parte del binomio del desaliento. Sin embargo, en la misma publicación se puede leer la tesis opuesta, según la cual nadie debe perder las esperanzas de llegar al estrellato. Bajo la seductora pregunta de ¿En qué rincón del país esconden su anonimato las estrellas del mañana? se publica la convocatoria a un concurso impulsado por la “necesidad urgente” de renovar el elenco estelar. Para participar alcanza con tener un sueño: triunfar en cine. Una convocatoria tan amplia descansa sobre un supuesto distinto a aquel “...que por años

¹ Tal como lo conceptualiza Mircea Eliade, entendemos que el mito proporciona modelos a la conducta humana y por eso mismo significación y valor a la existencia.

quiso demostrarnos que el artista nacía y no se hacía”. El milagro de la confección de una figura estelar es más corriente en el ámbito cinematográfico en el que los técnicos del séptimo arte pueden darle a las nuevas caras “...la inyección de conocimiento que los convierta en intérpretes”. La enumeración de figuras nacionales y del cine hollywoodense que llegaron al éxito a través de concursos sirve para atestiguar la eficacia del método. Así que, con sólo enviar una fotografía puede lograrse el contrato que se promete como “...el punto de partida de futuras y triunfantes carreras”. La especificación de los montos a cobrar en caso de resultar ganadores, es un estímulo no menos preponderante que el de llegar a ser alguien, imponer el nombre (*Radiolandia*, 1945: año XIX, n° 890).

Así como en un caso se desalienta a todos aquellos que no tengan “alma” y que no estén dispuestos a arduos sacrificios a desistir de la carrera estelar, en el otro la posibilidad de “fabricar” a la estrella, abre las puertas a todos y deja en manos de algo no definido, que podría ser el azar, la obtención del triunfo. Richard Dyer considera al éxito como un mito que, sobre la interacción de elementos contradictorios, alimenta una ambigüedad: si es accesible a todos o si depende del talento y/o del esfuerzo de cada uno. En el primer caso sería un resultado de razones ubicadas más allá de la propia individualidad mientras en el segundo se podría rastrear la historia del éxito como la del propio talento o sacrificio. El talento se afirma sobre condiciones individuales pero independientes a la voluntad y por lo tanto sólo el esfuerzo hace del éxito el resultado de decisiones conscientes. Los distintos elementos que menciona el autor son cuatro. El primero implica que la estrella es una persona común, el segundo que la singularidad y el talento deben ser recompensados por el sistema de consagración, el tercero que la suerte debe estar en la carrera de cualquier estrella y el cuarto que el éxito no se alcanza sin esfuerzo, trabajo duro y profesionalismo. Algunas trayectorias reconcilian los cuatro elementos mientras en otros casos sólo algunos aspectos son enfatizados (Dyer, 2006: 154).

El papel de la suerte es remarcado en una nota que *Sintonía* dedica a Gary Cooper titulada “actor por casualidad”. Gary Cooper es un muchacho nacido en un pueblo y que decide emigrar a la ciudad para cumplir su sueño de consagrarse como caricaturista. El fracaso lo lleva a convertirse en agente de avisos hasta que su oportunidad se presenta el día que lo contratan de extra en un estudio cinematográfico. En ese momento, la rueda

de la fortuna giró a su favor: tenía que hacer de vaquero, algo nada difícil para él ya que había pasado su niñez jineteando caballos en Montana. Gary Cooper es un hombre común (que tuvo suerte) y sigue siéndolo más allá del éxito: "...su vida continúa siendo sencilla, como sus gustos, como su sonrisa bonachona y amplia". Si bien la excepcionalidad de la estrella no deja de estar presente ya que "...se necesita un arte sincero y real, acompañado de una personalidad recia y bien definida..." para mantenerse en la cima de la fama durante tanto tiempo, sin embargo no aparecen aquí recetas para el éxito (*Sintonía*, 1947: año XII, n° 479). La alusión a la personalidad es una explicación tautológica y que no desplaza al éxito del lugar de evento irracional y accidental en que la suerte lo había depositado (Lowenthal, 2006: 143). Similar indeterminación comparte el triunfo debido al talento o la singularidad. En una nota titulada ¿Por qué ha triunfado María Duval? *Sintonía* se explaya: "Ha tenido uno de esos triunfos extraños, rápidos, con velocidad de rayo, que pocas veces pueden darse en el arte, donde el éxito, por lo firme, suele ser trabajoso ¿Qué hay en esta criatura extraordinaria? Hay alma, materia de estrella" (*Sintonía*, 1943: 1ro de mayo de 1943, 10mo aniversario). Si bien se recalca que el ascenso rápido no es la norma sin embargo los ejemplos de este tipo se usan para alentar a las que sueñan con el estrellato en las ocasiones de concurso. En efecto, de María Duval, una joven de 17 años a la que por su corta edad difícilmente se le pueda endilgar un itinerario de obstáculo que culmina en el éxito, se afirma que comenzó su carrera gracias al triunfo en un concurso de estrellitas. Este tipo de casos son útiles para no desalentar la ilusión de muchas que, como las "juveniles admiradoras de María Duval", sienten que se encarnan en la "preciosa estrella" sus "sueños más audaces". El éxito en el mundo del espectáculo conjuga dos aspiraciones: la de la fama y la del ascenso social; ambas están presentes en la descripción de la vida ideal de María Duval:

...y la popularidad, que volcó a sus pies un camino de rosas, volcó también con largueza los bienes materiales, afianzándola en un sólido pedestal que le permite lograr cotizaciones de veinticuatro mil quinientos pesos por película... ¡Ella, que al llegar al reino de los reflectores y micrófonos traía consigo el cansancio y la congoja de haber buscado en vano un empleo de setenta u ochenta pesos por mes! (*Sintonía*, 1943: 1ro de mayo de 1943, 10mo. aniversario).

Pero los casos de ascenso rápido no solo alimentan más de una ilusión sino que también son motivo de sospecha. De allí la necesidad de desmentir la existencia de “padrinos”. En una nota titulada “La única manera de triunfar en cine” se aclara que para lograrlo son indispensables aptitudes artísticas, con las cuales puede nacerse (hecho éste infrecuente) u obtenerse mediante el estudio y la perseverancia. Por eso “...la jovencita que cree en el milagro operado por obra y gracia de la recomendación, se expone a sufrir un torpe desengaño”. En efecto, las figuras estelares “...consumen su energía en el fuego sublime de su ambición, contrayéndose al estudio, aplicándose a descubrir los secretos del arte y luchando con nobleza y sin desfallecimientos, pues el triunfo en esto, como en todas las demás actividades humanas, es cuestión de sacrificio y tesón”. (Sintonía, 1943: 1ro de mayo de 1943, 10mo aniversario) Entonces, además (o en conjunción con) cualidades excepcionales u extraordinarias, las conductas meritocráticas son mencionadas como una de las vías de acceso a posiciones estelares.

En este sentido es interesante analizar el caso de Eva Duarte ya que es una interprete sobre la que caen las sospechas de haber conseguido un lugar en la carrera estelar sin la cosecha de demasiados méritos propios que excedan el de por sí muy influyente de ser la mujer de Perón. En efecto, es la llegada de los militares al poder lo que la saca de las segundas líneas del sistema estelar para convertirla en pieza central de la programación de Radio Belgrano, que era la emisora hegemónica por su potencia y por su política de contratación (Sarlo, 2003: 58). Se trata de un claro caso de “padrinazgo” y por lo tanto entra en la categoría de ascensos ilegítimos. Con el objetivo de desmentir los que se mencionan en forma imprecisa como “infundios” es que la actriz narra en *Radiolandia* la historia de su triunfo. Justamente porque Eva pretende enfatizar que en su carrera artística no hay ningún desvío en relación al camino aceptado para llegar al éxito, es que la entrevista es tan pertinente para dar cuenta de ese modelo. Nacida en una familia humilde y del interior de la provincia de Buenos Aires Eva Duarte afirma que se enorgullece de su origen. Toma la determinación de ser actriz siendo apenas una niña, con doce años de edad y se lanza a la realización de su sueño “desde abajo”. Para ello viaja a Buenos Aires y lo primero que hace en la ciudad capital antes de actuar es estudiar: “Nunca tuve la idea de que podía llegarse a un escenario sin la asimilación de un conjunto de conocimientos indispensables (...) Por eso me inscribí en el Consejo Nacional de mujeres, en los cursos de declamación y arte escénico” (*Radiolandia*, 1945:

año XIV, n°890). Luego de debutar en un papel de escasas responsabilidades en el teatro Liceo comienza una larga lucha que la llevó a deambular meses y meses por “el ambiente”. Sin embargo la actriz recupera esa época aunque estéril en materia de reconocimiento como una en la cual forjó su “estilo artístico”. Más tarde, Eva logra formar compañía para Radio Pietro, Argentina y El Mundo hasta llegar a su posición en Radio Belgrano. Para ahuyentar las dudas que puedan todavía tener quienes afirman que es una advenediza la actriz sintetiza el contenido de la entrevista: “...esta posición mía actual, muy grata por cierto, nace en esferas modestas, desde donde fui subiendo a fuerza de dedicación a mi trabajo, de esfuerzo constante por superarme, de asimilación de enseñanzas valiosísimas” (*Radiolandia*, 1945: año XIV, n° 890).

¿Qué elementos de los mencionados en el modelo de éxito se encuentran en este caso? En primer lugar, Eva Duarte es una muchacha humilde del interior del país que como muchas otras viene a la Ciudad a cumplir su sueño de ser actriz. En este sentido no se la evoca como ningún ser extraordinario y al contrario puede ser identificada con una aspiración muy extendida en la época según la cual quienes migraban a la ciudad suponían que el desplazamiento geográfico sería paralelo al ascenso social. A su vez, entre los caminos posibles el de llegar al mundo del espectáculo representaba una apoteosis. En sentido concordante, los concursos resaltan el sentido nacional de sus convocatorias así como también se encuentran entre sus ganadores residentes en el capital provenientes de otras zonas del país. Por otro lado, está presente en Eva una vocación que se asoma desde la niñez, en la cual se hace presente el interés por el mundo artístico y la determinación de triunfar en su seno. De este modo, el germen de la condición estelar se encuentra en los inicios más remotos de una vida, la infancia. El hecho de poseer una vocación infantil dota de alguna singularidad a Eva Duarte, en el sentido de que tal como lo describe Sintonía “Las vocaciones no son, en su efecto y en su extensión, sino producto de una fuerza superior –e interior- que nos lleva a descollar en todo aquello que tiene armonía con nuestra esencia humana” (*Sintonía*, 1944: año XI, n° 443). Además de su vocación, también su humilde condición de origen, contribuye a legitimar el lugar social logrado por la actriz² Una vez en Buenos Aires, Eva “deambula” por el ambiente, atravesando momentos difíciles antes de comenzar su

² En forma concordante, Andrea Matallana comprueba que en su propio mito heroico Gardel es presentado como una persona con características cuya singularidad emerge desde la niñez y cuyo destino de grandeza es el justo contrapunto a un origen de clase baja (Matallana, 2008: 154-156).

carrera al ascenso. Pero porque posee la firme determinación que brinda una vocación, no cede ante los obstáculos y en cambio se va abriendo camino a costa de sacrificios e insistencias. Por fin llega la suerte que le permite ir “de micrófono en micrófono” hasta terminar en Radio Belgrano. El punto final es su situación actual, en la que recibe grandes sumas de dinero por su actuación en cine.

La consagración definitiva no puede llegar sino a partir de la actuación en los sets. Esta es una realidad que recorre las páginas de las revistas y que se expresa en el carácter trunco o incompleto de las carreras de algunas figuras. Es el caso por ejemplo de Francisco de Paula, a quien a pesar de estar al frente de una compañía en Radio Belgrano “...apenas se le han ofrecido voluntades valederas para actuar en la pantalla” Y así, aunque “...podría convertirse de la noche a la mañana en un magnífico aporte, sigue esperando su oportunidad”. Sin embargo, De Paula no pierde las esperanzas y sigue luchando para concretar su ideal: “...si hubiera llegado a la consagración definitiva, puede que aspirara a muchas cosas sencillas y hermosas (...) Por ahora sólo una cosa me preocupa. Solo una cosa me inquieta y me mueve: mi carrera, subir, llegar. Y no por vanidad, créanlo, no, sino por una verdadera imposición de mi alma” (*Radiolandia*, 1944: año XVIII, n°825). El ejemplo sirve para remarcar la existencia de jerarquías entre las figuras del espectáculo. No sólo están mejor posicionados quienes alcanzaron un lugar en la pantalla sino que incluso entre los actores de cine existen gradaciones. Así, cuando *Sintonía* se pregunta ¿qué ansía la actriz argentina?, responde: “No sólo aparecer en la pantalla, también que su labor tenga calidad, que quede plasmado en el recuerdo” (*Sintonía*, 1943: 1ro de mayo, 10mo aniversario). De manera concordante, *Antena* festeja la labor de Silvana Roth en “siete mujeres” alegando que ha sido emotiva y profunda y que “...hay que alegrarse que así sea pues no ha devuelto en potencia una figura que en el cine que estaba haciendo se iba a diluir sin remedio y sin apelación”. Las palabras de la actriz dejan bien en claro el lugar que el papel ocupa en su carrera: “...al fin se me ha dado un papel con el que he podido alcanzar relieve, hacerme notar, ser alguien en el reparto” (*Antena*, 1944: año XII, n° 386).

Así, a la aspiración de lograr la actuación en la pantalla se le añade la de realizar una labor que cuente con reconocimiento. Este último puede llegar tanto a través del público como desde la esfera del comentario especializado: la crítica (*Radiolandia*, 1944: año XVIII, n° 824). Sin embargo, la aspiración más extendida y sobre todo para la mayoría

que todavía no ha alcanzado ningún lugar en el mundo del espectáculo, es acceder a él. Los concursos en busca de estrellitas constituyen la traducción comercial de esta ambición y las sospechas sobre el cumplimiento de las promesas esgrimidas es moneda corriente. De ahí el empeño que *Radiolandia* pusiera en remarcar la seriedad de la selección mediante la cual se elegiría "...un número extraordinario de figuras": "Sabemos de muchas esperanzas frustradas, con selecciones que carecieron de jerarquía. Entendemos que no se puede entusiasmar a tantos esperanzados con llegar al cine, la radio, o el teatro, sin tener la absoluta seguridad de cumplir las promesas formuladas a los triunfadores" (*Radiolandia*, 1945: año XIX, n° 896). En este sentido se aclara que la solvencia de la selección se apoya en la línea ética de sus organizadores (*Radiolandia* y *Noticias Gráficas*) así como del director del certamen (Chas de Cruz). Niní Marshall cuenta en sus memorias el insatisfactorio resultado de haber resultado triunfadora, en un concurso realizado por radio, de la categoría "cantante internacional". Su debut en "La voz del aire" no implicó el inicio de ninguna carrera exitosa: "Por aquella primera actuación, por la que me ofrecieron cuatrocientos pesos moneda nacional, no me pagaron uno solo. Encima tuve que abonar de mi bolsillo al pianista ¡otra vez me irá mejor! – me dije" (Niní Marshall, 2003: 66). La estafa en relación a las aspiraciones de conseguir un lugar en el mundo del espectáculo no era privativa de los concursos organizados por emisoras o publicaciones del medio sino que también eran fuente de otro tipo de emprendimientos. Así, Roberto Arlt publica en *El Mundo* una nota sobre las "Academias" cinematográficas que comienza del siguiente modo: "¿Quiere usted enriquecerse sin trabajar aunque no sepa leer ni escribir? Organice una "academia" cinematográfica, ponga avisos en los diarios, y a la semana tendrá cuenta corriente en más de un Banco: tal será la cantidad de chifladas y chiflados que irán a entregarle el dinero" (Arlt, 1997: 68). Si bien tanto el testimonio de Niní como la nota de Arlt se ubican en la década del treinta, nada hace suponer que el prestigio de los concursos y otras iniciativas haya evolucionado favorablemente. Los chiflados y chifladas que menciona Arlt pueden haber encontrado un sustento a su demencia en la combinación de algunos de los elementos que sostienen el mito del éxito; en particular que las estrellas son gente común con suerte en la vida.

Bibliografía

Alberoni, F. (2006), "The powerless elite", en David Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Nueva York: Routledge.

Arlt R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires: Simurg.

Dyer, R. (2006), "Stars as images" en David Marshall (editor), *The Celebrity Culture Reader*, Nueva York: Routledge.

Eliade, Mircea (1991), *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Labor.

Marshall, N. (2003), *El humor como refugio*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Matallana, A. (2008), *Qué saben los pitucos*, Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Morin, E. (1964), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: Eudeba.

Sarlo, B. (2003), *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Lo real en el cine de lo real

Javier Campo

CONICET- CIyNE

javier.campo@conicet.gov.ar

Resumen:

La pregunta por lo real ha sido una constante para las ciencias. Los estudios sobre cine desde los primeros tiempos no solamente han tenido que lidiar con la pregunta por lo real, sino además con la difícil condición de ese “arte industrial” destacada por Gilles Deleuze, según la cual el cine no es definitivamente ni un arte ni una ciencia. El cine documental pone indefectiblemente sobre el tapete la pregunta por lo real, y ésta resulta impostergable para los investigadores que pretenden trabajar con sus obras. Este campo de estudios se divide también entre aquellos que saltan el problema de lo real como lo “visible” y quienes, en estudios más recientes, consideran a lo real documentado como una construcción. El propósito de este trabajo es recuperar los estudios sobre cine que pretendieron dar respuestas a esta pregunta por lo real para dirigirlos al doble problema que enfrentan los estudios sobre el documental: (1) por estudiar a un cine (2) de lo real.

Palabras clave:

lo real – realidad - cine documental – ciencia - arte

Lo real en el cine de lo real

Lo real, lo que a veces se resume en la expresión “lo que está ahí”, ha sido y es tan problemático de definir (o de, al menos, delimitar) que constituye uno de los mayores nudos de la historia de las ciencias. La perspectiva, la cultura, Dios, la representación, la subjetividad y otras tantas ideas y conceptos han sido utilizados para tratar de develar

algo tan simple y tan complejo como determinar qué es aquello que percibimos como objetos. Si bien esta cuestión para las ciencias ha sido, y en algunos casos continúa siendo, una profunda preocupación, no resulta menor para las artes y, específicamente es nuestro caso, para el cine. Aún más: para un cine que se denomina “de lo real”, el cine documental, y que posee, más allá de las diferencias conceptuales que existen entre los teóricos, un vínculo indicial explícito con la realidad.

En tales coordenadas se ubicará el recorrido que a continuación se presenta, pretendiendo brindar un balance de las conceptualizaciones más relevantes en los estudios de cine sobre la vinculación del dispositivo cinematográfico y lo real.

El concepto de lo real se resume como lo inalterable y verdadero externo a la experiencia personal de la percepción, denominado realidad. Naturalmente, los dos conceptos se cruzan en las reflexiones científicas y no se presentan sino imbricados. Por ello lo real y la realidad, *a priori* lo inalterable externo y la construcción personal perceptiva, respectivamente, no serán diferenciados en las interpretaciones que siguen. No está de más aclarar que no es la intención de este escrito hacer un recorrido filosófico extenso ni intenso sobre la cuestión sino, simplemente, reponer y ordenar algunas de las conceptualizaciones más interesantes que son de utilidad para el desarrollo de mi proyecto de doctorado sobre cine documental.¹

Según Miguel Angel Quintanilla, en la introducción a *Las mil caras del realismo* de Hilary Putnam, las respuestas a la pregunta por lo real se han agrupado en torno a dos polos bien diferenciados. La respuesta dogmática (realismo metafísico según Putnam): “el mundo existe independientemente de nuestros conceptos y representaciones, [...] – por lo tanto- una representación verdadera describe las propiedades que los objetos del mundo realmente tienen”; y la respuesta escéptica: no hay forma de establecer una correlación entre las representaciones y el mundo real (Quintanilla, 1994: 22).

En torno al primer conjunto de respuestas se ubican las meditaciones de René Descartes, de alguna manera el padre de los aprioristas de lo real que veremos más adelante se han dedicado a estudiar al cine, quien en su búsqueda de la verdad encuentra su punto de apoyo en Dios. Como el engaño es una forma de la imperfección -reflexiona Descartes- y Dios es perfecto, él no me puede engañar.

¹ Mi plan de trabajo se enfoca en el estudio de las continuidades y rupturas estéticas y temáticas del cine documental argentino entre 1960 y 1990.

Cuando percibo cosas [...] no debo en manera alguna poner en duda la verdad de tales cosas, si, habiendo convocado, para examinarlas, mis sentidos todos, mi memoria y mi entendimiento, nada me dice ninguna de estas facultades que no se compadezca con lo que me dicen las demás. Pues no siendo Dios capaz de engañarme, se sigue necesariamente que en esto no estoy engañado” (Descartes, 2004 [1641]: 174).

El razonamiento de Descartes parte de que la perfección existe, en su máxima expresión es Dios, y que si nos mantenemos apegados a ella no encontraremos el error en nuestras observaciones de lo real; error al que nos puede inducir el engaño de la maldad, la antitesis de Dios.

En tal orden racional cartesiano la realidad no es sino aquello que está ahí y que no podremos inteligir claramente sino ubicándonos en la confluencia del juicio y la fe:

(...) sin juzgar más que de aquellas cosas que el entendimiento representa claras y distintas, no puede suceder que me equivoque, porque toda la concepción clara y distinta es, sin duda, algo, y por lo tanto no puede provenir de la nada, y debe necesariamente ser obra de Dios, quien siendo sumamente perfecto, no puede ser causa de error; y, por consiguiente, hay que concluir que esa concepción o ese juicio es verdadero” (Descartes, 2004 [1641]: 153).

Para poder conocer la realidad, “claramente” diría Descartes, debemos partir del *a priori* de la existencia de Dios (y su consabida perfección). Desde allí la indagación científica y la reflexión del pensamiento sobre lo real puede avanzar por un terreno en el que no encontrará el engaño si, y sólo si, emprende el camino de la mano de Dios. Lo real existe independientemente de nosotros.

Avanzando un poco más en el tiempo (y sobre algunos pre-juicios divino-religiosos) será Immanuel Kant quién comenzará a dar forma a una explicación de otro tipo. No existe el conocimiento *a priori* –según Kant- o, mejor dicho, “conocimiento racional y conocimiento *a priori* es lo mismo”, ninguna proposición empírica es necesaria ni universal. “Solo la validez objetiva (dada por la razón) constituye el fundamento de un acuerdo necesario universal” sobre un objeto (Kant, 2003 [1788]: 15-16). De la idea de Dios no “podemos sostener que conocemos e inteligimos la realidad” sino que tanto la

idea de Dios como la realidad son efectos del “uso meramente práctico de nuestra razón pura” (Kant, 2003 [1788]: 6).

La realidad como algo solamente cognoscible mediante la razón nos remite en Kant a una concepción que se decanta por el constructo y no por la existencia de esa realidad independientemente de los sujetos. Será después del filósofo alemán que las reflexiones sobre lo real raramente ignorarán el elemento subjetivo puesto en juego en la intelección de lo real por la razón humana. No se trata de caer en el recelo más absoluto sobre la relación entre las representaciones y el mundo real, volviendo a la “respuesta escéptica” destacada por Quintanilla que mencionábamos al principio, sino que la postura kantiana pone en primer lugar la intervención del intelecto en la construcción de las representaciones sobre lo real, intervención que vuelve falible y perfectible *ad eternum* a esa misma construcción. En ese sentido, “el mundo objetivo, tal como lo conocemos es el resultado de nuestra propia actividad intelectual” (Quintanilla, 1994: 20). Nosotros somos quienes organizamos la experiencia en categorías que nos la hacen comprensible, así conocemos las cosas y los hechos. “De acuerdo con Kant el cometido de la razón humana no consiste en descubrir o representar el mundo real sino en construir los conceptos que nos permitan entenderlo” (Quintanilla, 1994: 21). A fin de cuentas, para Kant el entendimiento del mundo y el mundo mismo son una misma cosa, porque no conocemos la realidad sino mediante nuestra razón.

¿Qué es lo real en el cine de lo real?

La cuestión de la vinculación entre lo real y el cine se vuelve problemática para un cine que se asume como “de lo real”: el cine documental. Si hay un carácter ontológico que aúne todas las vertientes del cine documental ese es la función de índice de la realidad: lo que en un film documental está encuadrado ocurre o ha ocurrido en el mundo real.² En primera instancia podríamos decir que la transparencia en la representación sería un valor buscado por los realizadores que se han dedicado a engrosar su filmografía con

² El *Fake* o falso documental que articula un argumento de ficción con el uso del formato clásico del documental (entrevistas, archivo, voz *over*) trata de correrse de esta función indicial, aunque pretende –en los mejores casos– una crítica a la creencia en la “veracidad” de las imágenes y, por lo tanto, trabaja aunque críticamente en el mismo nivel.

documentales. Sin embargo, a diferencia de los estudios del cine de ficción que hemos atravesado, históricamente los investigadores en cine documental han estado más cerca de caracterizar como opaca a la representación de lo real, antes que como transparente.

A diferencia de los estudios en cine generales, en los específicos sobre documental los términos del debate se complejizan un poco más debido a que gran parte de los teóricos han establecido una diferenciación muy importante entre registro y discurso documental. Algo que no solieron hacer los estudiosos del cine –que básicamente se dedicaron al cine de espectáculo masivo de ficción- es diferenciar entre la toma de Vistas, el registro de los hermanos Lumière y los noticiarios posteriores, por un lado, y la elaboración discursiva documental que se da desde los films de Robert Flaherty (*Nanook, el esquimal* -1922- y *Moana* -1926-), Dziga Vertov (*El hombre de la cámara* -1927-) o John Grierson (*Drifters* -1929- y aquellos que produjo en los treinta para el Empire Marketing Board y la General Post Office de Gran Bretaña). Los investigadores dedicados al cine documental trabajaron los dos niveles enunciativos, registro y discurso, distinguiendo la paja del trigo.

El cine en un principio no era nada. Louis y Auguste Lumière habían creado un dispositivo técnico para la captación y proyección de imágenes en movimiento y lo echaron a andar alrededor del mundo, sin dudas y con firmeza, pero su invento no contenía por sí sólo las posibilidades expresivas que serían desarrolladas con el transcurso de los años. Así como el inventor de la pluma no podía predecir que con ella se fuesen a escribir el *Quijote* ni el *Martín Fierro*. Lo que sí realizaron tanto los Lumière como el intrépido Georges Méliés, fueron una gran cantidad de *Vistas*, tal como se denominó al registro de acciones cotidianas o ceremonias extraordinarias mediante una cámara colocada fija en un sólo plano y que filmaba hasta que el rollo se acabase (luego de alrededor de 20 segundos). Es decir, si entendemos al cine documental como práctica discursiva antes que meramente mimética no podemos sino ubicar sus comienzos un poco después, en la década que va de 1920 a 1930 y no en los primeros años del siglo XX. Como destaca María Luisa Ortega, el documental pretende “hablar del mundo y hacer afirmaciones sobre él” (2005: 188). Es decir, detrás de las primeras vistas del cinematógrafo de los Lumière no está el comienzo del discurso documental, sino del registro de lo real. Como destaca el crítico argentino Emilio Bernini, en los cortos de Lumière se puede ver “más el asombro y el encanto por el

movimiento antes que la invención o el descubrimiento de un otro” (2008: 92). El cine documental se tomará todavía un tiempo más para ver la luz.

Siempre resultó fácil y cómodo repetir ese axioma que pretende establecer que “el cine nació documental” -sobre todo repetido por los investigadores franceses para dejar dentro de sus fronteras la invención no sólo del cine sino también de una de sus ramas, el documental-, pero justamente eso no fue eso lo que hizo el primer investigador y teórico del cine documental. Paul Rotha publicó en 1936 el primer libro que se dedicó por entero a la historia y al esbozo de una teoría sobre el cine de lo real. En *Documentary Film* Rotha no problematiza “lo real” pero tampoco habla de reflejo, sino de “constructo”: “actualmente se ha descubierto que el mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo” (2010 [1936]). Este cineasta y estudioso inglés destaca en diversos pasajes de su obra que el propósito del documental debe ser representar los valores de la sociedad democrática capitalista (apuntemos que escribe esto a mediados de los treinta, en pleno auge del comunismo y del nazismo desde un país que se sentía “amenazado” por estas ideologías), pero sin embargo no toma las categorías que posteriormente serán utilizadas de forma un tanto liviana por otros teóricos del cine, como la de “verdad”: “Ningún documental puede ser completamente verdadero, dado que no existe tal cosa como la verdad mientras los desarrollos cambiantes de la sociedad continúen contradiciéndose entre sí. [...] Debemos recordar que el documental sólo es verdadero en tanto representa un punto de vista” (Rotha, 2010 [1936]). Rotha no problematiza la noción de real, pero lo que sí deja en claro es que la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente. Por lo tanto, y eso lo dice expresamente en su texto, el registro que promueven los informativos, las Vistas y los noticiarios cinematográficos está en otro nivel del que lo están los discursos documentales; los films, el cine documental propiamente dicho. Aquél que casi sin leer hubiésemos catalogado como el cartesiano del documental, por ser el primero, se escurre y nos dice aquello que en el siglo XXI se enunciará como un hallazgo reciente. Los estudios del cine documental nacerán maduros.

Paradójicamente desde aquella obra seminal pasaron casi cuarenta años hasta la publicación de un texto teórico de envergadura que se dedicase en su totalidad al cine documental. Será Erik Barnouw quién se encargará de clasificar la historia del

documental en sus primeros cincuenta años para establecer una tipología de los distintos tipos de trabajos ordenados según las temáticas abordadas y los intereses políticos o culturales particulares de los realizadores. Barnouw retoma y amplifica lo ya dicho por Rotha: “Los documentalistas presentan su propia versión del mundo” (1996 [1974]: 313). Aunque éste investigador introduzca la consideración del elemento subjetivo en la elaboración de las representaciones, así como Rotha, no problematiza la noción de lo real y destaca que “a diferencia del artista de ficción, (los documentalistas) no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos” (Barnouw, 1996 [1974]: 313). A fin de cuentas Barnouw aporta poco y nada a la profundización de la problemática vinculación de la realidad y el cine, no sin antes dejar abierta la interpretación para entender que entre lo real y su representación hay una relación cuasi transparente, como pareciera indicar la anterior cita.³

Desde mediados de los ochenta un conjunto de investigadores estadounidenses renovaron los estudios sobre el cine documental desde el interior de la academia. Brian Winston fue uno de los primeros que problematizó las relaciones del documental con lo real alertando sobre “la –histórica- ignorancia” en la contradicción sobre la que la “idea de documental” se ha construido: “La necesidad de una estructura implícita (en el film) contradice la noción de realidad no estructurada” (Winston, 1988: 21). Es decir que, para Winston, el documental pretende dar forma y ordenamiento a aquello que no lo tiene *per se*. Una cuestión que no resultará menor para aquellos que luego emprendan el estudio del cine de lo real. Winston se decide por la consideración de lo real como un constructo sólo visible gracias a que es estructurado por el ser humano; configuración de lo real dividida entre el registro y el discurso documental. División que según el autor se da cuando, a mediados de los cuarenta, se empieza a hacer más acuciante aquella separación ya establecida por Rotha diez años antes entre la reconstrucción mediante “trozos de lo real” (registros) y representaciones maceradas por los directores y culturalmente aceptables sobre la idea de realidad prevaleciente en un grupo social (discursos) (Winston, 1988).

Uno de los investigadores más importantes en el ámbito académico norteamericano de estudios de cine y más conocido en el resto del mundo por la traducción de sus textos es sin dudas Bill Nichols. En su intento por diferenciar al documental de la ficción destaca

³ Referencia que, por otra parte, se encuentra recién y únicamente en la última página de su libro.

que mientras el primero se orienta “hacia el mundo”, la segunda lo hace “hacia un mundo” que no necesariamente tiene que ser el real (1997: 156). “El documental [...] aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (Nichols, 1997: 155). Yendo un poco más allá que el resto de sus colegas, Nichols esboza una definición de “realismo documental”: “Como un estilo general, el realismo documental negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. [...] El realismo es la serie de convenciones y normas para la representación visual que aborda prácticamente todo texto documental” (1997: 217). Si bien esta definición de Nichols nos podría llevar a suponer una explicación culturalista en favor de considerar a “la realidad” representada como una configuración de quien la observa, inmediatamente declara que “el realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana. [...] El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa” (1997: 218). (¿Todos vemos y oímos lo mismo?). En esta *melange* de definiciones, Nichols resume las contradicciones en que incurre destacando el empirismo ingenuo de quienes creen en la “naturaleza de las cosas” en lugar de considerar que se trata de productos construidos socialmente (1997: 223). Un empirismo ingenuo en el que, como con respecto a esta cuestión, él mismo ha incurrido.⁴

Pero, ¿qué es lo real en el cine de lo real?

Si bien los investigadores en cine documental (desde Rotha hasta Nichols) no han trastabillado en la consideración de la realidad como algo transparente y *a priori* lista para ser aprehendida, han dejado pendiente la profundización de la vinculación de la realidad y el cine, éste supuestamente más próximo a ella. Serán Carl Plantinga y Michael Renov quienes ahondarán en esta cuestión avanzando mucho más que los investigadores precedentes más interesados en la historia del film documental que en la

⁴ En una obra más reciente matizó su definición –aunque no la reformuló– destacando que lo que relaciona a los documentales con la realidad es un cierto aire de familiaridad, dada por la “fidelidad” que permiten las modernas técnicas de registro para plasmar en imágenes “lo que podemos ver por nosotros mismos afuera del cine” (Nichols, 2001: 3).

indagación ontológica del vínculo entre su objeto (la realidad) y la representación-discurso sobre la misma.

Desde las primeras páginas de su *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* Carl Plantinga deja en claro que de ninguna manera va a considerar al film de no-ficción (tal cual la terminología que utiliza) como algo “‘no manipulado’⁵ y aparentemente definido como ‘transparente’ más que como ‘creativo’ tratamiento de la realidad⁶” (1997: 10). Para Plantinga existen diferencias remarcables entre el film de ficción y el documental básicamente en lo atinente a que éste último “realiza afirmaciones sobre el mundo real” (1997: 25), de alguna manera está retomando las reflexiones de Nichols que citamos en el anterior apartado. Mientras la ficción hace afirmaciones sobre un mundo, que puede ser el real o no, el documental (o la no-ficción) lo hace sobre el mundo real necesariamente. Por otra parte, Plantinga resulta ser uno de los primeros que explicita claramente porqué considerar al documental como un discurso más que como un registro:⁷ porque afirma algo sobre lo real y no se limita a reproducirlo, se trata de “un género de retórica” y no de uno de “imitación” (1997: 38).

Suscribiendo a la visión de Pierre Sorlin y de Alan Rosenthal, específicamente en lo referido a los estudios de cine documental (“estamos atrapados en varios sistemas culturales e ideológicos”, dirá Rosenthal [1988: 13]), Plantinga adscribe a una noción sincrética de lo real: no es aquello que se encuentra ahí *a priori*, aunque tampoco se trata de algo completamente dependiente de la subjetividad de cada individuo prolijamente separado del prójimo, sino que lo real es una configuración cultural. “Mi argumento es que es fundamental el lugar del film en el medio sociocultural, su vinculación señala esto no de acuerdo con una imitación ostensible de la realidad” (Plantinga, 1997: 18-19). Plantinga acuerda la vinculación de la realidad con el discurso sobre ella dando cuenta que la definición y la lectura de la realidad dependen del contexto sociocultural en el que están insertos el realizador y los espectadores de las imágenes. Por lo tanto la realidad no es algo que se encuentre allí y que aguarde a que la aprehendamos “objetivamente”, sino que no existe tal realidad sin los discursos que le

⁵ Extrañamente aún existen estudios, dedicados al film de ficción, que marcan que los films documentales se asemejan entre sí y se diferencian de los de ficción por el menor grado de control ejercido sobre su tema y sus personajes (Allen y Gomery, 1995; Bordwell y Thompson, 1995).

⁶ Plantinga retoma aquí la definición esbozada en una nota periodística por el cineasta y productor inglés John Grierson quien fue el primero en llamar cine documental a aquel que promovía un “tratamiento creativo de la realidad” en 1926.

⁷ El dice “representación” pero se está refiriendo a la capacidad mimética, es decir de registro.

dan forma. En un artículo, traducido recientemente, el autor repone su punto de vista: “Toda caracterización de la que pueda decirse que es veraz o precisa tendrá que ser una verdad a medias y una construcción” (Plantinga, 2007: 66). Ya se va aclarando nuestro interrogante y los nuevos estudios van develando el misterio que se oculta detrás de la pregunta por lo real para un cine de lo real.

Uno de los últimos aportes de relevancia en el mapa de los estudios teóricos sobre cine documental lo ha dado Michael Renov, quien avanza un poco más allá del enfoque de Plantinga para abarcar en sus definiciones a esa *terra incognita* en la que pastan los rebaños del cine de no ficción más experimental. En principio, Renov también considera al documental como un discurso con “propiedades específicas” que no tienen que ver con las nociones de “transparencia” u “objetividad”, sino más bien con las de poética y estética (2010). Contra la tradición de lectura del documental (más de aquellos que se han dedicado a la ficción cinematográfica que de los que han indagado al cine de lo real, como ya destacáramos anteriormente) Renov explica que hará su “mayor esfuerzo para contradecir estas restricciones heredadas [...] (el ‘cine de los hechos’, el reino de la información y la exposición más que el de la diégesis o el de la imaginación) [...], para articular un sentido del campo discursivo y la función del documental, tanto estético como expositivo” (2010). A partir de allí Renov procede a establecer algunos paralelos y rupturas entre las consideraciones de la ciencia como “discurso objetivo”, las críticas de Jacques Derrida a esta noción como “ficción teórica” y la elaboración de una “poética del documental” que niegue el precepto del sentido común que dice que “el efecto y el objetivo de las prácticas documentales deben ser la verdad, y sólo en segundo lugar, si es que aparece, el placer” (2010). La lectura a contrapelo sobre el cine documental de Renov se ubica más allá del enfoque estructuralista y, desde ya, desecha la concepción apriorista de lo real de Bazin destacando que entre la imagen y lo real se da una “relación asintótica”, algo negado por el crítico francés quién destacaba que el signo indicial deviene idéntico al referente.

Oponiéndose al “dualismo occidental” de verdad/belleza Renov intenta superar la supuesta antítesis que implica la conjunción de ambos términos. Ello lo realiza mediante la elaboración de cuatro funciones que, según él, se han dado a través de la historia del documental y que no deben entenderse sino como interdependientes, en las cuales de la primera (registrar, mostrar o preservar) hasta la última (expresar) “lo real” se va

complejizando hasta llegar a la explosión actual del referente del que las históricas teorías sobre el documental no pueden dar cuenta. “Dado el reclamo de verdad que persiste dentro del discurso documental como una condición que lo define (‘lo que ves y lo que escuchás es el mundo’), el colapso del signo y del referente histórico es un asunto de preocupación particular” (Renov, 2010).

A diferencia de la explicación de Plantinga, Renov no prefiere hablar de la configuración de lo real como dependiente del “contexto sociocultural” sino decantar la noción de lo real en el documental por la vía de las subjetividades en cuestión “mediadas” por las “intervenciones que necesariamente se interponen entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo)” (2010). Es decir que Renov no considera al realismo cinematográfico como el reflejo de lo *a priori* pero tampoco, explícitamente, como lo que ha pasado por el filtro de la cultura.

Sin embargo, Renov no puede negar algún tipo de “lazo directo, ontológico, con lo real” de las obras documentales que como tales “afirman una verdad” y “reclaman un anclaje en la historia” (2010). Para Renov, así como, con algunas diferencias, para todos los investigadores en cine documental que hemos repasado, el referente del documental es, de alguna manera, un “trozo del mundo”. Ese, al parecer, es el único punto que puede ligar a los estudios del cine de lo real desde los enfoques más aprioristas de lo real (aunque nunca tan “miméticos” de lo real como los de Bazin y Kracauer) de Rotha, Barnouw y Nichols, pasando por la explicación culturalista de Plantinga, hasta la de Renov que focaliza en el colapso del signo y el referente en la confluencia del documental con el cine más experimental. En definitiva, según los autores más serios y destacados que se han dedicado al estudio del cine documental y sus vínculos con lo real, hay una especie de relación ontológica entre éste y aquél. Aunque, porque en definitiva se trata de un arte (industrial, como dijera Deleuze, pero arte al fin), nunca se podrá hablar de forma certera de la relación particular entre el mundo y su representación/discurso documental. Pero de lo que podemos estar seguros es de que ya no se adhiere a la definición de lo real como “eso que está ahí”. Las investigaciones y, por qué no, el sentido común académico, han establecido (como una pauta cultural) que las mediaciones entre el mundo real y nuestra observación son múltiples. De una u otra manera, históricamente para los estudios teóricos sobre el cine documental, pero para

los contemporáneos de forma más acentuada, lo real en el cine de lo real es ese constructo ligado a visiones situadas en contextos espaciotemporales específicos. En definitiva, detrás de todo discurso sobre lo real estará el fantasma de la indeterminación.

Bibliografía

- Allen, Robert y Douglas Gomery (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- Barnouw, Erik (1996), *El documental*, Barcelona: Gedisa.
- Bazin, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- Bernini, Emilio (2008), “Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 7, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1995), *El arte cinematográfico: una introducción*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- Descartes, René (2004) [1641], *Meditaciones metafísicas*, La Plata: Terramar, Caronte Filosofía.
- Kant Immanuel (2003) [1788], *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires: Losada/ La Página.
- Kracauer, Siegfried (1996), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ortega, María Luisa (2005), “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Plantinga, Carl (1997), *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl (2007), “Caracterización y ética en el género documental”, en Josep Maria Catalá y Josetxo Cerdán (eds.), *Después de lo real*, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 57-58, vol. 1, Valencia.
- Putnam, Hilary (1994), *Las mil caras del realismo*, Barcelona: Paidós.
- Quintanilla, Miguel Angel (1994), “Introducción. El realismo necesario”, en Putnam, Hilary (1994).
- Renov, Michael (2010), “Hacia una poética del documental”, *Revista Cine Documental*, n° 1, www.revista.cinedocumental.com.ar, Buenos Aires.
- Renov, Michael (editor) (1993), *Theorizing documentary*, London: Routledge.
- Rosenthal, Alan (1988), “Introduction”, en Alan Rosenthal (editor), *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.
- Rotha, Paul (2010), “Algunos principios del documental”, *Revista Cine Documental*, n° 2, www.revista.cinedocumental.com.ar, Buenos Aires.
- Sorlin, Pierre (1985), *Sociología del cine*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (editores) (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

Winston, Brian (1988), "Documentary: I think we are in trouble", en Alan Rosenthal (editor), *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.

Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires: Manantial.

Representaciones paternas en el Nuevo Cine Argentino

Eduardo Cartoccio

Carrera de Ciencias de la Comunicación - UBA

educartoccio@yahoo.com

Resumen:

Nos proponemos indagar lo que identificamos como el modo característico de representar la figura del padre en el Nuevo Cine Argentino (1996-2005), que consiste en representarlo como una figura ausente o carente. Partimos del relevamiento inicial de trabajos que describen la ausencia generalizada de *los* padres en esta filmografía y planteamos en relación con ello la importancia de indagar específicamente la figura *del* padre. Luego nos interrogamos acerca del modo pertinente bajo el cual considerar la ausencia, falta o carencia que sería característica de esta representación paterna. Finalmente, exponemos una hipótesis que nos permite delimitar el posicionamiento característico de esta forma de ausencia paterna en el corpus de films que seleccionamos: se trataría del planteo de una forma de ausencia paterna que no va acompañada de una nostalgia por el padre.

Palabras clave:

Nuevo Cine Argentino - representaciones familiares - eclipse paterno - crítica, análisis cultural

Representaciones paternas en el Nuevo Cine Argentino

El problema de partida

Distintos trabajos coinciden en señalar una “ausencia de padres” característica en los films del Nuevo Cine Argentino de los años noventa-dos mil. Es el caso de Farhi, “en el nuevo cine no hay padres ni pasado” (2005: 78), y también el de Aguilar “hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado” (2006: 41). Goldstein, refiriéndose a un corpus que no está integrado exclusivamente por films del nuevo cine, señala esta misma ausencia de padres la cual cumple “un rol actancial importante” y funcionaría como indicio de “otras ausencias institucionales” (2008: 79). En los trabajos mencionados se habla de la ausencia de “los padres” en un sentido que abarca y unifica tanto la ausencia del *padre* como de la *madre*. Sin desestimar la corrección del señalamiento para el alcance de la temática en cada uno de estos, nos debemos preguntar si, en cambio, esto configuraría un punto de partida obvio para una indagación más sistemática de las relaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. ¿Es lo mismo plantear la ausencia de “padres” que la ausencia *del padre*? Creo que la segunda posibilidad (que no deja de establecerse en relación con el lugar de la madre y la mujer), es la que abre camino en los desplazamientos más significativos en las representaciones familiares de nuestro corpus, ya que conecta a éstas con toda una historia previa de centralidad y predominio de la figura del padre en la representación de los conjuntos familiares en el cine nacional.

Un primer señalamiento que podemos realizar es que la ausencia del padre es muy amplia, generalizada, *casi* absoluta en el universo de nuestro corpus mientras que no ocurre lo mismo con la ausencia de madres. En este último caso podemos decir (sin prejuicio de que analizaremos más detenidamente las situaciones), que hay madres que aparecen, funcionan, ocupan un lugar, en algunos casos preponderantes en distintos conjuntos familiares de films como *La ciénaga*, *Géminis* o *El juego de la silla*, entre otros. La ausencia de padres varones, de esta manera, sería más generalizada que la de madres. Por otra parte, también hay padres que aparecen *físicamente* en las películas de nuestro corpus. Esta aparición resulta descontada en las observaciones de Farhi y Aguilar, ya que, efectivamente, pareciera que estos personajes paternos son en algunos casos unas sombras, en otros unas ruinas, en otros unos “ceros a la izquierda”... Todas metáforas que señalan aproximativamente una ausencia dentro de la presencia física pero que al mismo tiempo no nos eximen de la necesidad determinar lo que se puede

entender como la *ausencia de un padre* en una ficción estructurada dentro del discurso fílmico. El texto de Kejner acerca de la familia y lo materno en *La ciénaga* y *Géminis* hace referencia a este tipo de padres ausentes-presentes: “En cuanto a los hombres de estas películas, no sabemos qué dicen (si es que dicen), qué piensan. (...) Padres mudos, como Daniel o Gregorio o monosilábicos, como Rafael” (Kejner, 2007). La cita constituye una aproximación descriptiva para tratar de responder la pregunta que aquí nos planteamos (*¿Por qué habría que entenderlos como ausentes cuando están físicamente presentes?*), la cuál implica, a su vez, otra pregunta que debemos despejar: ¿no podría haber, de modo inverso, una importante presencia de *figuraciones paternas* operando de manera efectiva en el ordenamiento de los conjuntos familiares y que sin embargo se manifestara a través de la ausencia concreta de un padre de carne y hueso? De ser así, ¿cómo podríamos estar seguros de que realmente no se esté proponiendo o relanzando determinada figura paterna justo cuando aparentemente menos se muestra al padre o se habla de él?

¿Cómo puede faltar un padre?

Las preguntas que nos hacemos aquí es *¿de qué manera puede representar el texto fílmico la ausencia del padre?*, y *¿de qué manera (o maneras) se representa específicamente esta ausencia en el Nuevo Cine Argentino?* La sola formulación de ambas preguntas supone que no es sencillo plantear en qué consiste la ausencia de la figura del padre en un corpus de films determinado. Si trabajamos con un corpus de films relativamente extenso, como es nuestro caso,¹ podríamos suponer que bastaría registrar estadísticamente la ausencia efectiva de personajes de padre en el conjunto de

¹ Un corpus provisorio se encuentra ya en construcción a partir de un criterio preliminar de pertinencia temática, es decir, películas en donde aparecen representadas relaciones familiares y subjetividades filiales. Por orden alfabético: *Cabeza de palo* (2000, Baca), *Caja negra* (2001, Luis Ortega), *Como un avión estrellado* (2005, Ezequiel Acuña), *El abrazo partido* (2003, Daniel Burman), *El juego de la silla* (2002, Ana Katz), *Familia rodante* (2004, Pablo Trapero), *Géminis* (2005, Albertina Carri), *Hoy y mañana* (2003, Alejandro Chomsky), *La ciénaga* (2000, Lucrecia Martel), *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel), *Mundo grúa* (1999, Pablo Trapero), *Nadar solo* (2003, Ezequiel Acuña), *Peluca y Marisita* (Raúl Perrone, 2002), *Picado fino* (1994, Esteban Sapir), *Pizza, birra, faso* (1997, Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), *Rapado* (1991, Martín Rejtman), *Tan de repente* (2002, Diego Lerman), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Solo por hoy* (2001, Ariel Rotter), *Todo juntos* (2002, Federico León), *Un día de suerte* (2002, Sandra Gugliotta), *Un oso rojo* (2002, Israel Adrián Caetano).

films para tener un indicador de que “algo pasa” con la figura del padre. Esto puede ser cierto, el problema es cómo avanzar más allá de la mera constatación general. Por una parte, este indicador sería indudablemente limitado y parcial. Ni la cifra estadística misma podría ser del todo confiable ya que podría haber aspectos no mensurables y que sin embargo, incidan en la determinación de la ausencia o presencia del padre. Por ejemplo, no entraría en la estadística aquellos padres físicamente presentes en los relatos, pero que aparecen como insignificantes, que tienen todos los atributos de la ausencia. Un relevamiento estadístico no nos ayudaría en la determinación del concepto de la ausencia del padre, porque este relevamiento ya estaría utilizando desde antes una definición explícita o implícita de tal ausencia y de la figura o función de padre que se toma en consideración.

Si, como los recientes debates legislativos en Argentina sobre el matrimonio y la tenencia de hijos por parte de parejas del mismo sexo lo demuestran, no es sencillo definir lo que significa la presencia o ausencia del padre en los agrupamientos familiares de “la vida real” o de la práctica social cotidiana, tampoco lo es en la representación fílmica. En esta última esto sería así -podemos señalar en principio en un plano descriptivo-, porque hay múltiples niveles que intervienen en el discurso fílmico, lo que hace que pueda manifestarse una ausencia aparente del padre en un determinado nivel y, al mismo tiempo, esta ausencia pueda ser repuesta o compensada en los otros niveles. A la inversa también puede suceder lo mismo, la presencia efectiva del personaje del padre puede estar anulada, “ausentificada”, de distintas maneras en el tratamiento fílmico. El orden temático de los tópicos y motivos que se reiteran de un film a otro, las estrategias enunciativas que articulan los puntos de vista narrativo y visual, y que tienen la capacidad de variar e incluso invertir lo que se representa en el orden de los tópicos y los motivos; el orden retórico de las metáforas verbales y visuales que articula el film, el encuadre, entre muchos otros aspectos, contribuyen a posicionar de distintos modos la figura del padre. En este sentido, dos casos de filmografías de distintos momentos del cine nacional nos pueden servir para ilustrar distintas posibilidades de operar con la presencia o ausencia del padre. En el caso de varios films de la Generación del 60, es muy importante la figura de un padre tiránico que doblega o intenta doblegar la voluntad de sus hijos jóvenes (Cf. Berardi, 2006: 225-236). Pero este peso temático y actancial del padre presente se descentra en el orden enunciativo, donde

el punto de vista desde el que se articulan las narraciones corresponde al de los hijos/jóvenes. A la inversa, el caso de películas como *Los barras bravas* (Enrique Carreras, 1985) y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), analizadas por Farhi, constituyen ejemplos donde se representa la ausencia del padre, pero el punto de vista que organiza esa narración corresponde a una mirada adulta, paterna o paternalista (Cf. Farhi, 2005:50-52).

Más allá de la nostalgia por el padre

La característica distintiva del planteo del Nuevo Cine Argentino con respecto a los modos de posicionamiento del personaje paterno en las distintas narraciones consistiría en el predominio de la ausencia de la figura del padre como su modo específico de posicionamiento. Para delimitar el carácter de esta ausencia, recurriremos a dos citas de trabajos que indagan filmografías de distinta época. La primera corresponde al trabajo de John Hill sobre cine británico de los años cincuenta: “As with *I Believe in You*, the responsibility for Frank’s delinquency seems to lie with ‘the decline in status of the father’. Frank’s father (Donald Pleasence) is timid and weak, evading his parental duties through a devotion to pet rabbits. The solution to Frank’s behavior is thus a re-assertion of paternal control” [“En *I Believe in You* (Basil Dearden, 1952), la responsabilidad por la delincuencia de Frank parece radicar en ‘la declinación del status del padre’. El padre de Frank es tímido y débil, evadiendo sus tareas paternas con la dedicación a sus conejos (mascotas). La solución para el comportamiento de Frank es entonces la reafirmación del control paterno”. (Hill, 2008: 89).]

La segunda cita corresponde a un trabajo al nos hemos referido:

Los barras bravas (Enrique Carreras, 1985) y *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), son dos de los filmes del período que trataron el tema de la drogadicción juvenil. El primero teje un asombroso vínculo entre la ausencia de la figura paterna y el problema de la violencia en el fútbol (...). El filme de Ayala, en cambio, se sitúa sobre esa ausencia para contar una crisis familiar que lleva al adolescente a buscar nuevas amistades: otros jóvenes que “lo inician” en el consumo de drogas (Farhi, 2005: 50-51).

En ambos casos los males de la juventud se explican por lo que vamos a denominar, siguiendo un texto Lacan de 1938, “tesis de la declinación de la imago paterna”.² Según ésta, el rol de la *imago* del padre (imagen no solo consciente sino también inconsciente en esta perspectiva), se debilita en la sociedad moderna en correspondencia con la tendencia evolutiva de los modelos familiares de occidente que desemboca en el modelo de la familia conyugal y tiene como rasgo característico la disminución progresiva de la autoridad y la valoración social de la figura del padre. Las consecuencias clínicas de esto se verifican según Lacan en “...un gran número de efectos psicológicos” referidos a “una declinación de la imago paterna” (1978: 93). Lo que nos interesa señalar en esta tesis es el hecho de que la carencia o la ausencia del padre se refiere a la figura del sujeto empírico que ocupa (o no) el lugar de padre. Y a partir del diagnóstico del debilitamiento de la valoración social de esta figura plantea una serie de cuadros patológicos que se derivarían del consecuente debilitamiento de los lazos identificatorios dentro del grupo familiar y en el desarrollo del complejo de Edipo. Es este diagnóstico de la declinación de la *imago* paterna como causa de malestares subjetivos y sociales el que recorrió y estructuró una gran cantidad de films, de grupos y géneros enteros de películas referidas a las temáticas de la juventud y la familia en los cuales la representación de la ausencia o carencia paterna constituía una pieza central. Estas representaciones familiares pueden interpretarse como la expresión característica de una *nostalgia por el padre* y una demanda consecuente de algún tipo de rehabilitación del padre valorado socialmente.

Ya el Lacan de la época del “retorno a Freud” conceptualiza de otra manera la función del padre y consecuentemente tanto la ausencia del padre del grupo familiar como la carencia que se puede hallar en el propio padre en el seno del mismo grupo son desplazadas del centro de la comprensión estructural de los procesos constitutivos de la subjetividad. Que el padre esté o no esté, que sea una figura “fuerte” o “débil” ya no constituye un eje por sí mismo determinante. Nos interesa señalar aquí la división conceptual entre una función paterna que se efectúa en el orden simbólico a través del Nombre-del-Padre, y el orden imaginario de las representaciones de la paternidad, en el cual se inserta el desempeño y la vivencia de los sujetos empíricos que ocupan el lugar del “padre”. Este planteo cancela la posición de la nostalgia por el padre, ya que la

² Esta tesis también recibe otros nombres en distintas perspectivas psicológicas o sociológicas como declinación del “status” (como lo menciona Hill), o de la “figura” del padre.

función simbólica del padre no se reduce nunca a la dimensión imaginaria de las cualidades de la “persona” que desempeña ese rol. Al mismo tiempo, se descartan los supuestos derivados del relato histórico evolutivo de la familia.

Estas precisiones con respecto al modo de pensar la ausencia paterna nos puede orientar a localizar la especificidad y la novedad en el contexto nacional de la representación de la ausencia paterna en el Nuevo Cine Argentino. En este sentido, denominamos “eclipse paterno” al planteo de una forma de representación de la ausencia paterna que no va acompañada de una nostalgia por el padre y de una demanda correlativa de una restitución o rehabilitación de la figura del padre. El eclipse paterno se da en lo imaginario de las representaciones fílmica y no en evolución “real” u “objetiva” de los modelos de familia y de paternidad de los cuales la representación fílmica sería un reflejo. Este planteo no es sin consecuencias, ya que abre todo un campo nuevo de posibilidades, o de lo enunciable en términos de representaciones familiares. ¿Cuáles serían estas posibilidades? En principio, podríamos señalar la representación de nuevos tipos de agrupamientos familiares, cambios en la posición de la mujer, la madre, los jóvenes, y de la misma paternidad. Pero además, al habilitar nuevas combinatorias de representaciones familiares se abre al mismo tiempo la posibilidad de referir estas relaciones familiares a *otras cosas*, ya que los módulos de las relaciones familiares (padre-hijo, madre-hija, hermano-hermana, etc.), y estas mismas en su conjunto siempre funcionan como significantes que permiten hablar de otros órdenes de la vida social (la Nación, la comunidad, los cambios económicos, la globalización...).

La hipótesis de Goldstein que mencionamos en comienzo de este trabajo, se orienta a interpretar la ausencia de los padres como indicio de otras ausencias institucionales (nosotros pensamos, por ejemplo, en el repliegue de las funciones sociales del Estado agudizada en la década de los noventa). Por otra parte, Wolf señala que “al caer el peso de la figura del padre, al desbarrancarse el modelo de la familia como eje en torno del cual orbitaban los personajes jóvenes y casi al desaparecer otras instituciones (...) el “nuevo cine argentino” dio un giro brutal hacia la contemporaneidad” (Wolf, 2005: 7). Con ambas citas queremos reunir dos aspectos que nos parecen relevantes: las condiciones sociales con las cuales funciona o a las que se acopla esta nueva representación del padre y de las relaciones familiares; y, al mismo tiempo, los efectos que produce en el campo de lo enunciable a través de las nuevas combinatorias de las

representaciones familiares.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: El jilguero.

Farhi, Andrés (2005), *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1984*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Goldstein, Miriam (2008), *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*, San Justo – Buenos Aires: Grupo Editor Tercer Milenio.

Hill, John (2008), *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963*, Londres: British Film Institute.

Kejner, Emilse (2007), “Familias de agua”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año II, Nº 3, noviembre, www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Cine&page=03.Cine.Kejner.htm&idautor=62

Lacan, Jacques (1978), *La familia*, Barcelona/Buenos Aires: Argonauta.

Lacan; Jacques (1999), *El seminario de Jacques Lacan. Libro V: Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires: Paidós.

Texto e imagen televisiva en la construcción social de género

Gabriel Casas

Universidad Nacional de Villa María

gabrielmatras@gmail.com

Resumen:

Desde una perspectiva semántica de la Dirección de Arte propongo examinar la tensión entre texto, imagen televisiva y construcción social de género, a partir del capítulo piloto: "Smoke Gets in Your Eyes" de la serie televisiva *Mad Men*. En esta producción el espacio, en tanto producto cultural específico, es masculinizado mediante diversos dispositivos visuales que legitiman y naturalizan la hegemonía masculina en el mundo publicitario que la serie retrata. La posición masculina dominante se completa aquí con una cromatización opresiva desafiada por la disrupción cromática de aquellos personajes femeninos también "empoderados" en términos laborales o económicos, produciéndose así una ruptura en la diégesis visual concordante con fricciones y desacoples desarrollados a nivel textual. Finalmente el arbitrario cultural es desvendado mediante la exposición de un mecanismo semántico-publicitario sin que esta "exhibición de manipulación semántica" alcance para desnaturalizar las performances de cuerpos generizados (Butler, 1997) que visualmente la serie construye.

Palabras clave:

texto – imagen – género – *performance*

Texto e imagen televisiva en la construcción social de género

El anclaje estético de la masculinidad exitosa

La imagen comienza a partir del momento en que ya no vemos aquello que se nos ofrece en el soporte material, sino otra cosa, que no nos es dada por ese soporte.
Wolff (2005: 20)

A partir de una concepción semántica del diseño de producción y de la dirección de arte, considerando a ambas funciones como un proceso de doble hermenéutica, en tanto interpretación (imagética) de la interpretación de un texto, al servicio del diseño y la realización audiovisual, propongo un análisis del capítulo piloto: "Smoke Gets in Your Eyes" de la serie televisiva *Mad Men* creada por Matthew Weiner, que toma en cuenta la tensión entre *texto* e *imagen* (Novaes, 2008) en el marco performático de la *construcción social de género* y que tiene por objeto una aproximación socioantropológica hacia los mecanismos de manipulación de sentido imagético y textual de la producción audiovisual. Este trabajo parte de la consideración y el reconocimiento del lenguaje visual como un discurso autónomo, independizado de su función histórica de mera ilustración de un argumento textual, sin embargo para el presente análisis se enfocan especialmente las posibles rupturas, continuidades, yuxtaposiciones o desacoples texto-visuales surgidas del trabajo de diseño de producción y dirección de arte en la producción propuesta.

Ambientada en el entorno del mundo publicitario de los años sesenta, *Mad Men* expone textual e imagéticamente un conjunto de dispositivos sociales producidos por (y reproductores de) la división sexual del trabajo que configuran al espacio laboral (y público) como *locus* excluyente de la masculinidad, confinando de esta manera a las acciones consideradas como *femeninas* al espacio doméstico o al rol subalterno. Ya desde sus primeras escenas, en el marco de un *pub* estilo *Art Déco* en donde un público prioritariamente masculino-ejecutivo despliega su ritual de *after hours*, la serie establece funciones y espacios *generizados*, produciendo así una naturalización de roles asociados a la binarización genérica, favoreciendo, por este medio, una especie de esencialización de identidades que, sedimentada en narrativas colectivas, oculta el trabajo de construcción social necesario para producir las múltiples performances que instalan la idea histórica de masculinidad o femineidad (Butler, 1997).

El término "Mad Men", acuñado, según la propia serie nos informa, en los años cincuenta "...para describir a los ejecutivos publicitarios de la Av. Madison", especifica esta performatividad masculina en términos de vértigo laboral. Subyace a esta auto-

adscripción (Hombre-exitoso-en situación de vértigo laboral) un *ethos* (en el sentido weberiano de principio unificador de las conductas) fundado en el racionalismo económico, el espíritu de cálculo y la *profesión-vocación*, que encuentra su valladar y regulación, a la vez, en la moderación racional y el control de las pulsiones. Este *ethos* es incorporado por los “Mad Men” a título de *habitus*, en tanto conjunto de disposiciones para percibir, pensar y actuar (Bourdieu, 1980) en el campo específico del mundo de los negocios publicitarios del New York de los años 60s. A su vez, este *ethos*, deviene auto-adscripción como resultado de un conjunto de recortes, sesgos y selecciones que configuran una manera posible de acción performativa, dentro del espectro (limitado según la época) de otras tantas maneras de actuar la masculinidad (vale decir: de hacer género) distinguiendo y legitimando así, arbitrariamente, un conjunto actitudinal que deviene hegemónico.

En esta misma dirección (Performativa), desvendando el arbitrario cultural, y produciendo un pasaje meta-reflexivo nodal dentro del piloto en análisis, el personaje/protagónico de la serie "Don" Draper (Jon Hamm) en su papel de director creativo y socio de la firma Sterling, Cooper, Draper & Pryce, manipula semánticamente la comunicación en torno al proceso de fabricación de cigarrillos de la marca *Lucky Strike* (y produce lo que enuncia) cuando decreta: “...*el tabaco de todos es venenoso. Lucky Strike...está tostado*”, aún cuando todas las marcas de cigarrillos del momento compartían estrictamente los mismos sistemas de elaboración y procesado, según surge de los dichos de sus productores en el episodio. Así Draper nos da una clave fundamental para el análisis de la manipulación de significados flotantes (siempre en un sentido imagético y textual) y la imposición de los mismos en el mundo de la publicidad y, especialmente, en la construcción de roles sociales dentro de este capítulo piloto.

Esta redistribución semántica desplegada por el personaje de Jon Hamm, que resulta de acentuar y destacar un significante (el tostado del tabaco) asociándolo, arbitraria pero efectivamente, a sentidos de distinción y calidad, construye aquella realidad que enuncia (en la serie propicia el consumo), y exorciza, por evitación o negación, la peligrosidad que no nombra (los riesgos para la salud en el caso analizado).

Podrían también reconocerse este tipo de mecanismos en el trabajo del diseñador de producción Bob Shaw quien permanentemente re-semantiza el espacio de interacción de

los Mad Men y “sus mujeres partenaires” creando múltiples espacios simbólicos dentro de un mismo *set* e instalando performativamente significación social desde la producción estética. Los mecanismos que permiten la multiplicidad espacial y las *performances* de género dentro del decorado general se basan en la distribución diegética de planos y encuadres que logran fundir personaje y *background* (despegando de este modo el par del conjunto y al mismo tiempo a estos del espacio general).

Esta asociación espacio-personaje sigue, de modo coherente con la propuesta textual, la lógica de la binarización de cuerpos y espacios generizados (Butler, 1997) produciendo simultáneamente rupturas y continuidades visuales, por ejemplo, en el espacio de una reunión de ejecutivos neutralmente ambientada, pequeños detalles de *background* se funden con algunos de los personaje mediante un plano cerrado creándose de esta manera un espacio dentro del espacio general que produce una discontinuidad visual en relación al plano general.

La construcción imagética de género propuesta por Shaw recurre también a un espacio masculinizado que sobredimensiona, mediante la iteración, la verticalidad poniendo en tensión sentidos antitéticos que alternan lo sagrado (el edificio-templo laboral en plano en contrapicado) y lo profano (los sujetos cotidianos vueltos “minister” por la perspectiva del plano en picado del edificio-templo) estructurando de manera fuertemente binaria los espacios, las posiciones y las disposiciones posibles para la interacción.

Así los Mad Men son, desde la imagen, imbuidos de un sentido de “trascendencia”, por ejemplo, mediante el uso de planos sutilmente en contrapicado que los recortan de la horizontalidad cotidiana logrando que estos sujetos, “empoderados” por la acción, sean descotidianizados y desmarcados del plano de lo temporal y legitimando la predominancia masculina y su acción hegemónica en el mundo laboral.

La posición masculina dominante finalmente se completa, a nivel visual, con el uso de una paleta cromática limitada, correlato también del control de las pulsiones mencionado *ut supra*. Esta paleta se encuentra construida a partir de colores quebrados que clausuran la atmósfera en una dirección opresiva, en este sentido es interesante recordar que los colores quebrados son el resultado de la mezcla en partes desiguales de colores complementarios, vale decir que se producen a partir de una binarización cromática desproporcionada con acento en un eje dominante.

Sin embargo, la *mise-en-scène* monolítica de la masculinidad es desafiada por la disrupción cromática (mediante el uso de vestuario, el *background* o la ambientación asociada) de aquellos personajes femeninos que disputan o comparten el poder “masculino” en los planos laborales o económicos. Estos roles se encuentran encarnados en los personajes de Rachel Menken (Maggie Siff), empresaria que establece una relación de tensión y competencia con "Don" Draper y que posibilita el desarrollo de un diálogo en que se explicita el rol doméstico de la mujer desde la perspectiva del director creativo (*¿No cree que casarse y tener una familia la haría mucho más feliz que todos esos dolores de cabeza por discutir con gente como yo?*), y por Midge Daniels (Rosemarie DeWitt), ilustradora que comparte con "Don" una relación de relativa simetría a nivel laboral al tiempo que erótica.

La irrupción de estos personajes produce una ruptura en la diégesis visual y textual concordante con las fricciones y el desacople entre las posiciones y las disposiciones resultantes de las disputas en el interior del campo (en un sentido Bourdieuano), sin embargo esta ruptura, especialmente cromática, es refuncionalizada al posicionar a las mujeres del entorno “Mad Men” en un rol decorativo.

Sin embargo, este capítulo piloto también da cuenta de aspectos psicogenéticos propios de ciertas transformaciones en la construcción social de *lo femenino*, en tensión a la vez, con aspectos sociogenéticos especialmente expresados en el control de las pulsiones (Elías, 1987). Esta articulación entre lo psico y lo sociogenético queda de manifiesto en el diálogo que el personaje Margaret "Peggy" Olson (Elisabeth Moss) establece con su ginecólogo y que revela las contradicciones de un proceso de empoderamiento de la mujer mediante las posibilidades de decisión sobre su propio cuerpo (anticoncepción) y la sanción social ante esta asunción de responsabilidades: “...Veo por tu historial y por tu dedo, que no estás casada. Y a pesar de todo estás interesada por las píldoras anticonceptivas... Como médico, no me gustaría creer que poner a una mujer en esta situación no sería convertirla en una especie de puta...”.

Amén de la transformación en el plano de las costumbres que este pasaje refleja, esta escena, construida espacial y cromáticamente desde el despojo y la asepsia visual, provoca una fuerte ruptura semántica a partir de la actitud del ginecólogo que fuma durante la sesión, desafiando, por un lado, la propia asepsia clínica, pero construyendo, por otro lado, coherencia y continuidad con el tema y título del capítulo.

Coda

A modo de conclusión provisoria (como solamente pueden ser las conclusiones) quiero reflexionar sobre los posibles efectos sociales que la exageración y caricaturización imagética y textual de la construcción social de roles pueden propiciar.

En principio, este capítulo piloto, podría ser considerado como una suerte de crítico llamado de atención en torno a la instauración hegemónica de identidades y roles sociales generizados. Sin embargo, cuando la caricaturización o satirización ocupan el espacio de la reflexión crítica sin llegar a desvendar los mecanismos sociales de la construcción e imposición de roles e identidades asociados a género, las posibles rupturas epistemológicas quedan clausuradas. Ocupado entonces el *locus* de la criticidad por la satirización, la problematización crítica se queda sin condiciones de posibilidad, y el hecho social en cuestión pasa a adquirir una condición de *cosa juzgada* que re-naturaliza aquello que en apariencias pretendía desnaturalizar, así el *sentido práctico* (Bourdieu, 1980) *de la masculinidad* (en el caso de nuestro análisis) adquiere una juridicidad en apariencias legitimada que lo incorpora sin más trámite al *sentido común*, y la sátira termina instituyendo aquellos que pretendía satirizar.

Una aclaración final que, aunque ya bosquejada, quisiera subrayar para concluir. En este análisis fundado en la relación tensa de texto e imagen (Novaes, 2008) he considerado al Diseño de Producción y a la Dirección de Arte como soporte para el desarrollo de la interpretación textual en la función de acotar el halo semántico desplegado por el texto. Hago uso de este concepto en un contexto particular: la producción de una serie televisiva sustentada en un modelo narrativo realista. Sin embargo, y esto ya ha sido señalado, puede, y creo que debe, considerarse también el trabajo de Arte a la manera Godardiana, esto es, independizada de la narrativa realista (La Ferla, 2001), construyendo y reconstruyendo sus propios guiones y/o argumentos visuales, así como desplegándose y ramificándose a través de sub-textos imagéticos que significan *per se*, más allá de las posibilidades de decodificación y reducción textual.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2007) [1980], *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Butler, Judith (1997), “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista*, Vol. 18, México, octubre.

Elías, Norbert (2004) [1987], *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ettedgui, Peter (2009), *Diseño de producción & dirección artística*, Barcelona: Océano.

La Ferla, Jorge (2001), *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires: Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires.

Novaes, Sylvia (2008), *Imagem, magia e imaginação. Desafios ao texto antropológico*, vol. 14, Nº 2, Río de Janeiro: Mana.

Turner, Víctor (1974), *Dramas, Fields, and metaphors*, Ithaca: Cornell University Press.

The portrait of a lady: *experimentación o fidelidad transpositiva*

María Sol Cifuentes

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen:

Este trabajo se propone analizar la adaptación de la novela de Henry James, *The Portrait of a lady*, realizada por Jane Campion, a fin de contrastar los mecanismos de transposición con aquello que la crítica especializada entendió oportunamente como falta de fidelidad a la obra original. Partiremos de la idea que subyace sobre la existencia de una disparidad entre el objeto literario y el cinematográfico. En este contexto, la adaptación supondría una simple adecuación de formatos, donde la literatura se ubicaría como el soporte que es violentado en función de las modificaciones que le implementa el cine. Focalizándonos en la obra de Campion, estableceremos un diálogo entre las disputas sobre la (in)adaptabilidad de la obra de James, las críticas recibidas por el film y los procedimientos mediante los cuales se da vida a los personajes.

Palabras clave:

transposición – James – adaptación – Campion – experimentación

The Portrait of a lady: *experimentación o fidelidad transpositiva*

“Well, I don’t like originals, I like translations”.

Henry James, *The portrait of a lady*

Introducción

Detrás del concepto de “adaptación cinematográfica” subyace la idea de una relación dispar entre el objeto literario y el cinematográfico. La adaptación supondría una simple adecuación de formatos, donde la literatura se ubicaría como el soporte que es violentado en función de las modificaciones que le implementa el cine. Según la percepción de parte de la crítica especializada “la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones” (Wolf, 2004: 15). Esta concepción se refleja también en el prejuicio del público: “[the] film-goers seek out the authenticity of the original, recognizing that the visual interpretation cannot do justice to the depth and substance of the novel” (Cartmell, 1999: 18). La mencionada tendencia a ubicar la literatura como sistema de preeminencia, produjo debates terminológicos que esconden una reflexión sobre la naturaleza misma del procedimiento. Siguiendo el razonamiento de Sergio Wolf, utilizaremos la denominación “transposición”¹ para designar la operación de pasaje de un soporte literario a uno fílmico. Este relevamiento de las problemáticas y prejuicios que rodean a las transposiciones cinematográficas tiene por fin desenmascarar los elementos que influyen de manera decisiva en la recepción misma del film.

Tomando como centro de nuestro análisis la novela *The Portrait of a lady*, de Henry James, nos propondremos ver las relaciones que establece con la transposición realizada por Jane Campion (1996) al cine. No haremos un relevamiento de correspondencias entre la novela y la película, sino que indagaremos en el motivo de las transformaciones. Siguiendo el modelo propuesto por Wolf, “la interrogación debería centrarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen” (Wolf, 2004: 22). Estableceremos un diálogo entre las disputas sobre la (in)adaptabilidad de la obra de James, las críticas recibidas por el film de Campion y los procedimientos mediante los cuales da vida a los personajes de *The Portrait of a lady*, buscando abordar esta compleja relación entre obra literaria y obra cinematográfica.

James: una cuestión de (in)adaptabilidad

¹ En su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Sergio Wolf opta por la denominación de “transposición” porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.

El trabajo de Campion tuvo una gran y dispar repercusión en la recepción de la crítica cinematográfica. Mientras algunos críticos alabaron su gran labor al darle un matiz personal a la obra de James, otros opusieron argumentos basados en la inadaptabilidad de la novela. El conflicto surge de las propias palabras de James, quien, en sus anotaciones para *The Portrait of a lady*, sostiene que “la debilidad de la historia entera está en que es demasiado exclusivamente psicológica, en que se apoya demasiado poco en los incidentes” (James, 1996: 535). Tradicionalmente, se consideró que “las novelas que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llame al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores” (Sánchez Noriega, 2000: 58). Esta concepción obliga a la búsqueda de procedimientos análogos para narrar en ambos soportes. Sin embargo, el intento de encontrar equivalencias directas, como si de una simple traducción se tratase, no toma en cuenta la variedad de mecanismos de los que dispone el cine para representar aquello que no es acción exterior.

Atendiendo a algunas declaraciones realizadas por Jane Campion, observamos qué es lo que captó su interés al momento de trabajar sobre la novela: “es una historia sutil que permite mostrar los cambios de un personaje femenino muy interesante en un momento dado” (Campion, 1997). La directora realiza una lectura personal de la novela de James, pero sin perder de vista que el ánimo de *The Portrait of lady* es Isabel.

Pese a que la crítica señala que la versión de Campion se toma múltiples libertades, creemos que, contrariamente a esto, la película busca representar cada uno de los elementos presentes en la novela de James. Pero para lograr una transposición que refleje la esencia de la obra jamesiana, la directora no duda en recurrir a los múltiples recursos que se le ofrecen y le posibilitan plasmar las contradicciones y ambigüedades de los personajes.

La carga de sentido en los riesgos formales

Las secuencias que más atención recibieron por parte de la crítica son aquellas en que se produce un corte en la unidad estética o narrativa desarrollada en la mayor parte de la obra. En la secuencia inicial, comenzamos escuchando diversas afirmaciones de mujeres

sobre temas relacionados con el amor y las expectativas sobre las relaciones. Esas voces en *off* luego son acompañadas con una sugestiva música instrumental y la aparición de mujeres claramente contemporáneas. La fuerte apuesta inicial que realiza la directora actúa como un aviso sobre el tratamiento que propone para el texto clásico de James. El desfase temporal entre el prólogo y el resto del film instaura un modo de lectura más complejo.

Otra escena donde se detiene la narratividad para dar lugar a la aparición de lo onírico es la secuencia de autoexploración sexual, posterior al rechazo a Caspar Goodwood. La irrupción de lo onírico se efectúa en forma progresiva. Lo que, en principio, parece un momento de intimidad con su cuerpo, se fractura con la mirada de Isabel fuera de campo y la posterior aparición de una mano. El paneo de cámara introduce primero en escena a Goodwood, lo cual no rompe completamente con el verosímil, siendo que éste acababa de salir de la habitación. Pero la posterior aparición de Lord Warburton y Ralph Touchett nos ubica inequívocamente en el terreno de lo onírico.

La inserción de esta secuencia responde a las necesidades de representar el carácter interior de Isabel Archer. El rol que en la novela cumple la “inteligencia central” mostrando las contradicciones de pensamiento de Isabel, aquí se evidenciarán a través de esta puerta que abre la directora a la mente de nuestra protagonista. No consideramos que esta secuencia sea una interpretación libre de Jane Campion, sino una puesta en escena mediante materiales diferentes, de una ambigüedad que estaba presente en el texto original. Por un lado, los pensamientos de Isabel manifestaban un agrado por Caspar: “she felt a great respect for him; she knew how much he cared for her and she thought him magnanimous” (James, 1999: 147), incluso con una evidencia física en el trato: “they stood so for a moment, looking at each other, united by a hand-clasp which was not merely passive on her side” (James, 1999: 147). Pero todas las muestras de aprecio son derribadas, de un momento a otro, sin más explicación que el carácter especial de la heroína: “we have seen that our lady was inconsequent, and at this she suddenly changed her note” (James, 1999: 147). Esta complejidad en el pensamiento de Isabel, necesita de mecanismos distintos para ser representada en la versión fílmica.

El corte más profundo que establece el film con la representación realista, se produce al momento de narrar el viaje de Isabel a Medio Oriente. La importancia del mismo estriba en ser el episodio siguiente a la declaración de amor por parte de Gilbert Osmond.

Al comenzar la secuencia se modifica el tamaño del cuadro, cambiando la relación de aspecto de 16:9 por una de 4:3, comúnmente denominada “formato académico” y utilizada por todas las películas hasta 1950. Este elemento formal, conjugado con la imagen blanco y negro, la presencia de grano, los saltos de cuadro y el cambio en la cadencia (lo cual provoca un efecto de aceleración del movimiento), remiten al cine primitivo. La utilización de fondos planos, con imágenes icónicas de Oriente junto a una comicidad basada en las acciones físicas, remiten a las comedias de estilo *slapstick*, propias de Buster Keaton o Harold Lloyd. La irrupción de la imagen de Osmond repitiendo “I’m absolutely in love with you” introduce la aparición de mecanismos de cine de vanguardia. El plato donde aparecen muchas bocas de Osmond repitiendo su declaración es un elemento que remite al cine surrealista, y parece directamente relacionado con el simbolismo de las películas de Buñuel. Esta mixtura de estilos se completa con la imagen del cuerpo desnudo de Isabel cayendo sobre un fondo espiralado donde se sobreimprime la figura de Osmond. Este procedimiento recuerda al cine impresionista; puntualmente, a la película *La sangre de un poeta* de Jean Cocteau. Este fragmento, que sorprende por su experimentalidad y mezcla de estilos cinematográficos, busca poner en escena la influencia que tenía Osmond sobre ella. Campion afirma sobre este fragmento que “esas imágenes son proyecciones de la interioridad de Isabel. (...) Es crucial mostrar esas proyecciones cuando uno está jugando con el claroscuro de la interioridad de un personaje. (...) La historia de Isabel es también la historia de la aparición del lado oscuro de Isabel” (Campion, 1997).

Otros elementos que operan en la construcción de los personajes

Un factor determinante en todo el film de Campion es la utilización de la luz. La directora tiene en cuenta cómo la oposición luz/oscuridad juega un rol central en la constitución de los personajes dentro de la novela y la transpone a su película. Desde el comienzo de la novela se plantea la atracción que le provocan a Isabel los lugares oscuros y tenebrosos. En un lugar adecuado a esta descripción es donde se produce el primer encuentro con su tía: “At this time she might have had the whole house to choose from, and the room she had selected was the most depressed of its scenes”

(James, 1999: 34). La novela permite establecer una analogía entre la selección de la habitación más deprimente y la elección de un esposo también oscuro y tenebroso. Entre las muchas opciones de hombres honrados que la amaron, Isabel se siente atraída por aquel que no tiene ninguna virtud para exhibir.

El film acompaña el proceso mediante el cual Isabel se va adentrando en la oscuridad de Osmond. Es notoria la oposición lumínica de la primera y última escena. Mientras en la primera hay un gran contraste entre colores muy vivos, la última escena permanece en una penumbra grisácea. Esa oposición se puede hacer extensiva a toda la primera parte en Gardencourt, donde abunda la luz y los colores vivos, y la última parte en Roma, donde todo aparece teñido de un color azul grisáceo y abunda la oscuridad, la penumbra y los pocos contrastes de luz.

Hay momentos de gran carga simbólica que acompañan a la utilización del factor lumínico en el film. Uno de ellos es la escena en la cual Isabel sale a dar un paseo por el parque con Pansy. Al notar que la joven se había quedado detenida en la línea que delimitaba el campo iluminado del que estaba resguardado por la sombra, le pregunta sus razones. Pansy explica que fue su padre el que le prohibió atravesar esa línea bajo la amenaza de que el sol podría dañarla. Esta escena no hace avanzar el relato (desde el punto de vista argumental) pero sí contribuye a plasmar los retratos de los diferentes personajes. Por un lado, Osmond busca mantener a sus mujeres dentro de su ámbito, que es la oscuridad. Por otro, se resignifica simbólicamente el sol al aparecer ligado a la pasión como elementos dañinos. La respuesta de Madame Merle a Rosier cuando dialogan sobre la posibilidad de casamiento con Pansy, muestra cómo estas dos ideas siguen funcionando ligadas. Rosier, quien asegura que no puede tener paciencia porque es un hombre enamorado, recibe de Merle por respuesta: “you won’t burn up”.

La oscuridad que proyecta Osmond también juega un rol central en la escena donde se besan con Isabel. Osmond camina hacia ella sosteniendo la sombrilla y haciéndola girar. Cuando se encuentra frente a Isabel, levanta la sombrilla, colocándola por encima de ambos y encerrándolos en una misma sombra. Será a partir de este momento que Isabel se sumerja en el universo oscuro de Osmond. En el capítulo 42, Isabel describe la cárcel física y mental que vive junto a Osmond: “It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond’s beautiful mind gave it neither light nor air” (James, 1999: 367). En contraposición a la oscuridad que proyecta este personaje,

podemos ubicar la luminosidad de Ralph. Las escenas en que Isabel lo va a visitar se cargan de una luminosidad que no entra en el Palazzo Roccanera, “a dark and massive structure” (James, 1999: 313). Las visitas a Ralph son definidas como “a lamp in the darkness” (James, 1999: 370).

Otro eje importante en la constitución de los personajes es la estructuración de los mismos como obras de arte. El gran artista de la obra es Gilbert Osmond. No sólo se encarga de coleccionar valiosos objetos artísticos, sino que moldea y construye a las mujeres que lo rodean como obras de arte. Pansy, su obra maestra, es definida como: “admirably finished; she had had the last touch; she was really a consummate piece” (James, 1999: 307). Madame Merle, otra mujer que se acercaba a la perfección es vista por Isabel como “if she were a Bust – a Juno or a Niobe” (James, 1999: 158). Por último, Isabel ya era percibida como una figura artística: “she was better worth looking at than most works of art” (James, 1999: 51), incluso antes de que interviniese Osmond en su realización.

Esa construcción artística de los personajes aparece también representada en la obra de Champion. A Pansy se la presenta parada sobre una fuente en el jardín, rodeada de esculturas y levantando los brazos para buscar flores. El fuerte colorido de las flores, la simetría en la composición, sumado a la actitud corporal de la niña provocan en el espectador la sensación de estar frente a una figura ninfática. A Madame Merle, en cambio, antes de presentarnos su imagen, la conocemos a través de otra forma artística, la música. Al entrar Isabel en la habitación donde ella se encuentra, no se nos muestra inmediatamente al personaje de Merle, sino que se potencia el efecto de contemplación al quedarse con la mirada de Isabel. No sólo se acentúa el efecto de contemplación ante la obra artística sino que se pone en juego el goce estético que embarga a la joven Archer. El tratamiento de Isabel como obra de arte se explicita al aparecer representada, en algunas ocasiones, delimitada por un marco y, en otras, rodeada de obras artísticas.

Este eje se relaciona estrechamente con la dinámica de ver / tocar. Las obras de arte no pueden ser tocadas. En una escena del film se muestra a Isabel recorriendo un museo junto a su amiga Henrietta y siendo reprendida cada vez que intenta tocar las esculturas. La doble dinámica que se actualiza allí es la incapacidad de Isabel de tocar, dado que su apreciación del mundo pretende ser sólo visual: “you want to see, but not to feel”, Ralph remarked” (James, 1999: 137); y la incapacidad de ser tocada, en tanto ella

misma es una obra de arte. Al mismo tiempo, esta característica suya explica el deseo y la búsqueda de agrandar. Este elemento compartido también por Madame Merle y Pansy, deja en evidencia su función central. Son mujeres inaprensibles, nadie podrá poseerlas más allá de la mirada.

Conclusión

Habiendo relevado y problematizado los distintos aspectos que se ponen en juego en la transposición realizada por Jane Campion de la novela *The Portrait of a lady*, podemos afirmar que, lejos de ser una interpretación libre de la directora, la película se ciñe a la obra literaria con devoción. Algunos estudiosos de la materia, como Philip Horne, “...try to recover the authority of Campion’s literary source by seeing her adaptation as much less independent from Henry James. In particular, he notes that the dialogue in the film is often lifted wholesale from James’s original novel” (Cartmell, 1999: 169). La película, no sólo es meticulosa y fiel a los diálogos, sino que trata de reponer todos los ejes de construcción de los personajes que se hallan en la novela. Tal es su afán de representar en la pantalla cada conflicto interno de las figuras principales, que no duda en tomar mecanismos no tradicionales para adentrarnos en la mente de estos personajes, del mismo modo en que James nos abre las puertas a sus pensamientos.

Campion se arriesga, se aleja del terreno de la representación realista y logra cumplir su objetivo: “ plasmar la forma en que Henry James veía el mundo” (Campion, 1995).

Bibliografía

Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan (1999), *Adaptations, From text to screen, screen to text*, New York: Routledge.

Company, Juan Miguel (1987), *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid: Cátedra.

Costa Picazo, Rolando, “El film *Retrato de una dama* y el nuevo auge de Henry James en el cine”, Material de la cátedra “Literatura Norteamericana – Facultad Filosofía y Letras”.

España, Claudio (1997), “El amor en los tiempos de encaje”, *La Nación*, 4 de mayo.

García Oliveri, Ricardo (1997), “Entrevista a Jane Campion”, *Clarín*, 26 de mayo.

Gómez, Lourdes (1995), “La lección de Henry James”, *Página 12*, 5 de agosto.

- James, Henry (1996), *Retrato de una dama*, Barcelona: Emecé.
- James, Henry (1999), *The picture of a lady*, London: Wordsworth Classics.
- Peña-Ardid, Carmen (1987), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- s. n. (1997), “Isabel reina cautiva”, *Página 12, Suplemento Radar 6*, 18 de mayo.
- s. n. (1997), “Retrato de una dama que quería vivir”, *Página 12*, 15 de mayo.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.
- Vinelli, Aníbal M. (1997), “Una heroína atípica y su feminismo precursor”, *Clarín*, 15 de mayo
- Wolf, Sergio (2004), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.

A fita branca: sensibilidades históricas distorcidas em Michael Haneke

Frederico Cordeiro Feitoza

Resumo:

O *pathos* obscurantista que caracteriza a obra do realizador austríaco Michael Haneke ganha contornos diferenciados em sua última obra *A fita branca* (*Das Wieselband*, 2009) e recebe aqui um apropriado tratamento psicanalítico. Neste filme, a usual distribuição sádica de saber presente em toda obra de Haneke, acontece através de um modo cínico de enunciação, em que o espectador é sensivelmente ancorado por uma perspectiva maniqueísta da história e do desejo. Ao abordar o tema de uma geração que provavelmente se tornaria parte da juventude hitlerista, o filme expõe personagens e situações cujas formas de vida pressupõem uma certa germanização do mal, ao mesmo tempo em que, a partir de um jogo obscuro de sugestões, não se compromete com esta mesma tese, o que contribui para a qualidade enigmática do filme e para a confusão do espectador.

Palavras-Chave:

cinema - cinismo - Michael Haneke - historicismo nostálgico

A fita branca: sensibilidades históricas distorcidas em Michael Haneke

Ao invés de falar de teorias do cinema, vou me concentrar em uma fenomenologia da experiência com uma obra específica de Michael Haneke *A fita branca* e saltar, daí, para um discurso metapsicológico, que é o que vai sustentar a hipótese de que nesse filme lidamos essencialmente com distorções referentes à própria sensibilidade histórica, a saber, o nosso passado imaginado, sentido, recusado ou do qual no envergonhamos e mesmo que preferimos imaginar.

Bergson e Freud nos ensinaram, cada um a sua maneira, que memória e desejo são uma só e mesma coisa. Em seu filme, *A fita Branca*, Haneke torna a memória e o preconceito histórico, objetos de jogo cínico. A agressividade, que é persistente em todos os seus filmes, é só o ponto-cego, a partir do qual somos manipulados, confundidos, tornados alheios aos seus fetiches. A agressividade é, portanto, o ponto para o qual o olhar e o desejo escorregam, o ponto que camufla os temas verdadeiramente elegantes em Haneke.

Em meio à indeterminação, o autor se comporta como um cínico, e é só pelo cinismo, que temos acesso à realidade perversa do desejo que é o ponto focal, deste realizador austríaco.

Permitam-me então, antes de tudo, uma digressão sobre o cinismo.

Cinismo é o nome que se dá a distorções performativas capazes de anular a força perlocucionária¹ dos enunciados, um modo de racionalização - para usar o termo de um de seus maiores críticos: Peter Sloterdijk² -que detém um flexível efeito de auto-anulação, baseado numa certa inteligência da conveniência, que tira sua força da distinção entre aquilo que é dado no enunciado e o sentido que repousa na enunciação.

Em palavras simples, diz respeito a um não-engajamento em relação ao que é dito.

Em “Cinismo e falência da crítica” o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2008) expõe que o cinismo hoje seria solidário da perversão enquanto modo de subjetivação dominante em nossas sociedades, visto que só através da perversão se é capaz de sustentar indiferentemente uma mentira sem que haja a necessidade de se questioná-la a partir da verdade como valor referencial. Para tanto, ele se apóia na idéia das “estruturas normativas duais”, termo cunhado por Slavoj Žižek (1992) que aponta para modos de socialização que internalizam concomitantemente duas estruturas normativas, as quais, embora paradoxais, articulam-se em relação de profunda complementaridade: “de um lado a lei simbólica que visa normatizar, de maneira relativamente explícita, os modos de interação social e de constituição de ideais de auto-regulação; de outro, a lei do supereu, que visa impor, de maneira implícita, imperativos de conduta pautados por exigências de satisfação irrestrita” (Safalte, 2008: 15).

¹ Quanto ao *ato perlocucionário*, ele é melhor compreendido quando se fala em efeitos perlocucionários. O efeito perlocucionário é a modificação sofrida pelo interlocutor no momento do ato de fala. Muitas vezes, este ato perlocucionário não se traduz necessariamente pela fala, pode ser um simples gesto ou mesmo ou uma expressão facial do interlocutor.

² Ver Sloterdijk, Peter (1983), *Kritik der zynischen Vernunft*.

Nestes termos, proponho pensarmos aqui esta aliança entre cinismo e perversão no interior da experiência estética, ou como agente primordial capaz de engajar o espectador fílmico num processo de fruição contemporâneo não só ao que se convencionou chamar de crise dos processos de legitimação das sociedades atuais, mas à própria consolidação dessa crise enquanto condição para o engajamento sensível.

II

Em *A fita branca* estamos lidando com uma estética historicista oportunista, um tipo diferente de satisfação, uma memória ocidental agressiva, ou um negativo nostálgico, que se realiza em sentimentos morais de julgamento e condenação.

A produção, que retrata o cotidiano de uma aldeia alemã abatida por uma série de violentos incidentes antes da erupção da primeira guerra mundial - com foco bastante específico sobre a geração de crianças que acabariam provavelmente se tornando parte da juventude hitlerista – sugere a estilização folclórica de um mal germânico essencial e ganha suporte em teorias psicanalíticas radicais como a de Wilhelm Reich, acerca das formas de vida encorajadas, em que a ausência de orgasmos e do exercício de uma sexualidade satisfatória da população alemã, controlada por uma disciplina paternal rígida e repressora, explicaria a sua aderência à ideologia fascista.

O filme de Haneke joga ao mesmo tempo com uma estetização da “parábola” reichiana da psicologia de massas do fascismo e com a despolitização das raízes do nazismo, a partir de uma lógica que aposta ou se oportuniza – se levarmos em conta uma economia de significação³ do espectador - na memória historicista que poderá orientar a fruição em torno de preconceitos históricos. O filme não explica os fatos que dá a entender, mas sim, se conclui e se firma a partir das incertezas de uma enunciação que podemos qualificar, no sentido mais inteligente do termo, de oportunista.

Em palavras simples, é como se a sensibilidade tomasse carona, por assim dizer, na força da memória afetiva nutrida pelo fenômeno nazista, ou seja, memória afetiva estetizada, construída ao longo dos anos a partir de uma perspectiva democrático-liberal.

³ Referência à teoria de John Fiske (1987/1989) sobre a economia popular da significação.

A satisfação do espectador, seus fetiches e fantasias, poderão ser realizados dentro de um certo consentimento político da história dos vencedores. Ou seja, ele poderá “brincar” com a fantasia da condenação moral total, ao aliar o mal retratado no filme às suspeitas do nazismo como algo essencialmente alemão.

Esta possibilidade de ancoramento da fruição não pode ser pensada de forma divorciada da estetização do próprio holocausto, que se tornou um tipo de primo rico da memória do século XX. Sua industrialização cinematográfica, teórica e enfim, midiática, é distribuidora do seu posicionamento como um “lugar comum universal para os traumas históricos”, nas palavras de Andreas Huyssen (2000: 12). Nesse sentido, afirmamos que, a forma como o holocausto foi estetizado ao longo dos últimos quarenta anos, especificamente, a partir do chamado *Historikstreit* - ou seja, o debate amplo e aberto que invadiu a mídia a partir do início da década de 1980 - depende diretamente da forma como o nazismo e os próprios alemães foram também estetizados ao longo da metade final do século XX até os tempos atuais.

Sem tocar no tema do nazismo diretamente, *A fita branca* sugere, a partir da fala de um dos personagens centrais do filme - o narrador que não confia tanto assim em sua própria memória - se a qualidade maligna dos eventos que perturbaram o vilarejo não teriam um tipo de ligação com os graves fatos que tomariam conta do país. Nesse sentido, o filme sugere suspeitas, a partir da hipótese da vida sensual patologicamente reprimida, não de um mal universal, mas de um mal que teria sido especificamente alemão, gerando confusão acerca da gênese da forma política que definiu o nazismo.

Este superávit psicanalítico que confia à economia de libido da população alemã o fator subjetivo principal de sua aderência à ideologia do *füher* aponta para um déficit em teorias mais sócio-políticas. Afinal, que população europeia, em maior ou menor grau, não vivia no início do século XX, com a consolidação do modernismo, um momento de confrontação com a sexualidade neurótica?

III

A fita branca sugere a idéia de uma essencialização germânica do nazismo. Um oportunismo narrativo e estético que, ao mesmo tempo em que pode ser complacente de

uma alienação histórica, não compromete a obra do ponto de vista ideológico. A genialidade de Haneke e sua originalidade estão nessa abertura textual sugestiva direcionada a um público politicamente sugestionável, tendo como dado o fato de que a (desin)formação histórica o ensinou a lembrar que alemães podem ser calculistas e malignos.

Nesse caso, resta trazer à tona a forma como os próprios alemães passaram a ser retratados ao longo das últimas décadas, e especificamente como o alemão da primeira metade do século XX passou a ser representado metonimicamente a partir do signo do nazista grotesco e perverso.

Em seu livro *The Unmaking of the fascist aesthetics*, a professora Kriss Ravetto (2001) explica que tanto a historicização quanto as representações do nazismo e da solução final são expostas a partir de um horror e atrocidade tão inexprimíveis que a forma mais confortável de se retratá-los é através de uma celebração espetacular da história.

Representações dos nazistas como burocratas alcoólatras (*A lista de Schindler* de Steven Spielberg) de torturadores homossexuais (*A psicologia de massa do fascismo* de Wilhelm Reich), cientistas impiedosos e calculistas que usam pessoas como ratos de laboratório para suas experiências (*Eichmann em Jerusalém* de Hannah Arendt e *O ovo da Serpente* de Ingmar Bergman) ou como uma mancha na face da humanidade (*Reflections of Nazism* de Saul Friedlanders) transforma a autenticidade do evento em representações teatralizadas (dramáticas) de posturas morais e imorais. Como consequência o nazista e o fascista têm agora adquirido atributos gerais do mal que desliza para diferentes discursos os quais aludem para questões de gênero, sexualidade, religião, higiene e decadência (2001: 4).

Sua crítica afirma que há uma tendência política nessa produção cultural que nos leva a observar o facismo e o nazismo como sistemas divorciados da história, como algo a ser olhado de fora, e que o sofrimento de suas vítimas, no caso os judeus do Holocausto, foi elevada a um tipo de “santificação” que quase não dá brechas para que se olhe o nazismo, e por tabela os alemães da primeira metade do século XX, através de outros olhos. O alvo dessas narrativas, filmes e teorias, parece estar comprometido com a reconstrução de um *ethos* moral ocidental. Ou seja, no processo mesmo de redenção da própria história, é outra vez a política de reconstrução de uma memória afetiva coletiva

que põe o nazismo como o estranho elemento que deve ser expurgado.

Quanto a isso, Ravetto coloca que modelos artísticos e narrativos por meio dos quais os diversos realizadores do pós-guerra produzem suas obras revelam que a codificação dos eventos históricos está aí para satisfazer as regras simbólicas do presente.

Do outro lado da trincheira, e mesmo como militantes que se posicionam contra esta estética metonímica, a autora explora as obras *Saló* de Pasolini (1975), *O porteiro da noite* de Liliana Cavani (1974) e *Seven Beauties* de Lina Wertmüller (1975), que, diferentemente de filmes como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Os deuses malditos* (Luchino Visconti, 1963) e *Lili Marleen* (Rainer Fassbinder, 1981) “estão atentos a uma ruptura da relação sujeito-objeto tradicionalmente engredrada, recusando-se a tornar seus filmes revisitações reconhecíveis. Ou seja, eles resistem a uma cooptação cultural ao decepcionar a narrativa convencional e as expectativas estéticas, uma antiestética fascista exagerada, se não grotesca” (2001: 16).

Embora não estejamos tratando de nazistas no filme de Haneke, a sugestão de que no contexto em que se desenrola a narrativa poderiam estar os germes daquela forma política, levanta suspeitas de que aquela seria a retratação de nazistas *avant la lettre*.

Avesso a concepções folclóricas e simplistas do nazismo, o historiador Robert Paxton (2007), especialista na história do fascismo, afirma que, o que leva muitos a acreditar que os fascistas eram perturbados emocionais ou sexualmente anormais se deve principalmente ao superávit emocional, no âmago de um movimento que não se comporta como a maioria das ideologias, ou seja, através de uma formação racional historicamente contextualizada. As paixões por traz dessa forma política, e que estavam germinando em diversos países europeus, como a Hungria e a Áustria, além dos memoráveis Itália, Alemanha e Espanha, indicam um espírito de época complacente ao desenvolvimento tecnicamente possível de uma política das massas; a decepção político-econômica com a democracia e com as instituições liberais; a expansão de uma esquerda socialista amadurecida e principalmente a intensificação de um sentimento nacionalista a partir de fins do século XIX, que tomou conta inclusive de movimentos trabalhistas organizados.

Essas fantasias - imagens desejantes, falsas e inseguras - sempre rescindem numa economia simbólica valiosa, que vai ilustrar o passado dos sujeitos e povos de valores. Uma memória interessada e cheia de imaginação, que é sedutora ao se enfeitar de

elementos estéticos inflamados de ideologia. Contra isto, o que dá forma, cor e tato aos fatos, resta apenas o ensaio e a reflexão.

Bibliografia

Boym, Svetlana (2002), *The future of nostalgia*, New York: Basic Book Publisher.

Huyssen, Andreas (2000), *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano.

Paxton, Robert (2007), *A anatomia do fascismo*, São Paulo: Editora Paz e Terra.

Ravetto, Kriss (2001), *The unmaking of fascist aesthetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Safatle, Vladimir (2008), *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo.

Zizek, Slavoj (2008), *A visão em paralaxe*. São Paulo: Editora Boitempo.

Silencio, cuerpo, e historia en dos referentes del documental chileno

Pablo Blas Corro Pemjean

Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile

pablo.corro@gmail.com

Silencio, cuerpo, e historia en dos referentes del documental chileno

El texto propone que las obras de los documentalistas chilenos, Pedro Chaskel, autor insigne del *Nuevo cine*, y Perut+Osnovikoff, exponentes reconocidos de la heterodoxia actual del género, pese a ser consideradas por la institucionalidad cinematográfica como enfrentadas éticamente, presentan afinidades esenciales. Ambas enfrentan expresivamente a la Historia desbaratando el montaje, practicando la mirada muda y presenciando cuerpos eufóricos.

Vamos a proponer eventuales, escandalosas afinidades entre los proyectos documentales de Pedro Chaskel, de la década del Sesenta, y el de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, de la década del 2000.¹ La institucionalidad del documental chileno contemporáneo los considera éticamente antagónicos, de ahí el escándalo, y respecto de ellos se divide en dos escuelas que coexisten y enfrentan en ocasiones a los teóricos, críticos, académicos, curadores y entes de financiamiento. Una es la escuela del “arte y compromiso” (Álvarez, 2003: 458-460) de la prioridad dramática de lo político, y el sentido productivo de lo colectivo, glorificada por el *Nuevo cine latinoamericano*; la otra, de la “intervención”, como deconstrucción finisecular y performática de los cuadros oficiales, sensible “a la consistencia apenas discursiva de lo real, a la ligereza retórica de lo contingente” (Corro, 2010: 347-358).

Cada proyecto desentona retóricamente de su respectivo contexto lingüístico: el de la progresión vertiginosa hacia la revolución cultural y material del Estado y la Nación chilenos, entre 1960 y 1970, y el de la infructuosa compensación tecnológica y mercantil a los individuos por las frustradas promesas de participación cultural y

¹ Haremos referencia a los documentales *Aquí vivieron*, 1962; *Aborto*, 1965; *Testimonio*, 1969 y *Venceremos*, 1970, de Pedro Chaskel; y a *Chi, chi, chi, le, le, le*, 2000; *Un hombre aparte*, 2001; *El astuto mono Pinochet* y *la Moneda de los cerdos*, 2004, y *Noticias*, 2009, de la pareja Perut+Osnovikoff.

política tras el retorno de la democracia,² "deliberada desmovilización social" (Fuenzalida, 2010: 112) implementada a través de un programa mediático que se prolonga hasta la década presente. Ambos contextos han promovido la legitimación dramática de los sujetos a través del uso de la palabra.

En la década de los Sesenta la voz del sujeto-colectivo accede al uso de la palabra como certificación de existencia y manifestación general de potencia política. En la década del 2000 la voz realiza la licencia del "yo", como variaciones del habla, de la publicidad de la opinión indiferenciada por el consumo.³ Parafraseando a Heidegger, realiza sistemáticamente su caída en la medianía del *se*, o su ascenso y caída en la medianía del parecer.

En la primera década de la obra de Chaskel, el itinerario de la propagación de la palabra, era el itinerario de la construcción de la libertad. En el tiempo en que se desarrolla la obra de Perut+Osnovikoff, la agitación mediática de la palabra y de las voces en todos los sentidos estrecha el espacio de la libertad a la esfera del intercambio.

La primera afinidad en la práctica de lo contrario de ambos proyectos documentales es la progresión retórica de cada uno hacia el silencio.

El término silencioso de Chaskel es el documental *Venceremos* (1970), apología de la Unidad Popular realizada por el *Departamento de cine Experimental de la Universidad de Chile* que él mismo dirigía.

El término silencioso de Perut+Osnovikoff es el documental *Noticias* (2009), que por fuerza de la cercanía y duración de la mirada sobre sus objetos, exaspera el estatuto de necesidad y naturalidad de la pauta noticiosa de los telediarios, pauta como editorial de lo real, verdadero, significativo y tolerable.⁴

El silencio de uno y otro no deben confundirse con la neutralidad o la distancia mitológica de la mirada-conciencia del *cinema vérité*, o del documental de observación. Ambas obras callan, desestiman la narratividad verbal, para intensificar la elocuencia

² Al respecto, consultar el libro *Historia del Siglo XX chileno* (Correa, et. al, 2001).

³ Considerar las ponencias *Retóricas del desajuste, miradas desde la periferia: cine de ficción chileno a inicios del nuevo milenio*, de Carolina Larraín; *Cambio cultural y cine chileno actual*, de Roberto Trejo, *Mercancía y experiencia en tres cintas chilenas recientes*, de Iván Pinto, todas presentadas en la mesa "Ficción II" del *Coloquio Audiovisual y política en Chile*, realizado el 8 y 9 de septiembre de 2010 en Campus oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y organizado por el Instituto de Estética de esa casa de estudios, y por la Escuela de cine de la Universidad Arcis. Contacto en: contactoaudiovisualpolitica@gmail.com.

⁴ Consultar la ponencia *La axiografía o el espacio ético en el documental. El caso de "Noticias" (Perut+Osnovikoff, 2009)*, presentado en la mesa "Documental I" del coloquio referido.

estructural de las existencias contiguas indiferentes, para producir el malestar de las co-existencias no representadas. La radicalización de la estructura retórica hasta su hipertrofia es la segunda afinidad.

Chaskel presenta la co-existencia entre ricos y pobres, oprimidos y opresores: la *esfera*⁵ de un recién nacido desnutrido en un hospital, contigua a la del burgués que rectifica la postura de su perro en un certamen de belleza canina. El dispositivo de articulación exasperante de la convivencia es el montaje, el montaje por corte directo. La reducción del intervalo entre un ámbito y otro presenta la cercanía irreductible de los términos, encrucijada de un proceso histórico, que debe ser resuelto conforme a la política del corte, que es la del reemplazo de un plano por otro. El montaje produce el malestar de lo incompatible, y denuncia la producción mecánica del sentido social de la jerarquía y la dependencia como naturales. La potencia de la estructura que se denuncia es al mismo tiempo la dimensión sensible de la estructura conquistada, la del montaje.

Perut+Osnovikoff presentan la co-existencia indiferente entre vivos y muertos, animales y hombres, macro y micro esferas existenciales,⁶ sistemas integrados y planos residuales.⁷ Cada tópico argumental, tópico noticioso, ecológico, social, policial, político, anecdótico, deviene en *Noticias* esfera existencial porque se prolonga calladamente hasta agitarse como sistema formal, porque la duración misma anula la relatividad causal con el motivo precedente, y por la cercanía indisimulada, amenazante de sus núcleos de elocuencia: la cabeza de un cadáver, la cara arrastrada del penitente, las fauces del animal en el zoológico. Sus posibilidades, semántica, ontológica y estética, resultan de la observación estructurada bajo el principio de lo prolongado, contiguo, sin fundamento e ineludible, que desacredita la necesidad sintáctica de lo noticioso.

Tanto en Chaskel como en Perut+Osnovikoff la propiedad de la expresión, y el descubrimiento agresivo del uso institucional hegemónico de ésta, como intención

⁵ Cuando decimos "esferas" lo hacemos en el sentido ontotopológico que le da el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su trilogía *Esferas*: "creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior" (Sloterdijk, 2003: 37).

⁶ Como tópicos-episodios del documental *Noticias* los planos abiertos del Salar de Atacama en Chile y los planos de detalle de los acuarios con *braquiópodos*, el fitoplancton que sirve de alimento para los flamencos que habitan aquel salar.

⁷ También en *Noticias* los planos sin aire de las tramas de departamentos residenciales en grandes edificios santiaguinos y los cuadros de las vestimentas, los utensilios de cocina, de una bicicleta y una casa desolados, suspendidos por el alud de barro gris y por la lluvia de ceniza provocados por la erupción del volcán Chaitén, en la Xª región de Chile, Región de Los Lagos.

transaccional, pasa por callar, por exponer cuerpos eufóricos, y en un sentido más general, por promover la doctrina de la *trascendencia y exposición escópica de la Historia*. Tales son la tercera y cuarta afinidad.

Lo eufórico de los cuerpos corresponde literalmente a su capacidad para soportar y exponer el dolor, pero también a su irrupción imprevista y desaforada.

La doctrina de la exposición escópica de la Historia, que es una actividad silenciosa, reacción a una "imagen que relampaguea" (Benjamin, 1973: 180), revela una ganada conciencia del sentido de provisionalidad del discurso verbal.⁸

El desarrollo de la conciencia de los cuerpos y del descubrimiento de la relatividad de la palabra en la historia como fenómeno asociado, se produjo en Chaskel desde la película *Aquí vivieron* (1964) sobre una expedición arqueológica en la desembocadura del Río Loa en la región de Tarapacá, extremo norte de Chile.

“Al principio, en esta soledad inhóspita del desierto, sólo el río fue amigo del hombre. Entre su cauce veloz y los áridos faldeos de la pampa, se desgranó la presencia de las primeras tribus, peregrinas a lo largo del desierto y junto al mar. Allí vivieron, y el viento caliente de tierra adentro y el viento salado del mar cubrieron de tiempo y de polvo sus secretos, hicieron subterránea la presencia de sus vidas y de sus muertes”.

La narración *over*⁹ es escueta, serena, como la música de vientos¹⁰, una y otra concertadas para hacer sentir el silencio y la duración, condiciones para experimentar lo desaparecido, la vida y la cultura de algunos hombres, y para poner de manifiesto la actividad del ojo afinado que los redescubre y corporeiza.

Las panorámicas sobre el valle desolado figuran la mirada del que no sabe ver. En cambio, los primeros planos, prolongados, corresponden al ojo del arqueólogo y a la intuición de sus dedos que escarban cariñosamente la arena para desvelar una tibia humana, un cráneo, una punta de flecha, una jarra de terracota. El documental omite las

⁸ La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista en el instante de su cognoscibilidad (...) articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (Benjamin, 1973: 180). Estos planteamientos de la *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, conjugados, en lo que comparten sobre las heterodoxias de la *episteme*, con sus textos sobre la fotografía y sobre el juguete, preceden y exponen orgánicamente esta doctrina acerca de la exposición escópica de la Historia.

⁹ Locución del desaparecido actor chileno Héctor Duvauchelle, protagonista del filme *Caliche Sangriento* de Helvio Soto (Chile, 1969) y voz característica de célebre obra musical *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis y *Quilapayún*.

¹⁰ Compuesta por el músico chileno Gustavo Becerra, compositor de música docta y de numerosas piezas para el *Nuevo cine chileno*.

explicaciones. El trabajo se presenta respetuoso, grave, ceremonioso incluso. Las manos y las herramientas escarban desde afuera hacia adentro, sobre la tierra que rodea el cuerpo, como procurando que la tierra misma lo saque a la superficie. Recién comienza la obra de Chaskel y, al mismo tiempo que ya se expresa un sentido autorreferencial sobre el modo de proceder del registro respecto del mundo histórico, se representa, admonitoriamente, una facultad afinada para distinguir los cuerpos desaparecidos en el itinerario futuro de Chile.

En el curso de la década de los Sesenta el desarrollo de las técnicas de registro de sonido directo sincronizado y el ascenso de las masas populares, como efectivos agentes políticos y culturales en Chile, se integran “produciéndose un cambio jerárquico en el discurso, identificando su elaboración con el destinatario mismo” (Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest. 2007: 124) , determinando la norma ético retórica de la expresión verbal de todos los sujetos, cuya apoteosis se da en *La Batalla de Chile*, que realiza Patricio Guzmán en 1973 y monta Chaskel en Cuba entre 1975 y 1979.

Tal como señala la montajista y teórica del cine chileno Andrea Chignoli, “reconstruyendo las decisiones que dominaron el montaje de sus primeras obras (...) Pedro Chaskel considera la utilización de la voz-over muchas veces como una condición forzosa, más que deseada”,¹¹ y en consecuencia la administra originalmente, de manera dosificada, avanzando con convicción hacia el silencio, pero mientras tanto entrando y saliendo de los sujetos dramáticos, para producir conciencia de su condición política y de sus cuerpos.

En *Aborto* (1965), docudrama realizado por encargo de la *Comisión nacional de protección de la familia*, una mujer pobre que se realiza clandestinamente un aborto y que enferma gravemente es trasladada a un hospital público donde la salvan y la instruyen sobre el uso de anticonceptivos. En el filme, tal como indica Chignoli “*la voz over adquiere el aspecto de voz encarnada*”. Esa encarnación corresponde efectivamente a internar críticamente la conciencia en el cuerpo de las mujeres, a identificarse con ellas desde adentro hacia afuera, a presenciarlo como cuerpo eufórico en proceso de autodeterminación, donde la supuesta necesidad de lo natural se confronta con la efectiva voluntad y libertad subjetivas.

En *Testimonio* (1969), documental que presenta las condiciones inhumanas de

¹¹ En la ponencia *La narración over en la experiencia de Pedro Chaskel* presentada en la mesa de "Documental II" en el *Coloquio sobre Audiovisual y Política* antes referido.

confinamiento y trato que reciben los enfermos siquiátricos en el Hospital de Antofagasta, la cámara en mano de Héctor Ríos, agota dinámicamente las perspectivas irritantes de los pobladores de esta margen geográfica y social. Explorando en silencio sus rostros, sus expresiones dislocadas, su movilidad limitada; ingresando en sus celdas para tomar sus posiciones de internos y ver desde la oscuridad el deslumbrante exterior de nada; focalizando sus bocas y manos comiendo con avidez o desgano una comida licuada, repulsiva y preciosa, Chaskel opone esta corporeización eufórica de sujetos interdictos al trato anonadante de la sociedad. La voz *over* del narrador a la vez que representa la relación periodística de estos elementos sociales como relación cuantitativa, didáctica, de escasez espectacular enuncia el inventario de exclusiones que padecen: “Estos hombres no votan, no son de ningún partido político, no pagan impuestos, no hacen el servicio militar, no escriben cartas a los diarios, no defienden a la patria, no rezan, no sirven a ningún patrón y además no tienen dinero.”

En el itinerario de desacralización dramática de los cuadros del Chile reciente, que vienen desarrollando Perut+Osnovikoff desde el año 2000 hasta ahora, los cuerpos eufóricos, a través de los cuales circula de manera aberrante la historia, corresponden en uno u otro sentido a cuerpos deformes.

En *Chi, chi, chi, le, le, le, Martín Vargas de Chile* (2000), la desfiguración del cuatro veces postulante al título mundial de boxeo en la categoría mosca, motivo de unidad nacional deportiva en tiempos de la dictadura, es resultado del castigo físico en el ring, el alcoholismo y la frustración consecutivos. El retorno fracasado de Martín al cuadrilátero en 1997 implica lo intolerable que resultan en el presente los magullados instrumentos culturales del régimen militar.

Ricardo Liaño, protagonista de *Un hombre aparte* (2001), ex promotor de boxeo de Martín Vargas, por lo mismo, personaje tomado de un genuino segundo plano, puso a disposición de los documentalistas sus disformidades. Por su inmejorable condición de “ex”, ex padre, ex promotor artístico y de boxeo, ex millonario, ex español y ex chileno, por la réplica física y de conciencia de esos déficit, a través del conjunto de sus “faltas”, de pelo, de dentadura, de agilidad, de visión, de sentido de realidad, y por el montaje expresivo de todo ello sobre la elocuencia monumental de su cuerpo obeso, de su verborrea irritante sobre las oportunidades y de su ambición desafortada, un ansia de restablecerse como millonario a costa de otros, Liaño encarna la hipertrofia de la

economía como especulación en la teoría y la praxis de Chile.

En general en los documentales de Chaskel la relación entre discurso y cuerpo, como relación entre la historia y los sujetos, define a éstos como víctimas. En Perut+Osnovikoff, los sujetos protagónicos también padecen el avasallamiento de la historia, como historiografía mediática, pero convocados escénicamente en situación de estar poseídos por los discursos oficiales semejan victimarios, agentes activos de la ruina. Sólo los niños, y los muertos y enfermos de *El astuto Mono Pinochet* y *La Moneda de los cerdos* (2004), y de *Noticias*, respectivamente, corresponden provisionalmente a la categoría de víctimas.

Los discursos sobre el 11 de septiembre de 1973, las causas del Golpe o del fracaso del Gobierno de la Unidad Popular, las intenciones altruistas o perversas de Allende, las maquinaciones criminales de Pinochet y sus socios *yankees*, expresados como parlamentos teatrales en los montajes que realizan niños de diversos colegios a partir de investigaciones históricas en sus respectivas casas, pueden corresponder en nuestra conciencia cinematográfica a posesiones demoníacas, a la voz de un ente múltiple que hace mentir al poseso y que lo mueve a interpretar acciones sacrílegas, como en la escena en que unos niños torturan a otros. Cuerpos eufóricos de niños, trastocados actancialmente por los discursos políticos.

No es extraño que en el devenir experimental de la obra de Perut+Osnovikoff irrumpieran los enfermos agónicos y los cadáveres. En *Noticias*, éstos, desde la incuestionable categoría de víctimas, por la extrema cercanía y duración del plano sin conducción verbal, saltan a la condición de agentes hostiles, alborotadores de la costumbre de presenciar la historia y la contingencia a la distancia. Lo que alborota es su silencio activo, los sonidos de los tratamientos que reciben, o los quejidos de sus agonías, que prolongados son reclamos más afilados que cualquier verbalización. El tumulto que producen es el efecto de una inquietante, sensible posibilidad de co-existencia, de co-habitación. Fenómeno semejante en la ficción es el de la irrupción de los zombies, de los muertos vivientes en los antejardines de las urbanizaciones de clase media.

Para concluir, hemos propuesto estas afinidades entre la obra de Chaskel y la de Perut+Osnovikoff bajo la intuición que como narraciones corresponden, paradójicamente a aquellas que Walter Benjamin veía desaparecer en el Siglo XX, bajo el influjo

inmediatista de la información, y que habían sido producidas por culturas que valorizaban la experiencia y la sabían intercambiar. Narraciones volcadas sobre la historia, reacias a las explicaciones, destinadas a la potencia del mirar y del callar, aficionadas a los cuerpos eufóricos que convocan el prestigio narrativo de la duración y la muerte.¹²

Bibliografía

Álvarez, Santiago (2002), "Arte y compromiso (1968)", en Paulo Antonio Paranaguá, (editor), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

Benjamin, Walter (1973), "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

Correa, Sofía; Jocelyn-Holt, Alfredo, Claudio Rolle et. al. (2001), *Historia del Siglo XX chileno*, Santiago, Sudamericana, 2001.

Corro, Pablo (2010), "El documental chileno y *El realismo en trance*: una acreditación teórica", en Margarita Alvarado (editora), *II Simposio internacional de estéticas americanas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Corro, Pablo; Larraín, Carolina; Alberdi, Maite; Van Diest, Camila (2007), *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fuenzalida, Valerio; Corro, Pablo; Mujica, Constanza (2010), *Melodrama, subjetividad e Historia en el cine y televisión chilenos de los 90*, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sloterdijk, Peter (2003), *Esferas*, Siruela: Madrid.

¹² En su célebre texto *El narrador* (1936), precisamente en las partes VI y X.

El travelogue y la fascinación por la máquina

Andrea Cuarterolo

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA/CONICET

acuarterolo@yahoo.com

Resumen:

John Grierson ha sugerido que el *travelogue* es el primer capítulo de la historia del documental. En tanto producciones discursivas, más que informar estos films pretendían convencer o persuadir mediante una modalidad expositivo-argumentativa que partía siempre de una premisa más o menos definida. En el caso de la mayoría de los *travelogues* realizados en territorio sudamericano, esta premisa suponía casi siempre la existencia de un choque entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco y la barbarie representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos “primitivos” que la habitaban. Una de las estrategias adoptadas por el *travelogue* para construir ese choque fue su marcado culto a la máquina, en el que los medios de transporte y el dispositivo fotográfico y fílmico adquirirían un rol primordial y a veces incluso protagónico. En este trabajo analizaremos este fenómeno en dos *travelogues* realizados en nuestro país durante la década de 1920.

Palabras clave:

travelogue - cine silente - cine y viaje - cine documental - culto a la máquina

El travelogue y la fascinación por la máquina

Entre la mirada imperial y la contemplación turística.

En su célebre novela *La máquina del tiempo*, H. G. Welles cuenta la historia de un científico que, desafiando el escepticismo de sus contemporáneos, crea una máquina capaz de transportarlo cientos de miles de años en el futuro. Sin embargo, cuando luego de infinitas y peligrosas aventuras, el científico logra volver a su época, nadie da crédito a su fantástica historia. El relato concluye cuando el intrépido viajero decide regresar al futuro, esta vez en posesión de una cámara fotográfica que le permita obtener pruebas tangibles de su increíble viaje. El hecho de que la novela de Welles haya sido publicada en 1895, el mismo año del nacimiento del cine parece ser más que una simple coincidencia histórica pues, desde la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX, el viaje y las novedosas técnicas de reproducción mecánica se han visto intrínsecamente unidos. Como sostiene Susan Sontag hoy “parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara” (1980: 19). En efecto, la fotografía y más tarde el cine se instalaron tempranamente en el imaginario social como un irrefutable signo de evidencia del viaje. Nacidos conjuntamente con la mayoría de las formas de transporte de la era industrial (tren, barco a vapor, automóvil o avión), ambos medios encontraron una temprana veta comercial como dispositivos virtuales para explorar el mundo. Sin embargo, surgidos en el seno del imperialismo decimonónico europeo, estos medios tuvieron antes un rol aún más fundamental como instrumentos de apropiación de los espacios explorados. Según Marta Penhos, las imágenes que expedicionarios, viajeros y exploradores produjeron o encargaron en territorio americano “contribuyeron decisivamente al conocimiento, comprensión y dominio –material y simbólico - del territorio (...) y de algunos de sus habitantes, al constituir al primero como una serie de paisajes y a los segundos como tipos humanos exóticos o curiosos, en escenas de costumbre o dentro de registros etnográficos” (Penhos, 2007: 6).

A medio camino entre el entretenimiento y la ciencia, el *travelogue* es sin duda uno de los espectáculos que mejor amalgama estos objetivos, trasladando virtualmente al espectador a los espacios representados, por un lado, y legitimando la intervención en los territorios coloniales –en el caso europeo- o la conquista y expansión de los territorios nacionales dominados por el indio – en el caso americano-, por el otro. En una época en que el turismo era aún un lujo para unos pocos privilegiados, los *travelogues* funcionaban como ventanas abiertas al mundo, permitiendo al espectador medio conocer espacios y culturas

exóticas a los que no hubiera podido acceder de otra manera. Este género fílmico dominó los primeros años del cine (1895-1905) y jugó un rol clave en la consolidación del film etnográfico y documental de las décadas del 20 y 30, constituyéndose en una suerte de film transicional que combinaba elementos del cine de actualidades, del cine de atracciones y del cine de ficción.

John Grierson ha sugerido que el *travelogue* es el primer capítulo de la historia del documental¹. En efecto, si entendemos al documental no como mero registro de lo real sino más bien como una práctica discursiva que pretende “representar, analizar y pensar las formas de vida y el funcionamiento de las sociedades modernas y no-modernas, y en muchos casos (...) actuar sobre ellas” (Ortega, 2005: 188), es evidente que estos films trascienden la dimensión predominantemente mimética de otros géneros de no ficción contemporáneos como pueden ser las vistas o las actualidades. En tanto producciones discursivas, más que informar estas películas pretendían convencer o persuadir mediante una modalidad expositivo-argumentativa que partía siempre de una premisa más o menos definida. En el caso de la mayoría de los *travelogues* realizados en territorio sudamericano, esta premisa supone casi siempre la existencia de un choque o lucha entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco y generalmente europeo o norteamericano y la barbarie representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos “primitivos” que la habitan. Sin embargo, estos films no se limitan a documentar esa confrontación de culturas, sino que la mayoría de las veces la exageran e incluso la crean.

Una de las estrategias adoptadas por el *travelogue* para construir ese choque fue un marcado culto a la máquina. Jeffrey Ruoff sostiene que estos films celebran los nuevos medios de transporte tanto, sino más, que a las tierras y vistas que representan (2006: 8). La historia del cine y la del transporte tienen, de hecho, tantos puntos de conexión que, invirtiendo los roles de uno y otro, sería posible incluso pensar al primero como medio de transporte y al segundo como medio de representación. En este mismo sentido, la explícita voluntad de poner en evidencia los procedimientos constructivos del film y sobre todo al aparato de registro tiene en este género una función celebratoria similar. En los *travelogues* realizados en territorio argentino, la presencia de estos símbolos de la modernidad, operados sólo por el explorador blanco, permitió crear situaciones diversas que contribuyeron a fortalecer la polaridad civilización-barbarie que servía como premisa a estos films. A continuación analizaremos

¹ Citado por Ruoff, Jeffrey, (2006: 1).

este fenómeno en dos *travelogues* realizados en territorio sudamericano durante la década del 20 en los que, tanto los medios de transporte, como los dispositivos fotográfico y fílmico, adquieren un rol primordial y por momentos incluso protagonista.

Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos

En 1927, el periodista, documentalista, navegante y pionero de la aviación Gunther Plüschow se hizo a la mar en una pequeña goleta desde el puerto de Büsum, en Alemania, con destino a Sudamérica, con la idea de realizar un libro y una película que documentara los paisajes y la vida en el extremo austral del continente. En otro buque enviaba simultáneamente las partes de un hidroavión Heinkel HD24, con el propósito de ensamblarlo en Punta Arenas y realizar desde allí las primeras imágenes aéreas de la región. Para convencer a la editorial Ullstein de que financiara su arriesgada aventura, Plüschow concurre a una reunión de directorio con papeles y mapas de la Patagonia que ostentan la palabra “inexplorado”. El film, finalmente rodado entre 1927 y 1929 apoyaba ya desde su mismo título - *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten (Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos)* - la idea del viaje exploratorio y de descubrimiento con la que Plüschow había persuadido a sus inversores. Esta idea estaba reforzada por el absoluto protagonismo que adquirirían en él los medios de transporte, que llegaban incluso a ostentar nombres propios como si se tratara de uno más de los personajes del film. La goleta *Feuerland* y sobre todo el *Silverkondor*, el avión con el que Plüschow sobrevuela la Patagonia, son las estrellas de la cinta, aunque como sostiene Jeffrey Ruoff a propósito de *By aeroplane to Pygmyland* (Matthew W. Stirling, 1927) - film con el que este *travelogue* tiene más de un punto en común-, la verdadera estrella es siempre la película misma “que funciona como un trofeo que documenta la anunciada partida, el coqueteo con el peligro, el triunfo final y el regreso exitoso de los héroes” (2006: 9).

Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos está estructurada a la manera de un relato de viaje que condensa en imágenes los escritos que Plüschow publicó en forma simultánea a su film. La primera parte de la película documenta la partida de la *Feuerland* desde Alemania, el largo cruce del océano Atlántico y la llegada a Brasil. Aunque el paso del explorador por este país vecino no constituye finalmente más que una anécdota de su “épica” travesía hacia Tierra

del Fuego, algunas de las imágenes más interesantes del film tienen lugar en Blumenau, donde fuerza un encuentro con una tribu de indios Botocudos. La idea de peligro es una presencia constante de su relato, no sólo porque, según Pluschow, los botocudos eran “los más astutos, irresponsables y desalmados individuos de todo Brasil” (Pluschow, 2008: 110), sino también porque desconfían de las cámaras. Los exploradores llevan regalos para persuadirlos de dejarse filmar, pero sólo cuando les prometen regalarles un toro, los indígenas aceptan ser capturados por la lente. La condición, sin embargo, es que ellos mismos maten al animal sin tocar ni mirar al camarógrafo “ni a sus endiablados aparatos” (Pluschow, 2008: 112). La ferocidad de los botocudos queda así plasmada a través de la recreación de esta cacería que contribuye a construir su tipicidad étnica y a apoyar el estereotipo del “salvaje peligroso” esperado por el espectador blanco y europeo a quien, en última instancia, está destinado el film. A este respecto, es sumamente iluminadora la manera en que Pluschow narra el episodio en su libro:

Garibaldi permanece tieso como un roble; su mano va dando vuelta a la manivela del aparato, que susurra discretamente. Por fortuna, aquellos diablos desnudos no saben lo que les está haciendo; no saben que muy pronto aparecerán sobre el luminoso lienzo blanco y que sus costumbres y sus tipos y sus gestos feroces serán cómodamente observados por millones de espectadores de todos los países; no saben que, gracias a aquella caja negra montada sobre un trípode, cuya manivela rueda sin cesar, quedarán archivados eternamente, como un importantísimo documento de cultura, hasta mucho después de su muerte, cuando ya el último de los botocudos habrá desaparecido de la tierra, y que sus asesinatos, sus hechos sangrientos habrán pasado a la categoría de relatos lejanos, como las historias de los indios bravos de la América del Norte (Pluschow, 2008: 113).

Este relato construye la idea de un “otro” como sujeto de mirada europea e instala un discurso que autores como Alison Griffiths (2002) han denominado “etnografía de salvación”, en el que se sugiere la idea de que el cine, y las técnicas de reproducción mecánica en general, no sólo están contribuyendo al conocimiento de estas culturas y sus costumbres en el mundo civilizado, sino que las están salvaguardando para la posteridad, antes de que desaparezcan para siempre.

La segunda parte del film muestra la llegada de la Feuerland a la Argentina. Aunque, como

muestra el mapa animado, Plüschow entra al país por Buenos Aires –ciudad que lo impresiona profundamente y a la que compara en su libro con Nueva York- la película no le dedica ni una sola imagen a esta metrópoli y se sumerge directamente en el corazón de la Pampa gaucha. La difusión visual de la cultura criollista y en particular de la figura del gaucho fue un fenómeno exponencialmente creciente desde fines del siglo XIX y alcanzó a principios del XX una magnitud que sobrepasó los límites nacionales. Los álbumes de vistas y costumbres, pero sobre todo la tarjeta postal, cuya circulación se vio potenciada por el creciente fenómeno inmigratorio, fueron fundamentales en este proceso y sirvieron de modelos temáticos y estéticos de la naciente cinematografía. Estas imágenes contribuyeron a recrear iconográficamente el mapa argentino y en una época en la que la población extranjera constituía más de un tercio de la total, la pregunta por la esencia del ser nacional fue respondida por la fotografía en general y la postal en particular de una manera rotunda. Como sugiere Carlos Masotta, “la imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes se complementó con dos tipos de habitantes singulares: *indios* y *gauchos*” (2007a: 11), que contaban ya con un proceso de estereotipación de casi cien años desde sus primeras representaciones en pinturas y relatos de viajeros a comienzos del siglo XIX. Para un viajero europeo como Plüschow, la imagen de una Argentina agrícola y criollista era probablemente la única conocida y también la única esperada por su público potencial.

El viaje de la Feuerland continúa hacia Tierra del Fuego, ingresando primero por el lado chileno y desplazándose entre canales y fiordos hasta Ushuaia y el Cabo de Hornos. En estas imágenes el paisaje se convierte en personaje absoluto. Por un lado, Plüschow recupera un fenómeno también propio de la fotografía y la postal que Carlos Masotta ha denominado “encantamiento del territorio argentino” (2007b: 8), caracterizado por el descubrimiento, la escenificación pictórica y el diseño unificados del paisaje nacional. El paisaje aparece entonces como una vista de la naturaleza en tanto conjunto armónico, un territorio transformado en fuente y expresión de gozo. Por otro lado, en cambio, el film sugiere permanentemente la idea de peligro y aventura y, por lo tanto, la naturaleza es mostrada simultáneamente como un elemento amenazante y hostil que acecha constantemente la vida de los protagonistas. Esto se vuelve aún más evidente cuando la goleta a vela es reemplazada por el avión como elemento de exploración. Aquí la naturaleza y la máquina inician un duelo en el que esta última, luego de sortear obstáculos

y peligros diversos, emergerá siempre como la incuestionable vencedora.² “El corazón de la Tierra fue conquistado”, dice el film en uno de sus intertítulos, a la vez que Plüschow muestra desde el aire imágenes “que ningún ojo humano había visto hasta entonces”.

Expedición Argentina Stoessel

Esta celebración de la máquina vuelve a repetirse muy fuertemente en otro *travelogue* de la época titulado *Expedición Argentina Stoessel*. El film relata la proeza automovilística de dos hermanos argentinos, Adán y Andrés Stoessel que, entre 1928 y 1930, recorrieron más de 32.000 kilómetros en un *Chevrolet* modelo 28, uniendo la ciudad de Buenos Aires y la de Nueva York. En dos años y quince días, los intrépidos aventureros se propusieron trazar el rumbo de una ruta Panamericana, entonces inexistente, pasando por la mayoría de los países latinoamericanos y sorteando todo tipo de dificultades y obstáculos propios del intrincado terreno.

Este *travelogue* tenía un importante antecedente en Francia. Allí y por la misma época, varias de las grandes empresas automotoras como la *Peugeot*, la *Renault* y la *Citroën* estaban financiando expediciones fílmicas a través del Sahara en el ámbito de una economía turística emergente en el norte de África.³ Según Peter Bloom, estas expediciones funcionaban como un potente símbolo de la industria automotora y de las ambiciones geopolíticas francesas, y amalgamaban “un repertorio arqueológico, etnográfico y geográfico en el contexto de una ideología franco-colonialista de reforma higiénica, educacional y política” (2006: 139). Aunque en el viaje de los Stoessel hay implícita una clara ideología modernizadora y civilizatoria – la idea de trazar una ruta Panamericana inexistente es, en última instancia, una manera de fomentar dicho proyecto- no son los discursos imperialistas los que promueven su viaje sino, por el contrario, la influencia de ciertas ideas americanistas que comenzaban a instalarse en los círculos intelectuales latinoamericanos. En su libro *32.000 kilómetros de aventuras*, los hermanos Stoessel escriben:

² Paradójicamente Plüschow muere durante un segundo viaje exploratorio a la Patagonia, cuando el 28 de enero de 1931 su avión cae sobre el Lago Rico, en la provincia de Santa Cruz, a raíz de una feroz tormenta que daña gravemente la máquina.

³ Entre los títulos más importantes podemos mencionar *La traversée du Sahara* (1923), *Le continent mystérieux* (1924), *La croisière noir* (1926), *La croisière jaune* (1932) financiados por la Citroën y *Les mystères du continent noir* (1926) y *La première traversée rapide du desert* (1931), financiados por la Renault.

Nuestro viaje (...) nos ha servido para comprobar que nuestros pueblos viven en un completo aislamiento, ignorándose mutuamente hasta el punto de que las más groseras leyendas y las más extravagantes especies se propagan y perpetúan hasta en los núcleos cultos e ilustrados. (...) Bien quisiéramos (...) que la nuestra fuese la primera y la última de las empresas de este género [y que] en un porvenir que deseamos cada vez más cercano, [sirva] para unir a todos los pueblos del continente, acercándonos todavía más por virtud del mutuo conocimiento. (Stoessel, 1930: 11-12).

Sin embargo, a pesar del discurso de unión y hermandad de los pueblos americanos sostenido por los Stoessel, no es casual que, aunque el viaje se había iniciado en Arroyo Corto, una pequeña localidad a 500 km de la Capital, de la que los hermanos eran oriundos, en el film se hayan elegido como puntos de partida y de llegada de la travesía a las ciudades de Buenos Aires y Nueva York respectivamente. Las imágenes con las que ambas ciudades son presentadas en el film son casi idénticas: una serie de planos en picado que muestran el intenso tráfico de sus arterias principales, los altos edificios de sus centros cívicos y comerciales y la asombrosa cantidad de automóviles que, aún en esa temprana época, circulaban por las principales avenidas. El claro paralelismo que el film establece entre estas dos metrópolis se vuelve aún más explícita cuando la cámara de los Stoessel penetra en las principales capitales latinoamericanas, la mayoría de las cuales conservaban todavía un estilo colonial, y sobre todo cuando se interna en las zonas más alejadas a las mismas, donde predominaba aún una forma de vida rural y en ciertos casos todavía “primitiva”. En estos espacios el automóvil, que tan cómodamente vemos recorrer las calles de Buenos Aires o Nueva York, debe establecer una lucha “cuerpo a cuerpo” con la naturaleza hostil que se obstina constantemente en impedir su avance a través de ríos torrentosos, peligrosos despeñaderos y caminos escarpados. Como el avión de Plüschow, el Chevrolet de los Stoessel va superando cada uno de estos obstáculos demostrando que, aún sin carreteras, la máquina es siempre la indiscutible vencedora. Pero quizás, la secuencia del film que mejor representa este duelo entre civilización y barbarie tenga lugar cuando los expedicionarios visitan una aldea indígena en la península de Goajira, al norte de Colombia, causando con su extraño automóvil el asombro y estupor de los “salvajes”. Los intertítulos informan “Como ante un extraño dios se congregan los nativos en torno a nuestro coche. Les apasionan los cigarrillos y las fotografías, del mismo modo que a sus antepasados, las cuentas de vidrio de los conquistadores”. A continuación se muestran una serie de imágenes

de los indígenas semidesnudos manipulando torpemente una cámara fotográfica o posando dócilmente junto al automóvil. Este tipo de escenificaciones, donde el nativo aparece retratado junto a objetos y artefactos del “mundo occidental” en actitudes de sorpresa y asombro, tenía ya una arraigada tradición en el campo de la fotografía, donde es común encontrar imágenes de indígenas junto a automóviles, instrumentos musicales, largavistas o cámaras fotográficas. Como puede verse ya en *Nanook, el esquimal* con la célebre escena del gramófono, el cine no hizo más que apropiarse de este legado visual y explotarlo con fines similares. Al igual que sucedía con las escenificaciones destinadas a construir una tipicidad étnica que respondiera a las expectativas del espectador occidental, estas imágenes no buscan constituirse en un registro fiel del nativo, sino que pretenden poner en evidencia las concepciones que el blanco tiene sobre ese “otro” y sobre su reacción frente al automatismo de la máquina. Según Margarita Alvarado, se articula así “un modelo infantil e ingenuo del ‘buen salvaje’ enfrentado como primitivo a un logro tecnológico del progreso del blanco. La dicotomía fundamental que se manifiesta aquí más que expresar una relación entre barbarie y civilización, materializa visualmente una oposición entre el automatismo representado por la máquina y la magia encarnada en el nativo que la observa” (2007: 40). Como en la novela de H. G. Wells, al observar las imágenes de estos films, es posible pensar al *travelogue* como una especie de maquina del tiempo. La cámara de esos exploradores y viajeros trasladaba a los espectadores de la época a una suerte de viaje al pasado, en el que todavía podían verse salvajes tribus indígenas, maravillas de la naturaleza virgen y costumbres exóticas sin tener que alejarse de la seguridad y las comodidades propias de la vida urbana. Sin embargo, tanto la fotografía como el cine cumplieron un rol fundamental en el proceso de documentación etno-geográfico que, en última instancia, contribuyó a la alteración y, en algunos casos, incluso a la desaparición de ese mundo primitivo en acelerada agonía que se intentaba preservar visualmente. Al igual que en el relato de Wells, la irrupción de la maquina en estos espacios no pudo más que modificarlos y transformarlos para siempre.

Bibliografía

Alvarado, Margarita (2007), “El otro y el automatismo bajo la fascinación de la máquina”, en *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la

Fotografía.

- Bloom, Peter J. (2006), "Trans-Saharan Automotive Cinema" en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual voyages: Cinema and travel*, Durham-London: Duke University Press,
- Griffiths, Alison (2002), *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York: Columbia University Press.
- Masotta, Carlos (2007a), *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX*, Buenos Aires: La marca editora.
- Masotta, Carlos (2007b), *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s.XX*, Buenos Aires: La marca editora.
- Ortega, María Luisa (2005), "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- Penhos, Marta (2007), "Mirar, saber, dominar: imágenes de viajeros en la Argentina", en *Mirar, saber, dominar. Dibujos de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Plüschow, Guther (2008), *Sobre la Tierra del Fuego*, Buenos Aires: Editorial Südpol.
- Ruoff, Jeffrey (ed.) (2006), *Virtual voyages: Cinema and travel*, Durham-London: Duke University Press.
- Schneider, Alexandra (2006), "Homemade Travelogues: Autosonntag", en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual voyages: Cinema and travel*, Durham-London: Duke University Press.
- Sontag, Susan (1980), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana,.
- Stoessel, Adán y Andrés Stoessel (1930), *32.000 kilómetros de aventuras*, Buenos Aires: Linari y Cía.

La influencia del cineasta Joris Ivens en el cine documental contemporáneo

Maximiliano Ignacio de la Puente

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

maxidelapuate@gmail.com

Resumen:

Joris Ivens fue un cineasta excepcional. Su obra, enorme e inclasificable, se extendió a lo largo de seis décadas, abarcando distintos países y continentes. Sus realizaciones atravesaron una gran variedad de formas, temas y estilos dentro del campo documental. El alineamiento de su cine, que fue puesto al servicio de las diversas causas mundiales de liberación, es uno de los ejemplos más contundentes de las cumbres a las que puede llegar el cine militante. Su cine se centra en dar cuenta de los problemas sociales que tienen lugar en distintas partes del mundo. En este trabajo analizaremos sus películas más destacadas, daremos cuenta del uso de las técnicas que marcaron un camino en el campo del documental, y señalaremos la influencia que su cine ha tenido en el campo del documental contemporáneo, especialmente en lo que se refiere al cine latinoamericano.

Palabras clave:

cine - documental – militancias – vanguardias – política

La influencia del cineasta Joris Ivens en el cine documental contemporáneo

Introducción

Joris Ivens fue un cineasta excepcional. Su obra, enorme e inclasificable, se extendió a lo largo de seis décadas, abarcando distintos países y continentes. Sus realizaciones atravesaron una gran variedad de formas, temas y estilos dentro del campo documental. Pero fue sin lugar a dudas su fuerte impronta militante, que recorre prácticamente la totalidad de su filmografía, la que destaca por encima de todo lo demás. El alineamiento de su cine, que fue puesto al servicio de las diversas causas mundiales de liberación, es uno de los ejemplos más contundentes de las cumbres a las que puede llegar el cine militante, es decir, el cine unido a la acción política y social. A lo largo de su extensa carrera, ha mantenido siempre un acercamiento a los problemas de los pueblos más pobres en momentos de grandes crisis revolucionarias, de estallidos y asentamientos de gobiernos surgidos a partir de rebeliones populares. Su cine se centra, en gran medida, en dar cuenta de los problemas sociales que tienen lugar en distintas partes del mundo. Un cine que tiene un peso propio inconmensurable, que sobrevive mucho más allá de las diversas causas coyunturales que defendió en la mayoría de sus películas, porque si hay algo que su filmografía ejemplifica a la perfección, es que no basta con ser un buen revolucionario para realizar un buen cine militante, sino que antes que nada es necesario tener las herramientas técnicas y conceptuales, que permitan hacer un buen cine.

Una de las técnicas sustanciales que Joris Ivens aportó al campo del cine documental, fue lo que él mismo denominó como proceso de personalización: la introducción en sus películas de personajes identificables por los espectadores, que volvieran tangibles y concretos los problemas y las causas abstractas que se planteaban. A través de este procedimiento, Ivens buscaba vincular los análisis de los grandes aspectos sociales y políticos a situaciones manifiestamente concretas: “un hombre, una familia, un pueblo..., algo que permita desenvolverse al cine en su tiempo narrativo específico: el presente” (Montero y Paz, 1999: 176). En este tipo de documentales, el guión, el montaje y la construcción de una sólida y perfectamente orquestada estructura narrativa eran un requerimiento no sólo necesario, sino absolutamente imprescindible, “aunque estuvieran sometidos a las necesidades que impone el documental al depender de material filmado y de archivo” (Montero y Paz, 1999: 176).

Sus comienzos en el cineclubismo

Joris Ivens nació en Nimega (Holanda) en 1898. Como hijo de un comerciante de aparatos fotográficos, desde muy pequeño pudo disponer entonces de una cámara tomavistas. Estudió Economía en la ciudad de Rotterdam y Química en la Universidad de Charlottenbourg, al mismo tiempo que incorporaba la técnica fotográfica.

En 1926 regresó a la empresa de su padre y comenzó a participar en el incipiente movimiento cineclubista de la época, que tenía adeptos en la región de los Países Bajos. Ivens participó activamente del cineclub de la ciudad de Amsterdam, llamado Filmliga, es decir, liga cinematográfica. El entusiasmo que Ivens iba experimentando por las películas de corte abstracto (realizadas por Walter Ruttmann y Hanns Richter entre otros), que le eran enviadas en esa época desde Alemania, hizo que sus primeros filmes tuvieran esa misma impronta (Barnouw, 1996). La actividad de Ivens dentro de la Filmliga fue determinante en lo que se refiere a su formación cinematográfica y a su devenir posterior como director. El rápido crecimiento de este cineclub, hizo que fuera posible “organizar reuniones a las que se invitaba a prominentes figuras cinematográficas para discutir su trabajo. De Francia llegaron varios, incluso Alberto Cavalcanti y René Clair. De la Unión Soviética, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov” (Barnouw, 1996: 120). El encuentro con Pudovkin fue determinante para el realizador holandés. Durante el breve lapso en que estuvo en Holanda, el director soviético pudo ver los filmes del realizador holandés *Regen* y *The Bridge*, y le sugirió a Ivens que fuera a la Unión Soviética. Tiempo después, éste recibió una invitación formal, y en diciembre de 1929, viajó rumbo a aquel país, en donde impartió una serie de conferencias y proyectó sus películas.

Sus primeros filmes militantes

Al regreso de su viaje por la Unión Soviética, y continuando con *Zuiderzee*, un filme que había realizado en 1930, Ivens filma *New Earth* (*Nouvelle Terre*, 1933), película que aborda la construcción de diques que progresivamente van ganando terreno al mar, verdaderas obras de ingeniería que estaban destinadas a generar campos cultivables. Las tareas de desecación, saneamiento y rellenado de las nuevas tierras en las que antes

había agua salada, son registradas minuciosamente, generando un tono fuertemente épico en la lucha que se entabla entre el hombre y la naturaleza, con el fin de arrancarle, a fuerza de trabajo e ingenio, nuevos espacios habitables a aquélla.

La película funciona también como reafirmación de los valores de lucha y trabajo del pueblo holandés. Sintomático de esto es la secuencia en la cual la voz *over* (que interviene en casi la totalidad del metraje) se interrumpe, y mientras vemos a los trabajadores de los diques en plena faena, escuchamos la música de Hanns Eisler, que subraya el contenido heroico de las imágenes. Sobre el final de la película, el sentido épico se modifica sensiblemente, al revelarse que el trigo cultivado en esas tierras era arrojado al mar para mantener su elevado precio en los mercados internacionales. Con el cierre del dique, Ivens nos muestra crudas imágenes que hacen referencia a la crisis económica mundial que se vivía en aquellos años, y a la desocupación que genera en los trabajadores, que se encuentran en una situación de extrema miseria y pobreza. La película asume así un vibrante tono político, de clara denuncia de las desigualdades que produce el sistema capitalista. La última parte del documental, caracterizada por ese tono fuertemente ardiente y combativo, hizo que fuera prohibido por la censura, tanto en Holanda como en otros países (Montero y Paz, 1999). En 1933, uno de los cineastas belgas de vanguardia más destacados, Henri Storck, invita a Ivens a que realicen juntos una película que aborde las consecuencias económicas y sociales de la huelga de mineros de carbón, originada por una drástica reducción de salarios, que tuvo lugar en la región belga de Borinage, durante el año anterior, y que fuera reprimida brutalmente por la acción policial. Con *Borinage* (1934) Ivens filma una de sus películas más rabiosamente militantes, en la que las miserias y contradicciones del sistema capitalista son expuestas de la forma más enérgica posible, al encontrarse con una situación terriblemente desoladora: a través de intertítulos, y de austeras y contundentes imágenes sumamente elocuentes, se nos informa que los productores destruyen los alimentos de los que carecen millones de desocupados: el café es arrojado al mar, el trigo es quemado y las fábricas se encuentran cerradas y abandonadas. En su punto más alto, la huelga se generaliza y alcanza a unos diez mil obreros de todas las industrias. Las austeras, secas y despojadas imágenes nos muestran a policías a caballo, armados con fusiles, que reprimen a cientos de obreros. Se establece en el filme un contrapunto entre los titulares de la prensa burguesa, que califican a la huelga de “bárbara” y “salvaje”, y la

celebración del paro de actividades por parte del diario del Partido Comunista. Con el fin de la huelga, se nos explica a través de intertítulos, que los patrones levantan las alturas de los muros de las fábricas y los electrifican, y las medidas de seguridad laboral se relajan hasta un punto tal que se multiplica exponencialmente el número de accidentes en fábricas y minas. La cámara realiza un acercamiento a distintos personajes, a modo de síntesis ejemplificadora de una totalización desesperante: vemos a un jovencísimo minero de quince años, quien debe trabajar largas horas para mantener a sus hermanos y a su madre viuda; y a una familia desalojada por no poder pagar el alquiler a la compañía minera que también es propietaria de las viviendas obreras. La cámara ingresa en estas hacinadas habitaciones, para mostrarnos cómo enormes familias de más de diez miembros viven como pueden, sin agua, luz ni gas. Otra de las secuencias paradigmáticas, es la que recorre la visión subjetiva de un obrero que, al tiempo que anda en bicicleta, dirige su famélica mirada hacia los alimentos que se exponen impudicamente en las vidrieras y los escaparates de los negocios del pueblo, a los cuales él no puede acceder. El impulso de mostrar los fuertes contrastes de la sociedad capitalista, uno de los rasgos recurrentes que caracteriza al cine de Ivens, encuentra también su lugar aquí en la secuencia en que los obreros se ven obligados a escarbar entre los escombros, en busca de restos de carbón, mientras vemos los enormes depósitos de las empresas mineras, que se calculan en cuatro millones de toneladas de carbón. Para eludir la acción de la policía, Ivens y Storck trabajaron clandestinamente, viviendo en las casas de los mineros y cambiando de domicilio con frecuencia. Con el fin de incorporar acontecimientos previos al comienzo del rodaje, como la huelga minera y la inmediata represión de 1932 de la que hablamos antes, agregaron secuencias ficcionalizadas, reconstruyendo para la cámara los sucesos, especialmente manifestaciones y choques con la policía, que habían tenido lugar previamente.

Para la escena final, por otra parte, “se aprovechó una manifestación auténtica –con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte de Marx- para rodar las tomas que se requerían” (Montero y Paz, 1999: 148), con el fin de dar cuenta de sucesos anteriores que no pudieron ser registrados. El énfasis en una estética cinematográfica, una construcción del encuadre y una composición visual vanguardista, que caracterizan a sus primeras películas, le cede su lugar aquí a la necesidad de denunciar urgentemente las terribles condiciones de vida de los mineros. Un rasgo que se acentuará cada vez

más en su filmografía posterior, en la que “la presencia del hombre entendido como protagonista colectivo” (Montero y Paz, 1999: 147), alcanzará un lugar preponderante. Una vez terminada, la película fue prohibida tanto en Bélgica como en Holanda, no obstante, tuvo una importante circulación por el circuito de cineclubes (Barnouw, 1996). Ivens construye así una de las más nítidas, secas, directas e impactantes películas de toda su filmografía.

Latinoamérica

En la década del sesenta, Ivens dirige sus esfuerzos cinematográficos, y su compromiso social y político, hacia la pobreza que sufren los países latinoamericanos y hacia la agresión norteamericana sufrida por Vietnam. En 1963, filma *À Valparaíso*, ciudad chilena a la cual Ivens fue también invitado para enseñar y filmar. Junto con un grupo de estudiantes, entre los que se encontraba un por entonces sumamente joven Patricio Guzmán, (uno de los realizadores más destacados del documentalismo chileno), realiza esta película, que muestra una pintoresca y hermosa ciudad construida sobre colinas, y caracterizada por fuertes contrastes entre los ricos, (que habitan al pie de los cerros), y los pobres, quienes viven en el sector más alto de las colinas, con sus necesidades básicas completamente insatisfechas. Agua corriente, luz, gas, hospitales, escuelas para sus hijos: todo eso es lo que demandan los pobres de Valparaíso (o “Valle del Paraíso”), y sin embargo nada tienen. La ciudad se conforma así en torno a una suerte de pirámide invertida, con sus habitantes más pudientes viviendo al pie de las colinas, con todas las comodidades que arriba escasean. La cámara sube y baja permanentemente, mostrándonos esas dos caras de una misma moneda. Una ciudad hecha de ascensos y descensos, con fatigados habitantes que suben y bajan incesantemente por los monorrieles construidos para tal fin, o por inmensas escaleras, ya que los habitantes de arriba dependen de las rampas, las escaleras y los ascensores para el transporte de agua y alimentos. La hipnótica voz en *off* del narrador, que no deja de introducirnos en las maravillas y en las miserias de esta hermosísima ciudad fundada por marineros, estructura la totalidad del filme. La poesía sonora se convierte en poesía visual, cuando vemos las olas rompiendo contra la costa, los barcos que cubren el puerto por completo,

los fuegos artificiales que iluminan la noche y las vistas aéreas de la turística ciudad chilena. Pero la cámara de Ivens va más allá de la mirada extasiada del turista, no se detiene en lo pintoresco, sino al contrario, escarba para encontrar la mugre allí donde en la superficie sólo refulge, aparentemente, la belleza. En un furioso color, que deja paso al límpido blanco y negro de la casi totalidad del filme, la película revela que Valparaíso es una ciudad construida a partir “de la sangre y su memoria”, como afirma el narrador. Una memoria que abarca las torturas y los saqueos de los corsarios, de la conquista española y su posterior opresión colonial. Las palabras del narrador, son acompañadas por cuadros que tienen como motivos principales a piratas y conquistadores españoles, lo cual no es algo aleatorio, ya que en gran medida *À Valparaíso* se vale de diversas gráficas, pinturas y carteles, en la construcción de su progresión narrativa. Los claroscuros de esta magnífica ciudad chilena, presentes en los ritos de la vida cotidiana, se revelan en esta película, en la que también participó el reconocido documentalista Chris Marker, quien escribió el texto del narrador. A partir de material filmado para *À Valparaíso*, Ivens realiza un breve cortometraje de seis minutos de duración, *The Little Circus* (1963), que muestra las reacciones de los niños de esa ciudad chilena ante una función en la que actúan acróbatas y payasos, llevada a cabo en un pequeño circo. En 1964, con Patricio Guzmán en la cámara, Ivens realiza *The Victory Train (Le train de la victoire)*, su primera película en 16 mm., que muestra la campaña presidencial del por entonces candidato comunista Salvador Allende, para las elecciones presidenciales que se llevaron a cabo en Chile en ese año.

En los años siguientes, se dedicará a documentar la heroica resistencia del pueblo de Vietnam frente a la invasión norteamericana, y a mostrarle a Occidente la vida cotidiana en la Revolución Cultural de la República Popular China, pero el paso del legendario cineasta holandés por Latinoamérica fue determinante en la formación de nuevos realizadores, y ayudó a que el cine documental del continente creciera en cantidad y calidad.

Bibliografía

Barnouw, Erik (1996), *El documental*, Barcelona: Gedisa.

Costa, José Manuel (1997), “Joris Ivens and the Documentary Project”, European Foundation Joris Ivens.

- De Bleeckere, Sylvain (1997), "The metaphysical key to the wind On *Une histoire de vent*", European Foundation Joris Ivens.
- Ellis, Jack y Betsy McLane (2005), *A new history of documentary film*, New York: Continuum International Publishing Group.
- Ivens, Joris (1931), "Notes on the avant-garde documentary film", European Foundation Joris Ivens.
- Ivens, Joris (1932), "On the method of the documentary film - in particular the film *Komsomol*", European Foundation Joris Ivens.
- Ivens, Joris (1932), "The artistic power of the documentary film", European Foundation Joris Ivens.
- Ivens, Joris (1939), "Documentary: subjectivity and montage", European Foundation Joris Ivens.
- Ivens, Joris (1941), "Notes on Hollywood", European Foundation Joris Ivens.
- Ivens, Joris (1954), "Repeated and organized scenes in documentary film", European Foundation Joris Ivens.
- Ledo, Margarita (2004), *Del cine ojo a Dogma95*, Barcelona: Paidós.
- Montero, Julio y María Antonia Paz (1999), *Creando la realidad*, Barcelona: Ariel.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Rothman, William (1997), *Documentary film classics*, New York: Cambridge University Press.
- Smith, Ephraim (2003), "Power for the Parkinsons: The Film and the Family that Helped Electrify the American Farm", en *Newsmagazine*, nro. 9, noviembre.
- Stufkens, André (2005), "Production # 5: Lorentz & Ivens, Power & vision during the production of *Power and the Land*", European Foundation Joris Ivens.
- Stufkens, André (2005), "Three times Rain", European Foundation Joris Ivens.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (editores) (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.

Imágenes móviles: urbanismo y circulación en la cinematografía contemporánea

Dr. Esteban Dipaola

CONICET, IIGG-UBA

estebandip@yahoo.com.ar

Resumen:

Se aborda las diferentes representaciones que la ciudad y lo urbano tienen en la cinematografía contemporánea, atendiendo a algunas características estéticas de tales representaciones. En este sentido, se expone no únicamente las condiciones de la estética cinematográfica para expresar en imágenes a las ciudades actuales, sino además las formas estéticas de visualización y conceptualización que las propias ciudades han adquirido en los últimos tiempos. Se busca, así, pensar a las ciudades como series de relaciones y de acuerdo a sus características ofrecidas por la multiplicidad, los flujos, la movilidad, sus diferentes dimensiones, su carácter global, etc. En definitiva, pensar imágenes de ciudades y los intersticios producidos entre esas imágenes y las propiamente cinematográficas.

Palabras-clave:

imagen – visual – espacio urbano – ciudad – expresión

Imágenes móviles: urbanismo y circulación en la cinematografía contemporánea

Introducción

Una ciudad es una profunda difusión de imágenes. Carteles publicitarios, pantallas, gigantografías, diseños, modas, etc. se muestran como registros del pasear y de los

pasajes urbanos. Las imágenes móviles de las ciudades, entonces, conforman un circuito y condensan series de prácticas y experiencias que instituyen formas y medios espaciales. La ciudad como tránsito y despliegue se convierte en performatividad y desplazamiento: flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada donde las imágenes pueden ser reproducidas constantemente y exponerse a la repetición programada.

Trazos de las narrativas temporales del capitalismo tardío organizan las imágenes de lo urbano. Gilles Deleuze (2005) argüía que las imágenes cinematográficas organizaban un mundo, y por su parte, Gonzalo Aguilar (2006) comprendía que en el nuevo cine argentino se representaban narraciones de mundo. Pero ese mundo narrado y organizado en las imágenes es ya la exposición de movilidades: en el caso de Deleuze la “imagen-mundo” se compone en la indiscernibilidad de los signos. Para Aguilar el mundo se narra en lo posible o en las series, es decir, o en la amenaza de la experiencia (el cine de Alonso o de Martel) o en las series que transforman constantemente la experiencia (el cine de Rejtman especialmente) (Ibid: 73 y ss.).

Se trata siempre de un régimen narrativo: la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación. La mercancía puede ser amenaza de la experiencia o sucesión de las series, pero es, en el mundo global, “un nuevo régimen óptico” que interviene en el mundo de las imágenes (Sarlo, 2009). Así, “la ciudad fílmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte” (Barber, 2006: 13). Por ello, comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas.

Estéticas de la ciudad: expresión, experiencia y devenir de lo urbano

El espacio urbano es producido en la interacción y en las prácticas cotidianas de los individuos. Precisamente esas prácticas adquieren formas fluidas y dinámicas de interacción en el conjunto de la experiencia social y cultural. Interrogar los intersticios producidos entre una experiencia móvil de la ciudad y las imágenes de cine, requiere que en lo estético nos desliguemos de la concepción de Representación. En otro

contexto abordé más exhaustivamente este punto;¹ aquí me interesa indicar que la tesis representativa en la estética cinematográfica obtura el plano de movilidad sobre el cual se capta el registro de los flujos permanentes de lo urbano. Siguiendo en algunos puntos indicaciones de la filosofía y la estética deleuziana², propongo el concepto de expresión estética, atendiendo a que éste no define y fija el proceder narrativo-estético de un filme, sino que lo abre al campo material en el cual el filme se produce, es decir, las condiciones inmanentes de su producción en un espacio y una experiencia social y cultural (Dipaola, 2010a; 2010b).

También Jacques Rancière ubicaba en entredicho el lugar adjudicado a la representación. Sostenía que en el manto de la modernidad artística –lugar en el que se sitúa el cine– era adecuado pensar un “régimen estético del arte” que se opone al “régimen representativo clásico” y que supone “una idea distinta del pensamiento que interviene en el arte”. Así: “En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada” (Rancière, 2005: 140). Esta es para Rancière la “dialéctica constitutiva del cine”, es decir, una identidad primordial entre el pensamiento y el no-pensamiento (Ibid: 146).³

En definitiva, no pretendo dialogar con las representaciones posibles de la ciudad, sino con las múltiples expresiones estéticas y narrativas que atraviesan a las imágenes de las ciudades. Son las cartografías diseminadas de las producciones estéticas de las ciudades las que me interesan particularmente.

¹ Me refiero a mi investigación y tesis doctoral defendida en el mes de mayo del año 2010 en la Universidad de Buenos Aires.

² Entre otros conceptos que abriga Deleuze para cuestionar el modelo representativo tanto en el plano filosófico como estético, se encuentra el de “plano de inmanencia”. Desde esta propuesta se organizan otras nociones que sirven para deconstruir la Representación, como son: multiplicidad, devenir, series, azar, sentido y acontecimiento. Allí donde no hay representación, adviene la expresión como condensación material y sensible de la multiplicidad, el devenir y el azar. Es decir, la expresión es el acontecimiento (Deleuze, 2002; 1989). En sus *Estudios sobre cine*, la expresión se liga, sobre todo, a la idea de “imagen-cristal”.

³ Respecto a la controversia del realismo y su representación en cine, Dominique Chateau afirma: “Esta disputa pone de manifiesto la dualidad fundamental de toda estética del cine, su relación a la vez con la estética general (con su historia, con su capital teórico) y con la particularidad del medio cinematográfico” (Chateau, 2010: 92).

De la imagen-tiempo a la imagen-espacio / De lo moderno a lo contemporáneo

Las imágenes del cine moderno son una configuración de *topos* y de tiempo. Deleuze (2005) refería que la imagen-tiempo impulsaba al pensamiento hacia una nueva topología: la representación del espacio –y sus acciones– ya no era lo relevante, sino las formas que adquirirían las cualidades de la expresión estética y narrativa del espacio, es decir, atender a las diseminaciones posibles de las dimensiones topográficas. Entonces, en el contexto estético-cultural actual una noción de *imagen-espacio* es pensable y definible sobre los flujos de lo urbano o de lo que Olivier Mongin (2006) denomina lo “posturbano”: un mundo –y ciudades– organizado por los flujos y los trayectos, por las movi­lidades permanentes. Lo “urbano fluido” es experiencia de una cultura globalizada, con sus metrópolis multiculturales, que posibilita la transformación constante de los territorios producto de nuevas experiencias y prácticas que imponen un estado de “urbanización” (Muñoz, 2008). El cine compone una intervención estética sobre esos espacios conformando, en cierta manera, eso que Fredric Jameson denominó “inconsciente geopolítico”, entendido como un “instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo” (Jameson, 1995: 24).

Entonces, a la vez que la imagen-tiempo deleuziana es apertura hacia una imagen-espacio adecuada a las transiciones del capitalismo global, el cine encuentra un tránsito de lo moderno hacia lo contemporáneo. David Oubiña (2009) reflexiona acerca de cómo el cine surgió con la modernidad urbana, pues se insertaba en la cultura propia de un capitalismo industrial creciente. Ahora bien, las transformaciones del espacio urbano actuales posibilitan pensar una nueva experiencia de las imágenes que habilitan un ejercicio de pasaje entre las estéticas de un cine moderno y las propias de un cine contemporáneo: un cine de visualidades permanentes.

En este aspecto, Domin Choi sugiere que la contemporaneidad cinematográfica surge por un desfasaje: “el *mundo* pretendido por el cine moderno simplemente no coincide con los desarrollos del mundo actual” (Choi, 2009: 123). Así, el cine contemporáneo se definiría por un predominio de lo visual –tal había anticipado Serge Daney–, “donde lo visible funciona en conexión directa con la economía y la tecnología” (Ibid: 123).

Entonces, la contemporaneidad cinematográfica es un ejercicio de lo visual que no se detiene en ningún plano representativo para expresarse como apertura de las múltiples

maneras de mirar y transitar las imágenes de la actualidad.

Jean-Louis Comolli (2007) introduce un rodeo interesante para modelar una crítica a la violencia de lo visual que exponga, al tiempo, una crítica de la representación. En un mundo donde todo tiende a hacerse audiovisual, donde todo se vuelve imagen y espectáculo, los signos se contraen, las metáforas son calladas y esa “visibilidad generalizada plantea, paradójicamente, la cuestión del *debilitamiento de las representaciones*” (Comolli, 2007: 297).

Pensar los realismos y sus representaciones cuando las imágenes y el espectáculo lo abrigan todo, obliga a interrogar y posibilitar otra vez el ejercicio de una nueva creencia, de una nueva narración: un realismo contemporáneo que sea una renovada creencia en el mundo (Ibid: 365 y ss.). En fin, un realismo que en lugar de disponerse como representación de la realidad, se exprese como un ejercicio de lo visual.

De esta manera, la contemporaneidad cinematográfica se inscribe en un régimen signado por lo “imaginal”⁴ y por la sucesión de visualidades, que imprimen una producción visual del espacio y de lo urbano como experiencia de las movilidades, de los flujos y de los tránsitos. Las imágenes móviles son intersticio entre las experiencias de circulación y diseminación del espacio urbano y las estéticas cinematográficas que lo expresan.

Pasajes: imágenes del cine en la ciudad

La figura del pasaje es la metáfora principal de las imágenes y los registros de la ciudad. Desprendida de W. Benjamin, es significada nuevamente por Comolli (2007) para observar los lazos entre las imágenes cinematográficas y las de ciudad. “El cine nace terriblemente urbano” –dice– porque expresa todas las metamorfosis y pasajes de la ciudad (Ibid: 506). Así, la “ciudad es una red de signos” y “serie de relaciones”. Por esto, la ciudad filmada no se reduce a “lo visible”, sino que entre sus pasajes se ofrecen la historia, el tiempo, las vivencias cotidianas de los hombres. Entonces, la “ciudad

⁴ Si bien el concepto de “imaginal” fue mencionado en la tesis referida en la Nota 1, empero, es una noción que actualmente me encuentro desarrollando en el marco del grupo de investigación que dirijo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani: “La producción imaginal de lo social”. De manera muy sintética, el concepto comprende el entrecruzamiento entre las concepciones de la imagen y de lo social, para analizar la forma-imágenes que adquieren actualmente las prácticas sociales.

filmada” contemporánea es un “ejercicio de lo visual” en cuanto condensación de sus múltiples experiencias.

El medio cinematográfico proyecta todas las convulsiones de la vida urbana, interfiriendo en el modo visual e *imaginal* con que los individuos producen sus relaciones. Stephen Barber dice: “las ciudades fílmicas de Europa, concebidas a menudo como espacios aberrantes, exploraron la volatilidad de la existencia y de la memoria continentales, revelaron cambios en el poder de sus medios y de sus sociedades, y rastrearon las transformaciones en el seno de la tecnología de la imagen” (Barber, 2006: 98). Es posible definir la idea de “ciudad fílmica” como un espacio aberrante que condensa la representación en imágenes de la ciudad, pero, al tiempo, su proyección, entendiendo por esto último, la manera en que las imágenes cinematográficas también producen el espacio urbano. La imagen contemporánea de la ciudad encierra una dimensión itinerante. En ese sentido, “el cine se alza como medio fundamental para establecer puentes entre las ciudades, sus panoramas y matices arquitectónicos” (Ibid: 99).

Es evidente que las representaciones cinematográficas de la ciudad pueden rastrearse desde los orígenes mismos del cinematógrafo. En el “cine moderno” las propuestas estéticas y narrativas del “neorrealismo” y la *nouvelle vague* se centraron en la dimensión de la ciudad y de la calle. Sin embargo, me interesa indagar en eso que denomino la contemporaneidad cinematográfica y en los intersticios de las imágenes. Reflexionar sobre los vínculos entre los modos mediante los cuales las ciudades se expresan como imágenes y las imágenes cinematográficas que se producen sobre esa circulación.

Una variedad de películas “contemporáneas” permiten producir ese ejercicio de lo visible que expresa la multiplicidad visual del mundo actual. *Help me Eros*, filme de Lee Kang Sheng, muestra las maneras en que las miradas sobre la ciudad producen visualidades y espectacularizaciones que el cine no registra, sino que, más claramente, interviene sobre las mismas, produce con ellas y las duplica. Todo en este filme se torna imagen y espectáculo, porque la expresión estética de la ciudad es puro devenir visual e imaginal. Por su parte, *Hierro 3* de Kim Ki-duk ofrece una mirada de la condición urbana contemporánea y de la ciudad global, donde la deriva melancólica y el rastreo nostálgico del lugar se tornan difusos entre las imágenes de la urbanidad contemporánea

y las confusiones identitarias propias de una experiencia y una cultura en devenir.

Los registros visuales de lo urbano en el cine argentino contemporáneo están también atravesados por las formas estéticas de producir las experiencias prácticas de los lugares y de las calles. En películas como las de Martín Rejtman o Juan Villegas, los objetos y las formas de circulación e intercambio expresan un devenir de lo urbano que las imágenes cinematográficas atraviesan como un ejercicio más de la ciudad visualizada. Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso* (1997), también expresan las imágenes de lo urbano en su circulación, pero introducen las visualidades de los límites, las fronteras sobre las que la marginalidad construye sus territorios. En el plano de las culturas populares y el territorio suburbano, el mismo propósito de pensar las fronteras de los espacios y los lugares, puede evidenciarse en el cine de Raúl Perrone.

En otro orden, *Centro* (2010) de Sebastián Martínez busca detener el registro de circulación, es decir, que sea la ciudad la que se mueve mientras la imagen se inmoviliza. Mediante esa propuesta logra intensificar las imágenes de la ciudad no sólo como experiencia visual, sino explícitamente cinematográfica. El mismo efecto se halla en la intimista *Viaje sentimental* (2010), de Verónica Chen, pero aquí ello se logra mediante los retratos fijos de una suerte de álbum fotográfico, que sin embargo no deja de hacer visible la producción de los lugares como imágenes.

La experiencia de la ciudad y del espacio como forma permanente de circulación y diagramada a partir de esos trayectos como deconstrucción de las cartografías rígidas, se percibe en el filme *Castro* (2009) de Alejo Moguillansky. Allí, los tránsitos y las persecuciones, los cuerpos y las incomodidades y obstáculos organizan una visualidad de la ciudad y del espacio que compone el devenir de la experiencia de los lugares y su expresión en imágenes, que posibilitan la narración a partir de esas mutaciones generadas entre las diseminaciones y multiplicaciones del espacio. En esa abstracción, como afirmara Jameson (1995: 101): “El espacio es lo que interrumpe la naturalidad de la línea narrativa”.

En síntesis, si el cine piensa –decía Deleuze– sólo puede hacerlo a través de las imágenes (de los perceptos y afectos). Entonces, las correlaciones entre el cine y el espacio urbano, entre las imágenes cinematográficas y las imágenes de ciudad, deben comprenderse como “imágenes móviles”, entendiendo por ello las múltiples experiencias de la ciudad que se visualizan y se producen mediante los trayectos y los

flujos. Las imágenes móviles son las propias de la ciudad, pero sólo posibles de organizarlas en lo visible, mediante los intersticios producidos con las imágenes cinematográficas.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Barber, Stephen (2006), *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder*, Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Chateau, Dominique (2010), *Estética del cine*, Buenos Aires: La marca editora.
- Choi, Domin (2009), *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles (1989), *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- Dipaola, Esteban (2010a), *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (Summa Cum Laude). Fecha de defensa: 21/05/2010. Director: Dr. Claudio Martyniuk.
- Dipaola, Esteban (2010b), “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”, en: *Imagofagia* Nº 1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales.
- Jameson, Fredric (1995), *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.
- Mongin, Olivier (2006), *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires: Paidós.
- Muñoz, Francesc (2008), *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Oubiña, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- Sarlo, Beatriz (2009), *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.

La incidencia digital en el documental

Ignacio Dobrée

Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales Prilidiano
Pueyrredón, Extensión Cipolletti

nachodobree@yahoo.com

Resumen:

En este ensayo se propone desarrollar una reflexión sobre los desafíos que el dispositivo digital le ha impuesto al cine documental, en tanto práctica audiovisual que ha estado históricamente asociada al “registro de lo real”. El pasaje de un soporte fotoquímico a uno digital ha supuesto el debilitamiento del carácter indicial de la imagen que sustentaba ese realismo. Frente a esta situación, se plantean algunas posibilidades que - pensadas desde la teoría de los discursos sociales- el documental podría adoptar si tiene entre sus objetivos sostener una perspectiva crítica con potencial transformador frente a un sistema de imágenes atravesado por la lógica de la experiencia estética del relax.

Palabras clave:

documental - dispositivo digital - carácter indicial - potencial transformador -
politización de lo visual

La incidencia digital en el documental

Presentación

Tres relatos audiovisuales que pueden dar cuenta de cómo la progresiva expansión del

dispositivo¹ digital está modificando la manera en la que nos vinculamos con las imágenes. Relatos producidos bajo distintas reglas y a la búsqueda de diferentes potenciales efectos, pero que permiten reflexionar sobre cómo la consolidación de lo digital en el campo del registro, reproducción y -cada vez más- distribución de imágenes le impone al género documental una serie de interrogantes y desafíos en torno a sus posibilidades de supervivencia en tanto práctica audiovisual diferenciada con voluntad de intervención transformadora de esa realidad que dice registrar.

En este sentido, el cine documental adquiere su veta política cuando a partir de la descripción de un mundo conflictivo e historizado, alienta la acción transformadora de los espectadores respecto a su realidad social. Pero no lo alcanza haciendo de la lucha un objeto de representación –como sostiene Bonitzer-, sino de las películas un objeto de lucha, “[d]e crítica. Y de *transformación*” (Bonitzer, 2005: 72), al tiempo que recuerda la frase de Godard: “no hagáis cine «político». Haced políticamente cine”.

Tres relatos

Una escena de una película entre tantas otras posibles. La elección de un pasaje elegido en virtud de que ya ha sido descrito por otros. Una elección para profundizar el sentimiento de sistematicidad a fuerza de repetición. En *Wag the dog* (Barry Levinson, 1997) la escena muestra a una niña que camina entre ruinas con un gato entre sus brazos. Sólo la niña es un elemento “real”, interpretado por una actriz y registrado por la incidencia de la luz sobre película. El resto, gato incluido, son elementos tomados de bancos de datos y gracias a la ayuda de un software “(...) compuestos en un solo objeto; es decir, combinados y ajustados los unos a los otros de tal manera que sus identidades separadas resultan invisibles” (Manovich, citado en Carrillo Canán y Zindel, 2008).

Otro, que por sus características podría incluirse en un género fácilmente reconocible de la mano de la expansión del DVD como formato hogareño: el *backstage*.

Hace poco tiempo tuvo amplia difusión en Internet una filmación registrada en el set de producción de un aviso publicitario de una empresa transnacional. En ella, se reproducía

¹ Empleamos la noción de dispositivo propuesta por Aumont, en tanto medios y técnicas de reproducción de las imágenes, sus modos de circulación y reproducción, espacios de acceso y soportes que regulan la relación entre el espectador y las imágenes (Aumont, 1992).

el momento en el que el tenista suizo Roger Federer volteaba con una pelota una lata colocada sobre la cabeza de uno de los asistentes. Lo hacía desde una distancia considerable y gracias a un preciso y potente saque, como un Guillermo Tell actual al servicio de los intereses transnacionales.

Lo destacable aquí no son las virtudes de Federer como tenista, sino las dudas que el relato despertó en muchos espectadores. Las preguntas más frecuentes fueron sobre los motivos e identidad de quien subió el archivo a Internet y, la otra -más afín a lo que aquí intentamos desarrollar- si la filmación era “real” o había sido modificada digitalmente.

“Un mago nunca revela sus trucos”, parece que Federer se limitó a decir al respecto, sin aclarar si el prestidigitador era él mismo o un eficiente programador y editor de imágenes.

Finalmente, *Jogo da cena* (Eduardo Coutinho, 2007), el documental en el que el director brasileño lleva al espectador a dudar continuamente de lo que ve, a partir de la problematización sobre la cuestión de la representación.²

En este trabajo, Coutinho convoca a mujeres a relatar sus experiencias de vida ante la cámara. Sobre un escenario despojado, de espaldas a la sala y frente al propio director y su equipo que no se privan aparecer en campo, las mujeres recuperan momentos referidos, entre otros, a su relación con el trabajo y sus proyectos, a los vínculos con sus padres, hijos y parejas.

Pero el relato de cada mujer se replica luego en la voz y el cuerpo de una actriz diferente para cada caso, quienes son a la vez filmadas. Finalmente, ambos relatos -el de la mujer que acudió a la convocatoria y el de la actriz- son intercalados entre ellos hasta lograr la construcción de uno solo.

De esta manera, Coutinho logra que en todo momento el espectador se cuestione -más allá de algunos rostros conocidos de las actrices- sobre qué es lo que está viendo, si es ficción o documental.

La incidencia del dispositivo

² Para una aproximación a la obra de Eduardo Coutinho, se puede consultar los artículos de Pablo Piedras y Consuelo Lins, entre otros, disponibles en <http://tierraentrance.miradas.net/2010/08/especiales/eduardo-coutinho-2%c2%ba-parte.html>

Los tres casos descriptos son bien diferentes unos de otros, pero pueden ser agrupados a partir de la duda que despiertan respecto al vínculo que se establece entre representación y realidad³ y, por extensión, como buscamos desarrollar, en la capacidad de intervención transformadora que pueden generar sobre esta última.

En el primero, la duda se instala mediante la construcción de un mundo diegético autónomo y coherente en el que las imágenes generadas por computadora permanecen indiferenciadas de aquellas de origen fotoquímico. En el digital “la generación de meras imágenes, emerge como la naturaleza verdadera del cine” (Carrillo Canán y Zindel, 2008).

En el segundo, apelando a un registro documental cercano a la modalidad de observación, pero sembrando un campo de interrogantes respecto a los procedimientos empleados para alcanzarlo. En cambio, en el documental de Coutinho, a partir de una reflexión crítica sobre el artificio de la representación y la puesta en escena documental. Bajo el dispositivo fotoquímico, el potencial transformador se afirmaba en la creencia en la indicialidad,⁴ en el sentido de que promovía la posibilidad de intervenir sobre “eso” que era objeto de representación.

Los objetos necesariamente habían estado ahí y habían dejado su huella. No obstante, “[l]a eventual afirmación sobre el ‘haber estado allí’ es una operación que realiza quien observa la fotografía (‘nunca puedo negar que la cosa estuvo allí’) y no una operación que esté contenida en la fotografía misma” (Verón, 1985). Por lo tanto, esa creencia, precisamente, se afirmaba en el conocimiento del fuerte lazo indicial sobre el que descansaba el dispositivo fotoquímico.^{5 6}

³ La concepción de realidad que utilizamos es la propuesta por Eliseo Verón, en tanto que:

es preciso afirmar a la vez que hay una “realidad” cuyo ser no depende de nuestras representaciones, y que la noción misma de “realidad” es inseparable de su producción en el interior de la semiosis; es decir que, sin semiosis, no habría “real” ni “existentes”. *Porque son las leyes mismas de los signos las que nos llevan a postular que en el mundo hay cosas que no son signos* (Verón, 2004: 116). (...) [E]s en la semiosis donde se construye la realidad de lo social (Verón, 2004: 126).

⁴ Si bien Charles S. Peirce fue modificando su concepto de índice en diversas etapas de su producción teórica, consideramos en este trabajo la que tal vez sea la más frecuentemente citada: “Un índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por aquel Objeto” (Peirce, 1974: 30).

⁵ “Cualquier cosa que atraiga la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalte es un índice, en cuanto marca la articulación entre dos partes de una experiencia” (Peirce, 1974: 50).

⁶ Respecto a la fotografía, Aumont escribe que:

En relación a las imágenes digitales y a su capacidad de impulsar una intervención sobre la realidad podemos diferenciar dos grandes grupos. Por un lado, aquellas que son generadas por computadora y actualizadas únicamente en entornos digitales, mediante las cuales se entraría en un campo de relativismo en la medida en que la intervención se lograría en tanto conexión a la interfaz como “parte del programa y de su simulacro de instantaneidad” (Yañez Tapia, 2008), reduciendo cualquier voluntad de modificación a un mero formalismo.

Por el otro, aquellas producidas por cámaras digitales, en tanto “ya son otro tipo de lapiceras” (La Ferla, 2009: 21), cuya virtual manipulación está inscripta como un código genético que alienta a que el valor indicial esté en retirada y, en ese movimiento, aleje aquello sobre lo cual es deseable intervenir.⁷

En uno y otro caso, la manera en la que funciona el dispositivo es fundamental. Mientras que el dispositivo foto-cinematográfico generaba un juego de tensión a partir de la huella que la realidad dejaba en la representación, fomentado así la creencia en la posibilidad de intervención, en el digital la situación parece ser bien distinta.

En cuanto a las imágenes para entornos digitales, la conexión a la interfaz anula el sentido del tiempo adquirido en la experiencia con los fenómenos y lo reemplaza por otro que ocurre como programa, generando la chance de que “el mundo pueda ser clonado (hecho matrix) en la cual nos vemos envueltos a partir del simulacro” (Yañez Tapia, 2008). En tanto, en las imágenes digitales que simulan un registro fotoquímico (como el caso de *Wag the dog* y la publicidad de Federer) el propio *archè* de la imagen digital llevaría a no ver razón que justifique la intervención en tanto que “creado”.

Es necesario aclarar que esto no significa que el índice haya sido borrado por la acción digital. Lo que se plantea es, más bien, que su relación con la imagen digital es otra a aquella que mantenía con la imagen de origen fotoquímico, como han sostenido Lefebvre y Furstenu.

[S]i una imagen que, por sí misma, no existe en modo temporal, puede, sin embargo, liberar un sentimiento de tiempo, es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen. Nuestra hipótesis será que ese “algo” es *un saber sobre la génesis de la imagen*, sobre su modo de producción, sobre lo que Jean Marie Schaeffer llama, a propósito de la fotografía, su *archè* (término que extenderemos a todas las demás imágenes) (Aumont, 1992).

⁷ Ese alejamiento se ve reforzado en la medida en que el espectador está al tanto de que hay “alguien” que produce las imágenes y las exhibe con un fin determinado. De alguna manera, conoce la posibilidad del “artificio” y eso lo lleva a desconfiar. Diferente es el caso, intuimos, de las imágenes registradas

Para estos autores, mientras que la imagen cinematográfica mantiene relaciones directas con su objeto, las imágenes creadas por computadora lo hacen de forma mediada por el creador, de una manera similar a como sucedía en la pintura. Su indicialidad es menos directa, pero cumple la función de otorgarle al símbolo un anclaje existencial.

En cine de ficción, la relación indicial es marginal, por lo que termina siendo irrelevante si es directa o mediada. Entre muchos posibles, siempre la hay de algún tipo entre el signo y su objeto.

Los argumentos son bien aplicables a la ficción, sin embargo –aclaran- no resuelve aquellos casos en los que la relación indicial directa es fundamental para la experiencia cinematográfica, como son el del documental y también del porno (Lefebvre y Furstenau, 2002: 69-107).

Cuestiones relevantes

Ante esta situación, se pueden plantear respecto al documental dos preguntas que se complementan: ¿cómo hará para seguir existiendo en los términos en los que lo ha hecho hasta el momento? (interrogante que puede hacerse al cine todo y que de ninguna manera está planteado desde una perspectiva purista); y ¿qué nuevos -y diferenciados- productos surgirán del cruce ente documental y digital?

Las respuestas pueden ser múltiples e ir desde el disfraz de fílmico -en su carácter formal, pero también de distribución y reproducción- que adopta la imagen de fuente digital, hasta la creación de documentales con posibilidades interactivas pensados exclusivamente para entornos digitales.⁸

Frente a la diversidad que se presenta, entendemos que la cuestión decisiva que afronta el documental en términos de supervivencia no pasa tanto por las formas que finalmente adoptará, sino que radica en cómo hará para mantener y apuntalar su potencial fuerza

digitalmente con equipos de uso cotidiano (celulares, cámaras fotográficas, y otros), aunque su exhibición aquí tendría efectos “políticos”, sino, más bien, de *voyeur*.

⁸ En este último aspecto, parecería hasta un tanto contradictorio en la medida en que los espectadores tendrían cada vez mayor disponibilidad de materiales que les permiten realizar elecciones formales y críticas (ídem). Sin embargo, esta cuestión es descartada por Brea en su sentido político al sostener que “[p]robablemente, pocas obras ha habido tan idiotas -y aún idiotizantes- como esas que reclaman un espectador moviendo palancas y tocando botoncitos. Aún cuando sólo fuera porque, a reverso, pretende

transformadora.

La clave puede estar en redefinir la relación que las imágenes documentales sostienen con la realidad en tanto condiciones semióticas de producción y reconocimiento, en el sentido que a estos términos le da la teoría de los discursos sociales de origen peirceano desarrollada por Eliseo Verón.

Dentro de las instancias de producción, el documental debe impulsar un régimen de imágenes distinto a aquel que se reproduce como formas estandarizadas del espectáculo en su alianza con el capital y la mercancía (Brea, 2004; Comolli, 2009). “La cuestión fundamental es, pues, más allá de la impresión de realidad, la del uso de las imágenes. Es una cuestión política importante, pero también ética” (Bonitzer, 2007: 88).

La imagen documental debe responder a la imperiosa necesidad de visitar las zonas oscuras, aquellas que se mantienen fuera de las posibilidades de ver (Comolli, 2009). En otras palabras, apelar a discursos que circulan por fuera de los sistemas hegemónicos de la imagen, tanto cinematográfica como televisiva, para así “responder con una sistemática *politización de lo visual*” (Brea, 2004: 21), que en su carácter performativo produzca actos: “los de ver y darse a ver, los de mirar y ser visto -que invisten identidad, en cuyo curso el sujeto es producido-” (ídem).

No obstante, sería esta una cuestión necesaria pero no suficiente, ya que pensar el dispositivo no alcanza para dar cuenta de las discursividades sociales que los atraviesan, de los sentidos que se modifican en los usos (Verón, 1985), como así tampoco describir los condicionamientos en producción autoriza a deducir sus efectos en reconocimiento (ídem, 2004).

Así, los sentidos producidos en recepción desbordan a los propuestos en los mensajes en la medida en que el proceso de significación depende de las representaciones sociales del espectador / usuario.

En este punto confluye el desafío que se le presenta al documental, en la necesidad de conectar la producción de imágenes distintas a las del espectáculo con los imaginarios de los sujetos emplazados en la instancia de recepción, en gran medida fundados en hábitos –en el sentido que Peirce le da al término- construidos dentro de un campo del entretenimiento y el espectáculo que busca la uniformidad de los contenidos a través de la estandarización de las formas (Comolli, 2009). En el contexto del “capitalismo

dejar negado que la lectura -y la contemplación- siempre ha sido un proceso activo, productivo, incluso

cultural electrónico” esas formas estarían en estrecha relación con los modos de experiencia como relax, como descanso frente a la vida dominada por la racionalidad instrumental que domina su organización ordinaria (Brea, 2001, 2004).⁹

Ante el sistema hegemónico estandarizado, las imágenes diferentes que el documental debe proveer actuarían como una fuerza de choque, un golpe externo que permitiría vehiculizar el cambio.

“El cambio es imposible sin el golpe externo ya que para que éste sea concebido, la direccionalidad tética debe combinarse con la originalidad que resulta de la negociación de signos con otros seres humanos y con el mundo externo” (Andacht y Michel, 2007).

En tanto programa, el documental deberá desarrollar estrategias que permitan poner en relación sus propias imágenes con las representaciones sociales que operan en la instancia de reconocimiento. De lo contrario, corre el peligro de permanecer en aislado sin mayor capacidad de generar efectivamente intervenciones transformadoras.

Se produce así un defasaje sobre el cual el documental podría trabajar de forma creativa, generando quiebres en los modos de percepción hegemónicos en vistas a contribuir en la constitución de un interpretante final –nuevamente con Peirce, en su capacidad de asociación y disociación, en la formación de nuevos hábitos- que avance sobre la transformación de aquello que se considera como real.

Bibliografía

Andacht, Fernando (2003), “Joseph Ransdell entrevistado por F. Andacht”, *De Signis*, Nro.4, pp. 221-234, versión original inglesa “Iconicity revisited: an interview with Joseph Ransdell”, en *RS/SI*, Vol. 23, Nro. 1-3, (2003), pp. 221-240.

Andacht, Fernando (2005), “La reflexividad mediática en el género indicial documental”, *Enl@ce*, Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 3.

Andacht, Fernando y Mariela Michel (2007), *El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana*, Colección de Semiótica Latinoamericana, “Semióticas del cine”, Maracaibo: Asoc. Venezolana de Semiótica / Laboratorio de Investigaciones Semióticas / Universidad del Zulia, pp. 23-40.

alucinatorio...” (Brea, 2001: 118).

⁹ Aun cuando se refiere al arte contemporáneo, el planteo de Brea puede hacerse extensivo a la práctica documental, que al sistema de representación como relax debería “oponerle un espejo muy poco

- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- Bonitzer, Pascal (2005), “La pantalla del fantasma”, en Antoine de Baecque (compilador), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Buenos Aires: Paidós.
- Bonitzer, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Brea, José Luis (2001), *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, edición PDF publicada en línea en <http://www.joseluisbrea.net/>
- Brea, José Luis (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultura*, edición PDF publicada en línea en <http://www.joseluisbrea.net/>
- Carrillo Canán, Alberto J.L. y May Zindel (2008), “La forma de mosaico del cine digital. Hollywood digital y la poética del entretenimiento. Segunda Parte”, *A parte Rei*, Revista de Filosofía Nro. 59, disponible en <http://serbal.pntic.mec.es>
- Comolli, Jean Louis (2009), “El cine, medida del mundo. Notas para una conferencia”, *Revista Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), nro. 1, disponible en www.asaeca.org/imagofagia
- De la Puente, Maximiliano (2008), *Cine Militante I: Estética y política en el cine argentino actual*, disponible en http://www.lafuga.cl/articulos/cine_militante_i/?tx_jppageteaser_pi1%5BbackId%5D=5
- Fumagalli, Armando (1996), “El índice en la filosofía de Peirce”, *Anuario Filosófico* XXIX/3. Disponible en <http://www.unav.es/gep/AF/AFIndice.html>
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.
- Lefebvre, Martin y Marc Furstenau (2002), *Digital editing and montage: the vanishing celluloid and beyuond*. *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas*, Volume 13, número 1-2.
- Peirce, Charles S. (1974), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sel, Susana (2007), “La dimensión política en los estudios sobre cine”, en Susana Sel (compiladora), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires: Prometeo Libros
- Verón, Eliseo (1985), “De la imagen semiológica a las discursividades”, en *Espacios públicos en imágenes*, París: CNRS Ediciones.
- Verón, Eliseo (2004), *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa.
- Verón, Eliseo (2004). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, México DF: Gedisa.
- Yañez Tapia, Guillermo (2008), *Espectador: ¿Derivas o cambio de estatuto?*, disponible en http://www.lafuga.cl/dossiers/derivas_del_espectador/derivas_o_cambios_de_estatuto/?tx_jppageteaser_pi1%5BbackId%5D=510

complaciente que le obligue a enfrentar sus insuficiencias, a reconocer sus más doloras contradicciones. El arte, en efecto, no es tanto oasis de paz como enardecido canto de guerra” (Brea, 2001: 135).

Videofronteras: Miradas al Cine Documental Contemporáneo Español (2000-2008)

Vanessa Fernández Guerra

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

vanesa.fernandez@ehu.es

Resumen:

En los últimos tiempos se ha detectado una zona no cartografiada y difusa que se extiende entre el documental tradicional, la ficción y lo experimental. Un territorio en el que se tiene toda la libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Nos encontramos ante nuevos formatos, nuevos retos, nuevos fenómenos audiovisuales que nos aportan nuevas ideas, miradas, tratamientos y enfoques por los que analizar la historia más reciente de la no ficción en España. Ante este paisaje audiovisual contemporáneo habría que concebir la idea de hacer visibles obras de directores que podrían definir una nueva vertiente artística, a caballo entre el cine experimental, el video arte y el documental más heterodoxo. Obras que encuentran nuevas formas y lenguajes que abran las puertas a nuevos modos de entender las prácticas documentales de los últimos tiempos. El principal propósito de esta comunicación es trazar un itinerario alternativo en la reciente historiografía cinematográfica. Con esta idea, por tanto, pretendo llevar a nuevas formas de mirar y leer imágenes.

Palabras clave:

documental español - cine documental experimental - no ficción española

Videofronteras: miradas al cine documental contemporáneo español

La última década ha sido especialmente fructífera en la historia de la *no ficción*. Algunos lo califican como el *boom* del género documental. Estamos ante un renacimiento del género en cuanto a producción y exhibición, y por otro lado, ante un renovado interés en el terreno teórico por ciertas construcciones narrativas híbridas y experimentales.

Desde un punto de vista teórico, ¿cómo nos enfrentamos en este novedoso panorama de creaciones experimentales en las fronteras del fenómeno documental, televisivo y cinematográfico convencional? ¿Cómo se plantean los nuevos discursos audiovisuales? ¿Cómo han cambiado las *reglas de juego*? ¿Y las imágenes? ¿Qué queda de la noción clásica del documental?

Se han expuesto infinitos modos de avistar todas las variaciones en torno al documental dando lugar a géneros de dudosa clasificación porque siempre prevalece una permanente ambigüedad entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario, lo exterior y lo interior, lo ajeno y lo personal.

La crisis del concepto documental es tan obvia como que ha dado lugar a nuevos géneros y renovaciones que cuestionan el propio estilo documental. Nos encontramos ante la *crisis de identidad* del documental. Mucho se ha escrito y se ha reflexionado en torno a los conceptos de *realidad* y *representación*. En cambio, y ahora que se han superado las fórmulas clásicas, hay un “*no lugar*”, más bien, unas obras que conformarían un nuevo itinerario del nuevo cine de no ficción.

Cine experimental, *underground*, marginal, de ensayo, personal, libre, alternativo... han sido muy diversos los modos de enunciar ese cine. En esta actualidad cinematográfica en la que los géneros se nutren unos de otros y esas fronteras (si es que algún día las hubo) se difuminan, nos encontramos ante una búsqueda de nuevas formas y lenguajes para la imagen. Se pueden hallar ciertas obras enmarcadas dentro de la no ficción, aportaciones experimentales y excepcionales, que han tenido cierta continuidad y que hasta el momento no se les ha prestado demasiada atención.

Prácticas fílmicas, por tanto, “desnaturalizadas” que se encuentran entre la mutabilidad del documental tradicional, el video arte, el cine ensayo y el cine experimental. Es necesario insistir que las coordenadas de donde se parte son básicamente tres y que éstas ayudan inapelablemente a determinar cual va a ser la naturaleza del presente

escrito; se analizarán películas de “no ficción”, realizadas dentro del territorio español (directores españoles u obras de relevancia en el ámbito estatal) y trabajos realizados durante la última década.

En las siguientes líneas se constatará como ciertas obras audiovisuales reúnen una serie de particularidades que traspasan las fronteras establecidas y se mimetizan con obras que *a priori* tienen diferentes estilos fílmicos.

Con tal objetivo se ha trazado un mapa de este nuevo territorio para aproximarse a la renovación del cine documental. Resulta de vital importancia realizar una selección de trabajos que hasta el momento no se han contemplado con toda su complejidad, en cuanto a elementos narrativos y recursos de muy diversa procedencia que se pueden encontrar en ellos.

Por otro lado, dicha recopilación de trabajos que han sido calificados como documentales de creación o videos experimentales, pretende esbozar un recorrido que ciertos directores parecen dibujar, (re)convirtiendo este género llamado documental en materia de experimentación y creatividad formal.

Así las cosas, destacan los trabajos llevados a cabo por Lluís Escartín y Elías León Siminiani durante la última década. Trabajos que se ubican en diferentes coordenadas, documentales más próximos a la video creación y documentales puramente experimentales.

Ante todo hay que establecer una reflexión entre realidad y su representación, entre la ficción filmada (la película “argumento”) y la realidad filmada (lo que se llama el “documental”). Monterde (Monterde: 2001, 18) nos propone el concepto de “realidad” del documental con la siguiente diferenciación. Debemos distinguir dos niveles: un realismo primero, derivado del valor mostrativo de los enunciados cinematográficos y otro segundo, mucho más elaborado, dependiente ya del carácter discursivo (ya sea descriptivo o narrativo) que podamos desarrollar a partir del primero.

Nos encontramos ante dos tipos de caminos bien diferentes. Por un lado, una vía que aspira a reproducir lo más fielmente posible la realidad, mostrándola tal cual es, acercando los hechos al espectador mediante la adopción de un punto de vista pretendidamente informativo. Y, aquella otra que, por el contrario, distanciándose radicalmente de la orientación anterior, pretende multiplicar los efectos de la ficción.

Precisamente, el documental contemporáneo español, con sus deseos de distanciarse de

una mera representación del mundo, se nos muestra como una reflexión sobre el mismo. Por todo ello, podríamos hablar incluso de film ensayo como forma compleja. En primer lugar porque atraviesa géneros y prácticas, es decir, se encuentra siempre en esa posición incómoda, entre el documental, la ficción y el cine experimental. Tal y como afirma Weinrichter,¹ el cine ensayo no es un género codificado ni tiene un canon, no se sabe si es documental, cine experimental o video arte, además que se incluye cierto cine de ficción. Un ensayo cinematográfico presentaría una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra pero anclado en técnicas exclusivas del cine.

Este intento de definir y contextualizar el reciente documental español, pone en relieve la existencia de un cine que sitúa en el horizonte inmediato unas formas menos vinculadas a las tendencias narrativas más tradicionales del cine español. Los trabajos de los directores Escartín y Siminiani se adentran por nuevos y fascinantes caminos creativos tomando formas más innovadoras y atrevidas. Estas piezas sirven como objeto de reflexión sobre la distensión que se está produciendo en el nuevo siglo en las fronteras de los formatos audiovisuales.

La expresividad de León Siminiani

Key Concepts in the Modern World/ Conceptos clave del mundo moderno: La oficina (1998), El permiso (2000), Digital (2004) y el Tránsito (2008)

Dentro del análisis de autores que trabajan fuera de los formatos industriales y que se puede afirmar que conforman una nueva generación de cineastas, tenemos que citar ineludiblemente al conjunto de trabajos que constituyen *Conceptos Clave del Mundo Moderno*.

¹ Cine Ensayo. Extracto de la presentación de la muestra comisarada por A. Weinrichter en el Museo Reina Sofía. Madrid. Abril-Mayo 2007.



El permiso (2000)

Nos encontramos ante una “original” serie en forma de microdocumentales sobre lo que se denomina el “mundo moderno”, donde se conjuga la experimentación y la observación de la “realidad”. Una serie organizada por capítulos independientes pero que logran una nueva gramática audiovisual. Esta serie, concebida como un decálogo, comenzó hace más de ocho años y todos tienen el mismo principio, final y telón de fondo: la ciudad de New York (ciudad donde el director estudiaba cine en la Universidad de Columbia. De hecho, *La oficina* (1998), fue un ejercicio de clase y lo llevó a cabo gracias a que un amigo suyo estudiaba en la oficina comercial de la Embajada Española).

Mediante unos encuadres y un montaje muy esmerado lleno de repeticiones y acompañado de una voz en *off*, cuanto menos seductora, Siminiani fija su mirada en alienación y la explotación del hombre, para ello se emplea imágenes con las cuales contemplamos cómo afectan los “nuevos” hábitos de la (post)modernidad al ser humano: coches, trenes y el impacto de la hora punta en el día a día de cualquier ciudadano.

En los cuatros trabajos hay dos mecanismos que entran en funcionamiento desde el inicio del film. En primer lugar, un texto como vehículo narrativo (ya sea hablado o subtulado) acompañado con imágenes que lo contrailustran. Y en segundo lugar, una realización por la que muestra su visión absolutamente *sui géneris* de las diferentes temáticas.

Inscribe en la obras la presencia de un nuevo lenguaje audiovisual que acaricia la videocreación, un signo con una clara intencionalidad comunicativa para darnos a entender aquello de, *voy a trabajar más para ganar más, para vivir más, para comprarme una casa fuera de la ciudad, para comprar más*. Siminiani describe el mundo creado por los Maestros del Produccionismo para que nos centremos en la

producción y nos olvidemos de pensar. El fin del Produccionismo es producir, todo lo que no sea producir, descansar para producir, consumir o sacar beneficios no se entiende.



Digital (2004)

En estos 4 microdocumentales que conforman la serie Siminiani inventó lo que él denomina “un estricto encuadre formal” que todos los episodios deberían respetar a rajatabla.

Dicho manifiesto privado estaría compuesto por siete diferentes puntos.

1. Todos los episodios deben de empezar con una definición de diccionario. “Según el diccionario Websters... Enciclopedia Británica...La real academia llama “permiso”...”.
2. Todos los episodios tienen un mismo final: “este fenómeno se llama sueño americano”.
3. Todos los episodios serán ensayos fílmicos: texto en *off* contra imágenes.
4. El texto será en inglés y leído por la misma persona: Charity Bustamante.
5. Todos los episodios serán rodados en Nueva York.
6. Se escribe, se filma y se monta cada episodio en soledad.
7. Solamente se realizará un nuevo episodio cuando el realizador sienta que ha llegado el momento de hacerlo.

La excepcionalidad de Luis Escartín

Mohave Cruising (2000), Ivan Istochnikov (2001), Texas Sunrise (2002), Terra Incógnita (2005)

Lluís Escartín con sus obras excepcionales ha indagado con las formas de representación más experimentales de los últimos años. Escartín ahonda en la brecha entre ficción y no ficción y el resultado son trabajos inclasificables como *Texas Sunrise* (un peculiar monólogo de *un homeless* sobre la libertad) o *Terra Incógnita* (un retrato de la gente que vive en su pueblo en el Alto Penedés).

Un dato relevante que habría que citar es que a finales de los ochenta, Escartín trabajando de voluntario en el *Anthology Film Archives*, descubre la obra de Jonas Mekas, una revelación para el propio Escartín, quien en un intento de (re)definir su obra, percibe más similitudes con el video arte que con el documental (de hecho, su trabajo se exhibe en museos). Artísticamente ha crecido en New York y México.



Mohave Cruising (2000)

Mohave Cruising (13 min.) y *Texas Sunrise* (2002) son el resultado de un viaje por el desierto y representan parte de la estancia de Escartín en EEUU. *Mohave Cruising* es un recorrido por el desierto de Arizona que realizan Escartín y su ayudante junto a una pareja de alcohólicos lugareños. Unas imágenes temblorosas tomadas por el propio realizador desde el interior del vehículo (casi a modo plano secuencia) durante un atardecer junto con unos diálogos entrecortados explican la espectacularidad del paisaje que les rodea. La mujer que conduce el vehículo y su marido en un estado bastante ebrio remiten una y otra vez al espectacular atardecer que se da en el desierto y advierten al director en más de una ocasión de los problemas técnicos que puede llegar a tener debido a la falta de luz.

Texas Sunrise (17 min.) se presenta como una elegía al paisaje del sur-oeste norteamericano, un montaje de imágenes de ritmos cambiantes vertebrado por la palabra apasionada de un hombre invisible, del cual sólo sabremos, al final, que se nombra Johnson Frisco. Este *homeless* norteamericano reflexiona sobre el papel de la

libertad en la sociedad actual y, a su vez, denuncia la actitud conformista de los americanos.

Las imágenes se estructuran en un conjunto de planos, mayoritariamente estáticos, que representan la soledad de la Costa Oeste de los EEUU; caminos solitarios, automóviles viejos, carteles de restaurantes de carretera y panorámicas de infinitos desiertos se entremezclan con el relato de Johnston cuyo rostro queda sin desvelar.

Lluís Escartín mira con los ojos de un cineasta experimental y esto queda de un modo muy explícito en *Texas Sunrise* donde experimenta con el lenguaje cinematográfico, confrontando sonido e imagen y por consiguiente, creando un documental complejo y poético.



Texas Sunrise (2002)

En sus trabajos como *Mohave Cruising* y *Texas Sunrise*, así como en *Terra Incógnita* (2005, un particular relato de gente mayor del campo del Alto Penedés catalán), el propio director es parte imprescindible de su relato fílmico. Esto es latente a través de preguntas que los protagonistas le hacen, alusiones a él y a su acompañante... etc. Sin embargo, llama la atención, que en ningún momento esta presencia no se evidencie haciendo un contraplano y mostrándose a él mismo con su DvCam. Por consiguiente, podríamos afirmar que la mayoría de sus trabajos están compuestos por planos subjetivos (claramente, en *Terra Incógnita* o *Mohave Cruising*).

Cabe destacar del mismo modo, la inserción y combinación de planos breves, barridos,... etc. en yuxtaposición con por ejemplo, la casi interminable panorámica del desierto casi de 360° en *Texas Sunrise*, o el dilatado plano de un espejo donde el sol se refleja, pequeños guiños a otras prácticas experimentales. Así pues, se pueden contemplar en varios momentos saltos de *syncro*, se muestran fugaces segundos y frames de las barras de color, intercaladas en brevísimos planos, planos muy cortos que

quedan debajo como si filtrase un montaje anterior, hay enormes saltos de color pasando de planos con escasa luz a planos quemados...

Así dispuestas las cosas, las películas de Escartín parten de un posicionamiento experimental, es más, en ciertos momentos un posicionamiento radical. Y es importante subrayar que las prácticas fílmicas de Escartín se caracterizan sobre todo por su carácter trasgresor a la hora encuadrar y componer con determinada iluminación y a la hora de llevar a cabo esos montajes tan abstractos.

Bibliografía

Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (2007), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra.

Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.

Torreiro, Casimiro (2010), *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid: Cátedra.

VVAA (2005), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea.

VVAA (2001), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Festival de Cine de Málaga. Madrid: Ocho y medio.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio (2009), *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Weinrichter, Antonio (2007), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Divergencias y convergencias teóricas del Nuevo Cine Latinoamericano

Silvana Flores

Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

silvana_1977@yahoo.com.ar

Resumen:

Estudiaremos la producción teórica del Nuevo Cine Latinoamericano por medio de la puesta en común de los programas ideológicos y las propuestas estéticas de los mismos. Daremos cuenta de las convergencias y divergencias presentes en las teorías elaboradas por los realizadores entre los años sesenta y setenta con el fin de demostrar la vinculación continental de estas cinematografías. Analizaremos los escritos difundidos por los mismos a manera de ensayos y manifiestos, destacando específicamente dos puntos de discusión: la declaración del cine como un instrumento funcional a la prosecución de una Revolución y a la lucha contra la penetración cultural, y la realización de obras cinematográficas abiertas, constituidas como actos en sí mismas, que se oponen al ideal de perfección o de obra acabada.

Divergencias y convergencias teóricas del Nuevo Cine Latinoamericano

Las propuestas teóricas del cine de integración latinoamericano en los años sesenta y setenta fueron expuestas en su momento a través de innumerables ensayos y manifiestos que acompañaron la práctica fílmica de los cineastas y que resultan hoy en día una fuente de conocimiento asimilable a la ofrecida por los historiadores e investigadores sobre cine. En este artículo proponemos el análisis de al menos cuatro escritos que se convirtieron en matrices de la teoría cinematográfica regionalista. El primero de ellos provino de Brasil, por medio del pensamiento de Glauber Rocha, el realizador más propenso a la reflexión estética en su país. Si consideramos los ensayos más destacados de su producción escrita, el más influyente de ellos ha sido el conocido bajo el nombre

de “Estética del hambre” (Ezteyka da fome, 1965).¹ A través del mismo, el realizador ha sabido aplicar una serie de conceptos estéticos y sociológicos acerca de la revalorización de la violencia como recurso de salida ante la dominación, los cuales también circularon en esos años en otras disciplinas, ya sea en el ámbito del arte como en el de la filosofía o política.

En segundo lugar, en lo referente a la producción fílmica argentina destacamos la tarea ejercida por la agrupación Cine Liberación. A través de una compilación de escritos que datan entre 1968 y 1972, reunidos bajo el nombre de *Cine, cultura y descolonización* (1973), los integrantes de este grupo, representados por Fernando Solanas y Octavio Getino, expusieron lo que se dio a conocer como la teoría del Tercer Cine.² Esta se caracterizó por la fusión entre lo estético y lo social, la destrucción de la cultura dominante en pos de la construcción de lo que consideraban constituía lo nacional, y la concepción de la obra de arte revolucionaria como hecho integral, que abarcaría los aspectos de preproducción, producción y posproducción del film.

Cuba nos ofrece el tercer ejemplo de influencia en la reflexión teórica del Nuevo Cine Latinoamericano. Bajo la tutela del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), surgieron directores como Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes se encargaron de dar un vuelco en la trayectoria del cine de ese país. Este último fue autor de un ensayo que data de 1969, titulado “Por un cine imperfecto”.³ Allí, el realizador estableció a la obra como una herramienta revolucionaria, que anula la noción del film como un producto artístico más. García Espinosa concluyó en su texto que la calidad artística y técnica reclamada por el gran público, la industria y la crítica especializada debía ser reemplazada por el llamado “cine imperfecto”, desligado del exhibicionismo folclórico y de la afición meramente estética de los cineastas.

Por último, en lo que respecta al cine boliviano destacamos la labor cinematográfica de

¹ La presentación inicial de esta propuesta se realizó durante el transcurso de la V Rassegna del Cinema Latino-Americano llevado a cabo en ese año en la ciudad de Génova (Italia).

² Este concepto fue desarrollado en el ensayo titulado “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, publicado originalmente en el N° 13 de la Revista *Tricontinental*, fechada en octubre de 1969, y editada conjuntamente en las ciudades de Buenos Aires y La Habana.

³ Este artículo fue escrito a posteriori del buen suceso que había alcanzado su film *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), y se difundió a partir de fines de 1969. Diez años después, García Espinosa elaboraría una recopilación de sus propios ensayos, entre los que incluyó este, por medio de su libro *Una imagen recorre el mundo*. El mismo fue editado en La Habana por Letras Cubanas.

Jorge Sanjinés, cuyas enunciados ideológicos y estéticos se encuentran detallados en los diversos documentos que componen su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1980). En sus escritos, Sanjinés proclamó al arte cinematográfico como un instrumento dotado para otorgar respuestas al pueblo sobre las causas y culpables de su condición de explotado. Con ese fin, el realizador boliviano abogó por desligar a sus historias del individualismo del héroe del relato clásico, dando primacía a los protagonistas de los hechos reales por encima de la utilización de actores formados profesionalmente. Buscó, además, efectuar un tipo de montaje coincidente con la concepción temporal de las comunidades indígenas. En base a los ensayos y manifiestos aquí detallados, enumeraremos y analizaremos a continuación dos principios rectores que sobresalieron en los mismos con el fin de ponerlos en diálogo y debatir las coincidencias y desacuerdos teóricos que formaron parte del desarrollo de este frente regional cinematográfico. A partir de esta comparación proponemos establecer un somero registro historiográfico sobre los aspectos más sobresalientes del pensamiento estético del Nuevo Cine Latinoamericano, que consideramos servirá de plataforma a un trabajo de entrelazamiento de estos ejes teóricos con la práctica cinematográfica en sí misma.

Por amor al arte o a la Revolución

El cine continental de América Latina, por medio de las teorías de sus principales cineastas, estableció como expectativa durante los años sesenta y setenta la actuación utilitaria del mismo en función a los ideales de una anhelada Revolución. En este sentido, en la medida en que fueron avanzando en su producción, los miembros de la agrupación boliviana Ukamau generaron un desplazamiento de su mirada externa respecto a las experiencias de vida de las comunidades indígenas para instaurar una perspectiva endógena, revelando, desde adentro hacia afuera, las causas de la explotación denunciada en los films, así como la reflexión sobre posibles estrategias de lucha contra la explotación social.

Fueron diversas, sin embargo, las visiones sobre lo que se ha considerado una cinematografía verdaderamente revolucionaria por parte de los integrantes del Nuevo

Cine Latinoamericano. El mismo Sanjinés llegó a definirla como aquella “al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (1980: 38), entablando un vínculo ideológico entre los elementos formales y el contenido. En una perspectiva menos radical, el cubano Humberto Solás (en Burton, 1991: 206), afirmaría que todo film revolucionario se convierte en un acto político subversivo cuando es presentado en un mundo regido por el sistema capitalista.⁴ En relación con esto, son evidentes las coincidencias con su colega boliviano, el cual proclamaría que todo cine pretendidamente orientado a la divulgación ideológica es “falsamente político” (Sanjinés, 1980: 90) si no se ejerce un daño al sistema imperante. Habría, por tanto, películas que sólo estarían ofreciendo una exposición sociocultural contrapuesta pero sin constituirse aún en un acto que transgreda el orden establecido.

Este debate se encuentra vinculado a las discusiones sobre la polarización entre la estética y la ética, es decir, entre la expresión artística y la funcionalidad social. En el discurso de la mayor parte de los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano figuraron declaraciones que concebían a los films como instrumentos para la consecución de transformaciones políticas e históricas, revelando un pensamiento cargado de aspiraciones revolucionarias. Sin embargo, con el transcurrir de los años y de las condiciones represivas sufridas en algunos países a consecuencia de la persecución política, muchos realizadores manifestaron cierta declinación de sus iniciales posturas radicalizadas.

Cine Liberación declaró al cine revolucionario como un acto combinatorio de destrucción de las viejas formas estéticas adquiridas del cine industrial, y de construcción de nuevas herramientas estilísticas que contribuyeran a la formación de una conciencia sobre la realidad del país y de América Latina. La cultura dominante fue puesta en confrontación a la verdadera cultura nacional que intentaban rescatar. La primera representaba, según sus afirmaciones, a los valores impuestos por el imperialismo, mientras que la segunda estaría ligada a los movimientos de liberación en Latinoamérica. Ambas, a su vez, se corresponderían a dos tipos de proyectos cinematográficos: el inspirado por la concepción burguesa-imperialista, y el dirigido al

⁴ Esta misma concepción fue propia también de los realizadores de Cine Liberación: “Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una *cultura de subversión* y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un *cine de subversión*” (Solanas y Getino, 1973: 58).

desarrollo de las “facultades creadoras” (Solanas y Getino, 1973: 126) del ser humano. Dentro de las categorías propias de la cinematografía política, Cine Liberación hizo hincapié en el cine militante, consagrado a los propósitos de alguna clase de política específica, y especialmente de una organización encargada de cumplir funciones de contrainformación, concientización y ejecución de acciones revolucionarias. La funcionalidad de ese cine radicaría en sus resultados concretos sobre los destinatarios de esas películas. Por otra parte, las formas estéticas del cine revolucionario serían múltiples y opcionales, de acuerdo a la visión de cada creador, siempre y cuando estas ejerzan un rol “impulsor o rectificador” (1973: 76) sobre la coyuntura sociopolítica en medio de la cual fueron hechas estas obras.

El cine revolucionario adquiriría perspectivas diferenciadas en la medida en que las circunstancias históricas de un país llevaran al alcance de una etapa de liberación de su dominio sociopolítico. Mientras que en un territorio considerado en situación de explotación económica o cultural los realizadores coincidieron en la práctica de un cine con objetivos antiimperialistas, en otros casos, aplicados específicamente a la cinematografía de Cuba, la concepción de lo revolucionario acarrió cierto tipo de complejidad de análisis debido a la instalación de un nuevo sistema, acorde a las aspiraciones que llevaron a la lucha por la emancipación. Examinando el cine cubano realizado a partir de 1959, podemos observar, por tanto, la existencia de algunas inquietudes que presentan temas de discusión sobre la sociedad, asociados, entre otras cuestiones, a la presencia remanente del sistema burocrático y los cuestionamientos de ciertos sectores de la sociedad sobre el nuevo sistema instalado en el país.⁵

Según Julio García Espinosa, el triunfo de la Revolución favorecería la demolición de las estructuras que distancian a las masas de la posibilidad de creación artística, y democratizaría las oportunidades de expresión estética. Las naciones que no hubiesen adquirido aún las condiciones históricas para alcanzar este estado idealizado, tendrían en países como Cuba o el Chile de Salvador Allende, ciertos modelos paradigmáticos para la implementación de nuevas condiciones de producción cinematográfica. Sin embargo, notamos que otro ha sido el camino que han debido seguir las realizaciones políticas del Nuevo Cine Latinoamericano, que culminaron en la continuación en la clandestinidad, el exilio o el empleo de estrategias alegóricas o metafóricas propias de

⁵ Estos temas forman parte de los ejes narrativos de dos films de Tomás Gutiérrez Alea: *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968), respectivamente.

un cine de la resistencia.

La figura de Glauber Rocha fue también representativa para el cine latinoamericano respecto a la elaboración de planteos teóricos sobre el film revolucionario. Estos se han desplegado a través de dos etapas resumidas por dos de sus principales manifiestos: su mencionada “Estética del hambre” (1965) y la “Estética del sueño” (“Eztetyka do sonho”, 1971). En el primero de estos ensayos, el director proclamó a la violencia como el arma revolucionaria inherente al hambriento. El *Cinema Novo* fue definido en ese escrito como un movimiento encargado de poetizar al hambre, que se constituiría, junto a la miseria, en el común denominador que unificaba a las cinematografías del continente. El Nuevo Cine Latinoamericano vendría a exhibir a través de sus films una “galería de hambrientos” (Rocha, 2004: 65), rechazada no solo por el gobierno y la crítica cinematográfica, sino al mismo tiempo por el mismo público al cual se dirigía, incapaz de soportar ser testigo de su propia condición de abuso social. La estética del hambre es descripta a su vez como una estética de la violencia, presentada por el realizador como “la más noble manifestación cultural del hambre” (2004: 66). Rocha la enfrentaba a la mendicidad, debido a que esta última ha sido usualmente utilizada como un mecanismo de salvataje. La violencia, en cambio, tendría la ventaja de imponer radicalmente sus propias reivindicaciones. El hambriento que hace uso de ella no sería, según esta concepción, un ser primitivo, sino más bien el reflejo de una toma de conciencia revolucionaria, tanto para él como para su propio explotador.

Durante su exilio por diversos países en la década del setenta (1971-1975), Rocha volcó su pensamiento hacia la irracionalidad como fuente de ejecución de un cine revolucionario. A través de su escrito de 1971 asoció al racionalismo con los instrumentos históricos y políticos que conducen a la represión. En su texto, el cineasta brasileño afirmó que tanto las manifestaciones culturales de derecha como las de izquierda se han visto igualmente atadas por la razón conservadora: las primeras respondiendo a las consignas de orden y desarrollo, y las segundas, adoptando una actitud paternalista frente a las masas pobres (y por lo tanto, identificándose con la razón de la revolución burguesa europea). Como opción a estas propuestas diferenciadas, Rocha definió a la revolución como “la anti-razón que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza” (2004: 250). Considerando que el sueño es, según el autor, el único derecho que no

puede ser prohibido en las sociedades autoritarias, por medio de la irracionalidad la cultura popular podría afirmarse como instrumento de rebelión histórica.

Una estética de la imperfección

Algunos integrantes de las cinematografías que estamos estudiando han formulado la realización de films abiertos, opuestos al ideal de perfección o de obra acabada proveniente de las tradiciones políticamente heredadas. A cambio de un cine de tesis y conclusiones, concibieron producciones que planteaban procesos e interrogantes. Esta concepción no ha surgido en forma independiente en los directores latinoamericanos del período, sino que partió de las nuevas ideas acerca de las significaciones abiertas de las obras de arte, elaboradas contemporáneamente por Umberto Eco (1992), y a partir de las cuales se plantearía que todo producto estético posee una multiplicidad de formas e interpretaciones plausibles de ser realizadas por su receptor de acuerdo a su particular lectura.

El programa estético de la imperfección sería pregonado por el cubano Julio García Espinosa. Este director asoció a la obra acabada (o perfecta) con la práctica del cine burgués. Este se encargaría de mostrar, de manera contemplativa y directiva, las consecuencias de los problemas testificados en los films, mientras que el cine imperfecto aspiraría a exhibir el proceso en que los mismos se han desarrollado, sin imponer una conclusión hermética. La imperfección propuesta por García Espinosa no se remite a la producción de películas fallidas en sus aspectos técnicos, estéticos y narrativos, sino más bien a la ausencia de comentarios orientadores, la desaparición de intermediarios y al cese de las divisiones entre la instancia productora y receptora.

Glauber Rocha, por su parte, resumió como fundamento del nuevo cine brasileño a un rechazo del perfeccionismo, propio según él, de las culturas colonizadas que perseguían un ideal político. Por esa causa, propuso que el cine que estaba revolucionando la cinematografía de su país era “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como la propia sociología brasileña oficial...” (2004: 133). Por tanto, los films no tendrían como objetivo la obtención de la tradicional armonía narrativa ni la creación de una resolución ideológica a los

problemas testificados en ellos.

Cine Liberación también aludió en sus escritos a la “conciencia de inconclusión y de proyecto” (Solanas y Getino, 1973: 163). Sería en la proyección de las películas donde las ideas expuestas se actualizarían críticamente. Las pretensiones de reelaboración de la obra cinematográfica por medio de las intervenciones de su público refieren a un proyecto de conclusión dialéctica, por el cual la obra estaría incompleta sin la participación y el trabajo de resemantización de sus receptores. La realización de un cine perfecto llevaría, según los realizadores argentinos, a una instancia de imitación de las cinematografías dominantes, y como consecuencia de ello, a una frustración basada en la semejanza entre ambas realidades estéticas y sociales.

Más allá de estas aspiraciones, creemos que ha habido en organizaciones radicales como Cine Liberación una tendencia a franquear las barreras del pensamiento autónomo del receptor, y direccionarle a determinado tipo de deducciones sobre los problemas planteados. Jorge Sanjinés, en coincidencia con las declaraciones hechas por sus colegas argentinos, afirmaba que los medios de comunicación de los países dominantes suelen ejercer sobre el pueblo un aplacamiento y sometimiento de la voluntad. Podríamos preguntarnos, al mismo tiempo, si el Nuevo Cine Latinoamericano, en su tendencia militante, no indujo también a un pensamiento específico a sus espectadores, por medio de la producción de métodos de expresión coercitivos. Aún cuando se realice una película que testifique las reivindicaciones de una comunidad en particular, siempre estará presente la intervención del creador, que en ocasiones puede actuar en conjunto con el pueblo, pero cuya presencia y decisión final sobre el texto fílmico determina una conclusión en particular.

Como pudimos ver, ha habido una intención por parte de los realizadores que conformaron el Nuevo Cine Latinoamericano, por integrar sus esfuerzos teóricos, estéticos y prácticos para conformar un frente que contrarreste el dominio de las cinematografías provenientes del eje euro-norteamericano. La puesta en acuerdo entre los realizadores no significó que el cine regionalista de los años sesenta y setenta careciera de disparidades. Los manifiestos y ensayos, las entrevistas y la serie de documentos que están a nuestra disposición revelan un diálogo abierto, que más allá de los desacuerdos, permitieron instaurar un proceso de renovación que revolucionó no sólo las estructuras estéticas y narrativas de los films sino también el sistema industrial

y los modos de difusión de las obras cinematográficas.

Bibliografía

- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994), *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid: Dykinson.
- Bentes, Ivana (1997), *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Burton, Julianne (1991), *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*, México: Diana.
- Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona: Planeta.
- Gerber, Raquel (1982), *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Getino, Octavio (Comp.) (1988), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Legasa.
- Getino, Octavio (1990), *Cine y dependencia*, Buenos Aires: Puntosur.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de 'las historias de la revolución'*, Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Gutiérrez Alea, Tomás (1982), *Dialéctica del espectador*, La Habana: Ediciones Unión.
- Johnson, Randal y Stam, Robert (1995), *Brazilian cinema (expanded edition)*, New York: Columbia University Press.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pierre, Sylvie (1987), *Glauber Rocha. Textos e entrevistas com Glauber Rocha*, São Paulo: Papirus.
- Rocha Glauber (2003), *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac Naify.
- Sanjinés, Jorge (1980), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México: Siglo XXI.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Altamira.

Grau en el Cine Español. 1962 y la estética de su cine de idea

Miren Gabantxo Uriagereka

Departamento de Comunicación Audiovisual, Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco UPV-EHU

miren.gabantxo@ehu.es

Resumen:

El cineasta Jordi Grau trabajó en contextos históricos diferentes en España, bajo la dictadura, la transición y la democracia, en el período entre 1962 y 1994. Ésta es una aproximación al primer período, que se desarrolló bajo la dictadura franquista y donde las innovaciones estéticas del autor debían pasar el filtro de la censura.

Comenzó haciendo lo que podría clasificarse como “cine de ideas” con sus primeros seis largometrajes (*Noche de verano*, *El espontáneo*, *Acteón*, *Una historia de amor*, *Chicas de Club* e *Historia de una chica sola*) y la fracasada *Tuset Street*, que se negó a firmar. Esta ponencia explorará su mundo personal y su trabajo audiovisual en el comienzo de su andadura cinematográfica, con su llamativa película *Noche de verano* (1962). Se intentará hacer luz sobre las dificultades de un cineasta esteticista y empeñado en transmitir ideas “profundas” a pesar de la censura cinematográfica vigente bajo la dictadura.

Palabras clave:

Grau – cine español – censura – dictadura – esteticismo

Grau en el Cine Español. 1962 y la estética de su cine de idea.

El film (Expediente de censura sobre película: *Noche de verano*, caja 42.149–expediente 26.458, 1963) es la historia de amor y desamor y de las aspiraciones vitales

de varios hombres y mujeres, pero el punto de vista escogido para el film es el de dos hombres, que no se conocen entre sí y que pertenecen a dos clases sociales antagónicas. Cada uno de ellos mantiene relaciones de pareja con su esposa dentro del matrimonio, pero de su insatisfacción y de su imposibilidad de comunicación, surge la fantasía de relacionarse con otra mujer a la que dejaron atrás. Ésta es una película de alusiones, donde el pasado, el presente y el futuro, deben ser adivinados por los espectadores en el escenario de la noche de San Juan, esa noche del solsticio de verano cuando “todo el mundo hace lo que le da la gana”.

Hay dos hilos narrativos que discurren en paralelo: por un lado, la historia del joven Martín, de clase social baja y que acude a la verbena con Alicia (Marisa Solinas). Para explicar la conexión emocional entre ambos, Grau compone la imagen de sus manos entrelazadas e iluminadas de manera extrema, mientras los fuegos artificiales dejan ver y no-ver sus rostros emocionados.



Finalmente Martín abandona a Alicia y se casa con otra, con Rosa (Rosalba Neri) quien evidentemente miente a Martín diciéndole lo que quiere oír: “el amor verdadero consiste en la entrega total”.

Por otro lado, está la historia del maduro ligón Bernardo (Paco Rabal), de clase social alta, casado con Carmen (Lydia Alfonsi), la mujer-de hielo, que ante sus caricias le reprocha “acaba de una vez este juego”. Bernardo aspira a ser amante de su confidente Inés (María Cuadra), la mujer-amiga íntima. Aunque aparentemente la acción gira en torno a dos triángulos amorosos, en realidad, los largos diálogos –que son fundamentales en el film- se resuelven entre dos parejas, la de los citados Martín y Juan, con las mujeres, Alicia e Inés, que son las mujeres con las que realmente pueden comunicarse, aunque no sean sus esposas.



Grau intenta desarrollar un estilo donde el espectador, aunque encuentre vacíos narrativos en el tiempo presente que se le cuenta, deduzca implícitamente cosas del pasado de los personajes. La noche de San Juan del pasado es de donde llega lo no-dicho, que afecta a la noche de San Juan del presente y deja imaginar lo que será la tercera y última verbena en la noche donde todo está permitido: “la verbena es un perfume que se hace fiesta una vez al año”. Es en la noche de San Juan cuando el grupo de parejas de la alta burguesía se permite acudir al espectáculo *kitsch* de la ya desaparecida Bodega Bohemia, en la calle Lancaster, en pleno barrio chino de aquella Barcelona de los años sesenta. Un oscuro, rancio y decadente café teatro con una orquestina y piano de pared y donde había colgado un cartel que decía: "Bodega Bohemia, donde los artistas nacen". Pero la realidad era más bien la contraria: últimos estertores de personajes fugados de algún film de Fellini tocados por el olvido artístico de la época dorada de cabarets y *music halls*. Allí estas parejas burguesas del film bailan y se divierten y demuestran su clasismo y su desprecio a los esperpénticos artistas de variedades. Grau con su cámara documental capta pedazos de realidad y los combina con la ficción de escenas corales de sus magníficos actores y actrices en pleno flujo creativo.



En el film, al tercer año, se desencadena el arrepentimiento de Martín, ya casado con Rosa. Tiene coche y ahora acomodado en su vida burguesa, busca a Alicia y se permite acosarla sexualmente. Grau recuerda: “(...) En *Noche de verano* hay una sola frase cortada por la censura. El protagonista se casa con la chica guapa y se encuentra con la del cine-club y le propone una vida con ella. Tú eres un hombre casado, dice ella. Y él le dice: -pero qué es el matrimonio, no es más que un contrato. El amor es otra cosa”(Gabantxo Uriagereka, 2004).

Para Alicia, Martín parece haber cambiado, presenta un lado oscuro. Ella intuye algo peligroso. No le queda más remedio que huir y corre a encerrarse en el coche y le grita “llevas el diablo dentro”. También esa noche de San Juan se produce el diálogo definitivo entre Paco Rabal y María Cuadra, en una escena forzada, dado el contexto de la época y la escala social a la que pertenecen los personajes: ella está en la cama con un camisón transparente; es la habitación de invitados de la casa de Bernardo y él entra con una excusa estúpida y se tumba a su lado para hablar. La cama es el lugar de la introspección, donde Inés se muestra con absoluto autocontrol ante la pulsión sexual de él, mientras le susurra confidencias: “Estoy sólo y no encuentro quien me quiera. Me das pena, Bernardo”.



Es una situación poco creíble que Grau resuelve con maestría gracias a la dirección de actores y al teléfono que suena en el momento oportuno para cortar el diálogo e introducir en el fuera de campo, la presencia del marido ausente.

Por otro lado, hay que decir que la película comienza y acaba de la misma manera, con el mismo plano y la misma música inicial. Grau elabora una estructura circular y cierra la historia con el mismo personaje, Paco Rabal (Bernardo), conduciendo el mismo coche de lujo y ojeando mujeres, cual *playboy* por las Ramblas de Barcelona, en un *travelling* que recuerda que tras la desinhibición de la noche de San Juan, de la noche loca del verano, cada uno vuelve a ocupar su lugar en el teatro de la vida.

Noche de verano, el deseado primer largometraje de Grau, se rodó en 1962, tras una penosa etapa de malvivir en Madrid, haciendo otros trabajos menores, como documentales para el NO-DO¹(Bello Cuevas, 1999) y para Televisión Española y ejerciendo de ayudante en películas ajenas. Grau había llegado de Barcelona a Madrid en 1956 y en 1957 decidió irse con una beca a Italia, a estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma. Allí, como estudiante, tuvo contacto con cineastas como Blasetti, Antonioni o Fellini (Grau Solá, 2003: 232).

(...) Fellini venía a ver su película y se sentaba con nosotros y hablaba. Empecé a caerle simpático y pregunté a ver si le podía hacer una entrevista para una revista española. Él dijo que sí e hicimos una entrevista larga en su coche.

-Ma que raza de periodista e. Pero si no graba nada.

Villota pasó la entrevista para la revista "Actualidad española". Eran tres o cuatro páginas. Yo cogí la revista y las fotos, se las llevé a Fellini en el bar Canova y él se quedó asombrado del resultado. Le decía a Plaiano que estaba a su lado:

-yo que pensaba que este chico me engañaba y ha hecho algo.

-bueno, tengo memoria –le dije.

Desde entonces mantuvimos una relación (Gabantxo Uriagereka, 2004).

¹ El NO-DO, (Noticiarios y Documentales), se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre 1942 y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año, (B.O.E. 22-12-42), como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional". Se le atribuyó la exclusividad de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todas los cines; su proyección comenzó el primer lunes de 1943, y así se mantuvo durante los treinta y dos años siguientes, en todo el Territorio Nacional, Posesiones y Colonias; en septiembre de 1975, por O.M, la proyección del NO-DO deja de ser obligatoria.

Esta entrevista de Grau con Fellini que se publicó en la revista *Actualidad española*, es la que propició la idea de una coproducción entre Procusa y Domiziana Internazionale, ambas dos, empresas de cine vinculadas a la organización religiosa Opus Dei. Cuando Grau volvió de la beca en Italia se instaló en Madrid, seguro de que llegaría su oportunidad para hacer la película con el guión que tenía escrito (el de *Noche de verano*). Grau formó parte de la creciente oleada de realizadores dispuestos a poner su nombre como directores adjuntos para facilitar los trámites administrativos de las numerosas coproducciones que estaban gestándose. El trato consistía en sentarse al lado de quien verdaderamente dirigía la película con objeto de cubrir la cuota de participación española que marcaba la normativa, enmarcado todo en el contexto de: “(...) una picaresca de la que se beneficiaban todas las empresas implicadas, acogidas a las leyes de protección vigentes en sus respectivos países” (Riambau, 1998: 275).

Sumando las diversas ayudas institucionales de cada país era posible producir un largometraje sin apenas arriesgar fondos propios, al tiempo que se favorecía un saludable intercambio profesional y un tímido contacto con la industria extranjera, en este caso italiana. Jordi Grau participó de ayudante en las siguientes películas:

1957- *Un hombre en la red* (Ricardo Freda)

1958 - *Diez fusiles esperan* (José Luis Saénz de Heredia)

1961- *El coloso de Rodas* (Sergio Leone)

1961- *Goliath contra los gigantes* (Guido Malatesta).

Además, en *Goliath contra los gigantes*, Grau se encargó de terminar el rodaje y sonorizar la película. Mención aparte tiene su labor como coordinador artístico y asesor de color en la película *Los últimos días de Pompeya* (1959, Mario Bonnard y Sergio Leone).

Grau tenía una excelente relación personal con Villota Elejalde, que era el gerente de Procusa y a quien conocía de sus años en el Cine-Club Monterols, pero no conseguía su sueño, el de realizar un largometraje, algo que se convertía año tras año en una misión imposible dentro de la citada productora.

Una segunda aparición en los medios de comunicación, en una foto con Fellini, reactivó el mundillo e impresionó a la productora italiana Domiziana, a los agentes y a los

actores, y la película se puso en marcha. El 23 de febrero de 1963 la Junta de Clasificación y Censura acuerda clasificar los 14 rollos y 3.307 metros rodados del film en la categoría Primera-A y declararla "película de especial interés cinematográfico" (Expediente de censura sobre película: Noche de verano, caja 42.149– expediente 26.458, 1963), sólo cinco meses después de conseguir el permiso de rodaje. Determinan el coste de producción correspondiente a la parte española en 6.137.500 pesetas, es decir, que asumen incluso el aumento de los costes de producción. La clasificación otorga a Procusa una protección económica equivalente al 50% del coste de producción reconocido.

Cabe destacar que en la reunión de la Junta de Clasificación y Censura la citada decisión se toma por unanimidad. Quien preside la Junta es nada más y nada menos que José María García Escudero, quien a partir de 1962, como Director General de Cinematografía y Teatro promovió medidas protectoras hacia el Nuevo Cine Español de aquellos años. Conviene situar *Noche de verano* como una película que coincide en el lugar y en el momento oportuno para poder hacerse con el pleno apoyo institucional a los nuevos cineastas.

Noche de verano es una reflexión sobre la idea del amor puro y el contrato de matrimonio, una reflexión sobre la incomunicación, que se muestra a través de las relaciones de varias parejas de la clase social alta y de la clase social baja de la Barcelona de los años sesenta.

(...) sí, en *Noche de verano* existe la historia de un hombre que está entre dos mujeres que le atraen por igual, pero de manera distinta. Pero es que, además, en *Noche de verano* existe también una mujer que está entre dos hombres. Es la angustia -o por lo menos, la perplejidad-, de encontrarse metido en una sociedad donde el amor está codificado, planificado y esquematizado y, sin embargo, sentir la capacidad de un amor más amplio y verdadero, de una comunicación total y profunda (Gabantxo Uriagereka, 2004).

Tanto el proceso de producción como el rodaje de esta película fueron complicados. En el libreto del Club Urbis (Quesada, 1978), se cita a Laponia Films (San Sebastián) como productora participante, junto a Procusa (Madrid) y Domiciana Internazionale (Roma). Pero esta productora, ligada a Elías Querejeta, no aparece citada ni en el expediente administrativo del Ministerio de Cultura ni en los títulos de crédito de la película. La

película estaba realizada y sin embargo el empeño posterior de Proclusa por invisibilizar la película fue muy evidente.

(...) Como la película era inmunda había que hacerla desaparecer y los demás querían forzar la cosa. Pero yo supe después de ese puzzle...; me enteré por uno de la cabina de proyección que estuvo con Escrivá en Roma. Yo entonces no lo podía entender, con todo lo que había costado hacer esta película. En el Festival de Valladolid le dieron más premios, García Escudero había apoyado la película, y estaba la opinión de Nicholas Ray que le gustó mucho la película. Al festival de Valladolid fue entera y para su comercialización se estrenó cortada y el trozo de negativo lo tiraron. Estoy intentando recuperar la versión italiana porque tiene que haber un inter-negativo entero. Habrá que buscar la versión de la filmoteca italiana (Gabantxo Uriagereka, 2004).

Respecto al tema del erotismo y la represión, García de Dueñas en una entrevista a Grau, en 1968, plantea que en *Noche de verano* hay esa especie de noción de culpa, de pecado. Para emplear los términos de una moral católica, menciona la culpa, el pecado de la pareja ante la proximidad –que no realización– de la entrega amorosa. Grau señala a García de Dueñas la idea que no se muestra explícitamente en esta película: “(...) En *Noche de verano*, la limitación, el hecho de que no llegara nunca a consumarse el acto sexual de los personajes venía dado por una actitud mía personal; yo creía que en aquella historia tenía que ser así, debido a lo que quieras, a mi propia formación –yo, al fin y al cabo me he formado en la moral católica” (García de Dueñas, 1968).

Así que puede decirse que si *Noche de verano* existe como tal es por el empecinamiento del joven director Grau y porque fue una coproducción hispano-italiana auspiciada por el propio director general de cinematografía García Escudero. Coincidieron por lo tanto unas circunstancias, de tiempo y lugar oportunos, para un nuevo cineasta como Grau.

Para esta coproducción, Grau contó con dos jóvenes actrices italianas: Rosalba Neri y Marisa Solinas, con veintitrés años y en el esplendor de su belleza, que sirvieron a Grau para representar los dos tipos de mujer entre los que se debate la conciencia de un humilde Martín (otro joven actor italiano, Umberto Orsini, quien debutó con Fellini en *La Dolce Vita*, en 1959). Rosalba se presenta como la mujer-lujuria y Marisa como la mujer-intelectual. Marisa Solinas participó en 1962 en *Boccaccio 70*, con los realizadores Vittorio de Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli y Luchino Visconti en una colección

de inocentes cuentos eróticos que sugieren más que muestran, apuntan más que enseñan y divierten, eso sí, burlando la censura dentro de un orden. Rosalba Neri se hizo popular en películas eróticas como *99 women* (1969) de Jesús Franco. Lydia Alfonsi, que encarna el papel de una bella y elitista dama (Carmen), incapaz de empatizar con nadie, era entonces en Italia una reconocida actriz dramática de teatro. María Cuadra también era una famosa actriz de teatro en España y era a su vez la esposa del actor y productor italiano Eduardo de Santis. Y sin olvidar al actor Paco Rabal (que cobraba el mayor sueldo), puede decirse que para este film se juntaron una serie de actores y actrices emergentes y un director novel, el joven Jordi Grau, ansioso por hacer una película europea en forma y fondo. En un guiño para cinéfilos, la película incluye cine dentro del cine, con la escena del cine-club donde se proyecta el film neorrealista de 1954 de su admirado Rosellini, *Viaggio in Italia* (traducida al español como *Te querré siempre*).

(...) En *Noche de verano* quizás se noten influencias de dos realizadores a los que considero maestros: Rossellini y Antonioni. Aunque también me apasionen Godard, Bresson, Welles, Fellini...Creo que ahora es una buena ocasión para que los jóvenes que empezamos a incorporarnos al cine español lo pongamos un poco al día en cuanto a estilo cinematográfico se refiere, trayendo lo que fuera de nuestras fronteras es moneda corriente, porque la renovación de nuestro cine ha de venir forzosamente de nosotros. Los realizadores “consagrados” evolucionarán posiblemente al amparo de la nueva coyuntura, pero esa evolución será “para ellos”, es decir, no afectará sensiblemente al cambio que debe operarse rápidamente en nuestra cinematografía; ya digo que ese cambio radical que tan necesario es para el saneamiento de nuestro cine, ha de venir de las nuevas promociones (García de Dueñas, 1963: 12).

El rechazo moral de Procusa (del líder del Opus Dei, Escrivá de Balaguer) hacia la película, no fue suficiente para impedir que disfrutemos hoy de esta película.

Y es que Grau era y es un cineasta poco estudiado y a quien se ubica alejado de las consignas políticas de izquierda y más en conexión con la organización religiosa Opus Dei (imbricada en las productoras de cine y en la tecnocracia franquista de al España de los años sesenta). En consecuencia, se le relaciona con cierto cine institucional y elusivo que fue utilizado por el estado franquista para mostrar una imagen de normalidad cultural en España y acudir a los festivales internacionales. El historiador experto en

cine documental latinoamericano, Paulo Antonio Paranaguá, al respecto de la conflictiva relación entre el archivo histórico de un país y la forma de hacer historiografía, dijo:

La historia del cine suele coincidir con la historia nacional y se genera la contradicción de crear una historia del cine nacionalista. El principio de sistematización aplicado al producir la historia del cine del propio país, se basa en el catálogo comentado del historiador, sin hacer análisis fílmico. Y se suele eludir la circunstancia de que los críticos de cine en sus reseñas de prensa privilegian ciertos estrenos y a ciertos directores de cine. Lo que inventa una tradición (Paranaguá, 2010).

Estos textos referenciales que obviamente se enmarcan en orígenes diversos, pero con la misma voluntad de drástica intervención en el campo cinematográfico, han establecido las bases de lo que se pensó por muchos años (y algunos siguen sosteniendo) acerca del cine español, a partir de sus señalamientos sobre ciertos conjuntos de filmes, sobre la relación entre el cine y el Estado, o entre el cine y la sociedad, con sus caracterizaciones sobre el proceso industrial del cine en España y sobre las relaciones con las industrias de otros países. En el caso español, algunos de los críticos de cine de la posguerra y la transición, se convirtieron en los historiadores y profesores de universidad que han generado la historiografía actual. Y de ahí la depreciación de Grau como cineasta y el trato marginal de sus películas para el análisis formal.

En pleno apogeo del Nuevo Cine Español y del Realismo de los años sesenta, el cineasta Grau apostó por el esteticismo audiovisual y por innovar en las ideas profundas sobre las que reflexionar a través del cine, dando muestras de subversión cinematográfica en el erial del franquismo.

Bibliografía

Bello Cuevas, J. A. (1999), "El NO-DO, hoy", *Cuadernos de documentación multimedia*, CDM consultado el 15 de Julio de 2009 en URL: <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm>

Expediente de censura sobre película: Noche de verano, caja 42.149– expediente 26.458, (Ministerio de Información y Turismo, 1963).

- Gabantxo Uriagereka, M. (2004), Entrevista inédita en formato vídeo con Jordi Grau Solá.
- García de Dueñas, J. (1963), “Jorge Grau, primera película”, en *Revista Triunfo*, 34, 26 de enero.
- García de Dueñas, J. (1968), “Entrevista a Jorge Grau”, en *Nuestro cine*, 73, 8-21, mayo.
- Grau Solá, J. (2003), “La solitudine del genio. Fellini-Amarcord”, en *Rivista di studi felliniani*, 3-4, 232.
- Paranaguá, P.A. (2010), Conferencia Plenaria de Paulo Paranaguá en el II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Apuntes de Conferencia.
- Quesada, L. (1978), *La obra fílmica de Jorge Grau*, Madrid: Club Urbis.
- Riambau, E. (1998), “Algunas proposiciones metodológicas para el análisis histórico del cine español (a propósito de la producción catalana de los años sesenta)”, Actas del VI Congreso de la A.E.H.C., Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 275-291.

Subalternidad y agenciamiento. Apuntes sobre la representación de la mujer musulmana en el cine

José Gatti

Universidade Tuiuti do Paraná, Universidade Federal de Santa Catarina

zegatti@uol.com.br

Resumen:

Este trabalho analisa imagens de mulheres muçulmanas no cinema e na televisão, focalizando as vestimentas tradicionais num contexto de políticas de representação de gênero e etnicidade. São examinadas cenas do noticiário de televisão *Jornal Nacional*, e dos filmes *A batalha de Argel*, *A caminho de Kandahar* e *Confessions of a gambler*.

Palabras clave:

cinema - políticas de representação - estudos de gênero - islamismo

Subalternidad y agenciamiento. Apuntes sobre la representación de la mujer musulmana en el cine

Las representaciones de la mujer musulmana en los medios audiovisuales demandan abordajes específicos. Me gustaría argumentar, en este trabajo, que en el caso de la mujer musulmana el foco está en un juego de oposicionalidades: visibilidad e invisibilidad, en el cual la indumentaria femenina musulmana tradicional ha desempeñado un papel central sugiriendo argumentos, determinando *découpages* y, sobre todo, formando espectadorialidades. Esa indumentaria se configura, en el cine y en la televisión, en un significante de identidad casi incontestable y, casi siempre, con la función explícita de evitarse ambigüedades en la representación de la mujer islámica. Estamos acostumbrados, especialmente delante de películas de acción producidas en

cinematografías hegemónicas como la hollywoodense, a ver la mujer velada como oprimida por una sociedad islámica sexista, esté ella portando el chador ("tienda", en persa; vestido que cubre el cuerpo de la cabeza a los pies), usando el *niqab* ("máscara", en árabe; velo sobre el rostro), cubierta totalmente por la burca ("cobrir", "velar", palabra con raíces en hindi, persa y árabe, vestimenta obligatoria bajo el talibán o simplemente usando el *hijab* ("cubierta", en árabe; hoy puede ser entendido como un lienzo sobre la cabeza), este último, accesorio de vestuario que provoca amplios debates en países como Francia.

Todos esos ítems de la indumentaria femenina forman parte de un contexto más amplio de (in)visibilidad, que puede ser definido como *pardah*. Ese concepto, que tiene origen en la palabra persa que significa "cortina", implica en una serie de reglas que varían de acuerdo con el momento y el contexto cultural, y que determinan el locus de la mujer en el mundo patriarcal islámico. Pero la *pardah* no es practicada de la misma manera en las distintas comunidades musulmanas y la variabilidad puede ser inmensa. Dos ejemplos: en el África Subsahariana es aceptado que las mujeres musulmanas se muestren en sitios públicos con los senos desnudos; en Afganistán con el dominio talibán, es obligatorio que las mujeres vistan burcas y los brazos deben estar siempre ocultos.

Al mismo tiempo, parece fácil asociar el estilo conservador de las mujeres en el mundo musulmán como significantes de un proyecto de apego al pasado, de una vuelta al tiempo que, en última instancia, significa un rechazo a la modernidad (entendida en su versión euro-occidental). Por otro lado, puede parecer paradójico para el observador euro-occidental pero el chador puede tornarse un dispositivo, digamos, progresista o por lo menos de ascenso social. La periodista norteamericana de origen iraní Azadeh Moaveni, quien trabajó como corresponsal del magazine *Time* en Teherán, señala que, desde la revolución Islámica, para muchas mujeres de regiones rurales del Irán el chador ha funcionado como una especie de salvoconducto para que pudiesen estudiar en la universidad y asumir puestos de trabajo antes vetados en sus comunidades de origen. Ella misma, oriunda de las clases medias altas de la capital -y, vale decir, opuesta a las imposiciones de la policía moral de la revolución islámica- describe su espanto al conocer a una joven totalmente cubierta que trabajaba como fotógrafa, algo que significaba una inusitada ascensión social en su familia. El chador, en este caso, la permitía circular y registrar eventos frecuentados exclusivamente por hombres. El

chador, en este caso, significaba un elemento de movilidad social y, paradójicamente, movilidad de género (Moaveni, 2005).¹

Otra aparente paradoja: en *A través de los olivos*, realizado en 1994, Abbas Kiarostami narra un cuento de amor imposible que se espirala en doble clave diegética -la del encuentro de dos jóvenes que son reclutados como actores para vivir una relación amorosa dentro de una película que, para desesperación del "director" de la película, ya mantenían una relación. Bueno, lo que puede sonar como "una relación" en términos euro-occidentales es muy distinto de lo que se ve en la película, contextualizada en el medio rural iraní. Muchacho y muchacha habían tenido un brevísimo contacto ocular, lo que para el muchacho significaba consentimiento de noviazgo sin que siquiera hubiesen hablado. Es importante destacar que, en aquella cultura, el velo sobre el rostro no es obligatorio, lo que deja el mirar de los jóvenes más vulnerable, podemos decir, acerca de lo que ocurre en una comunidad que impone la burca. Pues a través de la visera de la burca, como veremos más adelante al comentar *Kandahar*, el mirar de la mujer sería más... libre, pues su dirección no es testimoniada por nadie. En ese sentido, la vestimenta no serviría solamente para la protección contra la mirada de los otros, sino para asegurar la libertad de mirar *hacia* los otros. Pero sabemos bien que eso no quiere decir que las mujeres obligadas a vestir burca hayan superado la subalternidad. Al contrario: su mirada puede estar "protegida", pero no puede ser desvelada.

Pocos lo saben, entretanto, que el velo no fue creación musulmana. Su utilización ya existía entre los seguidores de Zoroastro en la Persia pre-islámica y en la Bizancio cristiana (Armstrong, 2009: 229).

Vestigios de esa cobertura en el mundo cristiano pueden ser detectados en el uso de mantillas en la iglesia por mujeres católicas conservadoras, y en ceremonias como el casamiento, en que el novio "descubre" el rostro de la novia parcialmente ocultado por un velo. Las órdenes religiosas para monjas mantienen, en mayor o menor medida, dispositivos de purdah: velos, cortes de pelo y, en los órdenes de reclusas, pesadas cortinas que las separan de los demás participantes de la misa y otros actos litúrgicos. Y

¹ El debate sobre el uso de la vestimenta femenina en el mundo islámico ha sido grande en las últimas décadas. Son particularmente importantes los trabajos de Nilufer Gole, entre los cuales destacan *Musulmanes et modernes: voile et civilization em Turquie* (Paris: Découverte, 1993) y *The Forbidden Modern: Civilization and veiling* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996); así como los influyentes trabajos de Seyla Benhabib, *The Claims of Culture – Equality and Diversity in the Global Era* (Princeton: Princeton University Press, 2002) y *The Rights of Others (Aliens, Residents and Citizens)* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

en ciertos grupos de judíos ortodoxos, el velo se convierte en toca o peluca, usadas obligatoriamente por mujeres casadas. Esas pelucas son por lo general del mismo color del pelo (totalmente) ocultado, cuya visión es derecho exclusivo del marido. En este caso, la invisibilidad es mediada por un simulacro que, paradójicamente, permite que se imagine el "real" por su absoluta semejanza. Al mismo tiempo, en una sociedad laica ese recurso permite que la mujer israelita mantenga su afiliación religiosa "invisible", desde que su apariencia sería semejante a de las mujeres no-religiosas.

En el mundo islámico, la cobertura del cuerpo femenino puede tener muchos usos y significados: profesión de fe (aunque el Corán recomienda solamente modestia, y *no* velos sobre el rostro), protección contra miradas erotizadas e históricamente, señal de clase social elevada, desde que las mujeres veladas (y mantenidas en el harén) no necesitarían trabajar en el campo. El velo, así, tiene su origen en un contexto de dominación patriarcal que determina un papel subalterno para las mujeres y que se justifica, al mismo tiempo, con la necesidad de protegerlas. La cobertura de las mujeres serviría, en esa manera, para resguardar su integridad física y su función reproductora. Una de las consecuencias inmediatas es que el cuerpo femenino se mantiene, así, confinado en una dimensión *esotérica*, mientras la imagen de la mujer adulta en la dimensión *exotérica* es de algo oculto por la purdah.² En el caso del fundamentalismo talibán, la mujer no podrá ser vista ni oída, ya que solo podrá hablar con su marido o pariente próximo. Por otro lado, el uso del velo en el imaginario popular euro-occidental está decididamente asociado al islamismo -especialmente en sus formas fundamentalistas-. Lo que es aún más grave es que el velo está asociado a la mujer que, bajo la vestimenta, puede ocultar una bomba. Se puede decir que si la discusión respecto al cuerpo femenino pasa, en el contexto del psicoanálisis, por la significación de la mujer como origen del miedo a la castración, en el caso de la mujer velada musulmana el miedo se volvería en miedo de *aniquilación*.

Evidentemente me refiero aquí a estereotipos alimentados por un cine alineado al poder militar hegemónico. En la historia reciente, en que el cine ya desempeña un rol central en la formación del imaginario, esas yuxtaposiciones han sido francamente diseminadas y construidas como estrategias definidas por el gobierno de Estados Unidos en diversos momentos de su historia, contribuyendo así a la formación espectral de más de una

² En el discurso teológico, lo esotérico es lo que no se ve, lo exotérico es lo que está expuesto.

generación en el mundo euro-occidental. Bajo el gobierno de Reagan, por ejemplo, fue estimulada la producción de diversas películas con personajes libios = árabes = musulmanes = terroristas, lo que resultó en una ecuación simplista que casi siempre se mantiene sumergida en las convenciones de películas de acción. Durante los años Bush, el foco se descentró de libios para iraquíes, palestinos y afganos -y, como resultado del juego de alianzas políticas y económicas, los saudís fueron flagrantemente subrepresentados-. No sería necesario decir que los valores de producción de esas películas dependen mucho del apoyo estratégico del Pentágono para los rodajes. Una simple escena con tanques y helicópteros (y hay tantas en el cine hollywoodense) depende de ese acuerdo tácito entre dirigentes militares y productores de cine. Todos parecen lucrar con esa articulación; los productores consiguen recursos materiales para sus películas y el gobierno de Estados Unidos interfiere en una poderosa -e intimidatoria- arma de propaganda de su poderío militar.

¿Pero habría alternativa para ese cine tan poderoso? En este trabajo, acercaré películas producidas al margen de Hollywood, con excepción de un noticiero de televisión, que se encuadra en los parámetros de la industria hegemónica. Yo podría haber elegido otros ejemplos, como el ya mencionado *A través de los olivos*, o aún *El círculo* (2000) y *Offside* (2006), películas en que el iraní Jafar Panahi discute en detalle la cuestión femenina en su país. Pero he elegido comentar el noticiero *Jornal Nacional*, de la Rede Globo de televisión de Brasil, un corto y tres largometrajes de épocas y orígenes distintos. Las películas son "Quais de Seine" (episodio de la película *Paris, je t'aime*, Gurinder Chadha, 2006), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Kandahar* (Mosen Makhmalbaf, 2003) y *Confessions of a gambler* (Rayda Jacobs, 2007). La búsqueda de esta lectura crítica puede ser resumida en dos preguntas: ¿cuál es el agenciamiento de los personajes femeninos en relación al uso del velo? En ese sentido la oposicionalidad se configuraría aquí entre subalternidad y agenciamiento. ¿En qué medida el cine y la televisión dan la palabra a las propias mujeres? O mejor dicho: ¿en que medida las mujeres se hacen oír y determinan la forma por la cual son representadas?

Jornal Nacional: el velo como provocación

La imagen que sigue invadió periódicos y pantallas de aparatos de televisión en todo el mundo durante los primeros días de abril de 2010, cuando la policía rusa anunció que habría descubierto a la autora de los ataques con una bomba en el metro de Moscú, que mataran más de cincuenta personas e hirieran a otras cien. No fue distinto en la edición del primero de abril del *Jornal Nacional*, de Rede Globo. En las llamadas que antecedían las tandas comerciales el locutor Alexandre Garcia anunciaba, en voz *off* y tono triunfante, que habían encontrado a la *sospechosa autora de los atentados*, mientras la imagen que surgía en la pantalla era la de una mujer abrazada por un hombre, los dos armados, y más abajo el título: "17 AÑOS!"



El impacto inicial causado por esa imagen puede ser perturbador: algo que podría ser interpretado como un acto de ternura de una pareja es inmediatamente refutado por la presencia de las armas. El abrazo, así, se reviste de horror, de un carácter siniestro que Freud describiría como *unheimlich* (1980: 275). Además, la presencia masculina podría despertar preguntas: ¿sería su pareja, aquel hombre que la acompañaba en la foto? ¿Sería el responsable por su iniciación en el terrorismo? La posibilidad de esas indagaciones, mientras tanto, era obliterada por la rapidez de la exposición televisiva y por el malvado título: ¿cómo puede una chica de solamente 17 años ser responsable por

un acto tan hediondo?³ El punto de exclamación que acompañaba la información, recurso claramente sensacionalista más apropiado para los tabloides de supermercado (y muy distante de la propalada objetividad de los telenoticieros), solicitaba indignación. La avalancha de comerciales que siguieron en ese flujo de informaciones televisivas -en el sentido empleado por Raymond Williams- por cierto habrá contribuido en la prevención de alguna reflexión (Williams, 2003).

Cuando finalmente llegó el momento de las noticias internacionales, el locutor describió a la sospechosa como la viuda (no nombrada) de un terrorista del Daguestán, región en conflicto con el gobierno central ruso. Pero mientras García hablaba, las imágenes ocupaban la pantalla, como en una proyección rápida de tres fotogramas, que proporcionaban impresión de movimiento, mostrando sucesivamente la cobertura y la exposición del rostro de la sospecha, siempre acompañadas del mismo título enfatizando su edad.



La sucesión de estas fotos produjo un efecto de casi-cine, en que la supuesta terrorista, armas en la mano, aparecía sucesivamente a cara descubierta y con el niqab. El acto de vestir/desvestir el niqab, en ese montaje, se cargaba de un tono erótico, como si siguiera las convenciones propias de la pornografía y de las performances de strip-tease. Y el "movimiento" de las imágenes dejaba claro el recurso del gesto: al descubrir su cara, la supuesta terrorista exhibía una mirada desafiante; al ocultarlo, se producía un disfraz, en que la postura desafiante se interiorizaba -pero que *permanecía* allí, como lo sugería la sucesión de fotos-. La mirada a través del niqab, que podría connotar cierta inocencia,

³ La mujer de las fotos sería posiblemente Dzhennet Abdurakhmanova, adolescente del Daguestán, según informaciones de la policía moscovita para la prensa internacional. Ver *Pravda* on line, http://english.pravda.ru/hotspots/terror/02-04-2010/112817-subway_bombers-0

era entonces un engaño. Y el arma, naturalmente, demostraba las "verdaderas" intenciones de la fotografiada.

Se puede decir entonces que elementos-clave de la postura editorial del *Jornal Nacional* -tanto en lo que se refiere a su tratamiento de mujeres islámicas como de las mujeres por lo general- están contenidos en ese montaje, en los rápidos segundos apretados entre comerciales felices de electrodomésticos y anuncios de la telenovela de las ocho de la noche. En esa perspectiva, los elementos de la narrativa audiovisual que alimentan la televisión comercial brasileña y, por consiguiente, el *Jornal Nacional* -no son muy distintos del modo de representar a las mujeres musulmanas del cine dominante, especialmente aquel realizado por Hollywood-. Personajes portando el velo son representadas como inaccesibles, envueltas en secreto y, más significativo, potencialmente peligrosas, ya que pertenecen al mundo del *otro*, es decir, del hombre musulmán, como la primera imagen enseñada expresa. Este formato de representación desvela, por lo tanto, un diálogo dentro de un contexto patriarcal más amplio, es decir, *entre hombres* (heterosexuales y heteronormativos): los musulmanes de un lado, los judaico-cristianos del otro. Además, tenemos aquí una serie de yuxtaposiciones de identidades que el cine hollywoodense no se preocupa en discernir, o mejor, se esfuerza por borrar: árabe = musulmán; árabe = musulmán = posiblemente terrorista.⁴

Un recorte de género, por lo tanto, puede develar tratamientos distintos. En esas películas, los hombres étnicamente identificados como árabes -o religiosamente como musulmanes- forman parte del elenco de enemigos del estado y de la ley definidos por las potencias euro-occidentales. Ya las mujeres surgen con una problemática propia, que tiene en la representación del código de vestimenta un punto neurálgico. En muchas películas, la ecuación ocurre de la siguiente forma: mujer velada = musulmana = fundamentalista = posiblemente una terrorista, que ocultaría sus verdaderas intenciones. Bajo el niqab, como en el caso de la supuesta terrorista del Daguestán, la postura agresiva; bajo el chador, las armas. En el *Jornal Nacional*, la sospechosa autora de los atentados surge, en la primera foto, sancionada por un hombre; en la sucesión de tres fotos, ella realiza una performance articulada por la edición sancionada por el equipo de Rede Globo. De algún modo, la mujer retratada por el reportero actúa de acuerdo con

⁴ Los iraníes, paquistaneses, indios y otros grupos étnicos y nacionales, a pesar de no ser árabes ni hablar la lengua árabe, han sido desavisadamente definidos como *árabes* por el sentido común hollywoodiano, en un contexto que denota prejuicios y generalizaciones.

los designios de un mismo patriarcado de dos caras, que insiste en encuadrar el cuerpo femenino en parámetros previamente definidos. En uno de los casos, ella será militante política, en el otro, quizás, un peligroso objeto del deseo de la mirada heteronormativa, dominante en el periodismo realizado en Brasil.

La batalla de Argel: *el velo invisible*

El velo, por otro lado, puede ser motivo central de una trama cargada de temas políticos. Una de las películas pioneras en la representación del papel de las mujeres en las sociedades islámicas es *La batalla de Argel* (1966), con guión de Franco Salinas y dirección de Gillo Pontecorvo. Producción ítalo-argelina con rodaje en Argelia, es una película de ficción inspirada en eventos y personajes reales. El guión hace un relato de los años de lucha que precedieran la liberación de Argelia y que pusieran fin, en 1962, a 130 años de colonización francesa. El elenco está básicamente compuesto de no-profesionales, muchos de ellos testigos de los eventos retratados. La película fue premiada en festivales y tuvo mucha repercusión, siendo prohibida por la dictadura militar en Brasil por muchos años, ya que explicita didácticamente como se monta la estructura de un movimiento revolucionario.

La batalla de Argel ha sido muy estudiada, especialmente en lo que se refiere a los mecanismos de identificación del cine convencional, lo que garantiza el acuerdo de los espectadores con el punto de vista de los argelinos a través de códigos propios del cine de acción.⁵ Esa película ciertamente no ha sido la primera en destacar la lucha de las mujeres argelinas contra el colonialismo -me acuerdo aquí de la osada *Djamilah* (Youssef Chahine, 1958)- pero tal vez haya sido la primera película de amplia circulación internacional que hace de la vestimenta femenina islámica un motivo central de la narrativa.

La película retrata la división de Argel en dos grandes barrios: la ciudad "europea", cerca del mar, habitada por ciudadanos europeizados o de origen francés, y la Casbah, o barrio árabe, en las lomas, donde residen los argelinos musulmanes, fuente de la mano de obra barata que sirve a la ciudad europea. Frente a los impases en las negociaciones

⁵ Ver, entre otros, el estudio de Ella Shohat y Robert Stam en *Crítica Da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

por la independencia, el movimiento de liberación decide atacar a las fuerzas de ocupación, asesinando policías y soldados franceses. La administración colonial francesa cerca la Casbah, controlando rigurosamente el pasaje de sus habitantes hacia la ciudad "europea", con la instalación de garitas y soldados fuertemente armados.

Una de las escenas emblemáticas de la película tal vez haya servido de matriz alimentadora del imaginario prejuicioso de la mujer musulmana en el cine dominante. Ese trecho es representativo de como la película se ubica, recorriendo una frontera ambigua entre las convenciones de un cine tradicional, de acción (aunque esa acción sea claramente politizada), y el compromiso con una lucha de liberación que contiene sus propias contradicciones.

Ciudadanos "blancos", hombres y mujeres identificados étnicamente como "franceses", pasan libremente por la puerta de control, mientras otros, identificados como "árabes" (y/o musulmanes), son rigurosamente revisados. Una pareja "blanca" pasa por el control, sin que los molesten; el encuadre es fijo durante su pasaje; se perciben sonidos de calle y fragmentos de un diálogo casual, en francés. Luego, una mujer vestida con chador y niqab -es decir, sólo se le ven los ojos- llega al puesto de control. Su entrada en la escena es mostrada con relieve, con un movimiento de cámara que la acompaña, al mismo tiempo en que se oye una banda musical de tonos graves, que sugiere peligro -recurso común en películas de acción-. Un joven soldado francés intenta revisarla; ella protesta, gesticulando y gritando en árabe, lengua por cierto desconocida por el soldado pero que es traducida en los títulos para el espectador: "¡Saque las manos de mí! ¡No me toque!". Reluctante, él la deja pasar, mientras se oye la reprimenda de su colega: "¿Tú no sabías que a sus mujeres no se las puede tocar?" O sea, el contacto entre militares franceses y mujeres musulmanas tradicionales es, de antemano, imposible.

La banda sonora musical súbitamente desaparece; en seguida, vemos esa misma mujer que se aproxima con un hombre, al mismo tiempo en que un título ocupa la extensión de la pantalla: "20 de julio de 1956, 11h 20" -información que acentúa la historicidad de lo que es mostrado e invisibiliza, de ese modo, los mecanismos de verosimilitud operados por la narrativa-. El hombre (moreno, sin afeitarse = "árabe") la besa suavemente en la mejilla, mientras ella discretamente le pasa un revolver. El mira por sobre el hombro de la mujer, apunta a un policía y dispara, certero. Los dos se retiran rápidamente.

Esa escena, que retrata la fase en que los blancos de los revolucionarios argelinos eran exclusivamente los militares franceses, parece corroborar la asociación del "secreto" involucrado por el chador con el terrorismo -las vestimentas femeninas estarían



encubriendo así, no solamente el cuerpo de las mujeres, siendo armas, que se confundirían con las extensiones de ese cuerpo secreto, insondable, mantenido a la distancia por el control patriarcal.

Y aquí también, de manera semejante a la de las fotos vehiculadas por la policía rusa en 2010, un gesto de cariño se asocia a la realización de un acto de violencia.

Pero la lucha es sobretodo entre hombres, como afirman las palabras del soldado, y las mujeres son instrumentos para actos decididos por ellos. *La batalla de Argel* se traduce en una lucha entre *hombres* de naciones en oposición, una lucha que apenas deja entrever la jerarquía sexual dentro de cada campo: colonizadores y colonizados.

Otro momento de *La batalla de Argel* que coloca la vestimenta femenina en primer plano -y que reitera la jerarquía sexual- es cuando se muestra la preparación de las mujeres que llevarán bombas a blancos civiles en la ciudad francesa. Pero antes de describir esa escena, entretanto, es necesario avisar que el orden cronológico presentado en *La batalla de Argel* enfatiza las causas y consecuencias atribuidas a los eventos. Los espectadores ven un grupo de franceses salir de una fiesta (se oyen risas, charlas, *bossa-*

nova y se ven copas de vino).⁶ Las mujeres y los niños, como también la mucama árabe, son dejados en el ritmo suave de la fiesta, mientras un grupo de hombres sube las Casbah en la oscuridad de la noche, en un emblemático Citroën -orgullo de la tecnología francesa-. En la Casbah, ellos dejan una bomba que destruye una parte residencial del barrio, asesinando un gran número de civiles. Dentro de la estructura narrativa de *La batalla*, que privilegiaría el punto de vista de los revolucionarios anticolonialistas, ese atentado -en que por primera vez se matan civiles- es presentado como la causa de la represalia de los argelinos en contra de los civiles de la ciudad europea.

Las mujeres son así reclutadas para efectuar esa represalia. Ellas deponen sus velos y se "vuelven" europeas, a través de procedimientos cosméticos y figurines variados (lápiz de labios, pelo teñido de rubio, falda, escote, etc.), en una escena en que una aguerrida música de percusión acompaña imágenes de espejos, caras, miradas aprehensivas, inseguridad y, finalmente, certidumbre. En esa secuencia, se invierte el movimiento de *vestir* el velo para ocultar su cuerpo: aquí, las mujeres *se despojan* de las prendas que las cubren, mostrando el rostro, el pelo y parte de las piernas, para ocultar sus orígenes en nombre de la lucha nacional y ser percibidas como euro-occidentales, aunque eso pueda contrariar los preceptos de su cultura.



⁶ Agradezco al colega que tanto extrañamos, Arlindo Castro, por la observación respecto al papel de la *bossa-nova* como signifiante *ersatz* de una cierta "burguesía blanca".

Vestirse y desvestirse, en ese momento, asumen significados estrictamente políticos -y mismo militares-. Ellas se despojan de sus prendas para *vestir* los significantes de mujeres europeas. El velo -como emblema de cultura, religión y lucha- permanece, pero ahora invisible.

Entretanto, el papel subalterno de las militantes es claramente demarcado: una vez más ellas siguen directivas de un movimiento cuyo liderazgo es compuesto de hombres. Ellos entran en el espacio femenino para "aprobar" la transformación. Aprobadas, ellas parten hacia la ciudad, a luz del día, llevando bolsa o cartera.

La presencia de esas mujeres en la ciudad europea demuestra la fragilidad de las nociones *raciales* que componen las identidades, pues algunas de esas mujeres étnicamente árabes pueden efectivamente confundirse con las francesas o, por lo menos, con argelinas asimiladas. Una de ellas, pelo teñido de rubio, llega a flirtear con los soldados en la barrera: "¿Usted se va a la playa?", "Me voy, con amigos..." Ella pasa libremente, mientras otros ciudadanos étnicamente identificados como árabes son revisados. Esas mujeres, además de sus atributos cosméticos, dominan perfectamente la lengua del colonizador, al contrario de los soldados que, por lo general, ignoran la lengua de los colonizados.



Las explosiones son mostradas en montaje paralelo, en tres ambientes distintos: restaurante, discoteca, aeropuerto. En ciertos momentos, la cámara privilegia la mirada (por momentos tierna, o quizás compasiva) de las terroristas, que hacen contacto directo

con sus blancos: en todos esos ambientes hay viejos, jóvenes y niños que, ellas lo saben (y nosotros sabemos), morirán por consecuencia de sus actos. El sufrimiento de ambas partes es enfatizado por el encuadre de los cuerpos mutilados y por la banda sonora, que da tratamiento igual a ese sufrir. Los ataques provocan una guerra aún más intensa, que resultará en la victoria del movimiento de liberación, como muestran las escenas finales de la película, en tono documental.

La batalla de Argel demuestra, así, los límites de una película que sigue recetas consagradas por el cine hegemónico y sus géneros pre-compartimentados (acción, guerra, suspenso, etc.). Ese cine, aunque enfatice el papel de las mujeres en la lucha revolucionaria (y vale notar la presencia femenina en las escenas finales, en protesta contra los soldados franceses), mantiene las prácticas establecidas por una narrativa que privilegia el punto de vista masculino. Las mujeres *participan* del proceso, pero no determinan sus rumbos; de la misma manera, las mujeres son *vistas* en el cuadro, pero raramente determinan su eje de visión.

Las actrices que hicieron esos papeles son, posiblemente, Fusia El Kader, Michele Kebash y Samia Kerbash. Son muy pocos los personajes con nombre en *La batalla de Argel* -y casi todos éstos son hombres-. Y así como los personajes árabes son vistos como una masa anónima y (peligrosamente) homogénea por los franceses, las mujeres en la película también permanecen anónimas, sea en la diégesis sea en el elenco.

Al mismo tiempo, *La batalla de Argel* no cuestiona las posibles contradicciones que habrán surgido entre la defensa de un modo de vida tradicional -que tiene en el chador un referente- y la construcción de una nueva sociedad, como aquella preconizada por los primeros años de la independencia argelina. La película permanece, de ese modo, prisionera de las relaciones de causa-efecto de un cine de acción, dejando poco espacio para la reflexión.

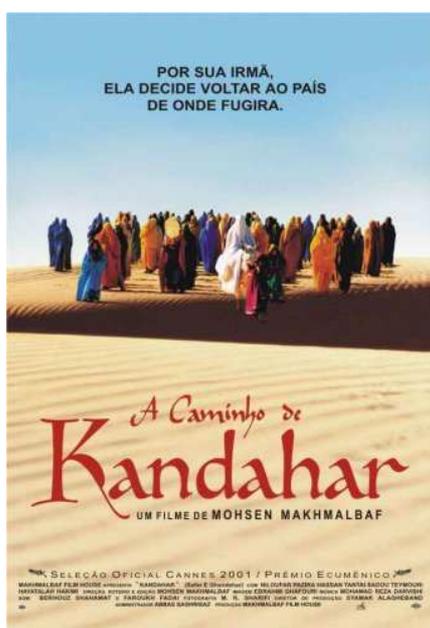
Kandahar: el mundo visto a través del velo

Si en *La batalla de Argel* los personajes se despojan del velo para actuar, en *Kandahar* la protagonista se cubre con la burca para hacerlo. La película, lanzada en 2001, tiene una historia bastante conocida: es el resultado de un encuentro de la periodista

canadiense de origen afgano Nelofer Pazira con el cineasta iraní Mosen Makhmalbaf. El estaba interesado en realizar una película sobre el Afganistán ocupado por el talibán; ella quería entrar en el país para encontrarse con una amiga de la niñez que permanecerá en Kabul y que, conforme escribía en sus cartas, parecía dispuesta a suicidarse.

En *Kandahar* la propia Pazira hace el papel de Nafas, igualmente una canadiense de origen afgano que, en la diégesis, intenta entrar en el país para salvar a su hermana, que habría perdido las piernas en una explosión y decidido suicidarse. Para entrar en el Afganistán controlado por el talibán, Nafas deberá acoplarse a una familia en migración, como si fuera una de las esposas de un afgán tradicional. La película es, por lo tanto, producto de una colaboración de un hombre y de una mujer. Pazira entiende el cine "no solamente como entretenimiento y... un director debe usar esa herramienta (cámara y guión) consciente de su poder de influenciar reformas políticas y sociales" (en Meleiro, 2002: 3). Y Makhmalbaf, por su turno, busca crear las condiciones artísticas para esa práctica.

Kandahar tuvo fuerte repercusión internacional, no sólo por el contexto político que evoca, como por el talento de Makhmalbaf para crear un universo visual peculiar, de intensa plasticidad. Eso está presente en películas como *Gabbeh*, de 1996, en que los colores producidos en alfombras y vestes se destacan en la aridez del paisaje. Ese recurso visual fue utilizado extensivamente en la difusión internacional de *Kandahar*, como se ve por el afiche distribuido en Brasil.



Pero si en *Gabbeh* los colores tejidos por la protagonista expresan sus emociones y frustraciones, las burcas de colores chillones que se destacan en la arena del desierto afgán encierran emociones y frustraciones no expresadas, lo que resulta en una paradoja. En un vistazo, lo que podría parecer bello o quizás carnavalesco es, en realidad, un instrumento represivo. La burca impide al cuerpo femenino expresarse, ni siquiera por la mirada, como lo permite el niqab. El problema se instala cuando la denuncia se mezcla a una plasticidad seductora, lo que alejaría al espectador del mundo opresivo experimentado por las mujeres en un régimen fundamentalista. Por eso la película insiste en revertir esa visión de espejismo y no se encuadra en los géneros preestablecidos por el cine hegemónico.

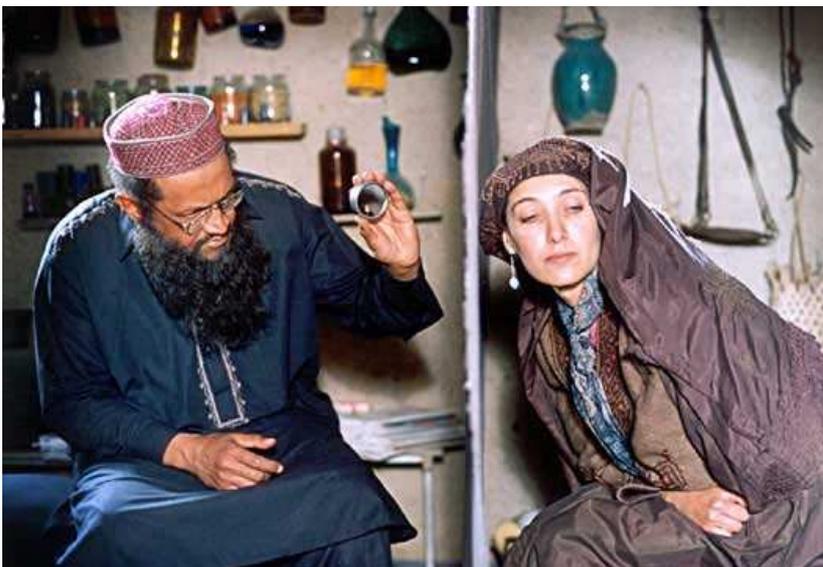
Una de las virtudes de la película de Pazira y Makhmalbaf reside justamente en el *découpage*, que valora el punto de vista de la protagonista, develando encuadres jamás explorados en el cine hegemónico euro-occidental. En su trayecto rumbo a Kandahar, Nafas es obligada a entrever el mundo del mismo modo que las otras mujeres del pequeño harén, y la cámara asume su visión cuadrículada, proporcionada por el exiguo telón que le cubre los ojos. Así como la voz en *off* del personaje principal, que da rumbo y comenta la cronología de los eventos desde la perspectiva femenina, el *découpage* practicado en *Kandahar* subvierte el orden establecido por el cine euro-occidental al retratar las mujeres *bajo* el velo y su mirar *a través* de ello.



Así *Kandahar* hace de la burca un motivo central de la narrativa, y es el sitio de la mujer cubierta por ella lo que determina el posicionamiento de la cámara y los ejes de

las miradas. Ellas no son más el Otro invisible, se vuelven visibles y, aún más importante, se hacen dueñas de su propia mirada -aunque esa mirada esté reducida a un estrecho telón perforado-. Si la burca es una prisión, la cámara podrá desvelar perspectivas para superarlo.

Esa mirada restricta deja entrever un plan más amplio de la situación femenina bajo el talibán: ellas están impedidas de salir en público sin compañía, de leer, de tener acceso a la educación formal y asimismo a los servicios más básicos, como asistencia médica. En una de las escenas más contundentes de la película, una mujer es examinada en una consulta de médicos (el talibán no permite la existencia de mujeres medicas). Paciente y médico están separados por una cortina con un pequeño agujero, a través del cual el médico podrá tener una visión, por ejemplo, de la garganta de la mujer. El diálogo directo entre los dos es vetado (pues las mujeres adultas sólo pueden comunicarse con hombres de su propia familia), y tiene que ser hecho a través de la interlocución de una niña, sentada a la puerta de la consulta. En esa escena la cortina sirve de segunda burca, como si la vestimenta no fuera suficiente para separar a los dos. Es la práctica de la *pardah*, palabra persa que quiere decir, como hemos visto, cortina: la separación de los sexos es mandatoria en todos los niveles, siempre en detrimento de las mujeres. La escena demuestra, de ese modo, que se vuelve imposible evaluar las cuestiones de asistencia sanitaria del mismo modo que en el contexto de las políticas de los países de regimenes no-fundamentalistas, pues en el Afganistán controlado por el talibán esas cuestiones se jerarquizan de otra manera.



En algunos de los cuadros de esa escena la cámara se posiciona en el punto de vista de la niña que "traduce", o mejor, repite el "diálogo" entre médico y paciente que "fingen" que no se oyen. De cierto modo, la cámara asume un punto de vista teleológicamente optimista -abriendo la posibilidad de que la memoria de esa niña pueda registrar una situación opresiva y absurda, a la cual ella misma será sometida en la edad adulta-.

El médico luego ayuda a Nafas a recorrer un trecho más del camino, y devela que en realidad es un musulmán afro-americano, que ha resuelto vivir en Afganistán. Naturalmente imberbe, él cuenta que es obligado a usar una barba postiza para que sea aceptado por los militantes del talibán, todos de barba obligatoriamente larga. La película enseña, así, que él también se ajusta a imposiciones cosméticas para sobrevivir, y usa su propio "velo" para ser reconocido como hombre, en una cultura que *también* confunde significantes raciales con pertenencia religiosa.

Entretanto esa escena, que devela las terribles condiciones de supervivencia de las mujeres bajo el régimen talibán, sería ofuscada por datos extra fílmicos. El actor que hace el papel de médico, Hassan Tantai, fue reconocido como David Belfield, terrorista fundamentalista norteamericano refugiado en Irán, acusado de asesinar a un diplomático iraní exiliado en Estados Unidos. De ese modo la biografía de Tantai, así como la de Pazira, se confunde con el guión elaborado por Makhmalbaf y se proyecta más allá de las pantallas.⁷

Y seguiría proyectándose en el lanzamiento de la película en São Paulo. En conferencia de prensa concedida por Pazira, la periodista/actriz -que no acostumbra usar el hijab- habló sobre su vida y sobre la película. Pero la sesión de fotos fue bruscamente interrumpida por la propia Pazira, quien parece ofendida cuando algunos de los periodistas pidieran que *vistiese un velo* para posar. Ignorantes, los periodistas brasileños no habían percibido el contexto político en el cual el velo se inserta en la película -y aún menos aún fuera de ella-. Como el ejemplo del *Jornal Nacional* en el caso de la sospechosa terrorista lo demuestra, esa visión de periodismo alimenta, por lo tanto, la escopofilia típica del espectador de cine euro-occidental que, al mantener la invisibilidad del Otro (de la Otra, en este caso), atribuye a ella un sitio definido y seguro, demarcado por el patriarcado. O sea: el incidente en el lanzamiento de

⁷ Sobre la historia de Tantai, el canadiense Jean-Daniel Lafond realizó, en 2006, el documental *The Truth About Hassan*.

Kandahar en São Paulo puede servir para una reflexión no sólo sobre las restricciones impuestas a la mujer islámica, sino a todas las mujeres, mientras estén impedidas de decidir sobre su propia imagen y su manera de ver el mundo. Y, como en el caso del *Jornal Nacional*, puede servir para que se haga una reflexión sobre el periodismo practicado en Brasil.

Confessions of a gambler: *el velo de la contravención*

La película sudafricana *Confessions of a gambler* (Confesiones de una jugadora, 2007) muestra una comunidad musulmana cosmopolita y no-fundamentalista, y hace un retrato de mujeres musulmanas muy distinto de las películas convencionales. Es una película realizada y protagonizada por una mujer, Rayda Jacobs; la dirección fue compartida con otra mujer, Amanda Lane. La película se basa en el libro homónimo de la propia Jacobs, escritora sudafricana de sólida reputación y con diversos libros publicados.⁸ *Confessions of a gambler* tiene la narrativa estructurada en primera persona y, como el propio título sugiere, en tono confesional y reconocidamente autobiográfico. El foco de la obra de Jacobs está en la comunidad a la cual pertenece, la de los malayos del Cabo (*Cape Malay*, en inglés), con más de 200 mil personas, la mayoría en Ciudad del Cabo. El origen de la comunidad está en los esclavos y exiliados políticos traídos por la Compañía Holandesas de las Indias Orientales desde 1658. A pesar del nombre genérico que les han dado, los malayos del Cabo llegaron no sólo de Malasia, como también de Sri Lanka, de India y de las islas de la actual Indonesia. Su cultura influyó todas las prácticas culturales de todos los grupos étnicos sudafricanos, por ejemplo en la culinaria. El apartheid clasificaba los malayos del Cabo como *coloureds*, o sea, mestizos sin los privilegios de los blancos, pero inmunes a ciertas prácticas represivas dirigidas a la población negra. Los malayos del Cabo, hoy, componen una parte importante de la minúscula clase media de África del Sur. Ese segmento cuenta también con gran parte de los *coloureds* cristianos que, así como los malayos del Cabo,

⁸ *Confessions of a Gambler -- a novel*. Cape Town: Kwela Books, 2004.

tienen el afrikáner como lengua principal y el inglés como lengua secundaria. El árabe es solamente utilizado como lengua litúrgica.⁹

Investigadora minuciosa de la historia de la comunidad, Jacobs hace un excelente retrato de los malayos del Cabo en comienzos del siglo XIX en su novela *The slave book*, publicada en 1998.¹⁰ El libro hace un relato de los primeros momentos de la instalación de libertos musulmanes en el barrio de Bo Kaap, en Ciudad del Cabo y retrata las condiciones opresivas en que vivían, cuando el poder pasa de los holandeses para los ingleses en 1806. Un detalle interesante explorado en el libro es el de la imposición de pases de salvoconducto, que limitaban el movimiento de los musulmanes, práctica creada por los ingleses y que el régimen del apartheid haría oficial. De ese modo, la obra de Jacobs brinda un anclaje histórico a prácticas que después serían, equivocadamente, asociadas exclusivamente al período del apartheid de hegemonía afrikáner (1948-1991). El libro enfatiza, también en el papel aglutinador de la religión musulmana en la sobrevivencia de la comunidad, compuesta por individuos de regiones, grupos étnicos y lingüísticos distintos.

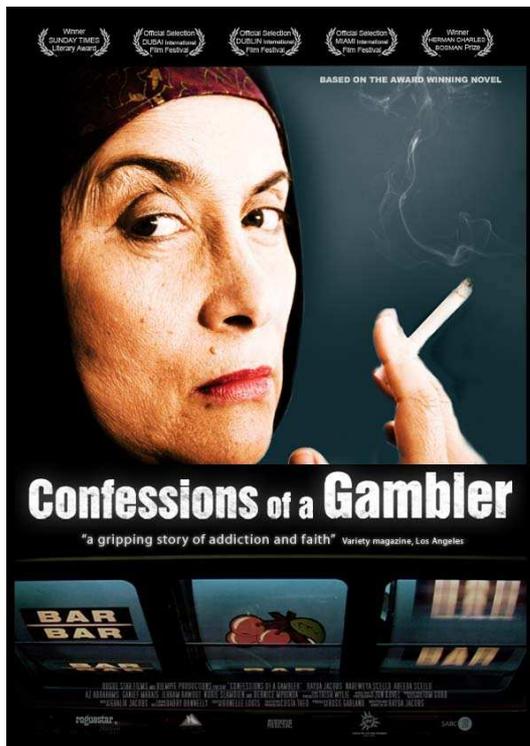
Confessions of a gambler se abre con la voz en *off* de la protagonista, Abeeda, que declara "Soy una mujer musulmana". Desde ese momento, la narrativa es puntuada por sus pensamientos y su diálogo con Dios. Su vida cotidiana, entretanto, parece ejemplarmente secular. Tratase aquí de una mujer de más de cuarenta años, separada del marido, que vive sola en una casa amplia, con piscina y un coche Mercedes-Benz. Ella tiene una vida social compartida con amigas de la misma edad, todas ellas señoras casadas, divorciadas o viudas de la misma comunidad. Ellas son vistas compartiendo jacuzzis (vestidas con caftanes livianos), jugando cartas y mirando las telenovelas. Hacen uso de lenguaje profano y, entre ellas, enfatizan habitualmente sus impresiones con palabras como "fuck" y usan interjecciones como "yes, man". Algunas usan el hijab sobre el pelo para salir en público, otras no -como la propia Abeeda, que frecuentemente es vista, en la película, con ropas a la moda y un tocado de flecos que no cubre totalmente su peinado-. *Confessions of a gambler* retrata, así, una comunidad

⁹ En el período pos-apartheid vivido actualmente por África del Sur, muchos *coloureds* han optado por el inglés como lengua de elección para la educación de sus hijos, en un movimiento claramente pro-globalización. Hasta 1991 el afrikáner era obligatorio en la mayor parte de las escuelas.

¹⁰ Cape Town: Kwela Books, 1998.

adaptada a una sociedad globalizada en que el papel de la mujer es mediado por un *ethos* imbuido de un espíritu aparentemente moderno y multiculturalista.

Un motivo profano que recorre la película es el del cigarrillo, que la protagonista fuma constantemente. Las fotos elegidas para la portada de la novela y para el afiche de la película insisten en esa imagen. La paradoja se instala: una mujer musulmana, velo sobre el pelo, mirada desafiadora, lápiz de labios en la boca y un cigarrillo entre los dedos. Abajo de la foto, imágenes (perdedoras) de un tragamonedas. Las aparentes contradicciones de esas imágenes, entretanto, están distantes de aquellas evocadas por las imágenes del *Jornal Nacional* o por *La batalla de Argel*: no hay mediación de hombres para los gestos de la protagonista. Su voz, su mirada y postura dejan claro que ella es agente de su propia representación.



En la película se evocan fragmentos de memoria de Abeeda que, desde su juventud, vivió una pasión no-realizada por su cuñado (Ganief Marcus). La posibilidad de adulterio es así otro tema de la narrativa: las escenas con los dos son sensuales, y el humo una vez más surge como significativo profano -en la pantalla Abeeda y su insinuante cuñado no cambian besos o caricias, pero escriben billetes y fuman de los

mismo cigarrillos, dejando a los espectadores libres para imaginar transgresiones más radicales-. El respeto por su hermana, entretanto, le impide asumir públicamente el romance.

Otro tema tabú para sociedades islámicas más conservadoras que emerge en la película es el de la homosexualidad. Uno de sus dos hijos dirige un restaurante (la locación elegida fue el tradicional restaurante “Biesmiellah”, referencia importante de la gastronomía malaya) y esta casado con una joven que antagoniza con Abeeda. Esa nuera, que aparece en algunas escenas de la película, no usa el hijab o el chador, es aparentemente moderna, pero devela su conservadorismo y su homofobia. Es ella quien, en el comienzo de la película, viene sarcásticamente a comunicar a su suegra que Reza, su hijo más joven, tiene SIDA, lo que le parece adecuado, ya que "el es *moffie*" (palabra capetoniana despectiva para gay). La reacción de Abeeda es inmediata: rechaza a su nuera y se va a la casa del hijo, que vive con un compañero no-musulmán, y pasa a cuidarlo. En ese momento de disgusto, que resultará eventualmente en la muerte de Reza, Abeeda pasa por una profunda crisis espiritual. El funeral es descrito en detalle en la película, y demuestra el respeto de la comunidad por el hijo de Abeeda, a pesar de su homosexualidad.

Luego de la muerte del hijo, Abeeda se siente traicionada por Dios y busca consejo con el imán de su mezquita, un hombre progresista y tolerante, que le recomienda reflexiones y oraciones. En rituales, rezos y visitas a la mezquita, Abeeda cubre su cabeza y viste chador.



En el libro que inspiró la película el tema de la homosexualidad es radicalizado y llevado al ámbito de la mezquita: el imán que aconseja a Abeeda asume su homosexualidad y es asesinado por un amante rechazado. Nazeem Manuel nota que ese episodio está asociado a un escándalo de la comunidad:

This brings to mind the incident of a local Muslim cleric who was sacked from his teaching post at a progressive Muslim school for confessing to the media that he was homosexual. Furthermore, Beeda's youngest child is dying of AIDS. These are unspoken issues in the community. The question that naturally arises, then, is "How fictitious is fiction?" These are real issues, in real communities that need to come to terms with such pressing human dilemmas (Manuel, 2003).

Desde esa perspectiva, la comunidad islámica *Cape Malay* se enfrenta con cuestiones propias de una sociedad secular, aunque el ambiente cultural sea generalmente conservador. Y acordémonos que, a pesar de ese ambiente, la constitución sudafricana firmada por Mandela, pionera en el mundo, ha hecho legales la interrupción voluntaria del embarazo y el casamiento homosexual.

Las amigas se esfuerzan por consolarla y la llevan hacia un casino, para que se divierta. Ella resiste, pero les acompaña; en pocos minutos, Abeeda se vuelve rehén de la fascinación ejercida por los tragamonedas. Ella empieza a frecuentar el casino y, como consecuencia, contrae deudas con todos: las amigas, el hijo, la empleada doméstica. Al llegar al límite, resuelve librarse del coche para conseguir más dinero.

Ella se va a un taller de un mecánico cuyas actividades ilícitas ya conocía; necesita de su ayuda para escenificar un robo para obtener el dinero del seguro. Para no ser reconocida, Abeeda se viste con chador y se cubre la cara con niqab. Se acerca al mecánico y dice que ya lo conoce, pero él contesta: "No puedo ver su cara, no lo sé..."; Abeeda así mismo mantiene el rostro oculto. Mientras regatea el precio, ella se escandaliza y comenta: "¿Cómo, es todo? ¡Pero usted es musulmán como yo, hombre!" Entonces el mecánico contesta: "Esto no tiene nada que ver con religión. ¡Es negocio!"

De cierta forma, ese diálogo contextualiza y esclarece el uso del velo en *Confessions of a gambler*. Como en *La batalla de Argel*, el velo es usado como disfraz para la práctica de la contravención -pero aquí por motivos puramente personales-. Aunque sea para regatear el precio de un golpe, el velo es opcional y usado para significar alineamiento

religioso. Por un lado el velo en *Confessions of a gambler* adquiere un carácter carnavalesco, que da tonos de comedia a una película generalmente cargada de seriedad. Por otro lado, esa comicidad absurda atribuye al personaje de Abeeda una desesperación patética, como si el espectador fuera interpelado para que se compadeciese del personaje.

Hay pocos casos del uso del velo en el cine como elemento tan profano, y ellos generalmente ocurren cuando hombres se travisten para huir de una situación peligrosa, y generalmente con efecto cómico. En *La batalla de Argel* hay una escena de ese tipo, mas adecuada al género de acción, absolutamente sin comicidad. Los militantes -todos hombres- intentan escapar vestidos con chador, pero son sorprendidos por el ejército francés.

Otro ejemplo de mujer haciendo uso de un velo carnavalesco y supuestamente musulmán es el de Carmen Miranda en *Copacabana* (Alfred E. Green, 1947). Ella hace el papel de Carmen Navarro, una cantante brasileña en decadencia (Carmen ya lo era, en aquel momento); para animar su carrera, su marido-empresario (interpretado por Groucho Marx, también en carrera descendente) le recomienda que use un velo sobre la cara para que no sea reconocida por el público y por los productores. Los dos crean, entonces, al personaje Mlle. Fifi, una improbable cantante franco-marroquí coronada con espeso peinado rubio, y que se presenta con un repertorio de canciones eróticas y gestos sensuales. Si el velo fue creado para ocultar la seducción femenina, el velo de Carmen surge así, como un significante lleno de subversiones carnavalescas.

Entretanto, en *Confessions of a gambler* el velo sobre la cabeza -y no el niqab sobre la cara, que es usado como recurso para la contravención- mantiene un tono de dignidad. Después de las peripecias con el robo escenificado del coche -en que ella, una vez más, termina perdiendo dinero para las tragamonedas- Abeeda pierde a su hermana, enferma de cáncer. Ella se hace cargo de adoptar al niño dejado por la hermana y, la película parece sugerir, el comienzo de una relación con el cuñado, su pasión juvenil, ahora viudo.

En las imágenes finales, vestida con chador, Abeeda medita y fuma, a merced del viento frío del Cabo. Y si la película nos deja en duda sobre su vicio, ella comparte con nosotros algo de su diálogo con Dios, al confesar, en voz *off*, mirándonos directamente: "Y en cuanto al juego, hice un pacto con Dios; los detalles de ese pacto los guardamos

nosotros dos". Es un pacto privado, al cual no tendremos acceso. No sabremos si Abeeda dejó realmente el juego, o si lo acomodó a una nueva, aunque sufrida realidad. Es la protagonista quien decide lo que debe mostrar y cómo debe mostrarse. Abeeda tiene, en sus manos, el poder de determinar tanto su visibilidad cuanto su invisibilidad. El uso del velo, en *Confessions of a gambler*, es resultado de la elección de la personaje.

Usos y desusos del velo

Con el riesgo de evocar un tono igualmente confesional, creo que es necesario alertar sobre el tipo de cuestiones que me ha llevado a comentar estas películas. Es algo que puede funcionar como una trampa de carácter retórico, al “implicitar” que la elección de las mujeres debería ser soberana. Eso no es fácil, pues históricamente hemos visto que mujeres de muchas comunidades *que disfrutaran de ese poder* eligieron una inserción subalterna en un mundo predefinido por hombres conservadores. Pero lo que me ha interesado aquí es de qué forma esas cuestiones pueden o no ser encontradas en el propio tejido de las obras. Eso puede manifestarse a través de personajes, de elecciones de *mise-en-scène* o de relaciones específicas que puedan ser establecidas entre una obra y distintas comunidades espectatoriales. Una película como *La batalla de Argel*, que tiene enorme circulación entre grupos partidarios de ciertos movimientos políticos, podrá ser recibida de formas diferentes, por ejemplo entre militantes progresistas no-religiosos del euro-occidente, o entre militantes islámicos. ¿Pero hasta qué punto los espectadores euro-occidentales percibirán las implicaciones no-seculares en el gesto de vestirse o desvestirse un velo sobre la cabeza o sobre el rostro? Y para los espectadores musulmanes, ¿la lucha más amplia por una patria independiente justificaría la profanación de principios entendidos como religiosos?

Por otro lado, el episodio "*Quais de Seine*", así como *La batalla de Argel*, también se restringe a formatos genéricos preestablecidos. La pregunta que se podría hacer es: ¿hasta qué punto la película incorpora el presente debate en Francia y otros países, ya que la narrativa se rinde a las convenciones de un cine fundamentalmente euro-occidental, en el que valores y prácticas como romance, casamiento y mismo ecumenismo pertenecen a un mundo secular, donde los valores religiosos no

prevalecen? Esa propuesta, diría, *conciliatoria* de comunidades y visiones de mundo distintas -la de Zarka y la de François- permanece como mera posibilidad, no ofreciendo elementos para una reflexión más profunda.

Kandahar, por su turno, parece desafiar esos valores tradicionales al incorporar en el *découpage* y en la *mise-en-scène* la visión de una subjetividad que acumula experiencias de pertenencia y, al mismo tiempo, de renovación -en la medida en que la autora/actriz trae con ella la vivencia de otras sociedades y rechaza el papel subalterno reservado para ella en el Afganistán fundamentalista-. Ella habla la lengua local y asume, aunque provisionalmente, el papel tradicional reservado a las mujeres en Afganistán, pero su postura crítica (vedada a las mujeres locales) es expresado continuamente. Ella ya ha venido con las elecciones hechas.

El personaje-narradora-autora de *Confessions of a gambler*, por otro lado, parece reservar para la vivencia religiosa un espacio individual, en que su propia subjetividad se expresa sin las restricciones tradicionales. Ella practica la liturgia en un proceso de continuo reconocimiento de su propia identidad. No es la religión que se encuentra en juego en *Confessions of a gambler*, es ante todo la posibilidad de un individuo de mantener su fe -y, en última instancia, confianza- en el Dios de su comunidad, una comunidad que, como la película insiste en mostrar, respeta valores distintos de aquellos que se asocian a un islamismo conservador. El imán es tolerante; la comunidad realiza un funeral digno para su hijo gay. Los desafíos de un mundo secular y especialmente profano, como el vicio, son expuestos y discutidos y, aún más, la película sugiere que esos desafíos también han alcanzado a las mujeres, y que pueden alcanzar también a las que parecen absolutamente disciplinadas por la purdah.

No sorprende que esas dos últimas películas hayan sido realizadas, total o parcialmente, por mujeres. Esas películas abren perspectivas hacia un cine todavía inexplorado, en la medida en que las mujeres musulmanas asuman el control de su voz y su mirada.

Agradezco a Sergio Cordoba y a Amílcar D'Ávila de Mello por la preciosa ayuda en la traducción al español y las sugerencias críticas.

Bibliografía

Armstrong, Karen (2009), *Em Nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*, São Paulo: Companhia das Letras.

Freud, Sigmund (1980), "*O estranho*", vol. VII, traducción brasileña de la Standard Edition, Rio: Imago.

Manuel, Nazeem (2003), "*Rayda Jacobs' Confessions of a Gambler*", in *Arisa*, Centre for Contemporary Islam, University of Cape Town, vol. 6.

Meleiro, Alessandra (2002), "A Ferramenta das Imagens", entrevista a Nelofer Pazira, en *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 1º de dezembro.

Moaveni, Azadeh (2005), *Lipstick Jihad: a memoir of growing up Iranian in America and American in Iran*, New York: Public Affairs.

Williams, Raymond (2003), *Television: Technology and Cultural Form*, London: Routledge.

Primeras personas en busca de un sujeto. Los Rubios de A. Carri y M de N. Prividera

Cecilia Nuria Gil Mariño

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

cecigilmarino@yahoo.com.ar

Resumen:

A partir de *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera, nos proponemos analizar las estrategias discursivas y estéticas que permiten pensar la búsqueda de un nuevo sujeto que admita la construcción de una identidad desde el presente y reflexionar sobre la dialéctica entre la historia y la memoria. Ambos filmes hacen una apuesta fuerte que permite pensar a la memoria desde el recuerdo y el olvido, con su tiempo propio, ya sea desde la autoficción o la experiencia testimonial. Los desplazamientos del yo, en ambos casos, rompen con el lugar de espectador fílmico y social. Si tanto el vacío como la restitución muestran los límites del cine para salvar lo irreparable, ¿cuál es el lugar del recuerdo? Surge el interrogante de cuáles son las demandas de pasado y de futuro en la construcción de una memoria social a partir de este espacio discursivo.

Palabras claves:

autoficción - autobiografía - documental - memoria - Historia

Primeras personas en busca de un sujeto. Los Rubios de A. Carri y M de N. Prividera

Las últimas décadas han sido el escenario de un vuelco sobre la problemática del yo, tanto en el campo de la literatura y la historia, como en las producciones y propuestas teóricas cinematográficas. Beatriz Sarlo plantea que se produce un “giro subjetivo”, por el que la subjetividad de un discurso es legitimada para el estudio de la cultura y la historia. Así, el yo aparece como eje de la experiencia social, donde sujeto y colectivo

se recrean a sí mismos a partir de la subjetivización de una experiencia colectiva. Este “giro subjetivo” tiene su correlato en un “giro autobiográfico”, en el que no sólo el yo es el eje, sino también las reflexiones sobre el discurso en primera persona y la construcción de un lugar de sujeto.

La primera persona en las producciones cinematográficas aparece ligada al género documental. Bill Nichols, al referirse a los documentales performativos, remarca el desplazamiento de la referencialidad por la experiencia más visceral. El objetivo es mostrar qué pudo ser recordado, más que lo ocurrido realmente. Asimismo, Stella Bruzzi también se centra en la construcción subjetiva documental al analizar la dialéctica entre la aspiración de realidad y los límites de la representación. Por otra parte, los aportes sobre el carácter performativo de la autobiografía –el sujeto no se reproduce sino que se recrea a sí mismo (Loureiro, 2006)-, ponen en el centro de la escena los artificios de las construcciones discursivas, de los mecanismos de la memoria individual y social, y de la tensión entre la realidad y la ficción, y la búsqueda y construcción de la propia identidad.

La memoria (como bien sabía David Hume) indudablemente tiene algo que ver no sólo con el pasado sino también con la identidad, y por lo tanto (indirectamente) con la propia persistencia en el futuro, tal como señala Paolo Rossi. En este sentido si la memoria tiene una demanda de pasado como de futuro para la construcción identitaria, hallamos en el cine argentino sobre los relatos de la represión de la última dictadura militar, un lugar interesante de reflexión sobre las cuestiones de la primera persona del singular y del plural en las operaciones de memoria. La mirada de los hijos de las víctimas que se valen del cine como diario personal, se posicionan en un diálogo intergeneracional que se basa más en las relaciones interpersonales que en las consignas políticas. Las imágenes idealizadas de una época son puestas en cuestión, al mismo tiempo que discuten la posibilidad del cine como elemento reparatorio y lugar de memoria, y la legitimidad de los recuerdos como testimonios y pruebas de la realidad y su referencialidad.

A partir de los filmes *Los Rubios* de A. Carri y *M* de N. Prividera, nos proponemos analizar las estrategias discursivas y estéticas que permiten pensar la búsqueda de un nuevo sujeto que admita la construcción de la identidad desde el presente. Nos valdremos de una noción performativa de la autobiografía y de la noción de autoficción

para observar ambas propuestas con respecto a la dialéctica entre la historia y la memoria –frente a los mecanismos de supresión del terrorismo de Estado del recuerdo personal y colectivo- y la configuración de una memoria personal y generacional. Pensar los pasajes entre la realidad y la ficción, entre la primera persona del singular y la del plural, entre la memoria y el olvido, entre el monumento y la omisión, nos abre la posibilidad de reflexionar sobre estos procedimientos de construcción y la interrelación entre diferentes tipos de memoria. Los dos realizadores hacen una apuesta fuerte que permite pensar la memoria con su tiempo propio y no aislada del presente, sino desde el presente. Los desplazamientos del yo, en ambos casos, rompen con el lugar de espectador fílmico y social. Sus historias se insertan en la Historia y, así, cuestionan los procedimientos de configuración de identidad de las generaciones siguientes. La arquitectura de ambos filmes se corresponde con su propio proceso arquitectónico de memoria e identidad, donde realidad y ficción no tienen una frontera precisa, sino más bien conforman un espacio móvil de intercambios.

El filme de Carri se vale de la ficcionalización del yo para la búsqueda identitaria, por la propia experiencia de la memoria personal frente a la generación de sus hermanas que se ha formado “a partir de imágenes horrosas e insoportables”. Así, la autoficción es más bien un lugar de sujeto que el lugar del sujeto (Robin, 2005: 46). Por otra parte, *M*, a partir de la experiencia testimonial buscará delinear un otro y un yo plural que ponga en tensión el recuerdo y el olvido, la palabra y la omisión. Es por ello que analizaremos la experiencia testimonial del yo y de los otros en su dimensión ética. Luego, nos avocaremos al concepto de “rostro” y su relación con la búsqueda de la identidad a través de la reposición o el vacío. Si tanto el vacío como la restitución muestran los límites del cine para salvar lo irreparable, ¿cuál es el lugar del recuerdo? Surge el interrogante de cuáles son las demandas de pasado y de futuro en la construcción de una memoria social.

Diarios cinematográficos. Ficción y realidad en la experiencia testimonial

El giro autobiográfico del cine por la identidad en la Argentina produce un vuelco hacia la singularidad que redefine el precepto tradicional del documental sobre la

referencialidad y la búsqueda hacia otro. Ahora, el yo se vuelve un otro a buscar. Decíamos anteriormente que realidad y ficción pierden delimitaciones precisas, para dar cuenta que la memoria es obra de ficción, como señala Jacques Rancière. Este concepto de ficción no se refiere a lo fingido o inventado, sino a lo *forjado*. El foco se halla en el carácter performático del decir. Es menos importante la verdad de lo dicho que la experiencia que se hace cada vez que se dice.

El desdoblamiento del yo en el filme de Carri y la articulación entre la realidad y la ficción derrumban la celebración de la memoria como lugar de museificación y panteón, al mismo tiempo que cuestiona la propia naturaleza del recuerdo, descompuesto en múltiples formas posibles de representarlo (Noriega, 2009: 17). La primera persona aquí se haya mediatizada y duplicada a través de la actriz Analía Couceyro. Por medio de esta operación discursiva, Carri resalta que la autoficción no sólo designa al discurso autobiográfico puesto en escena¹, sino más bien a la ficcionalidad del discurso autobiográfico. El desplazamiento y la duplicación conllevan la inconsistencia de la propia identidad del sujeto; no es posible hallar un lugar de sujeto. De esta manera, el problema de la autoficción trata la necesidad de cambiar de sujeto y la fragmentación de la identidad (Robin, 2005: 54). Los mecanismos de recuerdo y olvido dejan de ser una antinomia. Mientras Analía oye de fondo los testimonios de los compañeros de los padres de Albertina en los videos, escribe “exponer a la memoria en su propio mecanismo, al omitir recuerda”. Esta omisión y vacío como punto de partida para la emergencia de una memoria por la propia identidad se observa en la fisura entre la imagen y la voz. Ana Amado remarca que esta disyunción en el film representa una distancia definitiva. Se pasa al registro de la voz para dar cuenta de la memoria de lo no vivido. En este sentido no sólo los testimonios se hallan sobre otras imágenes, sino también se explican tomas de cámaras sobre otras imágenes, pero que nunca se muestran; la construcción es pasada y presente. Asimismo, desde el plano formal, podemos señalar que la repetición contribuye a la elaboración de un tiempo de la memoria confuso. En *loop* se repiten planos generales, la presentación de Analía y del centro de detención clandestino donde estuvieron los padres. Esa repetición, como la búsqueda obsesiva del recuerdo una y otra vez, termina por desdibujar toda posibilidad de figuración.

¹ Ver Bergala, Alain (coordinador) (1998), *Je est un film*, París: Acor, pp. 22-23, citado en Herrera Zamudio, 2007: 47.

Robin para referirse a la noción de autoficción retoma de Barthes los conceptos de *studium* y *punctum*, donde en el primero priman las grandes periodizaciones de las biografías con un sentido lineal y ya dicho, mientras que el segundo se destaca por su exceso de sentido, por los detalles, por la foto, sin linealidad alguna, una vida agujereada donde emergen significantes inesperados. La imposibilidad de una búsqueda autobiográfica que vuelva a sus orígenes y trace las grandes periodizaciones de su vida, lleva a Albertina a valerse de los *punctum* de sus propios recuerdos y de los de los demás para construir su sujeto. De todos modos, el filme se objeta a sí mismo su valor reconstructivo y su referencialidad, como por ejemplo en la mención del recuerdo de la amiga Rosita, o tal vez María, o tal vez lo inventó todo, pero tampoco importa demasiado. La presencia de la infancia es destacable, no sólo por las escenas irreconstruibles en *stop motion* de los *playmobiles*, sino también por la imagen del campo que representa su infancia y por las conversaciones con los niños del barrio de La Matanza sobre las distintas muertes de los vecinos. La muerte y el universo infantil van de la mano, ya sea por la imagen del ganado y el matadero, o por los niños que hablan de la muerte despojados de la construcción cultural de ésta.

En este sentido, podemos decir que la búsqueda de *punctums* guía las entrevistas y las búsquedas en los testimonios. Se produce una desacralización de los mismos por medio de la mediación a través de la TV y a espaldas de la protagonista. No hay forma de que los recuerdos nos acerquen al pasado, o que puedan ser reparatorios, nunca son directos y muestran la distancia insalvable entre quiénes conocieron a los padres de Albertina y ella. Y, es desde estos vestigios, desde el vacío, que se busca el salto hacia el futuro. Asumir el abismo para la construcción de una nueva identidad. Sin embargo, es importante señalar que el filme se cierra con una nueva familia por adopción dada por el mini equipo de rodaje con las pelucas rubias, pero aún cuando se salte hacia al futuro desde ese abismo, el número de esa nueva familia es también el cinco. Son cinco pelucas rubias en el campo, como los cinco rubios Carri de la infancia de Albertina en el barrio de La Matanza. Mientras la actriz grita en el campo, la voz se pregunta si el recuerdo es preservación o capricho.

Con respecto a este lugar de los testimonios y la relación entre la memoria y la historia, es interesante retomar los aportes de Shoshana Felman sobre el filme *Shoah*. La autora remarca la importancia de la descanonización del Holocausto, en este caso, para

permitir su historización hasta entonces imposible, señala que el filme es “le récit de la Liberation du témoignage par sa désacralisation...” (Felman, 1990: 72). Los testimonios son desacralizados y hay una voluntad de no dramatismo, pero la voz que se enfrenta a la vecina que dio los datos de su casa para que secuestraran a sus padres es la de Albertina. No hay mediación, pero no podemos verlo. Tras ello, hay un plano de la directora agobiada en el auto, pero ya no es ese momento, porque esa voz sobre la imagen de la vecina representa esa fisura insalvable de lo irrecuperable y de un dolor sin posibilidad de representación.

Si el filme de Carri se vuelca sobre la imposibilidad de recuperación y una búsqueda identitaria que parte de un nuevo lugar sujeto, Nicolás Prividera buscará las fichas de un *puzzle* de la memoria generacional para construir su propio sujeto individual y generacional, trasladando piezas desde lo singular a lo plural, donde se resalta la dimensión ética y la responsabilidad conjunta de esta construcción. El filme recorre una búsqueda a partir de la experiencia testimonial en la esfera de la intimidad discursiva en el diálogo con su hermano y en los planos de Nicolás en el espejo, así como en el acto de decir y recordar de los testimonios de los compañeros de su madre. La reposición de imágenes, cuerpos y palabras en el filme de Prividera no es sinónimo de restauración. Mientras Carri halla un lugar sujeto desde el vacío, *M* lo hará desde una suerte de *collage*, de imágenes, de voces y de tiempos. Aquí, existe una promesa de verdad: el inicio del filme es una placa rota, el final muestra una placa con el nombre de Marta Sierra.

Ángel Loureiro propone que la autobiografía es un acto ético hacia un otro. El yo surge como respuesta y responsabilidad hacia ese otro.² En este sentido, el acto autobiográfico es un acto dialógico a otro y una responsabilidad. El pasaje de la primera persona del singular a la del plural para la constitución de un nosotros, se observa desde el inicio de la película en la cita de William Faulkner.³

Con respecto a la noción de responsabilidad, Shoshana Felman para el filme *Shoah* también señala los límites del testimonio al mismo tiempo que la responsabilidad y la necesidad de la palabra para la historización. Subraya la contradicción entre el silencio y la rememoración, aunque sea la rememoración de una amnesia. “*Shoah* va jusqu’aux

² La imagen que utiliza es la de rehén, por la que el sujeto es rehén del otro. Ver Loureiro, 2006.

³ La cita es la siguiente: “Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

limites extrêmes du témoignage en explorant, à la fois, l'impossibilité historique *d'échapper* à l'obligation de l'être –ou de le devenir” (1990: 78). Michel Deguy también señala para este filme la importancia no de la visibilidad de lo que fue sino su “attestation”, donde lo indescriptible deviene imprescriptible. “Todos deberíamos estar enojados” dice Prividera. Su experiencia es la subjetivización de una responsabilidad generacional.

El lugar del diálogo intergeneracional en ambos filmes es fundamental. ¿Cómo recupera el legado de la historia esta generación, desde qué imágenes puede construirse? Ambos desde distintos lugares cuestionan los principios militantes de sus padres, desde sus títulos mismos, ser los rubios significa un corte social imposible de superar, ser diferente,⁴ y la duda constante de qué significa esa “M”, mamá, Marta o Montonera, cuál es la identidad de esa “M” que Nicolás busca para armar la propia. Asimismo, ambos se preguntan cuál es la película que cada generación necesita. Nicolás busca en la memoria de su madre, las contradicciones del presente de su historia y de la de su sociedad. Cuando llega el fax del INCAA, Albertina entiende que ellos necesitan esa película, pero no es la que necesita ella. La cita de Robin en *Los Rubios* hace referencia a la afirmación de la identidad cuando ésta se ve amenazada. El siguiente plano es un *playmobil* que cambia de identidad rápidamente, denotando la dificultad de construir una identidad sin origen.

La figura del rostro y el lugar de la política. Entre el exceso y la ausencia

A partir de la apertura democrática, las políticas de los derechos humanos de las diferentes organizaciones y de la militancia política de HIJOS se dieron por medio de los rostros de los “desaparecidos” como modo de restitución identitaria a las cifras de víctimas.

En relación a la figura del rostro, Agamben señala que éste es el lugar de la comunidad y de la política. En este sentido las estrategias tomadas en ambos filmes son diametralmente opuestas y esto se relaciona con el lugar diferente otorgado a la política. Mientras que la directora de *Los Rubios* elude fijar los rostros de sus padres –no hay

⁴ Para un análisis sobre el parricidio en *Los Rubios*, ver Ana Amado, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en Amado y Domínguez (compiladoras) (2004).

fotos de ellos, y las fotos en las que podrían aparecer, se encuadra de manera tal que falten esas figuras-, *M* se caracteriza por el polo opuesto, el rostro de su madre toma el primer plano.

En el caso de la película de Carri, la realizadora se topa con la imposibilidad de llenar el vacío de la desaparición: no puede realizarse ni a través de una militancia política que recupere la lucha de sus padres, ni por la sensación tranquilizadora de hacer presentes a sus padres por medio de sus imágenes. En este sentido Albertina busca en los testimonios los aspectos cotidianos y no un análisis político de sus padres. Al inicio de la película se muestra a la actriz que lee una cita del libro de Roberto Carri en un balcón con un letrero detrás que dice “teatro”, a modo de desafío de la herencia política de su padre, para buscar un recuerdo de otro tipo.

Por otro lado, *M* sigue la política de restitución del rostro de la apertura democrática en la lucha por los derechos humanos y lo lleva a su máxima expresión: hay un exceso de rostro. El rostro de la madre, de Nicolás, de su hermano y de los entrevistados. La búsqueda de la identidad se da por la reposición y no por el vacío de rostro y de política. La crítica a algunos aspectos de la militancia de los años setenta aparece aquí a través de la reflexión política sobre cada testimonio. Todos los testimonios son politizados, los de los entrevistados y los del autor. Ya hemos hecho referencia a la dimensión ética del testimonio en *M* y a la responsabilidad de testimoniar, con el otro, con la comunidad. No se trata de una decisión personal sino colectiva porque es parte de la memoria social. La memoria no es propiedad o valor individual, sino un patrimonio colectivo. Privera lo deja en claro en la discusión que tiene con su hermano. La verdad está atravesada por la deuda al otro. El rostro habla pero no habla, es el sonido de un lenguaje vaciado de sentido. Es por ello que hallamos gran cantidad de planos sin sonido del rostro de la madre, los segundos sin sonido de los rostros de los entrevistados. Allí, él también se encuentra con lo irreparable, lo irrecuperable. En esta misma dirección podemos señalar los pasajes de los recuerdos y el presente, donde el rostro de madre e hijo aparecen superpuestos en un mismo plano, dos rostros que no hablan. Éstos son la fisura de lo irreparable, y la sombra de ellos como el espacio y tiempo de la memoria. Así como el yo es el otro, el otro es el yo también: el *ego cum*. En *M* hallamos diferentes otros: la madre, los que testimonian, el hermano y el espejo –Nicolás en el espejo-. Así como la política tiene un lugar fundamental, el cuestionamiento político es desde el yo plural

pero no el individual. Es por ello que cuando se descuelgan los ídolos juveniles del corcho, se suplanta por la fotografía de la madre.

Con respecto al deber del testimonio, si bien la postura de Albertina es diferente, también aparece la idea de la cámara como arma. No sólo por la anécdota de Paula L. que se niega a hablar frente a la cámara y la realizadora se pregunta cuál será la similitud entre una picana y una cámara, sino también por los planos en los que ellos van a filmar donde la cámara apunta lugares, personas, como si pudiese hacer justicia por ella misma. Pero no puede. El primer testimonio que se presenta en *Los Rubios* encuadra a una mujer detrás de una ventana, con el nombre actual y el ex nombre de la calle, sobre la pared de la casa, como si fuese un rehén del pasado, y su palabra poco puede hacer frente al asesinato de la memoria de la generación de sus padres.

Paolo Rossi caracteriza a la memoria como un país extraño. *Los Rubios* y *M*, desde diferentes operaciones estéticas y discursivas, son un intento de vuelta del exilio de una generación que busca una identidad sin origen –los hijos de los “desaparecidos” y los hijos de un proyecto de país desaparecido-, la búsqueda de un sujeto individual y social con demanda de pasado y de futuro para inscribirse en la Historia.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2001), *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Barcelona: Pre-textos.

Amado, Ana y Nora Domínguez (compiladoras) (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.

Arfuch, Leonor (compiladora) (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.

Bruzzi, Stella (2000), “The performative documentary”, in *New Documentary: a critical introduction*, Londres y New York: Routledge.

Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.

Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Deguy, Michel (director) (1990), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris: Belin.

Felman, Shoshana, (1990), “À l’âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann”, en Deguy (director) (1990).

Herrera Zamudio, Luz Elena (2007), *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, Tesis Doctoral, Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Loureiro, Ángel (2006), "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", en Russotto (compiladora) (2006).

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

Nichols, Bill (2000), "Performing documentary", in *Blurred Boundaries*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press.

Noriega, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios: Entrevista a Albertina Carri*, Buenos Aires: Picnic.

Robin, Régine (2005), "La autoficción. El sujeto siempre en falta", en Arfuch (compiladora) (2005).

Rossi, Paolo (2003), *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Russotto, Mágara (compiladora) (2006), *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas: Equinoccio / Universidad Simón Bolívar.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado-Cultura de la memoria y giro subjetivo-Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Paisajes en tensión en el cine chileno contemporáneo

Antonia Girardi Bunster

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

agirard1@uc.cl

Paisajes en tensión en el cine chileno contemporáneo

Tras los itinerarios de una conciencia cinematográfica que encarna y se fuga de las representaciones emblemáticas del paisaje para dar consigo misma, esta ponencia intentará sondear el modo en que ciertas producciones audiovisuales locales y recientes se aglutinan entorno a una determinada obsesión por el territorio. El paisaje no ya en términos de fondo y caracterización utópica de ambientes, ni como motivo identitario, sino en el sentido de una superficie discursiva autónoma provista de mirada. Una mirada fantasmal, que si bien no es posible atribuir objetivamente a un personaje, tiende, por medio de estrategias retóricas particularmente sensibles a una conciencia del afuera, a desplegarse como un punto de vista capaz de revisar a su modo nociones como subjetividad y realismo.

Plano fijo y cerrado sobre la franja donde revientan las olas. La cadencia del mar y la música, interrumpidas de pronto por lo inesperado. Como un paisaje objetual abstracto, el fragmento arrancado de una fachada continua de casas destruidas, se expone horizontalmente, frontal y sostenido, lleno de escombros y un conjunto difuso de ruidos *off* en sordina.

Como si la experiencia del terremoto¹ no sólo exigiera medidas sanitarias, políticas, urbanísticas, sino que obligara a volverse una y otra vez sobre la tierra abruptamente removida, durante la escritura de este texto insistiremos, como diría Serge Daney, en la materialidad de esas ‘capas de presente’² que tras el desastre y la escritura del desastre

¹ Su fuerza intempestiva en general, pero en particular el fuerte sismo que afectó el 27 de febrero del 2010 la zona centro sur de Chile, llegando a una intensidad de 8,8 grados en la escala de Richter.

² Las capas de presente y de tierra removida, en relación al prólogo de David Oubiña de *Cine, arte del presente*, donde Daney es asociado a la figura del sismógrafo. Así como Daney, tras *Noche y niebla*, cifra a Resnais como ‘el que realiza la escritura del desastre’, el crítico sería el que enhebra escrituralmente las

parecen quedar al descubierto. Una primera hipótesis: el cómo eso que se descubre hoy audiovisualmente entre los escombros, puede reconfigurar la noción de paisaje, y a su paso, los protagonismos dramáticos, pero sobre todo lingüísticos, del espacio circundante en el cine, se desprende de hecho de aquel vínculo entre sismografía y crítica. El revoltijo caótico de imágenes del territorio nacional lentamente sedimentado transformado en residuos, infinidad de fragmentos y vistas catastróficas, que al ser re encuadradas y puestas otra vez en movimiento, funcionarían con la aleatoriedad y el rigor de un caleidoscopio que se desarma. Hablo de *Tres semanas después*,³ el reciente documental de José Luis Torres Leiva, que sin diálogos ni narración vocal alguna, desde el anonadamiento frente al desastre, permite que esta superficie deconstruida hable y fabrique desde la fijeza del encuadre, los mínimos movimientos de cámara y un montaje cuadro a cuadro, sus propios circuitos de imágenes. Pero a la vez, me detengo en *Manuel de Ribera* (Murray, Carrera, 2009) y en menor medida sobre *El cielo, la tierra y la lluvia* (Torres Leiva, 2008), como exponentes corpusculares y disímiles de un cine que entre la ficción y el documental, empieza a pensar el entorno no ya genéricamente, en términos de fondo simbólico o escenario -como una pura visualidad-, sino que, como imagen, principio estructural y anclaje retórico.

¿A qué me refiero? A la posibilidad de encontrar en esta distinción entre imagen y visualidad, un mecanismo análogo al que operaría al distinguir entre paisaje y territorio. Si para Daney (Daney, 1991: 269) la condición sine qua non de la 'imagen' es la alteridad -es decir, lo que va más allá del nervio óptico y se refiere a un otro particular y concreto a la hora de mirar-, para el geógrafo cultural Agustín Berque, con el 'paisaje' ocurriría algo similar. Si lo visual es la bruma que esconde y adormece la potencia disyuntiva de las imágenes, un procedimiento de poder y homogenización donde caben los clichés y los estereotipos; el territorio, el medio o el entorno entendidos como dimensiones dadas, transparentes y homogéneas, conformarían a su vez, otra especie de niebla.

oscilaciones o las capas de los filmes que al actualizarse por medio de la crítica, dejan al descubierto los escombros de un mundo convulsionado.

³ Documental que forma parte del proyecto 8,8 del artista chileno Fernando Prat. Fue registrado tres semanas después del terremoto del 27/02/10 en Chile, en las siguientes ciudades y localidades: Talca, Curepto, Rancura, Iloca, Duao, Constitución, Cobquecura, Pelluhue, Dichato, Talcahuano y Lota.

En este contexto, se trataría de advertir en el presente corpus, paisajes que den cuenta de esta tensión, es decir, espacios naturales que al ser filmados de un modo determinado: insistiendo sobre el fuera de campo, explorando por la vía de la saturación o el vaciamiento las proyecciones del encuadre, enrareciendo la delimitación figura/fondo, desnaturalizando finalmente la mirada, adquieren definición y protagonismo más allá de lo escenográfico. Como si frente al declive de las grandes mayorías en campo o ante la vista desolada de los planos generales que antaño abrigaban repletos los proyectos colectivos, una subjetividad fantasma tomara el relevo y se pusiera a recorrer obcecadamente 'los campos'. Figura compleja si pensamos que se trata, en palabras de Deleuze, de todo lo que hay dentro de este sistema relativamente cerrado que es el cuadro, y a su vez, del campo como espacio rural que es capaz, todavía, de definirse como una afuera o un límite desde el cual pensar lo político, lo colectivo, la urbe.

Si soy justa con las primeras imágenes que motivaron este texto, diría que, tanto en las tórridas y agrisadas vistas de Calbuco de *Manuel de Ribera*, como en las capas de la atmósfera tenue y melancólica de *El cielo, la tierra y la lluvia*, es la mirada la que, frente al bajo voltaje de los personajes, se cansa de esperar que actúen, y como redimiendo la figura del aburrimiento, liberada de hitos o elipsis que la encadenen secuencialmente, se aventura a deambular por el film, tal como si se tratara de un paisaje.

Extremando el gesto de la cámara semisubjetiva, resulta que ya no sabemos de quién es esta mirada. Ni el personaje, ni el realizador, ni el espectador la realizan del todo. Se trata de movimientos de cámara lentos y obstinados, que como en el tiempo de la larga duración, el tiempo geológico, siguen como una conciencia relativa pero independiente el divagar del personaje. Asimilando sus modos, objetualizándolo desde afuera, o fragmentando el cuerpo de los personajes con el encuadre, pareciera que el dispositivo ensaya distintas modalidades de conciencia para luego fugarse lejos, y en las profundidades del campo, invitarnos a ver en estos trayectos aparentemente neutros, realizados por 'nadie', unas presencias y unas acciones.

En planos-secuencia o cuadro a cuadro, padeciendo el tiempo dilatado de planos fijos que se formalizan como una suerte de retratos: primeros planos del follaje o de las duraciones del mar, asistimos al despliegue óptico y sonoro puro de unas acciones que ya no le

pertenecen tanto a quien las produce, como al espacio concreto y temporalmente cifrado que las envuelve. “El yo no es sujeto de su pensamiento sino su medio...de un modo desconcertante se borran las fronteras entre el interior y el exterior” (Burger, Christa-Peter, 2001). Así, frente a lo que algunos autores conciben como una historia de la subjetividad que se encamina hacia la desaparición del yo, diremos que en estas películas, de la mano de las categorías retóricas de la imagen-tiempo, la videncia o el hálito de la mirada, toma la forma del deseo en Deleuze. Es decir, la un paisaje inmanente, hecho de flujos e irradiaciones. Cruce que apuntaría, no tanto a las consignas de la muerte del sujeto, sino al eclipse de una conciencia que contiene en su interior representaciones; en pos de una nueva subjetividad, que desarraigada del cuerpo, elige al paisaje como medio predilecto.

Al ser encuadrado, detenido por la mirada, el territorio objetivo (los archipiélagos de Calbuco en *Manuel de Ribera*, la zona del desastre de Constitución hacia la costa en *Tres semanas después*, o los alrededores de Valdivia en *El cielo, la tierra y la lluvia*) deviene paisaje⁴. Superficie aparentemente neutra, extensiva a todos los filmes, a todas las culturas, que se descubre de pronto en conflicto. La tierra que tiembla: el fondo, lo dado por sentado, puesto en entredicho; y estos nuevos segmentos resultantes que como producto del desencuadre,⁵ se formalizan -desde el enrarecimiento espacial, temporal, sonoro, estructural y táctil de la imagen- como un nuevo protagonista, ya no pragmático, sino que escópico de lo narrado.

Quizás no hay nada nuevo en que el paisaje sea personaje. Ya las crónicas de conquista, los escritos de Darwin tras su paso por Chile, la pintura naturalista, o a principios del siglo XX las teorías telúricas de la identidad latinoamericana se habían referido a un territorio subjetivado, donde capas superpuestas de narraciones, tanto utópicas como distópicas,

⁴ Noción que para Agustín Berque, geógrafo cultural francés de l'EHESS, se sitúa siempre en tensión, entre los hechos dados del entorno y la mirada, entre lo ecología y lo fenomenal, en un diálogo de sordos entre objetivistas y subjetivistas. En este contexto, crea el término *Médiance*, señalando que el paisaje no podría abordarse teóricamente sino hasta asumir que su identidad se forja en el entramado de estas contradicciones. Diríamos que el paisaje así definido: como el medio dado + la acción continua de *mediar*, se conjuga con los atributos del trayecto, y en este sentido, conjurando la potencia del encuadre como selección de relaciones, se acerca a la vivencia existencial del espacio en el cine.

⁵ Término de Pascal Bonitzer desde el cual Deleuze aborda la lectura del fuera de campo realizada por Noel Burch en su praxis del cine. Este se referiría a espacios fuera de cuadro, perspectivas insólitas, o puntos de vista anormales que no se confunden con una perspectiva oblicua o ángulos paradójicos, sino que se remiten a otra dimensión de la imagen.

animan residualmente las superficies naturales. Como señala Rojas Mix en su *América imaginaria*, la cartografía se vuelve novelada (la costa se transforma en perfiles, los mares se plagan de monstruos), y el fin del mundo geográfico parece reencarnar -como sujeto temperamental, violento o ingobernable- en otra especie de fin de mundo. El fin de los tiempos, o más bien, tras sucesivas refundaciones de lo moderno, una entidad orgánica empoderada frente a la cual el ser humano, más o menos en desventaja, resiste como puede con la voluntad cíclica de un Sísifo.⁶

Películas como *La respuesta*,⁷ de Sergio Bravo y Leopoldo Castedo navegan audiovisualmente estas aguas. La naturaleza es entendida en oposición a la técnica como una fuerza antagónica centrífuga, mientras que la empresa ingenieril que suponía contener el desborde del Riñihue queda cifrada con el tono protagónico sordo, o si se quiere ciego, de lo heroico. Haciendo caso omiso al enmudecimiento que sugerían con autonomía las imágenes del paisaje desaforado de Bravo, la voz diferida de Castedo confía a tal punto en su elocuencia, que se desmaterializa e insiste conjurando ella sola el patrimonio histórico, sobre el carácter titánico y finalmente triunfante de la canalización racional de las aguas, así como de las metamorfosis del territorio.

Las películas sobre las cuales se interroga este texto, poco guardan de eso. De la naturaleza enfática, vociferante; de las grandes y masivas acciones humanas proyectadas sobre extensas franjas naturales, o del surgimiento y el desgarramiento de las utopías modernas con el territorio adormecido como telón de fondo. O quizás algo guardan en la medida en que se distancian, y recogen determinados elementos para desde otros ángulos, bajo condiciones telúricas y climáticas similares, y sobre las mismas coordenadas geográficas, reconsiderar los posibles modos de interpelar audiovisualmente al paisaje. El protagonismo de los planos generales, la indagación del fuera de campo, o ciertos usos del *zoom* para dar cuenta del carácter envolvente y desbordante del entorno, ahora no con un énfasis dramático que potencia la eficacia performática de los personajes en el espacio, sino que con el fin de

⁶ Castillo, Gabriel. *Estéticas nocturnas*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 2003. En relación a los imaginarios latinoamericanos de lo telúrico, la figura del Sísifo traída a colación por Ortega y Gasset en su visita a Chile en 1928, en su discurso ante el parlamento.

⁷ Película abocada a documentar la magnitud estratosférica del terremoto de Valdivia de 1960, y los intentos por controlar el desborde del río Riñihue.

liberar al régimen de lo escópico del yugo de las acciones, y reorientar el hecho fílmico hacia el campo de lo sensible. Y en consecuencia, hacia la experimentación lingüística como un ámbito privilegiado a la hora de leer el filme.

No desde la utopía,⁸ o parafraseando a Raúl Ruiz, desde los cines que construyen un territorio colectivo homogéneo, que acoge a todos en general, pero a nadie en particular, sino que desde unos ‘espacios otros’⁹ (lugares insulados que activarían desde su carácter acotado y localizado, otras historias, temporalidades y espacios), nos situamos *-cada uno en su isla¹⁰ - o ‘heterotópicamente’* en la nomenclatura de Foucault, frente a filmes donde el declive de las narraciones centralizadas, la crisis de la imagen-acción, o el debilitamiento de los protagonismos del sujeto, se escriben literalmente sobre la piel o el papel en que se transforma el espacio.

Así lo constatan las voces invisibles de los lugareños de Calbuco sobrevolando el paisaje desolado. *¿Qué historia quiere contar? Acá siempre andan inventando historias de hombres solos, de personas solas. Porque está lleno de lugares vacíos no más....Pero hombres solos hay en todos lados, y lugares vacíos también. ¿Para qué venir tan lejos?...* se escucha mientras el bosque acercándose, enfocado de modo sostenido, pero con un leve *zoom in* o en imperceptible *travelling* hacia adelante, nos devuelve la mirada. Ajustando también su distancia focal, la voz esboza circuitos que van de lo *off* a lo *over*. Del personaje ausente pero encarnado, a una dimensión exterior otra, más parecida a un fuera de campo temporal o transespacial, que a la eventualidad dramática de no estar presente en el cuadro. Tal como uno a uno en *Tres semanas después* los planos saturados de objetos testimonian y reescriben el desastre, acá es la palabra la que -por medio de una operación análoga aunque quizás opuesta en términos éticos al encuadre de Torres Leiva-, es desarraigada de su fuente, y puesta a deambular por el campo. Las historias de los lugareños pasan a ser las

⁸ La utopía como un término que desde este énfasis se vincula con los cines del conflicto central que priorizan la eficacia narrativa de la adhesión sostenida, por sobre particularidad dispersiva de cada instante o espacio. (Ruiz, 2000).

⁹ La noción de heterotopía desarrollada por Foucault en su ensayo *Los espacios otros*, verificada en las películas citadas, en la medida en que sus locaciones, pequeñas islas y localidades rurales aisladas, activan por su particularidad geográfica, una dimensión fuera de campo, que siguiendo la línea de Deleuze y Bonitzer, no remitiría sólo a lo que excede el cuadro, sino globalmente, a un afuera transespacial, o espiritual, que redefine el todo.

¹⁰ A propósito de la sugerente bajada del afiche de *Manuel de Ribera*.

historias de las islas; y los habitantes de esas islas, elementos del paisaje. Historias fantasmas, flujos discursivos flotando sobre las imágenes. Voces de todos y de nadie, pero provistas de un remanente sensorial específico, que las religa a un 'alguien'.

¿Quién mira a quién? Quienes filman proyectando su punto de vista o la atmósfera que al ser captada, no puede para transformarse en paisaje, sino interpelar frontalmente al espectador, tal como ya lo hicieran las actrices de la *Nouvelle Vague* al agujerear la cuarta pared y mirar fijamente a cámara. En *Vivir su vida* (en la escena en que Nana conversa con el filósofo sobre la imposibilidad de hablar) es justamente por el énfasis con que la protagonista se vuelve hacia la cámara y permanece desafiante, que entramos y salimos de la diégesis. Del mismo modo, aún si lo que menos hace Manuel es empatizar con quienes están detrás de la cámara, o del otro lado de la pantalla, advertimos en los sutiles y aparentemente asépticos movimientos de cámara con que se representa el paisaje, un titubear, una inquietud, asimilables a un personaje de ficción que nos mira y entre parpadear y parpadear ensancha la grieta por donde se fugan como evaporándose, los grados (etélicos) de ficcionalidad del relato. Esto, como si en un doble proceso alquímico, al atenuarse la gravedad de los conflictos dramáticos, la enunciación pasara de lo gaseoso a lo sólido, decantando en una superficie material no sólo visible sino que audible y táctil, llena de árboles, ramas y barro.

De fondo, pareciera que es el montaje el que se toma la libertad de ajustar el foco, introduciendo en la linealidad la historia, bajo la forma de un catálogo de opciones paradigmáticas, réplicas de las mismas escenas pero con pequeñas variaciones. Literalizando las capas del tiempo, y las capas tectónicas, que de terremoto en terremoto habrían ido quedando al descubierto; aparecen también, las costuras de un largometraje de ficción hipnóticamente hilvanado, pero tartamudeante. Un paisaje construido de repeticiones, de fragmentos ya no testimoniales del desastre, sino que de retazos espacio-temporales, extraídos de medios diversos, y vueltos a enhebrar como si de una sola franja se tratara. Así, la intemperie azarosa, extensa, inabordable, entra en el campo de la planificación topográficamente delimitada de la puesta en escena, y viceversa. Porque si bien estos saltos (o esquirlas de tiempo incrustadas) no son ni recuerdos, ni sueños, ni deseos, ni *déjà vus*, sino escenas de descarte reimplantadas que evidencian corte a corte el

carácter telúrico (de volver a empezar cada vez) de sus procedimientos, el efecto que provocan, pareciera por un lado exceder la reflexión lingüística, sin alcanzar a colmar por otro las expectativas narrativas del relato.

En este sentido, no es indiferente el hecho de que la película se filmara casi sin guión, en función de textos mínimos que se escribían la víspera de cada jornada de rodaje. Aunque el filme lleve su nombre, Manuel de Ribera, este hombre de la capital que llega a asentarse al archipiélago de Calbuco, parece ser más un detonante del entorno, que un protagonista en términos convencionales. La neutralidad de su rostro frente a la cámara hace rebotar en el espectador las eventuales instrucciones de los realizadores: -sólo ponerse ahí, evitar actuar, ver qué pasa. Como si, incluso dentro de la ficción, el realismo quedara definido no sólo por el pudor a los excesos dramáticos y a los psicologismos, sino que por la aleatoriedad propuesta por el exterior. Esto al modo de los nuevos cines latinoamericanos, por el verismo y la reflexividad política que aportan los espacios exteriores reales, en oposición a lo artificioso de las locaciones de estudio. Pensemos por ejemplo en el Chacal de Nahueltoro y sus extensos planos generales a contra luz, que afirman la falta de perfil o la invisibilidad legal del inculpado. Pero en otro sentido, por la carga existencial con que se imponen la variabilidad del clima, los accidentes geográficos o las posibles reacciones de estos lugareños.

Dicho de otro modo, es en la interrelación del azar irradiado por este ‘espacio real otro’ – insólito, aunque geográficamente verificable, consciente del afuera y las hegemonías de la capital¹¹ pero supuestamente inmune a la afectación de la imagen-, y el punto de vista implantado por la canalización técnica de este ecosistema en juego, que aparece, con la fuerza disyuntiva de la imagen, el paisaje. Como señalábamos al inicio, sería la vivencia especular de la mirada -o su desnaturalización-, lo que permitiría ver en los *travellings* rigurosamente horizontales de Torres Leiva sobre los escombros, en el detalle sostenido del ojo de una oveja en *Manuel de ribera*, o en los encuadres ‘desencuadrados’ de *El cielo y la tierra y la lluvia*, nuevas perspectivas. Desmarcándose tanto de la ficción como del

¹¹ En relación a la escena del bar, donde unos borrachos increpan a Manuel: ‘*Si usted conoce Santiago, conoce Calbuco; es mucho más canchero que nosotros*’; diálogo ‘documental’, que con un dejo de ironía, deja entrever una conciencia geopolítica en la que coexistirían a la distancia, parodiando las delimitaciones de centro y periferia, las figuras de Calbuco y Santiago.

documental, alterando la escala de planos, presentándonos en detalle las texturas fangosas del suelo o los reflejos de la luz entre los árboles, diríamos que estas películas, al administrar los espacios y los sonidos ambientes con la duración, la distancia y la potencia afectiva que tradicionalmente se le asigna al rostro, desplazarían del horizonte fílmico, no solo a los actores, sino que a la figura humana y a su repertorio de acciones características como líneas protagónicas. Manifestación sensible de un punto de vista que ya no está contenido en la conciencia hipotética de quienes definen la perspectiva del cuadro, sino que se sitúa, directamente, en la espesura o la claridad de la atmósfera.

Una atmósfera existencial, a la vez que delimitada técnicamente. Una porción espacio-tiempo cromática, sonora y táctil, que al insistir en las naturalezas muertas, los lugares vacíos y las zonas ambiguas de la visión y la escucha, arrojarían la reflexión a nuestra imagen inaugural. La de unos '*paisajes en tensión*', o una posible actualización del potencial crítico del cine como un índice sismográfico de las cosas, en la medida en que por la vía de lo audiovisual mismo, los espacios filmados se transforman en ecosistemas de duraciones, en hábitats subjetivos donde habitar. Así, es tarea del ojo y el oído adiestrarse. Transitar por las capas del tiempo, por los estratos del paisaje y los distintos tipos de fuera de campo, para descubrir tras quienes actúan, otros figurantes, nuevos tipos de gris o de verde. Circular por las zonas acusmáticas, las regiones confusas o contaminadas del sonido, para distinguir en el espacio fílmico como caja de resonancia, las presencias sonoras que lo llenan, lo vacían y lo habitan. Presencias raras -difíciles de capturar, fantasmas-, que como un remanente sensorial de las grandes acciones telúricas, políticas y sociales ya sidas cinematográficamente en esos lugares, servirían como un invisible líquido de contraste que entra y sale de los tejidos, para evidenciar a su paso las zonas ambiguas sobre las cuales se volvería a edificar, ahora desde lo atmosférico, la potencia crítica y fabuladora del relato.

Bibliografía

- Berque, Augustin (2000), *Médiance: de milieux en paysages*, Paris: Belin.
Chion, Michel (2008), *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.

- Bonitzer, Pascal (1978), "Desencuadres", en *Cahiers du cinema* n°284, enero.
- Burch, Noel (1970), *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- Burger, Christa y Burger, Peter (2001), *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal.
- Castillo, Gabriel (2003), *Estéticas nocturnas*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.
- Daney, Serge (2003), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Deleuze, Giles (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (1984), "Los espacios otros", en *Architecture, Mouvement, Continuité* n° 5, octubre.
- Rojas Mix, Miguel (1992), *América imaginaria*, Barcelona: Lumen.
- Ruiz, Raúl (2000), *Poética del cine*, Santiago de Chile: Sudamericana.

Lucrecia Martel: el susurro de la mirada

Lía Gómez

CIC, UNLP

lialaig@gmail.com

Resumen:

La construcción de sentido en la obra de Lucrecia Martel. La cineasta plantea un susurro oral, pero también un susurro de las imágenes, que aparecen pero se esconden como las palabras en la boca de quien susurra. En sus films se percibe el mundo y se fragmenta su percepción constituyendo una mirada, un pensamiento de lo real incluyendo la subjetividad social como variante. La cuestión es ver cómo se construye el mundo en el cine de Lucrecia Martel, como se objetivan en el lenguaje cinematográfico las subjetividades, y a partir de allí, pensar los grandes y los pequeños relatos circulantes en la cotidianeidad.

Palabras claves:

subjetividad - conocimiento - percepción - representación - mirada

Lucrecia Martel: el susurro de la mirada

Mirar, percibir, conocer, observar. Palabras parecidas pero diferentes que conllevan en sí mismas la idea de un punto de partida y un objetivo a perseguir, aquello que miro, aquello que percibo, aquello que quiero observar o conocer y el modo de ese conocimiento.

El punto de partida; el ojo, el oído, el tacto, el olfato, los sentidos. En el mundo cotidiano es a través de estos cinco elementos de la condición humana que podemos conocer el mundo que nos rodea, que podemos crearnos un imaginario. El hombre,

como especie, tiene esas características comunes con los animales, pero solo el humano tiene la capacidad de asociar una con otra para generar sentidos sobre algo y formar una memoria, un aura de lo que es uno mismo, de lo que son los demás, de lo que nos rodea. Un aura que no es reproducible en su originalidad, pero sí histórica.¹ El cine es uno de los lenguajes que intenta atrapar ese territorio de lo no dicho, de lo inducido, de lo consiente y lo inconsciente que estructura al hombre y a la sociedad en su conjunto. Pero si la conciencia es aquello que no comprendemos, que no vemos, que solo sentimos, como lo es el alma (otro misterio) ¿cómo hacer para ponerla en imágenes? ¿Cómo representar fílmicamente esa subjetividad? ¿Cómo objetivarla? ¿Cómo construir un clima de época que permita pensar no solo los hechos concretos como posibles de ser narrados sino aquello que va más allá de los hechos, que en algún punto los explica, los comprende, los subjetiva?. ¿Cómo? Susurrando, diciendo algo bajito casi incomprensible para que el otro deba hacer un esfuerzo por comprender aquello que se transmite y en ese esfuerzo involucre su propia subjetividad, piense, comprenda, reflexione aunque sea un instante. Se incomode, y la propia cotidianeidad que ve en “lo otro” articulando lo propio se le vuelva siniestro, agobiante. Eso es Lucrecia Martel, cineasta argentina contemporánea. Susurra con imágenes, no muestra todo cerrado, acabado, digerido. Nos asoma una idea, nos propone un universo que debe ser completado. Así empezamos con preguntas, sin respuestas, con susurros de ideas a ver a que llegamos...

La mirada de Lucrecia

Lucrecia Martel intenta atrapar el imaginario de la época. Ella percibe el mundo y fragmenta su percepción constituyendo una mirada, un pensamiento de lo real incluyendo la subjetividad social como variante. A partir de historias mínimas, el cine de Martel, construye un mundo posible y relata un país potencial utilizando el lenguaje audiovisual como máquina tecnológica de comunicación e información que opera en el corazón de la subjetividad humana.

¹ Ver artículo de Walter Benjamin, “La reproductibilidad de la obra de arte”, donde plantea el problema del aura y la reproducción técnica.

La cineasta pone en primer plano ese percibir de sus personajes, y muchas veces la acción es esa: los modos en que uno u otro personaje de la historia percibe y construye su propio universo.

En sus tres films, *La ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) y *La Mujer sin Cabeza* (2007) la cineasta juega con la percepción del mundo desde los personajes que construye. Desde historias particulares deja observar el universo que los enmarca. .

En *La ciénaga*, la siesta y el letargo inundan la película. Las pequeñas acciones como ir de compras, al carnaval, ducharse, comer en familia o discutir sobre los útiles para la escuela son los que mueven al conflicto. Lo mismo sucede en *La Niña Santa*, donde la rutina del trabajo de un hotel se ve interrumpida por un congreso de medicina que altera las relaciones entre los personajes y crea un mundo propio donde el calor y el sofocamiento son una metáfora de la sociedad católica y aristocrática.

En *La mujer sin cabeza* el universo cotidiano se ve totalmente dislocado por un accidente. La protagonista empieza a tomar conciencia de sus actos, los empieza a extrañar y a partir de allí a pensar desde afuera, como desde otra cabeza. Se produce un cambio de percepción en ella, que la película construye desde la imagen pero no en los demás personajes que continúan el letargo de sus vidas sin darse cuenta.

En *La ciénaga* y en *La Niña Santa* se plantean dos modos de acceder al mundo: el adulto y el de la infancia. En ambos films hay un modo diferente de construcción de los acontecimientos según la cámara se ubique en la mirada de los grandes o en la visión de los jóvenes/niños de aquello que los rodea.

El niño es aquel que tiene su capacidad perceptiva en desarrollo y que sin las estructuras de mente formadas, cuestiona y construye su cotidianidad, su mundo social desde el juego como aprendizaje y del contacto de sus sentidos con el mundo exterior. El joven contrasta esa visión con la que la sociedad le impone y el adulto es quien tiene un universo de percepción formado y codifica los saberes y los sentidos de acuerdo a ello. Amalia, personaje de María Alché en *La Niña Santa*, empieza a descubrir su sexualidad a partir de que el Doctor Jano (personaje de de Carlos Belloso) apoya su miembro viril en ella durante una exhibición de un músico que toca el Terebim en un lugar público. Ella no entiende bien que sucede y lo asocia al llamado “divino” que viene trabajando en las clases de Catequesis junto a Jose (Julieta Zilberberg) su mejor amiga y compañera en esta identificación sexual aún en proceso. Del mismo modo Momi (Sofia

Bertolotto) no logra comprender muy bien que le sucede con Isabel (Andrea López) la criada coya de la casa en *La ciénaga*, y Catita, personaje interpretado por Inés Efron en *La Mujer sin Cabeza*, confunde las relaciones de tía y amante con la “Vero”. El modo de conocimiento asociado al sexo como uno de los caminos aparece en todos los films de Lucrecia como un modo de relación y comunicación de los humanos que va más allá de las convenciones sociales. Por eso la ambigüedad entre el cariño y el deseo entre los hermanos en *La ciénaga*, entre amigas en *La Niña Santa* y entre tía y sobrina, o cuñada y cuñado en *La mujer sin Cabeza*. Procesos que involucran para poder comprenderlos la subjetividad, las ideas propias pero sociales que cada uno de los personajes conlleva en sí mismo.

La subjetividad es un término abierto, Félix Guattari define a la subjetividad como “un conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial, sin referencial en adyacencia o delimitación con una alteridad a la vez subjetiva” (Guattari, 1996). Es decir que la subjetividad social es aquella que permite la construcción de sentidos con múltiples referencias y que se va modificando históricamente. Es un proceso de articulación entre lo individual y lo colectivo. El lenguaje es aquel que permite la objetivación de esa subjetividad, y en el caso de Martel, es el lenguaje cinematográfico el encargado de construir y elaborar este pasaje. La dimensión histórica es constitutiva de las subjetividades sociales y es allí donde se debe buscar el sentido que construye el hombre de sí mismo y del otro. En este campo trabaja Martel, para pensar esa construcción, fragmentarla y ponerla en tensión. En sus films, se ve cómo aparecen las creencias y las actividades naturalizadas de los personajes, su percepción del mundo, su relato de los acontecimientos y espacios sociales.

La cineasta, construye una tonalidad emotiva de su época basada en el estancamiento, en la puja entre lo nuevo y lo viejo, en la imposibilidad de salir de esa ciénaga que utiliza como metáfora para pensar la sociedad salteña como parte de una globalidad.

Nelly Schnaith plantea que el hombre se reapropia de los símbolos que constituyen el universo cultural de su época, se reconoce en ellos, y así forja su identidad (Schnaith, 1990). Pero ese saber consciente e histórico de los hombres (ya lo planteaban Nietzsche, Marx y Freud) oculta simultáneamente otro sentido.

En *La Mujer sin Cabeza*, “la vero”, el personaje principal del film, interpretado por

María Onetto quiebra su sentido, le es extraño y a partir de allí puede sospechar y preguntarse sobre el mundo cotidiano que la rodea. Lucrecia Martel mira, observa, se pregunta a través de ella, susurra en los cuestionamientos como antesala a una tormenta.

La mirada de “la vero”

“Maté a alguien en la ruta” dice “la vero” y en esta frase se sostiene la película. Ya el espectador sabe que lo que chocó “la vero” es un perro y que a partir de allí algo cambió. Luego del accidente “la vero” pierde el sentido (fílmicamente representado por el plano del torso de Onetto fuera del auto sin su cabeza y la aparición en pantalla del título “La mujer sin cabeza”) hace que desaparezcan los objetos que la rodean, de modo que no tiene conciencia de sí misma. No se reconoce como sujeto en base a la mirada de los otros, ella no sabe que es la hermana del Doctor, ni que es odontóloga, ni quiénes son los que la saludan en el hospital al que acude tras el choque. Ni siquiera sabe poner su nombre en la ficha médica luego de la radiografía de cráneo, donde cuando la enfermera le pide los datos, lee el cartelito de ésta y pone el suyo, “mi nombre no señora”, le dice la chica “el suyo”. Así el personaje de “la vero” deja en ese estado de shock de ser objeto para sí, pensado como una estructura social que la compone culturalmente.

En un doble juego podemos ver a “la vero” desde la mirada de los otros y desde su propia percepción de sí misma. En *Espíritu, Persona y Sociedad*, George Mead plantea que “la persona posee un carácter distinto del organismo fisiológico propiamente dicho. La persona es alguien que tiene desarrollo, no está presente inicialmente en el nacimiento, sino que surge en el proceso de la experiencia y la actividad social” (Mead, 1973) es esa vida social la que el personaje de Onetto pareciera no reconocer.

A través de los primeros planos muy cerrados y los planos detalles de los gestos, los ojos, los movimientos de la boca, las manos² Martel representa esa conversación consigo misma del personaje de Onetto con sus dudas y su propio caos interno. Para

² Esta representación es posible gracias a los códigos comunes de la gestualidad que también es histórica y cultural como lo plantea David Le Breton en *La sociología del cuerpo* (2002), sabemos que el llanto significa tristeza o la risa alegría por ejemplo. Los ojos parpadeantes de Onetto, o las manos movedizas, la mirada perdida nos indican esa duda, ese no saber dónde está, quien es frente al espejo ni bien que es lo que ha sucedido.

comunicar esa subjetividad del personaje objetiva a partir del lenguaje cinematográfico esa experiencia. A través del juego de planos visuales y sonoros, objetiva para representar esa experiencia tanto social como individualmente.

La cámara construye lo social desde los planos secuencia, los panoramas de salta, las conversaciones con su familia y amigos, los actos como ir a la pileta, comprar planteras, la relación con la clase más baja, los chicos que limpian los autos, la servidumbre y las relaciones con la propia clase, su madre, su hermana, sus sobrinos. A su vez la música y el lenguaje utilizado por los personajes del lugar son una fuerte referencia de ese mundo que enmarca la película. Por otro lado lo individual en “la vero” es construido poniendo la cámara como dentro del ojo del personaje (ocularización interna). Así la cineasta trabaja los fuera de foco para las zonas oscuras que Onetto no comprende, los planos muy cerrados y los juegos de planos divididos por las bisagras de las puertas.

Casi todos los planos, posteriores al accidente, donde “la vero” comparte escena con otros personajes están divididos en dos en la pantalla. Ella que observa desde un lado de la puerta y los otros que desde afuera, o dentro, de esa puerta miran las cosas de un modo distinto. Lo mismo ocurre con el sonido, que parecieran estar en planos diferentes. Ella misma percibe su alrededor como detrás de ese marco que le da la bisagra a la imagen. En las últimas escenas del film, “la vero” cambia el color del pelo, descubre que su patio tapa una pileta y vuelve al hotel de la noche del accidente donde no figura registro alguno de su alojamiento. La imagen se sale de foco, suena una música y los personajes conversan. El mundo para Martel es eso, una multiplicidad de zonas oscuras, de representaciones subjetivas individuales y colectivas. Y como dice Ana Amado “apuesta a una pedagogía de la percepción de un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados. Percepción que a la vez sitúa los cuerpos y sus posiciones no como liturgia estética sino como testimonios sociales y políticos del presente” (Amado, 2004).

Los tres films de Lucrecia parecieran preguntarse por los modos de conocimiento. No solo por poner en escena lo social y lo cotidiano (NCA) sino plantear el interrogante sobre por dónde pasa hoy esa construcción. André Bazín³ se preguntaba como representar lo real en el cine, y el neorrealismo no solo ponía lo real ahí para ser visto

³ André Bazin, teórico y crítico de cine, fundador de *Cahier du cinéma*, planteó la función realista del cine y teorizó sobre el lenguaje cinematográfico. Su libro *¿Qué es el cine?* se convirtió en un elemento emblemático para pensar el cine.

sino que “apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba un real a descifrar” (Deleuze, 2009).

Martel pone en escena lo real pero se cuestiona, ya desde la forma su interpretación, el modo de acceso a ese real cotidiano de los personajes. Actúa sobre la imagen para actuar sobre la conciencia -y es aquí donde aparece la relación dialéctica entre imagen y conocimiento-. Martel propone al espectador un nuevo registro (Onetto se propone un nuevo registro).

Sus personajes conocen, construyen y comunican un mundo posible, y en sus relaciones nos susurran una posibilidad a que nosotros, como espectadores, también hagamos el esfuerzo de pensar y comprender nuestras propias estructuras de conocimiento. No hay una comprensión cerrada sobre los modos de conocer, no hay un sentido único de las imágenes de Martel. Son imágenes que susurran, y en ese mismo susurro esta la potencia de ese mundo. En el susurro de nuestras palabras como conocimiento posible está la potencia de un mundo inagotable de conocimiento.

Bibliografía

Amado, Ana (2004), “Velocidades, generaciones y utopías”, en Yoel Gerardo (editor), *Pensar en cine 2 cuerpos temporalidades y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Bordes Manantial.

Casetti, F. y De Chio, F. (1992), *Cómo se analiza un film*, Barcelona: Paidós.

Grüner, Eduardo (2001), *El Sitio de La mirada, Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires: Norma.

Guatarí, Félix (1996), “*Acerca de la producción de la subjetividad*”, Caosmosis, Buenos Aires: Manantial.

Le Bretón, David (2002), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Mead, George H. (1973), *Espíritu Persona y Sociedad*, Buenos Aires: Paidós.

Schnait, Nelly (1990), *Las heridas del Narciso, ensayos sobre el descentramiento del sujeto*, Ediciones Catálogos.

As relações de gênero na densidade “exótica” da obra de Claudia Llosa

Juliano Gonçalves da Silva

Universidade Federal Fluminense

As relações de gênero na densidade “exótica” da obra de Claudia Llosa

Introdução

Pretendo, neste trabalho, através de uma análise dos filmes de Cláudia Llosa, trabalhar as discussões sobre as relações de gênero que Judith Butler apresenta em seu livro *Problemas de gênero* (2003), analisando como se dá a construção das identidades das personagens femininas indígenas no contexto das relações de gênero em que elas se encontram inseridas nos filmes dessa diretora. Sob esse aspecto, cabe explicitar que se trata de uma tentativa de ampliar idéias iniciais que venho desenvolvendo em trabalhos anteriores, tendo como objetivo incorporar as reflexões instigadas pelo contato com as teorias que se apresentam como interessantes para a construção da reflexão e pesquisa que venho desenvolvendo no meu doutorado. No meu trabalho do doutorado tenho como objetivo comparar a representação dos personagens indígenas no cinema brasileiro e peruano, a partir disso refletir sobre a construção do personagem indígena no cinema latino-americano e um dos aspectos a analisar nesses personagens é a maneira como são representadas as relações de gênero. Esse trabalho dá continuidade ao desenvolvido no mestrado quando me ative ao estudo da representação do indígena no cinema brasileiro, sendo retomadas algumas partes do mesmo que considero pertinentes para a discussão pretendida.

Ainda dentro da perspectiva elaborada inicialmente no meu trabalho de mestrado e que pretendo desenvolver e aprofundar melhor no doutorado, a idéia é buscar trabalhar a análise dos filmes muito mais como um “texto”, bebendo na fonte das idéias de Clifford Geertz (2001). Neste ponto podemos dizer que a busca seria não só de uma análise fílmica, nos moldes tradicionais, buscando cortes, enquadramentos e demais pontuações técnicas de leitura filmográfica, mas ampliando-se em busca de uma análise fílmica etnográfica, relacionando-a com a possibilidade de uma “descrição densa” da realidade

do contexto fílmico (*mis en scène*). Assim, constituindo uma etnografia do filme, considerando-o como um campo real onde realizarei as incursões em busca do registro mais amplo possível do “nativo”. Certamente não será uma interpretação de primeira mão, pois o texto inicial não foi por mim escrito, mas como diz Geertz, em seu livro já clássico, “A Interpretação das Culturas” o que nós temos sempre são “interpretações de interpretações”.

Mais especificamente sobre a questão do personagem no cinema, o livro *El personaje em El cine – Del papel a La pantalla* (CÓLON, Pedro Sangro e Miguel Á. Huerta FLORIANO, 2007), traça um exaustivo panorama da questão. Partindo de uma perspectiva geral sobre a criação cinematográfica, conclui com a análise de conjuntos de personagens que tem desempenhado um papel chave no universo ficcional de alguns criadores e as implicações que tem para o ator, diretor e na seqüência para o espectador, temas discutidos com a intenção de melhor se conhecer o papel desempenhado pelas ficções cinematográficas (FLORIANO, 2007).

No artigo que abre a obra, “La construcción de personajes”, existe uma interessante discussão sobre o que é um personagem. De acordo com o autor, esta discussão se constitui no ponto de partida da maioria dos textos que estudam os personagens. Os que se dedicam a direção de cinema e TV, sobretudo de ficção, também começam sua análise específica fazendo a mesma pergunta. Segundo ele, poderíamos ser mais amplos e ir mais além do “o que é” e seguir perguntando “como é”, “o que quer”, “o que necessita”, “de onde vem”, “o que faz” e outras perguntas inumeráveis. O correto talvez fosse questionar-se “quem é um personagem”, já que se trata da representação de uma pessoa. É uma *persona* sem sê-lo, e vive a sua imagem e semelhança. *Persona* e personagem têm uma mesma origem: *prosopon*. Este vocábulo grego designa a máscara que os atores usavam para sair da cena no teatro antigo. A “persona-ator” estava por trás de uma forma, máscara ou fantasia, transformando-se em personagem na vista dos espectadores. O personagem é, então, “a máscara que vemos da pessoa”. Quatro elementos são considerados fundamentais para se criar um personagem: o que quer o personagem; como ele vê o mundo (ou seja, qual seu ponto de vista); quais as transformações que o personagem passa durante o filme e qual a atitude (ou as atitudes) dele frente aos fatos que se passam no filme. A estes devem se somar a “verossimilhança, a motivação e o diálogo, quando nos propomos a descobrir os

segredos do personagem” (CÓLON, 2007: 38).

Além destes trabalhos mais específicos ligados ao universo cinematográfico, se tem disseminado, nos últimos trinta anos, os estudos voltados para a representação de diferentes grupos sociais, principalmente das chamadas minorias.¹ Historiadores, sociólogos, especialistas em história da comunicação, cinema e audiovisual, bem como antropólogos tem se dedicado a análise fílmica com sua atenção voltada para a história das representações, de maneira que os filmes se transformam em uma espécie de documento ou texto cultural no sentido antropológico, nos fornecendo imagens de negros, mulheres, homossexuais, de um determinado grupo social, ou de uma comunidade nacional num dado momento (LAGNY, 1992: 31).

A / O personagem no cinema

Na tradição das artes cênicas, a personagem² é constituída por cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz. Como afirma Antonio Moreno:

A personagem é também a que interpreta, que representa uma pessoa, um ser. Serve como agente, porta-voz de uma determinada situação, sentimento, emoção, estado de espírito deste ser na sociedade ou como expressão de um estado de coisas, de uma visão de mundo ou para o mundo. E isso em diversos níveis: político, social, psicológico etc... Por exemplo, a personagem pode representar a alma de uma cidade, o inconsciente coletivo em potencial do povo num determinado momento político (2001: 23).

Nas manifestações dramáticas das sociedades tradicionais -nos antigos teatros greco-romanos e orientais- a utilização da máscara era uma constante. Elas eram reproduções estilizadas do rosto humano ou animal, esculpidas em diferentes materiais tais como o barro, a madeira, a cortiça, o papelão. Cabe ressaltar que, na maioria das sociedades

¹ O conceito de minoria não tem relação com a expressão numérica dos grupos assim considerados tendo uma conotação política, um grupo é considerado uma minoria quando se encontra numa posição de subordinação política.

² O substantivo personagem -que se origina do francês *personnage*- pode ser usado, em português tanto no feminino quanto no masculino.

tradicionais contemporâneas da África, Ásia e Américas, tais como as nossas sociedades indígenas, o uso de máscaras ainda se encontra presente nos seus rituais.

Embora a tradição do uso de máscaras nas artes cênicas tenha sofrido profundas transformações através dos tempos, ela ainda se faz presente no uso da maquiagem carregada no rosto, em espetáculos orientais (como os Teatros Kabuki ou Nô), na utilização de personagens-tipo (como a Colombina, o Arlequim), nas máscaras da *commedia dell'arte*. Este é o caso do cinema brasileiro de ficção que, inicialmente, se utiliza da pintura corporal de atores brancos para encenarem o personagem indígena. Na atualidade, com a introdução de atores indígenas, foi incorporada a regra geral de que a “máscara” a ser utilizada é a própria expressão facial e gestual do ator ou atriz, que encarna e representa, com sua “pele”, uma personagem.

E quando esta personagem é o "índio"? No cinema latino-americano de ficção -onde o imaginário está mais presente e alcança uma maior audiência- que retrato fílmico tem ele feito do índio?

A figura do índio se prestou a falar do drama a que as sociedades indígenas estavam sujeitas nos anos 70, mas também, a propósito de se falar do índio, em muitos casos ou momento falava-se de nossa própria sociedade, sobre problemas e sentimentos que tinham um alcance coletivo, evocando uma sensibilidade para os problemas do momento (CUNHA, 2001: 45).

Fica claro que neste momento temos a imagem do índio enquanto um espelho que faz com que se reflita a nossa própria sociedade.

No filme brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Marsagão, ocorre esta operação alegórica com a imagem do índio se transmutando em modelo de leitura da realidade, em determinada altura do filme, aparece a imagem de um índio recebendo um espelho do homem branco, o espelho que é fornecido pelo branco é o prisma com o qual vai ser interpretada a realidade indígena no cinema, não mais pelo olhar dos próprios mais por um reflexo fornecido por outros. Em muitos filmes, percebe-se também uma idealização da personagem e das sociedades indígenas, associando-as à ecologia e à integração na natureza, posta em questão através de fatos mais recentes, pela forma como alguns grupos tem atuado. Também aparece a ligação da imagem da índia ao desejo e à sensualidade, como pode se ver em *Como era gostoso*

o meu francês (Nelson Pereira dos Santos, 1970) e *Iracema a virgem dos lábios de mel* (Carlos Coimbra, 1979).

O cinema, ao imitar a vida, procura nas relações entre os seres copiar a sua gestualidade, uma vez que é através desta linguagem -a linguagem do gesto- que ele veste o personagem e comunica à platéia a sua personalidade e, assim, de maneira mais convincente, as mensagens desejadas. O conceito corriqueiro de que “a arte imita a vida” pode apresentar-se, muitas vezes, ao inverso, colocando em discussão uma determinada afirmativa da sociedade (MORENO, 2001: 27).

Com o poder que o cinema exerce sobre o pensamento das pessoas, pode ocorrer, em decorrência dele, um entrave de comunicação entre a realidade virtual que ele institui e a realidade. Uma expressão que deturpa o papel do índio na sociedade –criando e fazendo crer ao público que aquelas personagens são as mesmas da vida real– poderá resultar na produção de imagens distorcidas do índio. Sob este aspecto é fundamental a análise do discurso gestual, que serve como suporte para aprovar ou desaprovar um sujeito ou um segmento do povo que esteja fora dos padrões da gestualidade que a sociedade acredita ser o único adequado. Assim, tudo que sai do padrão é colocado à margem e -tal como na vida real- as personagens indígenas são apresentadas através dos seus estereótipos de ignorantes, tolos, indolentes, infantis, estranhos. Estas pessoas que, na vida real, são relegadas à categoria de excluídos, são os párias da sociedade, que não se realizam enquanto cidadão branco e trabalhador "produtivo". No caso do indígena, ele é tido como o ser que não se realiza enquanto tal, devido a sua impossibilidade de ser branco e, no entendimento dos mais “esclarecidos”, pela sua incapacidade de viver a sua cultura.

Sobre o conceito de índio

Concordando com Márcio Santilli, para quem:

Muitas são as definições de índio. Em geral, melhores são aquelas que o explicam por suas coletividades -povos, nações, sociedades, etnias, tribos, comunidades- seja qual for a designação. Elas guardam vínculos históricos com sociedades pré-colombianas, identificam-se e são reconhecidas como tal. Índios são os seus integrantes, e também se

reconhecem e são reconhecidas como tal. Nas melhores definições, índios são os outros, os que não somos nós, os que se afirmam como outros (2000: 13).

Aurélio Buarque de Holanda (1986: 938) apresenta-nos um entendimento muito próximo da maioria dos dicionários gerais não especializados: índio é “o habitante das terras americanas ao chegarem os descobridores europeus; o aborígine da América”.

Já no Dicionário de Antropologia, organizado por André Akoun (1983: 323-337), o índio não existe desvinculado do território que ocupa, ou seja, há uma definição de índios da América Latina e outra de índios da América do Norte. Como o Brasil fica na América Latina, neste verbete encontramos que nessa região, se “oferece atualmente uma grande variedade humana, que vai das tribos indígenas que em certas regiões da Amazônia, ainda hoje se mantém fora do alcance dos brancos, aos índios que estão integrados na nova civilização”. Percebe-se que, neste caso, as diferenças são ressaltadas, desconstruindo-se a idéia do índio genérico, por tratar-se de um dicionário de Antropologia, ciência que se ocupa com o estudo da diversidade cultural humana.

Paralelamente a isso, há toda uma discussão no sentido de que a idéia de índio é estabelecida como um “outro” genérico, ou seja, a sociedade envolvente homogeneiza os grupos humanos com culturas distintas que, sendo grupos extremamente diferenciados, não deveriam ser em muitos casos aproximáveis. Dentro deste ponto de vista a instância “índio”, assim como o gestual associado a esta concepção devem ser entendidos como algo construído historicamente. De acordo com Sylvia Caiuby Novaes “a construção dessa identidade genérica é um processo que ocorre através da manipulação de signos e códigos que, impostos aos índios, foram por eles apropriados, como estratégia para o enfrentamento da sociedade branca” (1993: 23).

Afirmar o caráter imaginativo desta idéia de índio não significa que essa instância não apresente uma realidade própria, resultante do processo histórico que originou essa construção, envolvendo relações de poder, que permitiram a sua realização e eficácia.

As línguas colonizadoras inventaram muitas palavras para designar as populações encontradas na América.³ Foi necessário recorrer aos conceitos que designamos nossas

3

Os europeus também diziam que as terras estavam “desocupadas”, mas estimativas contemporâneas calculam que entre 75 a 100 milhões de pessoas viviam nas Américas. Esses povos possuíam uma variedade ampla de sistemas sociais, desde grupos igualitários de caça e coleta até reinos e impérios baseados em uma hierarquia opressiva. Apesar do estereótipo

organizações sociais mais verticalizadas, para precisar a identidade dos “inimigos”. Assim, foram utilizados conceitos tais como: nações, povos com autodeterminação. Qual seria o nome correto para esse antigo e estranho sujeito político?

Vamos conferir quem são os índios sobre os quais estamos falando. Para eles, não existe índio, senão como uma referência do branco. Existem os yanomami, os guarani, os bororo, os aymaras, os quechuas e outros povos. Existe o povo de cada índio e os outros povos.

Márcio Santilli lembra que, com toda esta complexidade resulta impossível:

falamos em índio como se fosse um povo só. E continua difícil quando substituímos a palavra índio por qualquer outra palavra das nossas palavras. Melhora um pouco quando as utilizamos no plural, reconhecendo implicitamente que são muitos os índios, mas não chegamos a chamá-los pelos próprios nomes. Frequentemente, quando tentamos avançar nesse rumo, chegamos a tratá-los por designações pejorativas, atribuídas a eles por outros índios, seus inimigos. É o caso do nome oficialmente atribuído aos caiapós -macaco, em outras línguas indígenas- que na verdade, se chamam *Mbengokrê* (que significa gente) (SANTILLI, 2000: 14-15).

Apesar dos 500 anos de colonização, se ainda não fomos capazes de aprender os nomes dos índios, pode-se imaginar quão pouco se sabe sobre o patrimônio cultural do continente, fora o que já se perdeu. Mas isso são outros quinhentos...

Cabe ressaltar que o Brasil e Peru viveram diferentes processos de colonização que configuraram uma ampla diversidade cultural entre suas fronteiras.

Claúdia Llosa e a Densidade Exótica. *Madeinusa*: A linha entre o real e o mágico

A diretora peruana Claudia Llosa recorre a atores não profissionais, em sua estréia cinematográfica realizada neste filme de 2006 e consegue explicar várias coisas sobre uma cultura ancestral sem nunca termos a sensação de estar frente a um tratado

positivo associado ao “indígena ecológico”, suas práticas reais eram bem variadas, embora raramente tão destrutivas quanto as européias. A noção de que estes povos nativos são pré-históricos ou povos sem história –no sentido de não possuírem nem registros históricos escritos nem qualquer tipo de desenvolvimento significativo que mereça o nome– é outro equívoco europeu (STAM & SHOHAT 2006: , 95– 96).

cinematográfico no estilo clássico: herméticos e de difícil comunicação.

Manayaycun -que em quéchua significa "povo fechado"- se desenrola em um lugar fictício que Claudia Llosa imagina estar situado em algum ponto remoto das montanhas da cordilheira central andina. Neste local, a cada Sexta Feira-Santa, às três da tarde, começa um tempo de excessos, que acaba no Domingo da Ressurreição. Durante estes dias, tudo está permitido; não existe pecado porque, segundo a fé católica, Jesus Cristo está morto e, claro, longe dos excessos. A trama de *Madeinusa*, filme com o qual Claudia Llosa debuta como diretora, e do qual é também roteirista, se sustenta nessa tradição inventada pela cineasta, que ela mistura com rituais verídicos, desenhando uma linha tênue que separa o mundo autêntico do mágico. "Ao unir costumes falsos com outros que não o são, a barreira entre o real e a ficção se dilui e o espectador se pergunta o que é realidade e o que não é", aponta a diretora.

A protagonista da história é Madeinusa -um nome comum em certos círculos do Peru, como o é *Usanavi*, diz Claudia Llosa- uma adolescente indígena de 14 anos, filha de Cayo, o prefeito, cujo cotidiano, e também o de todo o povoado, estremece ao aparecer Salvador, um geólogo que trabalha em uma mina da zona, justamente durante "o tempo santo". A cineasta, residente em Barcelona, explica que a incursão deste personagem serve para explicar como "a dialética se vê truncada":

Esse tipo de sincretismo, a intervenção da figura do forasteiro na vida do lugar e o conflito que desencadeia, me interessava muito como assunto, também queria falar da ausência de castigo, vinculando-o à religiosidade, ao retorno do intuitivo... Enfim, creio que o filme tem muitos níveis, e minha tarefa tem sido encontrar o equilíbrio entre eles.
(in ROVIRALTA, 2006)

Em *Madeinusa*, co-produção entre Espanha e Cuba premiada em vários festivais, a maioria dos atores não são profissionais, começando por Magaly Solier, a protagonista, a quem Claudia Llosa descobriu nas escadarias de uma igreja limenha vendendo comida.

Madeinusa vive então em um pequeno povoado andino. Sua existência se situa entre o temor ao pai, que a assedia sexualmente e a ilusão de migrar para Lima. Finalmente consegue libertar-se, ainda que antes assassine seu pai e sacrifique a um inocente, Salvador. O núcleo dramático da história está dado pela dupla incesto-parricídio. Trata-

se de um núcleo comum a todas as sociedades e todas as épocas.

A problemática de fundo, os desejos incestuosos e a fantasia parricida, são universais. Não obstante, habitualmente ocorre -é o normal- que os conflitos familiares, baseados nos desejos sexuais de pais e filhos e nas fantasias agressivas, sejam reprimidos em função das leis que proíbem o incesto e o assassinato. De fato, a configuração de afetos, que Freud chama de complexo de Édipo, tende a resolver-se com a interiorização da autoridade sob a forma de consciência moral. Desde sempre o bebê e a criança sobrevivem no adulto, mas mediados pelo superego e o eu próprio da pessoa.

No filme o processo de “normalização edípica” não predomina sobre as pulsões primordiais, pois o pai não renuncia a filha e é por ela assassinado. Situações como esta ocorrem em qualquer sociedade e época. Não obstante, tornar visíveis estes fatos representa, neste caso particular, uma atitude crítica, pois são apresentados como sintomáticos. Ou seja, não como casualidades isoladas, mas como resultados recorrentes que colocam manifesta a carência de “civilização”, e a não fundamentação da lei e da autoridade. O filme se presta a denunciar a incapacidade dessa sociedade para ordenar o fundo revoltoso e não-conformista da criatura humana. A chave do assunto está em que o filme postula que no povoado andino existe um “tempo santo”, um período onde a lei fica em suspenso e todas as transgressões são possíveis, não gerando culpa, nem sanções. O “tempo santo” abarca desde a morte até a ressurreição de Jesus, da sexta-feira até o domingo. Nesse período não há autoridade e todos os desejos podem ser realizados, incluindo o incesto. São três dias que começam com a imagem de Cristo morto e inconsciente, onde é coberto por um véu, que ratifica a idéia de que ele não pode ver nem sancionar nada. Com isto, se produz uma descida coletiva à bestialidade.

No início do drama está o desejo do pai, que é também o prefeito da cidade. Abandonado por sua esposa, que se foi -ou fugiu- para Lima, o pai está decidido a realizar a fantasia de possuir a sua filha. Amparando-se no “tempo santo” a autoridade pretende violar o fundamento mesmo da ordem social que não é outro senão a proibição do incesto. Não obstante, a filha resiste ao pai e se entrega a Salvador, um jovem mestiço da classe média limenha que está casualmente no povoado. Madeinusa aposta que esse gesto produza um vínculo, um sentido de compromisso com Salvador, que lhe permita deixar tudo e imigrar para Lima.

O plano parece se desenvolver conforme o esperado, mas quando o casal Madeinusa-

Salvador está escapando, Madeinusa recorda que seu pai está com os brincos de sua mãe, aqueles que lhe tomou por sua desobediência. Ela não está disposta a partir sem esses brincos, pois eles simbolizam a identificação com a mãe e também a autonomia da jovem. Mas esta pretensão de autonomia da filha aparece ao pai tão intolerável que ele destrói os brincos mordendo-lhes. Quando Madeinusa os descobre quebrados sente um ódio mortal. Então, deixando-se levar por sua fúria assassina, envenena o pai. Mas como não tinha um plano pensado ocorre que quando seu crime é descoberto, opta por atirar a culpa em Salvador que é posteriormente (presumivelmente, pois isto não aparece no filme) punido pela comunidade.

No mundo retratado no filme, a lei e a cultura não conseguem resolver os conflitos e paixões mais primordiais dos seres humanos. Muito em especial é o pai que não está à altura de seu papel. Então temos uma sociedade em retrocesso à barbárie.

Uma situação assim pode produzir-se em qualquer lugar e época, entretanto visibilizá-la têm um propósito. Em princípio este propósito poderia ser uma crítica social. Chamar a atenção sobre um problema a fim de se ocupar com ele. Mas este não parece ser o caso do filme, pois na narrativa não se insinua a possibilidade de uma ordem legítima. As forças anárquicas mobilizadas são muito poderosas tendo uma licença pelo menos temporal. É impossível alcançar uma ordem civilizada. A autoridade não se controla nem a si mesma sendo eliminada ainda que não tenha conseguido concretizar seus sórdidos propósitos. Com isto, o futuro dessa sociedade aparece como sendo muito problemático.

Em *Madeinusa* o processo de violência entre gêneros perpassa todo contexto familiar, centrado no pai que abusa das filhas e tem o seu retorno no seu assassinato pelas mãos da filha mais velha, que exatamente pensava a todo instante como romper com a situação na qual estava envolvida. O meio inicialmente imaginado para isso seria a fuga para a capital peruana, símbolo de desenvolvimento e possibilidades múltiplas de construção de uma nova vida. Como aquela que sua mãe fugiu em busca. A partir do instante em que este sonho parece impossível, pois Madeinusa está presa àquela realidade, aquele “mundo arcaico”, de modo intrínseco e estruturante, a única maneira de escapar à violência sofrida é com mais violência e apresenta-se na chave do parricídio. Neste caso, diferentemente de Édipo, que era homem, Madeinusa mata o pai e bota a culpa no estrangeiro que poderia ter sido seu libertador, pois afinal ele teve

todas as oportunidades de ser o que queria e ela não teve, se sentindo, por sua vez, aprisionada nesta sua identidade.

Mas aquilo sobre o que não me cabe duvidar é que o efeito prático de *Madeinusa* é aprofundar o abismo social. Na prática, as pessoas de classe média consomem, outra vez, o estereótipo do mundo popular como “selvagem”. Além disso, o mundo popular recebe uma imagem incapacitante de si mesmo. A mensagem é que a salvação do arcaico está em uma mudança individual que supõe deixar atrás a tradição.

Finalmente segundo alguns críticos locais peruanos existirão muitos que se ressentirão do filme como uma infâmia dos burgueses mestiços que, outra vez, não entendem o país e que difamam o andino. O outro, já não é visto como sujeito de cultura senão como matéria humana moldável, segundo a visão dos que já sabem, dos *experts*: os mestiços semi-globalizados. O mundo mestiço quer transformar o andino, pois este lhe parece selvagem, cheio de irracionalidade, uma ameaça. Essa é a tarefa da educação. A república nasce com esse projeto. Agora é o momento em que isto poderia ser acelerado. Mas as representações mestiças do andino não são justas. Repetem-se sempre os mesmos motivos: irracionalidade, arcaísmo, violência. A “substância” andina não se deixa moldar pela razão e pela lei. Mas será que esse mundo que pretende encarnar o melhor, a razão e o progresso é realmente superior?

No repertório de imagens feitas por *criollos*⁴ sobre o andino, o filme de Claudia Llosa ressalta pelo horror. Seu olhar está carregado de medo e esse medo é colocado na sociedade andina. Configura-se então o estereótipo de gente desajeitada e ignorante que se deixa levar, periodicamente, pela loucura de suas paixões. Não há remédio para essa realidade. Mais além das marcas que nos são impostas pela sociedade, todos nós poderíamos nos reencontrar em nossa comum individualidade humana. Mas esse encontro só pode ser baseado no respeito à diferença. Quem sabe, paradoxalmente, *Madeinusa* pode nos ajudar neste sentido, pois o filme provoca a tomada de consciência de nossos preconceitos.

La Teta Asustada: *do indivíduo à coletividade, do medo pessoal ao horror de todo um país*

⁴ Como se denominam os mestiços no Peru.

O filme foi inicialmente apresentado no Brasil em uma Mostra do Cinema Latino Americano, ano passado o mesmo de sua realização, no Memorial da América Latina em São Paulo e em um primeiro momento, foi traduzido e batizado como *O Leite da Amargura*, por motivos óbvios como será visto no desenrolar da explicação da trama, porém não foi o título que permaneceu para sua distribuição no Brasil. O título original foi mantido *A Teta Assustada* e este foi um filme que, surpreendentemente, arrebatou o Urso de Ouro no Festival de Berlim de 2009 e recebeu a indicação do Peru para participar da disputa pelo Oscar de melhor filme estrangeiro este ano.

Fausta a personagem principal é uma mulher retraída e tímida que inicia o trabalho como empregada doméstica na casa de uma senhora loira, rica pianista e compositora decadente em Lima. Sua família de clara ascendência camponesa e indígena como fica exposto desde o início nas canções cantadas por ela só para si própria e a memória de sua mãe, sofre em sua pessoa os traumas da doença da “Teta assustada”. Conseqüência dos estupros e violências perpetuados pelo grupo Sendero Luminoso sobre a população local, e principalmente as mulheres (no caso a vítima teria sido sua mãe) que expressa esta síndrome transmitida pelo leite materno, segundo crença popular, que se consistiria em uma autodefesa e maldição destas populações e se caracteriza pelo crescimento de um corpo estranho, uma batata dentro da vagina que impede a penetração. A relação então de Fausta e este novo mundo representado pela cidade, o não indígena, o estranho e o urbano, no caso da casa em que vai trabalhar e suas relações com a patroa e o jardineiro, vão estruturar grande parte da narrativa. Por outro lado existe o mundo da família de Fausta seu tio e o preparo dos *buffets* para casamento são um tema a parte dentro da *mis en scène* fílmica, representando a forma de vida das classes populares limenhas e sua sociabilidade, mas é preciso ressaltar a dificuldade de Fausta para também se integrar a este mundo. Ela aparece sempre distante e alheia a ambas realidades, reflexiva e recolhida dentro de seu drama próprio e sem capacidade para superá-lo e encarar entre outras coisas a possibilidade do amor e da felicidade. Outro elemento fundamental é a relação com a tradição e sua mãe e só na medida em que esta se vai é que Fausta começa e integrar-se com mais proximidade ao mundo urbano da casa da patroa, o que não vai ser algo que se dá sem traumas e dificuldades.

Neste sentido em muitos momentos o filme retoma também as suas referências da

literatura latino-americana e do seu realismo mágico a lá Garcia Marques. Em sequências suspensas entre o real e o sonho a história se desenvolve fazendo graça de situações absurdas e tomando licenças poéticas e líricas do cotidiano mais massacrante. Na visão de Lucchese (2009):

O filme tem um clima de encantamento, mas um encantamento profano, cheio de areia, de dor, de alegria, de ruído e música. Para completar, existe um certo humor na família da heroína, que prepara casamentos para noivos muito pobres. Mas é um humor repleto de poesia, não de barbarismo e zombaria. Um equilíbrio muito bonito de ser visto nas telas.

O mais importante segundo o autor considerado é a repercussão que o filme tem causado no Peru, sendo comparável ao que *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2006) representou para o Brasil, ou até mais considerando-se que a cinematografia peruana é ainda mais diminuta. Magaly Solier, atriz e cantora que interpreta Fausta no papel central da trama, é uma descendente de indígenas, ficando isso bem claro na cor de sua pele, na maneira de se vestir, de usar o cabelo. Depois de seu sucesso nos maiores festivais de cinema do mundo e de estar lotando teatros com seus shows, Magaly tornou-se o ídolo midiático mais parecido com o que a maioria das mulheres peruanas enxergam em seus espelhos. Isso segundo Lucchese (2009, s/pg.) tem reforçado a autoestima desta população, gerando um sentimento de orgulho em relação às suas raízes e identidade.

Demonstração desse processo constante de construção identitária é o fato de que a atriz Magaly com o sucesso do filme “colocou nas as rádios e telas canções em quéchua – língua herdada do Império Inca e falada cotidianamente por mais ou menos 10 milhões de pessoas na América do Sul” (LUCCHESE, 2009). E em função disso: “pessoas que muitas vezes se envergonham de falar a língua de seus antepassados fora de casa, apesar de se comunicarem basicamente através dela entre os seus amigos e parentes. Agora, com Magaly invadindo as caixas de som de lá e de além, parecem se envergonhar um pouco menos – e levarem a cabeça um pouco mais erguida” (LUCCHESE, 2009).

A própria diretora de *La Teta Asustada* no momento que recebeu a premiação inédita entre um filme peruano em Berlim no início do ano passado diz que com o filme queria se “referir à permanência perpétua da ferida. Falar das feridas emocionais que provoca uma guerra civil, uma guerra entre irmãos, e como isso se transmite de geração a

geração" (ARANTES, 2009). E que não seria em função da guerra ter acabado que teria acontecido o mesmo com os problemas por ela causados. Afirmando que "não é porque você fecha a porta da garagem da sua casa que o problema desaparece", "um povo sábio como o andino soube utilizar todos os seus recursos -as danças, os cantos, os mitos- para poder falar do que aconteceu e reciclar-se de forma inconsciente" (ARANTES, 2009). Mas afirma que "é o momento da consciência, de tornar claro que cantar para dentro não basta. É hora de começar a cantar para fora" (ARANTES, 2009).

Cláudia Llosa afirma também que gostaria de ver mais filmes latino-americanos que busquem retratar como os povos da região lidam com suas próprias raízes. "Necessitamos de mais vozes que mostrem outras facetas dos nossos países. Temos que, aos poucos, romper com esse olhar estereotipado que enxerga nesses filmes o exótico ou acha que queremos mostrar a miséria para vender. Não podemos cair nisso. Eu, pelo menos, tento não cair" (ARANTES, 2009).

As relações de gênero nos filmes de Cláudia Llosa

Uma das críticas fundamentais de Butler é feita à noção de identidade. Ela examina como tem sido entendida historicamente a identidade e questiona o pressuposto de que as identidades são dadas, persistentes através do tempo, unificadas e internamente coerentes. Analisa de que forma tais suposições conformam o discurso da identidade de gênero e as práticas regulatórias que conformam a divisão dos gêneros binários. Conclui que estas práticas constituem a coerência interna do sujeito como uma pessoa auto-suficiente. A identidade é, assim, só mais um ideal normativo. Por que isto se vincula com a noção de natureza, pergunta Butler? Porque, em geral, se entende a identidade como estável e fixa. De forma que, uma vez que um sujeito tenha certa identidade, a tem por toda a vida. Isto a vincula indiretamente a noção de essência. Parece que culturalmente se relaciona a noção de identidade à noção de essência. Butler toma esta crítica à "identidade" de Deleuze, para quem na realidade a identidade é impossível. Quando, por exemplo, repetimos algo: "eu sou eu" nos escaparia que entre o primeiro "eu" e o segundo se instala já uma diferença (uma diferenciação, um deslocamento). Passou-se tempo e esse tempo, ainda que seja ínfimo, implica que a identidade é

impossível. Porque sempre há um tipo de deslocamento entre a primeira menção e a seguinte. Esta espécie de deslocamento é involuntário. Mas, apesar dele, constantemente o reafirmamos modificando-o, assentando-o. A repetição não implica a identidade, se não a novidade. É a novidade o que excluímos de nós mesmos quando afirmamos a identidade (FEMENIAS, 2003).⁵

Para Judith Butler (FEMENIAS, 2003) a identidade de gênero, ou seja a idéia que as pessoas fazem de si enquanto homem ou mulher, que se diferencia do sexo biológico, é portanto alguma coisa que se constrói e reconstrói ao longo da vida do indivíduo. Diferente de outros autores, principalmente aqueles que se situam numa abordagem psicanalítica, que acreditam que a identidade de gênero ocorre por volta dos três anos e é um processo irreversível, ela considera que “não devemos (...) pensar a identidade de gênero como algo monolítico, denso, espesso, imóvel, mas como algo muito mais maleável, moldável, flexível incorporando e expulsando aspectos de si em função de idéias que cada qual vai se colocando”.⁶

Com base nessas idéias, gostaria de estabelecer aqui algumas considerações sobre as personagens indígenas e o contexto onde as relações de gênero inserem essas personagens nos filmes de Cláudia Llosa como colocado no início desse trabalho.

A primeira observação que podemos inferir desses filmes é que todo o contexto onde se inserem as personagens indígenas está profundamente marcado pelas relações de gênero, de forma caricatural e simbólica, seja através da relação que a personagem feminina estabelece com o pai e com a mãe, bem como com o namorado, como também a maneira como a personagem se situa e age dentro dessas relações ou contextos fílmicos (*mis em scène*) de maneira marcadamente proposital pela diretora em questão, que através de uma linguagem simbólica e metafórica procura realçar essas relações, exacerbando-as. Dentro desse contexto aparece o pai incestuoso, a filha que somente consegue a autonomia praticando o parricídio, a irmã invejosa a que gostaria de ocupar o lugar de Medeusa na preferência do pai e de Salvador, a mãe de Fausta que só com a morte efetivamente consegue realizar o seu contacto com o mundo em que viveu e não mais existe, a superação da perda da mãe para Fausta impossível frente a sua batata que age como um tampão protetor a todo estupro da sociedade limenha atual e a patroa música rica e frustrada de Fausta com sua crise de criatividade reflete a culpa e a

⁵ Livre tradução do espanhol pelo autor para utilização neste trabalho.

⁶ Livre tradução do espanhol pelo autor para utilização neste trabalho.

possibilidade da superação da mesma e de sua realização feminina profissional.

Sobre esse aspecto é pertinente analisarmos a fuga de Madeinusa no filme de Cláudia Llosa e a ruptura que ocorre com a ordem tradicional de uma forma também violenta. Ainda na interpretação de Butler (FEMENIAS, 2003):

O sujeito, ao manter-se o mesmo, longe de ser estático é um processo constante de fazer-se a si mesmo, de construirmo-nos dentro de uma cultura, com uma espécie de troca constante com nós mesmos, com o dentro e com o de fora. Quanto mais rígido, mais fechado e mais estático um indivíduo é menos são psiquicamente também.⁷

Conclusão

Vimos, na discussão anterior, que alguns aspectos se destacam no tratamento dado ao personagem indígena nos filmes que foram objeto da presente análise e que parecem apontar para o surgimento de um novo cinema indígena na América Latina. Estes personagens estão comprometidos com o tipo de narrativa que é construída pelos diretores. São pessoas que aparecem identificadas com a cultura andina e cujas trajetórias são nelas articuladas. No caso dos filmes de Cláudia Llosa são eminentemente femininos e farão a ponte geracional entre presente e futuro. Esta ponte terá uma vinculação muito forte com as tradições, representados por figuras fortes maternas, presente no caso de *La teta...* (mas que morre no decorrer do filme) ou ausente como em *Madeinusa*, mas que pontua a fuga e busca de autonomia frente ao marido (prefeito) e demais figuras de autoridade do mundo do poder moderno. Não existe mais a figura do personagem múltiplo representando o vínculo com o coletivo, mas este se dá em relações explícitas com a proximidade e importância da família agora não tão mais extensa, mas nuclear. A integração com o mundo dos brancos parece estar em um outro momento, se por um lado a exploração continua, buscam-se pontes de compreensão mútuas nos processos, mesmo que em ambos os filmes os resultados sejam catastróficos, a morte do mestiço Salvador que ajuda a Madeinusa e o roubo das canções tradicionais de Fausta por sua patroa branca. Por outro lado, não se idealiza na

⁷ Livre tradução do espanhol pelo autor para utilização neste trabalho.

possibilidade de heróis e nem atores não estarem implicados nos problemas destas sociedades. O tempo continua transitando entre um linear e um mágico, reiterando uma certa circularidade em ambas narrativas, na pontuação das canções e falas quéchua encontramos ecos do passado presente e ligações narrativas com as tradições culturais específicas. A exploração continua existindo, mas de formas às vezes muito mais sutis e difíceis de serem combatidas, pois o traço de diferenciação não é apenas de classe e étnico, é também de gênero. Os cuidados com valores estéticos são redobrados e o uso de atores não profissionais garante um frescor e colorido todo especial, muito próximo da realidade das comunidades tradicionais andinas. A dura experiência do contato se remonta já em narrativas míticas de resistência próprias como no caso da proteção por uma batata na vagina e a própria invenção de um tempo santo fora do mundo judaico cristão onde tudo é permitido.

Ambos os filmes retratam formas de violência sexual que marcam profundamente as suas vítimas de formas tão traumáticas que este sentimento de “horror” aos homens e à masculinidade acaba extrapolando o autor dos crimes (estupro e abusos incestuosos) e se generalizam aos sentimentos de medo e vingança para todos os homens, até mesmo a aqueles que poderiam ser seus aliados (como no caso de Salvador em *Madeinusa*). O primeiro filme mostra a aplicação de uma forma mais “bárbara” de solução para o problema e de ruptura da violência pela própria violência, talvez pela permissividade de um “tempo santo” fora do mundo e dos preceitos judaico-cristãos. Em *La teta*, demonstra-se que a personagem consegue sobreviver ao trauma (neste caso, não vivido diretamente por ela e sim por sua mãe) e como a descoberta de seus talentos musicais, propiciando aumento de sua auto-estima, vai acarretar em uma transformação de sua auto-imagem, nos mostrando uma identidade de gênero em ininterrupta construção, maleável e passível de ruptura com o passado para a elaboração de um futuro totalmente novo. Talvez por este filme se passar em Lima, um contexto urbano, não rural, mais “civilizado” proporcionaria condições para que estes processos e conseqüentes reflexões da personagem se tornem realidade palpável. Seria possível se pensar e agir desta mesma forma e comparar à outra sociedade, como elemento fundante das identidades e estas como molas propulsoras de transformações ou continuidades?

A produção de Cláudia Losa chegou aos indígenas em um contexto extremamente diferente, muito mais próximo da indústria cultural atual de distribuição de audiovisual

e ainda é uma incógnita quanto a muito dos significados de sua recepção pelos próprios indígenas peruanos.

Esta caracterização dos personagens deve levar em conta muito também da própria dinâmica interna das culturas retratadas, por outro lado, é impressionante a dinâmica criadora permanente que estes personagens nos permitem e como ainda hoje exercitam e impulsionam todo um imaginário constantemente re-atualizado por suas imagens. Como mostra a necessidade contínua de tematizá-los em filmes na América Latina. *Madeinusa*, ou o espelho dos gringos e *Fausta*, ou outro lado da violência, nos mostram atualizações destes personagens que fixam uma persistência desses atores na tela. Agora podemos falar de uma atriz (Magaly Soller) que em grande parte mostra sua vida passada na cidade de Lima nas telas e almeja uma interpretação que transcenda este outro já conhecido, agora detendo-nos em nossas singularidades e diferenciações também a partir da constatação que este outro e suas narrativas também estão em nós. Fazendo parte de nossas referências culturais, estimulando, quem sabe, nosso ‘lado oculto’ e incompreendido ao lidar com a diferença de outra forma.

Bibliografia

AKOUN, André (1983), *Dicionário de Antropologia*, Lisboa: Verbo.

ARANTES, Silvana (2009), “Diretora peruana que venceu Berlim defende fim de filmes ‘exóticos’”, jornal *Folha de S.Paulo*, em 16 de fevereiro, captado em

BUTLER, Judith (2003), *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAMINAS, Alfredo (2007), “La construcción de personajes. Perspectiva general”, in CÓLON e FLORIANO (2007).

CÓLON, Pedro Sangro e FLORIANO, Miguel Á. Huerta (2007), *El personaje em El cine – Del papel a La pantalla*, Madrid: Calamar.

CUNHA, Edgar Teodoro da (1999), *Cinema e Imaginação - a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo.

FEMENÍAS, M^a Luisa (2003), “Aproximación al pensamiento de Judith Butler”, captado em <http://caosmosis.acracia.net/?p=436>, no dia 14 de fevereiro de 2010.

GEERTZ, Clifford (1978), *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GEERTZ, Clifford (2001), *Novas luz sobre a antropologia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u504487.shtml>, no dia 14 de fevereiro de 2009.

LAGNY, Michele (1992), "Texte et context historique em analyse de Films", in Guy HENEBELL, directeur, *Cinéma et histoire autor Marc Ferro, CinémAction*, nº 65, 4e trimestre, Paris, 1992.

LUCCHESI, Ale (2009), *O premiado filme peruano*, captado em <http://odiluvio.blogspot.com/2009/09/la-teta-assustada.html>, no dia 14 de fevereiro de 2010.

MORENO, Antônio (2001), *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF.

MORIN, Edgar (1980), *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Moraes Editora.

NOVAES, Sylvia Caiuby (1993), *Jogo de espelhos*, São Paulo: Edusp.

ROVIRALTA, Jordi (2006), "Claudia Llosa difumina em 'Madeinusa' la línea entre lo real y lo mágico", in jornal *El País*, Madrid, em 31/03/2006, captado em http://www.elpais.com/articulo/cine/Claudia/Llosa/difumina/Madeinusa/linea/real/magico/elpcinpor/20060331elpepicin_5/Tes no dia 18 de outubro de 2009.

SHOHAT, Ella y Robert STAM (2006), *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, São Paulo: Cosac Naify.

SILVA, Juliano Gonçalves da (2002), *O Índio no Cinema Brasileiro e o espelho recente*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, Campinas, SP.

SILVA, Juliano Gonçalves da (2007), "Entre o bom e o mal selvagem: ficção e alteridade no cinema nacional", *Espaço Ameríndio*, v.1, pp.195-211, disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio>

Hacia la identificación de la figura del autor en la animación argentina

Alejandro R. González

Cátedra Animación, Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual, Universidad Nacional de Villa María

elalenedor@gmail.com

Resumen:

A 93 años de estreno de *El Apóstol* ¿Transcurrió el plazo suficiente que permita la configuración de una “animación argentina”? ¿Cuáles serían sus aportes en lo técnico y estilístico; y cuál su influencia en la producción audiovisual local? Las producciones de animación en Argentina no presentan elementos identitarios comunes; su historia casi carece de revisores, y se perciben dificultades para identificar “autores” en el período 1917–1990; a diferencia de lo que ocurre con el audiovisual de “acción real”. Sin embargo, desde 1990 en adelante este panorama cambia, hasta llegar al efervescente estado actual. Como circunstancias que favorecen esta situación se identifican al cambio tecnológico, a la explosión de escuelas y a la renovación de la demanda. Surge una nueva generación de animadores que producen activamente, y posiblemente pueda ahora pensarse la noción de “autor de animación” en el contexto local.

Hacia la identificación de la figura del autor en la animación argentina

Introducción

La historia de la animación en Argentina marca su punto de inicio con el largometraje *El Apóstol* (1917), que a su vez es considerado el primer largometraje animado del mundo entero. Su realizador fue Quirino Cristiani, un inmigrante italiano; y el argumento

hilvanaba un tema muy actual tanto para aquella época como para ahora: se trataba de una humorística, muy irónica crítica al gobierno de la República Argentina, en particular al Jefe de Estado, el Presidente Hipólito Yrigoyen. Desafortunadamente esta película se perdió entre incendios de los estudios cinematográficos Valle, y por eso en la actualidad de este film sólo se conservan algunas referencias como críticas de diario, relatos de la época, bocetos de los personajes, afiches publicitarios... Tan sólo imágenes fijas que no alcanzan a enseñarnos cuál era su magnitud. La pérdida de la memoria es muy común en nuestro país.

A 92 años de ese hito encuentro que la animación en Argentina posee un estado de vitalidad admirable. Se han generado numerosos estudios y empresas productoras que se dedican a la realización integral de cortometrajes y largometrajes de animación tanto por cuenta propia como por encargo – para cine y para televisión, para el país y para el extranjero – que hacen pensar en el resurgimiento de una “industria” de lo animado semejante a la existente en nuestro país en el período 1950 – 1970; y de hecho ha resurgido la vieja AARCA (aunque perdió la R en un intento de rejuvenecerse).¹ También se percibe una oferta numerosa de escuelas e institutos de enseñanza de diverso tipo que forman a jóvenes interesados en la temática; se conformaron al menos dos festivales específicos en el área; y es posible ver un número muy elevado de cortometrajes animación independientes.

Es de suponer que la situación actual de la animación en Argentina responde a los procesos y acciones desarrollados en nuestro país por los individuos y entidades involucrados a lo largo de este casi siglo que ha transcurrido desde *El Apóstol*. El estado actual de la situación es, por ende, producto de un proceso colectivo. Considerando la variante autoral de la animación de nuestro país, ¿Habría sido este tiempo plazo suficiente para permitir la configuración de una “animación argentina”? ¿Qué aportes –de carácter técnico, estético, realizativo – son producto de esta “animación argentina”? ¿Cuál es su posición en la

¹ La AARCA, Asociación Argentina de Realizadores de Cine de Animación, fue fundada en 1978 por iniciativa de los animadores Jorge Martín (Catú) y Oscar Desplats, socios en la productora Dianart. De acuerdo a la investigación inédita de Mell (1986), la Asociación tuvo una vida muy limitada, puesto que fue rechazada tanto por los realizadores independientes, quienes no encontraban rédito en la pertenencia a la asociación; como por los realizadores comerciales pertenecientes a las otras productoras de animación, probablemente por celos profesionales. Su principal sustento económico provenía de Dianart, y cuando sus socios rompieron la sociedad la AARCA cesó sus actividades. En el año 2006 Desplats organiza a un grupo de animadores en la AACA, Asociación Argentina de Cine de Animación.

producción audiovisual de nuestro país? ¿Es posible identificar alguna “seña de identidad” de la animación argentina? ¿Aportan las obras de animación a la construcción de una identidad audiovisual argentina?

Lo grupal y lo individual de las búsquedas estéticas en animación

En el año 1998, y en ocasión de un festival de cine, la realizadora de animación y docente Susana Tozzi fue invitada a participar de una conferencia para responder a la siguiente pregunta: ¿Existe una estética argentina en animación?

Animadamente, Tozzi sugirió que la principal dificultad en dar respuesta a ese interrogante residía en su limitada capacidad respiratoria, puesto que no podría sostener el monosílabo “noooooooooo...” durante los cuarenta minutos que debía durar su presentación.² A continuación, Tozzi sugeriría como ejemplo de propuesta estética asociada al concepto de identidad a las animaciones provenientes de la Escuela de Zagreb. Por supuesto, las animaciones croatas provenientes del Zagreb Film / Duga Film comparten características gráficas y narrativas que permiten tomarlas como grupo. Según Bendazzi (2003), los rasgos distintivos emergentes de sus producciones, que podríamos llamar “señas de identidad”, radicaban en sus temáticas, relacionadas con las experiencias de la vida cotidiana de los animadores.

... Las (películas) de Zagreb iban gradualmente convirtiéndose en largas y dolorosas quejas sobre los horrores de la existencia. Esto se convirtió en el distintivo de la escuela. Una inspiración común generada por experiencias compartidas, a pesar de las diferentes personalidades artísticas y los pensamientos. En Zagreb era una práctica común intercambiar papeles y formar nuevos equipos para nuevos proyectos. Los directores se convertirían en artistas o diseñadores para sus colegas, y viceversa (Bendazzi, 2003: 170).

A lo anterior se podría agregar que, como toda producción artística, la animación depende

² Conferencia de Susana Tozzi en el Festival Córdoba Audiovisual (1998).

del contexto global donde se inserta el artista. Es de suponer entonces que el contexto compartido por los artistas de Zagreb necesariamente influiría sobre sus realizaciones. Y probablemente, la pertenencia – o el rechazo – al régimen comunista imperante, la integración forzada de etnias bajo la sombrilla de Yugoslavia, etc., son los componentes de una mezcla que permitiría la emergencia de esas “señas de identidad” comunes. En mi opinión, la influencia del estado sobre Zagreb Film también debe haber sido significativa para la construcción de un estilo común.

Sin embargo, probablemente estipular que esas animaciones están relacionadas con la identidad croata, implique caer en una peligrosa simplificación. Como indica Borivoj Dovnikovic:

Cada uno de los autores de Zagreb trabajó con total libertad, creando su propio y único estilo y desarrollando una mirada propia sobre el arte de la animación (hoy todavía es así); por ello debe señalarse que el término Zagreb School of Animated Films no es suficientemente preciso. La Enciclopedia de Cine Croata puntualiza: “...el Studio for Animated Film, en el marco de Zagreb Film no desempeñó la función de una escuela en su sentido literal (el lugar en el (sic) una persona puede aprender las tareas u obtener los conocimientos de la animación), ni los autores asociados deberían contextualizarse figuradamente en el entorno de la escuela. El hecho es que los trabajos de los distintos autores reunidos en torno a Zagreb Film son diferentes y éstos deberían ser evaluados en función de una cierta rareza espiritual” (Dovnikovic, 2003).

Dovnikovic rescata la figura del autor como responsable del estilo que posee la obra, diluyendo de esta forma la influencia del grupo. Tal vez este juicio de valor no escape a la necesidad egoísta de los artistas de indicar su área de influencia, su originalidad y sus aportes personales; pero no por ello debería dejar de ser considerado. Si un artista posee un estilo definido, propio, eso es una seña de identidad del propio artista; y por no ser compartido nos impediría establecerlo como identidad común, perteneciente a un país o un pueblo. Probablemente, cuando nos referimos a este tipo de animación podríamos hablar de un estilo personal, individual, propio del artista – su “identidad” – en lo que respecta a los aspectos formales de la obra. Por supuesto, también es posible también que si varios artistas

trabajan en forma conjunta se produzcan contagios mutuos en lo que respecta al estilo, o que se generen derivaciones de un estilo particular. Pero tal vez la “identidad” surge en un segundo nivel de lectura, referido ya a lo temático, como señala Bendazzi en el caso de Zagreb.

El caso argentino

Difícilmente podamos encontrar una ligazón temática en la animación argentina. Su historia tiene pocos revisores si la comparamos con la historia del cine argentino en general. Los libros escritos sobre la animación argentina resultan incompletos, o parciales en el mejor de los casos. La crítica cinematográfica local es muy rápida para identificar tendencias y dar status de “autor” a realizadores audiovisuales que se dedican a la acción en vivo; pero en el caso de la animación esto no ha ocurrido en absoluto. ¿Acaso el campo de la animación argentina no posee la suficiente relevancia que lo justifique como objeto de estudio? Por supuesto que sí. Entonces, ¿Qué lo limita?

En un intento de identificar “autores” de animación en nuestro país en el período 1917 - 1990, muy posiblemente obtengamos una lista acotada a los siguientes nombres:

Quirino Cristiani (1896 – 1984), realizador del primer largometraje de animación del mundo (*El Apóstol*, 1917) y del primer largometraje sonoro de animación (*Peludópolis*, 1931). Cristiani trabajó en forma solitaria en la realización de sus películas.

Jorge Martín (Catú), realizador de animación que se desempeñó principalmente en el medio publicitario, cuyo cortometraje *La Pared* (1961) incorporó el estilo gráfico UPA / Zagreb y fue galardonado en el Festival de Annecy.

Víctor Iturralde Rúa (1927 – 2004), cineclubista, docente y animador experimental, quien utilizó técnicas no tradicionales como el raspado de película en sus cortos *Hic...!* (1953) y *Petrolita* (1958).

Luis Bras (1923 – 1995), animador experimental rosarino. Su obsesión con las estructuras modulares, la rítmica y el sincronismo se aprecian en sus cortometrajes *Danubio Azul* (1977/79), *La danza de los cubos* (1976) y *Bongó Rock* (1974).

Simón Feldman, integrante del movimiento renovador del cine argentino denominado “la generación del 60”, docente, plástico. Profílico realizador, en el campo de la animación realizó dos cortometrajes con la técnica de figura recortada: *Caraballo mató un gallo* (1976) y *Happy End* (1983).

Podría afirmarse que la obra de los mencionados da cuenta de una búsqueda personal de estilo, una búsqueda estética definida, propia y particular, que los elevaría a la categoría de “autor”. Ahora bien, si dejáramos de limitarnos en lo que a animación respecta, y extendiésemos la búsqueda de “autores” hacia toda la cinematografía argentina del período considerado, el listado probablemente ocupe varias decenas de nombres. Y muchos más serían los que podríamos identificar si en esta búsqueda incorporásemos al resto de las artes, en el mismo período temporal.

La dificultad en identificar los autores en animación argentina en un período tan extenso probablemente radique en varias causas, como ser: la inexistencia de un ente estatal (como en Zagreb o en Canadá) o privado que acoja a los realizadores de animación y les brinde condiciones óptimas para el desarrollo de su arte; la necesidad de subsistencia de los realizadores, quienes priorizaron el trabajo comercial y los ingresos seguros frente a sus búsquedas estético – estilísticas particulares; la extendida consideración de la animación como un género menor del cine en nuestro país y en el mundo; las dificultades de la institución “arte” local (museos, galerías, etc.) para identificar a la animación y al cine como objeto artístico, a diferencia de lo que ocurría en USA y Europa.

Sin embargo, a partir de la década del 90 este panorama cambia. La explosión de escuelas de cine en Argentina, la actualización tecnológica hacia el video primero y la computadora después, y el resurgimiento de la demanda comercial de animación brindan como resultado una nueva generación de animadores. Algunos se agruparon en colectivos para producir sus obras – como Familia Animada, producto de la Escuela de Avellaneda; o los integrantes del Taller El Sótano de Rosario, reunidos ante la figura de Bras –, colectivos que después se disolvieron o se transformaron; otros directamente iniciaron su producción en forma aislada. Pero en general se dio un momento de efervescencia, búsqueda y experimentación que se mantiene hasta la actualidad.

Este grupo de animadores nacidos en Argentina cuya infancia había transcurrido en los 70 y

principios de los 80, se encontraban desposeídos de referentes locales en lo que a animación como hecho artístico se refería. En sus búsquedas estéticas, estos animadores encontraban en el ámbito local pocos ejemplos de donde asirse: lo hegemónico en las pantallas argentinas era la animación norteamericana *mainstream* de empresas como Disney o Hanna – Barbera; y en el ámbito local se erigía Producciones García Ferré. Ante este panorama, los animadores incorporaron como referentes de estilo a imitar a las animaciones con el sello del National Film Board de Canadá y de la Escuela de Zagreb; mientras que Disney y García Ferré fueron demonizadas y se convirtieron en el estilo canónico que había que romper y superar. La búsqueda de alternativas al estilo imperante, infantil y azucarado, fue la principal característica de esta primera camada de animadores. Se generaron cortometrajes de animación bizarros, reaccionarios, algunos de un humor que rozaba lo cruel: ejemplos son *Los derechos del niño* (1997) de Juan Antín y Ayar Blasco, *Capitán Cardozo* (1994) de Pablo Rodríguez Jáuregui y Gabriel Yuvone, o *El show de los perrolotuditos* (1997/99) de Esteban Tolj. Los animadores ignoraron el copyright, e imaginaron situaciones donde los personajes de Disney y García Ferré debían actuar en mundos menos perfectos: *El Club de los corazones sucios* (1998) de José María Beccaría (BK y Basta). Hasta se realizaron animaciones que no tenían mucho de animación, pero que la confundida crítica “especializada”, probablemente mareada por tanto dibujito que daba vuelta, consideró igualmente animadas: *Marcelo G. , sólo un hombre* (Néstor Frenkel y Martín Canals, 1999), *Barbie también puede estar triste* (Albertina Carri, 2001).

Búsquedas personales de estilo

La generación de animadores que explotó en los 90 actualmente sigue produciendo obra. En algunos realizadores es posible identificar un estilo propio, a saber:

Pablo Rodríguez Jáuregui (Santa Fe, 1966)

Sus primeras animaciones fueron realizadas en fílmico con el colectivo “Nibelungos”, y fue

uno de los primeros animadores argentinos en incorporar la computadora como herramienta de trabajo. En sus primeros cortometrajes, *Ejercicio N°1* (1991), *Ejercicio N°2* (1991), *El Gordo* (1992), *El Pibe* (1993) se percibe en lo formal y en lo temático una búsqueda personal, siendo una característica muy marcada la mezcla formal y la hibridación de técnicas: dibujo, recorte, 3D de computadora, collage, rotoscopía, etc. Es posible establecer entre esas primeras obras y las que seguirían después –*La noche de los feos* (1995), *El Salvavidas* (1999), *El rayo rubio* (2001), *The swan vs. the spider* (2003), *La verdadera historia de los dinosaurios* (2006), *Vivere ed avere lasciato moriré* (2006) – una línea conductora, percibiendo la evolución y maduración de ese estilo propio, caracterizado por una línea definida, colores saturados, animación limitada pero fluida, y la incorporación de las limitaciones tecnológicas de las herramientas utilizadas (por ejemplo, la escasa profundidad de color de la Commodore Amiga) como parte de su propia estética.

Juan Pablo Zaramella (Buenos Aires, 1972)

Activamente dedicado a la ilustración y a la realización de animación para publicidad, Zaramella también desarrolla su actividad independiente como animador. Con un cariz mucho menos experimental e innovador que Rodríguez Jáuregui, aunque no por ello menos valiosa, la obra de Zaramella presenta una narrativa clásica que apela a los sentimientos en forma directa, sin intelectualismos y con la frescura que sólo el lenguaje de la animación permite. Destacan sus cortometrajes *El Guante* (2001) realizado con la técnica de pixilación; *El desafío a la muerte* (2003) en *stop motion*; *Viaje a Marte* (2004), muy difundido internacionalmente en festivales y muestras especializadas en animación; y *Lapsus* (2007), en la técnica de recortes digitales, donde demuestra una gran habilidad para la síntesis gráfica y la capacidad de narrar con un humor inteligente.

Además de los ya mencionados, hay muchos otros realizadores de animación que producen obra con continuidad (Mrad, Costa, LoBianco, Bompart, Grasso, Plaza, Carlini, por enumerar a algunos). Todos ellos son activos miembros de la comunidad de animación argentina, a la cual forman y la transforman mediante sus cortometrajes; están conviviendo

en un mismo tiempo aunque no en los mismos lugares, y sus producciones son muy diferentes entre sí. Los canales actuales de difusión del audiovisual nos permiten acceder a su obra con facilidad.

Lo auspicioso de esta situación es que ahora sí podremos referirnos con propiedad sobre un cortometraje de animación X perteneciente al autor Y, lo cual hace 20 años era totalmente imposible, porque no era factible identificar la figura del autor de animación en la obra: la figura del artista se diluía por el carácter comercial y empresarial de la producción de animación reinante en Argentina. Tampoco existía un lugar específico donde observar animación de autor como la de Bras, Feldman o Iturralde dado el carácter *borderline* de la animación de autor respecto del mercado audiovisual; y también había un gran desconocimiento de lo que es realmente animación y lo que no lo es, relegándola a un lugar de segunda categoría en relación a la acción en vivo.

Sería demasiado *naïf* afirmar que esta minimización de la animación y de sus realizadores ya no se da. Sin embargo, se ha recorrido –y se está recorriendo– un camino acertado al respecto. Hoy es posible encontrar bibliografía en español sobre animación, bibliografía específica sobre la animación argentina, se dan espacios de encuentro y de debate específicos sobre animación, etc. A diferencia de lo que ocurría en los 90, los realizadores actuales de animación ya tienen referentes y una idea más amplia sobre la animación en argentina.

A modo de conclusión

No es posible afirmar que exista una “identidad argentina” en lo que respecta a animación. Queda fuera de este trabajo preguntarse si esa “identidad argentina” se da en algún aspecto de lo audiovisual, o en cualquiera de las artes. Sin embargo, sí hay algunos realizadores de animación que, por la extensión de su obra, sus búsquedas personales y la habilidad para construir un estilo propio, particular y definido, podrían identificarse como “autores / artistas argentinos de animación”: su figura, finalmente, toma cuerpo.

Bibliografía

- Bendazzi, Giannalberto (2003), *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ediciones Ocho y Medio.
- Bendazzi, Giannalberto (2008), *Quirino Cristiani. Pionero del cine de animación*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dovnikovic, Borivoj (2003), “Cincuenta años de Zagreb Film”, Revista de Croatian Airlines, Traducción al español de Esmeralda Barriandos, Disponible online en <<http://www.zinema.com/textos/cincuent.htm>> (consultado 28/7/2009).
- García Olivieri, Ricardo (1999), “No somos la Disney Corporation”, en *Diario Clarín*, Disponible online en <<http://www.clarin.com/diario/1999/12/20/c-00701d.htm>> (consultado 28/7/2009)
- González, Alejandro R. (1999), *Estética de la animación argentina independiente: los casos de Córdoba y Rosario*, Córdoba, inédito.
- Manrupe, Raúl (2004), *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas.
- Mell, Natacha M. (1986), Trabajo de Investigación “Cine de Animación en la Argentina”, Museo del Cine “Pablo Cristian Ducrós Hicken”, Inédito.

La función del piloto de las series de televisión

Liliana Guillot

Universidad Nacional de Villa María

lilianaguillot@hotmail.com

Resumen:

En este trabajo desarrollamos la función del capítulo piloto de una serie de TV (entendiendo por tal el primer episodio producido completamente que llega al público en emisión), al que consideramos vital para la supervivencia de una serie, puesto que presenta a la potencial audiencia televisiva el universo narrativo que pretende desarrollarse durante el mayor tiempo posible en antena de forma coherente. De allí que nos parece muy razonable otorgar una importancia extraordinaria al episodio piloto como principal carta de presentación, capaz de determinar el correcto planteamiento de cualquier serie de televisión, así como sus señas de identificación que la convertirán en única y diferente a las demás.

Palabras clave:

series – drama – piloto – TV – episodio

La función del piloto de las series de televisión

La función del capítulo piloto de una serie de TV (entendiendo por tal el primer episodio producido completamente que llega al público en emisión) es vital para la supervivencia de una serie, puesto que presenta a la potencial audiencia televisiva el universo narrativo que pretende desarrollarse durante el mayor tiempo posible en antena de forma coherente, además de ser un prototipo que garantiza el respeto por el universo ficcional propuesto, y que asume además, por ser parte de una serie, *un continuismo*

novedoso tendiente a brindar simultáneamente una prolongación del relato (operación que provoca un efecto reconocimiento y fidelidad) y una novedad dosificada (que busca construir un efecto de sorpresa), mecanismos de construcción narrativa que pueden estar sujetos a sufrir eventualmente una evolución dramática tendiente a garantizar el mantenimiento del interés de la audiencia.

De allí que nos parece muy razonable otorgar una importancia extraordinaria al episodio piloto como principal carta de presentación, capaz de determinar el correcto planteamiento de cualquier serie de televisión, así como sus señas de identificación que la convertirán en única y diferente a las demás.

Más que ningún otro episodio, el piloto debe “vender” la serie. Primero (sobre papel) al productor, en segundo lugar al emisor, y finalmente al espectador. Su misión es simple e infinitamente compleja: debe dejar al receptor con deseos de ver más.

Podemos, además, considerar al piloto como un objeto ambivalente, ya que es utilizado, por una parte, como ensayo final, y por otra como modelo de los futuros capítulos. Es por un lado muy factible que en el segundo capítulo encontremos nuevos personajes, o que tomen un mayor protagonismo aquellos que habían sido presentados como secundarios, es muy conocido el caso de la enfermera Carol Hathaway, que se había previsto desapareciese, por suicidio, en el segundo capítulo (*E.R.*, NBC, 1994 / 2009), pero que, gracias al favor del público continuó en la serie durante 6 temporadas; o la entrada de los personajes protagónicos de Georgia y de John Cage, en el segundo capítulo de *Ally McBeal* (FOX, 1997 / 2002). Aunque estas entradas o cambios imprevistos de personajes no alteran el concepto narrativo-realizativo que ya fue presentado al público y que ha conseguido convocarlos a continuar viendo la serie.

Nuestro trabajo considera fundamental poder analizar la manera en que series dramáticas de la televisión estadounidense, de reconocida calidad, realizadas durante los últimos años, tales como *Mad Men* (AMC, 2007 / actualidad), *House M.D.* (FOX, 2004 / actualidad), *Damages* (FX, 2008 / actualidad), *Los Soprano* (HBO, 1999 / 2007), entre otras, conjugan los aspectos narrativos y realizativos a través de una cuidada caracterización de los personajes, la contaminación genérica, la multiplicidad de las historias por episodio, el protagonismo coral, los efectos formales del cine *verité* en muchos casos y el cuestionamiento de algunos de los tópicos culturales e ideológicos heredados de la televisión precedente. Para ello, en una primera etapa, nuestra

preocupación se centró en el diseño de las herramientas que utilizaremos para diseccionar y comparar la construcción de los pilotos objetos de nuestra investigación.

Metodológicamente para este primer abordaje optamos por el diseño de instrumentos que nos permitieran medir y dimensionar algunas variables específicas de la mecánica narrativa del piloto. De ahí que podemos definir esta etapa como predominantemente cuantitativa dividida en tres procedimientos. Tuvimos en cuenta para el diseño de las herramientas de estudio la multiplicidad de decisiones que el/la creador/a de la serie debe tomar al momento de su creación, instalado ya el tema que desarrollará la misma, para lo que comenzamos diseñando tres planillas de análisis, desde una perspectiva fundamentalmente cuantitativa, a través de las cuales realizamos la disección de la mecánica narrativa del piloto.

En la primera, el interés estuvo focalizado en la elaboración de un mapa de tramas, tanto las horizontales como las auto-conclusivas, diferenciando las principales de las secundarias, que nos permitirá diferenciar y jerarquizar los conflictos presentados. En el segundo, inventariamos y caracterizamos los personajes, diferenciándolos en dos categorías: principales y secundarios, y permanentes y transitorios, a los fines de caracterizar e inventariar los actores de las tramas. Finalmente, en el tercero inventariamos las escenas del capítulo, los escenarios, las particularidades en relación a la construcción espacio-temporal de la diégesis, entre otros aspectos, lo que nos permite visualizar, a modo de radiografía, los principales parámetros narrativo-realizativos que se ha decidido utilizar en la configuración del piloto, y que indudablemente, se aplicarán luego en la presentación de los siguientes capítulos.

En un futuro estos instrumentos nos permitirán analizar la compleja mecánica narrativa de cada capítulo, de donde nos interesa básicamente rescatar la función de cada escena, a los fines de elaborar un mapa conceptual de cada serie, para pasar luego a trabajar el análisis realizativo exhaustivo de los pilotos.

La búsqueda del tema

La mayoría de las series de televisión, sobre todo aquellas que se destacan por sobre las demás, ya sea por su calidad, aceptación o repercusión, versan sobre un tema, un

concepto general, y reflexionan sobre el mismo en la casi totalidad de sus capítulos y tramas. El tema “es la línea argumental que nos facilita la unidad dramática del producto” (Toledano y Verde, 2007: 17), lo que cuenta, de lo que habla. ¿El tema de *Mujeres desesperadas*?: la verdad y la mentira, las apariencias, el engaño. ¿El tema de *House*?: la importancia de la observación y el diagnóstico, la posibilidad del error, la lucha entre la razón y la emoción. ¿El tema de *Damages*?: la ambición y la ética, los límites de la conducta profesional.

La historia que desarrollará el piloto

La elección que se haga de la historia que desarrollará el piloto cobra mucha importancia frente al objetivo de cautivar a la potencial audiencia, teniendo en cuenta, además, que la historia elegida debe de ser representativa de la serie.

Este particular capítulo tiene dos complejas necesidades, debe, por un lado, presentar a los personajes, y, por otro lado, presentar el universo narrativo. Para esta tarea el creador deberá tomar cruciales decisiones que influirán de manera fundamental en las características de la serie.

¿Cómo selecciona la primera historia que desarrollará el piloto?, siendo el piloto nuestra puerta de entrada en la serie y sus personajes, el creador se encuentra frente a tres opciones.

a. La historia elegida se centra en contar el acontecimiento detonante que va a conducir toda la serie. *Lost* (ABC, J.J. Abrams y D. Lindelof), *24* (Fox, J. Surnow y R. Cochran), *Weeds* (Showtime, Jenji Kohan), *Flashforward* (ABC, B. Braga y D. Goyer), *Good wife* (CBS, R. y M. King).

b. Un nuevo personaje, que se establecerá como principal, llega a un universo establecido con anterioridad. *Private practice* (ABC, S. Rhimes), *Damages* (FX, D. Zelman y G. y T. Kessler), *Mad Men* (AMC, Matthew Weiner), *Gossip girl* (The CW, J. Schwartz y S. Savage).

c. Se decide subir al espectador a una dinámica en marcha, donde los personajes y el universo “ya existen” antes de que los descubramos. *House M.D.* (Fox, D. Shore), *The Soprano* (HBO, David Chase). Estas series se acercan a contar una historia que ilustre

específicamente el concepto, el punto de vista de la serie sobre el universo dado.

Información que brinda el piloto sobre los personajes

En esta primera aproximación a los personajes, el piloto tiene una función delicada; debe darlos a conocer en sus múltiples características sociales, psicológicas y físicas, conservando zonas de sombra destinadas a avivar la curiosidad del público.

Si se trata de una serie no evolutiva, donde la trama principal es auto-conclusiva, como en la mayoría de las series de abogados, policías o médicos, las características básicas de los personajes principales se delinean casi por completo en el piloto, dejando sin embargo dudas, intrigas y secretos que se irán descubriendo a lo largo del desarrollo.

Si se desarrolla, en cambio, una serie cuyas tramas principales sean horizontales, de búsqueda evolutiva, el piloto se utilizará para esbozar las características principales de las personalidades y su relación con el entorno, prometiendo el descubrimiento de los mayores secretos a lo largo de los siguientes capítulos.

La multidimensionalidad de los personajes

Los personajes de estas series están diseñados desde una perspectiva multidimensional concéntrica. Fundamentalmente sus características sociales y psicológicas contendrán la complejidad que hará posible que en cada capítulo de la serie podamos ir paulatinamente desentrañando su entramado, lo que mantendrá al espectador interesado semana a semana. El piloto es el encargado de brindar el primer pantallazo sobre las características físicas, situación laboral o familiar, estructura de personalidad, relaciones sociales, y, en casi todos los casos en las últimas escenas del piloto nos será revelado un elemento importante de esa estructura, que servirá de “gancho” para el segundo capítulo; en las tres últimas escenas del piloto de *Mad Men* (AMC, creación de Matthew Weiner) nos enteramos que Don Draper, a quién hemos visto compartir la tarde con una mujer, está “felizmente” casado con Betty y es padre de una niña; en el final del piloto de *Damages* (FX, creación de Daniel Zelman y los hermanos Glenn y Todd A. Kessler)

descubrimos que la todopoderosa abogada Patty Hewes ha sido quien hizo matar al perro de la cuñada de Ellen Parsons, co-protagonista, con la finalidad de decidirla a declarar contra el magnate Arthur Frobisher.

Los estratos del yo

“Decidimos que la serie tendría que ser como una excavación arqueológica: cada temporada iría más a fondo, revelando cosas en cada estrato”. Damond Lindelof, cocreador de *Lost*.

“Estrato” tiene su origen en el vocablo latino *stratus* y permite hacer referencia al conjunto de elementos que comparten ciertos caracteres comunes y que se integra con otros conjuntos para la formación de una entidad; para la geología los estratos aparecen como capas horizontales de espesor más o menos uniforme, con interfaces nítidos en comparación al estrato más joven que se sitúa encima y al estrato más antiguo que se encuentra debajo. Siguiendo a Fritz Perls podemos decir que en el Yo de todo ser humano existen seis capas que recubren, a manera de una cebolla, al Ser auténtico de las personas. Estas capas o estratos del *Self*, como también se les conoce, son el estrato falso, el estrato del como sí, el estrato fóbico, el estrato implosivo, el estrato explosivo, y el *self* verdadero. Analizando la construcción que hacen los creadores de las series de los personajes, y cuál es el criterio de revelamiento a lo largo de los sucesivos capítulos podremos comprobar que el episodio piloto es el encargado de brindar al espectador ese primer estrato fachada, donde residen los elementos del personaje que ellos han colocado en vitrina para que los vean los demás, junto a elementos del “como sí” que le indicarán al espectador los roles y juegos que ellos emplearán para manipular a los demás. Sólo sobre el final del piloto aparecerán unos pocos componentes del estrato fóbico, que comenzaran a develar o sugerir inseguridades, temores o algunos secretos que, a lo largo de la serie atraparán al espectador. En la última escena del piloto de *Breaking bad* (AMC, Vince Gilligan), Skyler, la esposa de Walter, descubre en el lecho, con alegría y sorpresa, la influencia que un día de pura adrenalina puede causar en su moribundo marido, otrora apocado y timorato; en los últimos minutos del piloto de *The Soprano* (HBO, David Chase), se revela, con la ayuda de la psiquiatra, el temor

que tiene el temperamental y violento mafioso Tony Soprano a perder a su familia, tal como ha perdido a la bandada de patos que se refugiaron en su piscina.

Bibliografía

Appelo, T. (2000), *Ally McBeal, la guía oficial*, Barcelona: Ediciones B.

Cascajosa Virino, C. (2005), *Prime time. Las mejores series de TV americanas*, Madrid: Calamar.

Casetti, F. y di Chio, F (1999), *Análisis de la televisión*, Barcelona: Paidós.

Dellonte, C. y Glaviano, G. (2007), *Lost e i suoi segreti*, Roma: Dino Audino.

Perls, F. (1979), *El enfoque de una terapia gestáltica*, Buenos Aires: Amorrortu.

Regazzoni, S. (2010), *Lost. La filosofía*, Buenos Aires: Grijalbo.

Toledano, G. y Verde, N. (2007), *Cómo crear una serie de televisión*, Madrid: T&B.

Truby, J. (2009), *Anatomía del guión*, Barcelona: Alba.

Vilches, L. (1999), *Taller de escritura para televisión*, Barcelona: Gedisa.

Luiz Inácio Lula da Silva: personaje del cine brasileño

Dácia Ibiapina da Silva

Programa de Postgraduación en Comunicación, Facultad de Comunicación, Universidad de Brasilia

dacia.ibiapina@gmail.com

Resumen

Este texto aborda un conjunto de películas brasileñas que construyen al Presidente Lula como personaje. Luiz Inácio Lula da Silva, Presidente de Brasil desde 2002 hasta 2010, nació Luiz Inácio da Silva, en la ciudad de Caetés, interior de Pernambuco, nordeste de Brasil, el 27/10/1945. Sus padres eran labradores que migraron para São Paulo. Fue tintorero, lustrabotas, *office-boy* y metalúrgico. Fue siendo metalúrgico en São Bernardo do Campo que ingresó en el movimiento sindical y en la carrera política. Como líder sindical, Lula estrenó en el cine brasileño en documentales rodados en los años 1979 y 1980, durante las huelgas de los metalúrgicos de la región industrial conocida como ABC paulista. Durante la campaña electoral para Presidente de la República de 2002 fueron realizados más dos documentales, lanzados en 2004. Finalmente, en 2009, fue realizada una película de ficción, una cinebiografía del Presidente Lula, donde él es interpretado por actores.

Palabras clave:

Luis Inácio Lula da Silva – cine – política – documental – cine – ficción

Luiz Inácio Lula da Silva: personaje del cine brasileño

Consideraciones iniciales

Luís Inácio Lula da Silva fue el primer Presidente de la República de Brasil que no perteneció a las élites nacionales. Fue electo presidente en 2002, por el Partido de los Trabajadores (PT), luego de tres derrotas sucesivas (1989, 1994 y 1998). En 2006, fue reelecto para otro mandato, que termina a final de 2010. Su formación política fue hecha en el movimiento sindical de los metalúrgicos de la región industrial conocida como ABC paulista (ciudades de: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano y Diadema). Fue como líder sindical que Lula estrenó en el cine brasileño en documentales sobre las huelgas de 1979 y 1980, lideradas por él. Durante la campaña electoral para la presidencia de la república en 2002, fueron realizados dos documentales, lanzados en 2004, teniéndolo como personaje principal. Finalmente, en 2009, Lula estrenó en el cine brasileño de ficción, en la película *Lula, el hijo de Brasil*, donde es interpretado por actores.

Este texto tiene el propósito de mirar ese conjunto de películas que construyen a Lula como personaje. ¿Dónde, cómo, cuándo, por quién y por qué estas películas fueron hechas? ¿Quién las produjo y financió? ¿Quiénes son los “lulas” que el cine brasileño presenta a los espectadores? ¿Cómo fueron construidas? Las películas seleccionadas son: *Línea de montaje*, dirigida por Renato Tapajós, de 1981; *Huelga*, dirigida por João Batista de Andrade, 1979; *ABC de la huelga* dirigida por Leon Hirszman, 1979; *Entreactos*, dirigida por João Moreira Salles, 2004; *Peones*, dirigida por Eduardo Coutinho, 2004; y *Lula, el hijo de Brasil*, cinebiografía dirigida por Fábio Barreto en 2009. El espacio de este texto no permite abordar con la debida profundidad las seis películas mencionadas anteriormente, razón por la cual serán analizados sólo algunos aspectos de las mismas, con énfasis en la contextualización histórica y política, así como en las condiciones de producción.

Filmando las huelgas de los metalúrgicos del ABC paulista

Los documentales sobre las huelgas del ABC paulista fueron hechos en la época de la dictadura militar. *Huelga* y *ABC de la huelga* fueron ambos filmados durante la huelga de 1979. *Línea de montaje* fue más allá y filmó también la huelga de 1980. Tanto los

metalúrgicos como los cineastas, tuvieron que confrontarse con la represión política. Para los primeros, eran importantes las campañas salariales y, más aún, conquistar la libertad de organizarse en sus sindicatos, elegir democráticamente sus representantes y ejercer el derecho de huelga, este último considerado ilegal por la dictadura militar. Cuanto a los cineastas, unos se consideraban orgánicos en relación a las huelgas que estaban filmando; mientras otros, más afinados con la ideología del Partido Comunista Brasileño, creían que estaban utilizando el cine para concientizar y politizar a los operarios del ABC. Aquí ya se nota un primer aspecto que merece reflexión: había divergencias entre los cineastas cuanto a la forma de realizar los documentales sobre el movimiento operario.

Viendo esos documentales se percibe que las huelgas del ABC se inscriben en un contexto mayor, donde la sociedad brasileña estaba organizada y movilizada para la lucha por el fin del régimen militar. Lula lideró estas huelgas. Los documentales del período no dejan dudas sobre eso. Sin embargo su protagonismo, así como el de la clase operaria del ABC, aconteció en una coyuntura política favorable. Los apoyos vinieron de varios sectores, de entre los cuales se destacan: la Iglesia Católica, el partido político MDB (Movimiento Democrático Brasileño) y personalidades artísticas de renombre nacional e incluso internacional. Al realizar esos documentales, los cineastas también dieron su contribución al movimiento de los metalúrgicos y a la memoria política del país. *Línea de montaje*, *Huelga* y *ABC de la huelga*, además de otros documentales que no forman parte del objetivo de esta investigación, son hoy documentos importantes para entender el Brasil de 1979/1980 y el Brasil de hoy. Ayudan a explicar, por ejemplo, cómo fue posible surgir y sostener un liderazgo político como el de Lula aun durante la dictadura militar, así como el surgimiento del Partido de los Trabajadores, registrado por Lula en la justicia electoral brasileña en 1981.

Línea de montaje, dirigido por Renato Tapajós, fue precedido por un documental de cortometraje llamado *Un día nublado* (1979), posteriormente titulado *Huelga de marzo*. El primer título tenía, según el director, la clara intención de esquivar la censura mientras la película transitaba por los laboratorios de imagen y sonido. *Línea de montaje*, largometraje de 1981, incorporó cerca de 40% del material filmado para el corto mencionado, además de filmaciones hechas durante la huelga de 1980, así como testimonios de Lula y de otros participantes de las huelgas de 1979 y 1980, filmados en

1981. Según Renato Tapajós, la iniciativa de filmar la huelga de 1979 fue del Sindicato de los Metalúrgicos de São Bernardo do Campo y Diadema. Él cuenta que recibió un telefonema de Lula, entonces presidente del sindicato, invitándolo para hacer la película en marzo de 1979, cuando la huelga había acabado de empezar. Su elección se debe al hecho de que este director ya había tenido un trabajo de cine junto al sindicato. De esta forma, el sindicato lo demandó y asumió el documental como una producción propia, con dos objetivos: usarlo para movilizar a los trabajadores durante la huelga y tener un registro de la lucha que los huelguistas estaban emprendiendo bajo el liderazgo del sindicato. De la misma forma, Tapajós y su equipo asumieron que estaban haciendo una película *con* el sindicato.¹ Más allá de las condiciones de producción, que envuelve el compromiso con el sindicato, *Línea de montaje* es una película hecha con esmero y no sólo un documental comprometido.

Uno de los puntos altos de *Línea de montaje* es el montaje de Roberto Gervitz, que honra el título del documental. Él se tomó su tiempo: fueron nueve meses de montaje, durante los cuales todo el material bruto fue visto y revisto; además de dos meses de finalización. Él supo sacar partido de la fotografía; del sonido; de la música original de Chico Buarque, que incluso dio título al documental; así como del material del archivo. Tal montaje evidentemente no sería posible sin la mirada militante y apasionada del director de fotografía y cámara Zetas Manzoni, además de la fotografía adicional de un equipo de primera línea: Adrian Cooper, Aloysio Raulino, Jorge dos Santos, Luís Manse, Cláudio Kahns y Amílcar Monteiro Claro; y la asistencia de cámara de Maria Inês Villares. Era toda una generación joven de fotógrafos *vertovianos/eisensteinianos* de luna de miel con la clase operaria. Aquella misma que ellos tanto admiraban, pero que sólo conocían de los libros. Ahora estaba allí, delante de las cámaras. Según Zetas Manzoni, todas las escenas fueron filmadas con la cámara en mano, pues no había tiempo para colocarla en el trípode. Tanto la biografía de Lula, como los documentales sobre las huelgas del ABC paulista en ese período, tocan la sensibilidad y evocan la matriz cultural melodramática latinoamericana.

Una excepción es el cortometraje *Huelga*, de João Batista de Andrade, que no es melodramático. Esta película hace un contrapunto interesante con *ABC de la huelga* y

¹ Estas informaciones constan en el testimonio de Renato Tapajós para el catálogo de la muestra Cineastas e imágenes del pueblo (Simplicio Neto, 2010: 116).

Línea de montaje. Ofrece al espectador otro punto de vista sobre la huelga de 1979. Registra el movimiento, especialmente durante los dos días en que Lula no estuvo al frente del movimiento, tras la intervención en el sindicato. Presenta al espectador una asamblea, sin la presencia de Lula, donde, en las palabras del narrador (Augusto Nunes): “el movimiento se deshace en mil palabras de orden y llega casi a la desesperación”. Siguen imágenes que comprueban la afirmación del narrador. En una de ellas un huelguista, alcoholizado y/o desesperado, grita para la cámara sobre la necesidad de continuación del movimiento. Son palabras e imágenes que hacen recordar a la película *Tierra en transe*, de Glauber Rocha. La estructura es de reportaje, sin embargo, el entrevistador, en vez de preguntar, provoca; mientras la cámara invade lo cotidiano de los trabajadores en sus casas, en una pensión, en barrios pobres y villas miserias. La inspiración viene de programas como *Apertura*, presentado por Glauber Rocha en la TV Cultura de São Paulo, así como *Hora de la Noticia*, en la misma emisora, para la cual João Batista de Andrade, director y guionista de *Huelga*, hizo una serie de programas especiales. Lula no es entrevistado ni da testimonio en esta película. Aparece en algunas imágenes cuando vuelve al liderazgo de los operarios en huelga tras la intervención en el sindicato. Aquí aparece siendo cargado en los hombros de los compañeros mientras fuma un cigarrillo. Aparece también discursando en la asamblea que aprobó una tregua de 45 días a cambio de la apertura de las negociaciones con el gobierno y los patrones. *Huelga* resalta, más allá del liderazgo de Lula, la falta de práctica, la ingenuidad y la falta de conciencia de los operarios del ABC. Ellos precisan ser liderados y concientizados. Necesitan de Lula, aunque digan que cada uno de ellos es un “lula”. Esta es una posibilidad de interpretación de la película bastante evidente.

Filmando la elección para Presidente de la República: Entreactos y Peones

Las películas *Entreactos* y *Peones*, grabadas durante la campaña electoral de 2002 y lanzadas en 2004, forman parte de un mismo proyecto, capitaneado por la productora *Videofilmes*, de los hermanos Walter Salles y João Moreira Salles. En la primera, João Moreira Salles y su equipo filman los bastidores de la campaña electoral en su fase final, mientras Eduardo Coutinho y su equipo filman en el ABC paulista, entrevistando

metalúrgicos “anónimos” que participaron de las huelgas de 1979 y 1980.² Ellos cuentan sus experiencias, resaltando también su conveniencia con el compañero que en breve sería elegido Presidente de la República. Aquí, Lula no es filmando, pero no deja de ser un personaje, construido por las narrativas de los entrevistados y por material de archivo. *Peones* es importante en este análisis porque hace un puente entre las películas que traen a Lula como líder sindical en los años 1979 y 1980 y las películas de 2004. Eduardo Coutinho utiliza incluso algunas imágenes de las películas de 1979 /1980 en el montaje de *Peones*.

El crítico de cine Jean-Claude Bernardet, siempre perspicaz, observa que Eduardo Coutinho retoma en esta película la metodología que utilizó en la realización de la película *Cabra marcada para morir*: se apropia de fotografías y trechos de copias de una película interrumpida por el golpe militar de 1964 para identificar y localizar a las personas que participaron de la referida película. En *Peones*, Eduardo Coutinho presenta a los metalúrgicos del ABC, durante la campaña electoral de 2002, fotografías y películas hechas en 1979/1980, durante las huelgas, para que ellos reconocieran otros compañeros, permitiendo así que estos sean localizados y entrevistados. De esta forma, el cineasta también hace una conexión entre el movimiento sindical rural y el movimiento sindical metalúrgico utilizando en las dos películas la misma metodología de trabajo: partir de la memoria fotográfica y audiovisual de las luchas pasadas para llegar al presente de la nueva filmación.

Al inicio de *Entreactos*, se escucha la voz del director João Moreira Salles:

En agosto de 2002 le propuse a Lula realizar un documental sobre las elecciones presidenciales de aquel año. La idea era acompañarlo durante las tres semanas del segundo turno, del 6 al 27 de octubre de 2002, filmando: paseatas, comicios, caravanas, traslados y hoteles; y siguiendo a Lula de cerca en sus viajes por el país. Lula estuvo de acuerdo con el proyecto. En ningún momento Lula pidió ejercer algún control sobre la película. (...) De las innumerables películas que podrían surgir del material bruto, decidí al final, montar aquella que privilegiara esas escenas reservadas (Folleto del DVD de la película).

² Esta preferencia del director Eduardo Coutinho por entrevistar metalúrgicos “anónimos” consta en el folleto del DVD de la película *Peones*.

Tanto en *Peones* como en *Entreactos* los directores y sus equipos aparecen en las películas. Si la imagen del director de *Entreactos* aparece poco en la pantalla, algunos integrantes del equipo están casi siempre en escena, especialmente el director de fotografía y cámara Walter Carvalho y la directora de producción Raquel Zambrani. El *making-off*, en esta película es parte de la misma. Esa presencia asumida de los directores y/o equipos como parte de las películas los aproxima de lo que Bill Nichols llamó de documentales reflexivos.³ Hay aquí un aspecto diferente en relación a las películas de 1979/1980, donde había un narrador externo a los equipos: Othon Bastos en *Línea de montaje*, Ferreira Gullar en *ABC de la huelga* y Augusto Neves en *Huelga*; donde los directores y sus equipos raramente aparecían en la pantalla.

De la realidad a la ficción – Lula – el hijo de Brasil

Lula, el hijo de Brasil es una cinebiografía de Lula, abarcando el período que va desde su nacimiento hasta la muerte de su madre, que coincidió con el período de las huelgas de los metalúrgicos en el ABC. El guión de la película es una adaptación del libro de la periodista Denise Paraná, con el mismo título de la película. El libro, a su vez, resulta de la investigación de doctorado en Historia de su autora, defendida en la Universidad de São Paulo. Esta vez el modo de producción adoptado es de superproducción para los estándares brasileños. La película fue producida por Luiz Carlos Barreto y por su hija Paula Barreto, y dirigida por el cineasta Fábio Barreto, también hijo de Luiz Carlos Barreto. *L C Barreto* es una de las mayores productoras del cine en Brasil. El presupuesto, de cerca de 18 millones de reales, fue en parte patrocinado por grandes empresas de la construcción civil. Aunque desentone en relación a los documentales, esta película está incluida aquí para permitir una discusión a cerca de la construcción de Lula como personaje, en la ficción y en el documental. Le ha tocado al actor Rui Ricardo Diaz interpretar a Lula y a la actriz Glória Pires hacer el papel de Dona Lindu, madre de Lula. Había expectativas de que esta película tuviera gran repercusión junto al

³ Según Nichols: “El modo reflexivo es el modo de representación más consciente de sí mismo y aquel que más se cuestiona.” Dice aun: “El documental reflexivo estimula en el espectador una forma más elevada de consciencia al respecto de su relación con el documental y aquello que él representa” (Nichols, 2005: 166).

público, que fue frustrada. La billetería fue modesta. La película fue atacada por la crítica y por enemigos políticos de Lula, que acusaron a los productores de oportunismo. La estética melodramática de las telenovelas de la *Rede Globo* también fue identificada y señalada por la crítica y parte de los espectadores.

Consideraciones Finales

Fue presentada aquí, muy brevemente, la “carrera cinematográfica” de Luís Inácio Lula da Silva en el cine brasileño: documentales y ficción. Él nació Luís Inácio da Silva, un niño pobre, como lo que aparece en el libro del escritor Audálio Dantas. Posteriormente, ganó las pantallas del cine como el líder sindical Lula pasando a llamarse, oficialmente, Luís Inácio Lula da Silva. Creó el Partido de los Trabajadores, por el cual se eligió Presidente de la República de Brasil en 2002 y 2006. No sin antes amargar tres derrotas sucesivas. En el inicio del año de 2010, dejó el cargo, tras 08 años de mandato y con la aprobación de cerca de 80% de los brasileños, según las encuestas de la época. El cargo de Presidente, se lo pasó a Dilma Rousseff, la primera mujer a ocuparlo en el Brasil. Tal vez vuelva en 2014, para desesperación de sus opositores. Sin embargo esto ya merece otra película. ¿Ficción o documental?

Lula dejó en los cineastas que tuvieron la oportunidad de filmarlo, así como en los espectadores, “la cicatriz de la toma”, conforme el investigador Fernão Ramos;⁴ así como su marca en la historia del cine brasileño.

Bibliografía

Bernardet, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia de Letras.

Dantas, Audálio (2009), *O menino Lula*, Rio de Janeiro: Ediouro.

Nichols, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, São Paulo: Papirus.

⁴ Este autor llama la atención para la dimensión de la imagen, y especialmente de la toma, en el cine documental. Identifica una supervalorización en las investigaciones de la cuestión de las voces enunciativas en detrimento de la imagen. “La toma es el recorte del mundo (constantemente actualizado) que se lanza, en forma de imagen, para el espectador, siendo determinada por su experiencia. Es el cuadro de la imagen en su rostro ‘carne del mundo’” (Ramos, 2005: 167).

Paraná, Denise (2003), *Lula, o filho do Brasil*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Ramos, Fernão (2003), “Documentário e narrativa ficcional”, en Fernão Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II, São Paulo: Editora Senac.

Simplicio Neto (2010), *Cineastas e imagens do povo*, Rio de Janeiro: Jurubeba Produções / Catálogo de la muestra en el CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), www.mnemocine.com.br/aruanda/josianelombardi.html, accedido el 16/10/2010.

La construcción de “lo femenino” en el cine negro argentino de 1945 a 1955

Alejo Hernán Janin

Lic. en Artes Combinadas, UBA

janinalejo@yahoo.com.ar

Resumen:

El presente trabajo se propone realizar un análisis de la construcción de “lo femenino” en el cine policial argentino de fines de la década del 40 y principios de los 50, período de esplendor del cine policial en la Argentina. Transitando por dos estereotipos de mujeres propios del *film noir*, como la *femme fatale* y la *ingenua*, el ensayo pondrá en relación teorías de género recientes para realizar una re-lectura de los films policiales de dicho período, haciendo particular hincapié en los modos de construcción de un imaginario social en torno a la figura de la mujer. Los films representativos que serán abordados corresponden a dos realizadores: Daniel Tinayre (*Pasaporte a Río, La vendedora de fantasías*) y Carlos Christensen (*Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta*).

Palabras Clave:

film noir - género - cine policial - *femme fatale* - ingenua

La construcción de “lo femenino” en el cine negro argentino de 1945 a 1955

El presente trabajo se propone realizar un análisis de la construcción de “lo femenino” en el cine policial del período comprendido entre fines de la década del cuarenta e inicios del cincuenta. Durante estos diez años, el género policial vivió su fase de auge y consolidación en la cinematografía argentina. Entre la década del 40 y del 50, se filmaron en el país 110 films enmarcados dentro del género policial. Además de este

fortalecimiento en la industria del cine (éxitos de público y gran cantidad de films realizados), durante esta etapa se perfeccionaron los aspectos narrativos y estilísticos del *film noir*, principalmente a partir de dos realizadores: Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen. Si bien ambos directores apelaron a una gran variedad de géneros a lo largo de su carrera (melodrama, cine de terror, comedia), en el período mencionado sus producciones se centraron en el cine negro.¹

Acotando el análisis a los films más paradigmáticos del ciclo 1945-1955, tomaremos de Tinayre los films *Pasaporte a Río* (1948 – codirigida con Luis Saslavsky) y *La vendedora de fantasías* (1950), mientras que de Christensen *Si muero antes de despertar* (1952) y *No abras nunca esa puerta* (1952). Ambos autores comparten, durante el período mencionado, una estética afín al *film noir*, pero cada uno de los directores conserva una determinada poética que singulariza su producción artística. Sin embargo, no será tema central de este trabajo destacar las similitudes y diferencias estilísticas entre ambos autores, más bien se intentará partir del análisis formal para alcanzar, de este modo, las formas de representación de la mujer, de lo femenino en la gran pantalla, en el marco del recorte temático y espacio-temporal propuesto.

El film noir y sus estereotipos

Al hacer referencia al *film noir*, estamos aludiendo tanto a una matriz narrativa como a una propiamente estilística (inseparables entre sí). Podemos observar cómo se articulan ambos ejes en la representación de la figura femenina que esta estética ofrece. Se parte de dos estereotipos bien delimitados, antagónicos, una construcción netamente bipolar. A continuación explicaremos esquemáticamente en qué consiste cada uno de estos roles. Pero antes de proceder, vale aclarar que estos estereotipos se construyen en torno a una mirada masculina, que se erige como centro y fuente de deseos. Precisamente la representación de la mujer es producto de los anhelos del hombre, se crea como una proyección idealizada de éste.

En primer lugar tenemos a la figura de la *femme fatale*, que hace uso de su poder de

¹ Paul Schrader define al cine negro a partir de una serie de determinados rasgos estilísticos, sin considerarlo un género cinematográfico propiamente dicho.

seducción para manipular a los hombres, y de este modo conseguir independencia y dinero. La *femme fatale* suele transitar ámbitos sórdidos, nocturnos, con iluminación tenue, que en general sólo revela parte de su rostro. Su figura representa el ataque más directo a la femineidad tradicional. Rechaza el rol de esposa devota y madre amorosa que prescribe la sociedad para las mujeres. La *femme fatale* asocia el matrimonio a la infelicidad, el aburrimiento y la ausencia de deseo sexual.

Esta representación se aleja radicalmente del rol convencional de “mujer de hogar” que le prescribía la sociedad (con hegemonía masculina) durante el período de posguerra. El rol de esta figura está relacionado inevitablemente con el contexto en el que emerge, una sociedad traumatizada por las guerras, que habían permitido alterar el orden de lo “masculino” y lo “femenino”, y la idea de matrimonio. En la sociedad de posguerra resurgió un espíritu “anti-feminista”, que circunscribía el rol de la mujer a la reproducción sexual. Esta reacción tuvo sus causas profundas en el papel preponderante que cumplieron las mujeres durante el período de guerra, en cierto modo suplantando a la figura del hombre como patrón del hogar (ya que se encontraban en pleno combate). Por estas razones, la *femme fatale*, representada en el cine, estaba condenada al final trágico, al castigo por su transgresión social, por su actitud propiamente rebelde. Esta conducta le resultará inevitablemente en su propia muerte y en la de su enamorado.² En una interesante reflexión, Antonio Weinrichter, se refiere a la *femme fatale* invirtiendo los términos clásicos de análisis, no haciendo hincapié en el final punitivo, sino en el desarrollo de la trama, y en aquello que el desenlace no puede impedir. Dice el autor: “Lo que queda es el exceso, la insolencia, una imagen de mujer tan fuerte que no cabe doblegar sino que se debe destruir; lo que queda no es la compensación moral final sino la puesta en evidencia de la represión” (Weinrichter, 2005: 331).

Como figura antinómica, se presenta a la *mujer ingenua*. Esta figura encarna el prototipo de la mujer representado por los films clásicos de Hollywood. Nunca representaban el papel de heroínas, tan sólo se limitaban a acompañar y ayudar al héroe masculino, sometiéndose a su poder. La *mujer ingenua* es una mujer de hogar, la esposa ideal, que no opondrá resistencia ante la figura masculina, y, si así lo hiciese, no presentará un obstáculo difícil frente a los deseos y objetivos del hombre. Su figura

² El *film noir* se caracteriza también por su final punitivo frente al crimen, con el restablecimiento del orden y la ley.

consolida la idea de familia “tradicional”, en la que el hombre es quien trabaja, quien tiene el poder y el dinero, mientras que la mujer está condenada a cumplir sus deberes de esposa servicial y buena madre.

La *mujer ingenua* es retratada según las reglas canónicas de composición visual: sistema de iluminación de tres puntos, cámara a nivel del ojo humano, armonía en la composición geométrica, y en espacios abiertos. Se opone a la presentación de la figura de la *femme fatale*, que es generalmente mostrada mediante una iluminación parcial, con predominancia de las diagonales en la composición, angulación baja de la cámara, espacios cerrados y luz intermitente. La composición visual clásica no puede soportar la representación de la *femme fatale*, su poder excede ese modo de representar, lo supera, lo lleva a sus márgenes, a un estado de fragilidad. Surge naturalmente de los ámbitos lúgubres y sórdidos propios de la estética del *film noir*. En caso contrario, la *mujer ingenua*, dentro de esta estética, se encuentra fuera de lugar, en un lugar altamente idealizado e irreal.

La *femme fatale* no existe solamente en relación a la mirada del hombre, más bien escapa de ella. Su figura se alza justamente en contraposición al deseo masculino, encarna su auténtica pesadilla. Esta es seguramente una de las principales razones por las que la *femme fatale* debe ser castigada hacia el final del film, marcando de este modo el destino trágico que le llegará a la mujer que opte por ese camino. En cambio, la figura de la *mujer ingenua* se atiene a los deseos del hombre, que son los que organizan la representación de la mujer en el cine clásico hollywoodense. Dice Laura Mulvey respecto al poder organizador de la mirada masculina, “[Este trabajo] toma como punto de partido el modo en que los films reflejan, revelan e incluso participan en la interpretación social y heterosexual establecida de la diferencia sexual, que controla las imágenes, modos eróticos de mirar, y el espectáculo” (Mulvey, 1975: 6).³ La *mujer ingenua* encarna, entonces, la posibilidad de la familia, del matrimonio ideal, en el que el hombre puede ejercer pleno dominio de su poder.

En el Cine Argentino

³ La traducción es mía. El texto original dice: “It takes as a starting point the way film reflects, reveals, and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking, and spectacle”.

Ambos estereotipos de la mujer tienen su lugar en la producción nacional de *cine negro* entre los años 1945 y 1955. En la Argentina no hubo una tradición local fuerte en la producción literaria de novelas negras, como sí lo hubo en Estados Unidos. Pero sí había en los años previos a 1945 un acentuado consumo de literatura policial. Entre los autores más reconocidos que tenían éxito de ventas en el país, se encontraba el estadounidense William Irish (del que se harían varias adaptaciones a la pantalla grande, entre ellas *Si muero antes de despertar* y *No abras nunca esa puerta* de Carlos Christensen).

En los films que analizaremos a continuación encontraremos casos de los estereotipos a trabajar, tanto de la *mujer ingenua* como de la *femme fatale*, con algunas leves diferencias, que explicaremos, entre los films de Tinayre y los de Christensen.

Tanto en *Pasaporte a Río* como en *La vendedora de fantasías*, dirigidos por Daniel Tinayre, la protagonista (en ambos casos interpretada por Mirtha Legrand) comienza el relato interpretando una *mujer ingenua*, luego atraviesa un proceso en el que se transforma en *femme fatale*, y acaba regresando, a modo de *happy ending*, a su papel de mujer de hogar, sumida a la figura del hombre. Es representativa de la pasividad que se le adjudica a lo femenino, la presentación del personaje de Marta en *La vendedora de fantasías*: la vemos recostada en su cama (la posición remite a lo pasivo) leyendo un libro, esperando ansiosa su casamiento. El primer momento en el que abandona ese estado de reposo es cuando llega Roberto, su prometido. Esta escena deja en claro el rol activo del hombre, en tanto él es la figura que controlará los movimientos de personajes y la disposición espacial que se desarrollará a lo largo del film.

La figura de la *femme fatale* transita caminos distintos en cada uno de los films mencionados: en *La vendedora de fantasías* la protagonista, Marta, una ama de casa ejemplar, sueña con una serie de aventuras, crímenes y desengaños que ella misma protagoniza, asumiendo un rol netamente activo en el desarrollo de la trama. Pero, como bien mencionamos, este “desvío” de la protagonista está justificado (y, por ende, clausurado) desde un sueño, influido por la gran cantidad de novelas policiales que lee. En cambio, en *Pasaporte a Río*, Nina Reyes, una ingenua corista, se encuentra por azar con Ramón Machado, un criminal sin escrúpulos. A partir de este encuentro, Nina va a acompañar al criminal, y ser cómplice y partícipe de sus andanzas. En el barco que la

traslada a Río de Janeiro encontrará a otro hombre, Carlos, que se ocupará de ejercer la suficiente presión sobre su conciencia para que ella vuelva a tomar el “buen camino”. En el desenlace del film, Nina deberá elegir entre Ramón y Carlos, entre el destino trágico de la *femme fatale* y el rol de la *mujer ingenua*. Como era posible prever, escoge a Carlos como su futura pareja, y así se asegura mantenerse con vida, poder seguir apareciendo en pantalla.

En los films de Christensen la situación es levemente diferente: la mujer sigue siendo representada mediante los dos modelos detallados con anterioridad, pero la ausencia de una figura masculina inexpugnable⁴ anula la posibilidad del matrimonio feliz, de una convivencia en paz en el hogar. Por esta razón, es que la heroína no puede escapar a su final trágico, no tiene expectativas ciertas de sobrevivir en su rol de *femme fatale*. En este sentido, tanto *Si muero antes de despertar* como los dos episodios de *No abras nunca esa puerta*, presentan una relación entre hombre y mujer completamente conflictiva, que no puede resultar exitosa. En el episodio “Alguien al teléfono” del film *No abras nunca esa puerta*, Luisa encarna a una *femme fatale* descarriada, que frecuenta boliches nocturnos, y entra en deuda con un hombre de dudosa moral. Su hermano Paulo, que convive con ella, intenta reencauzarla en la buena vida, pero ya es tarde cuando se decide a hacerlo, ya que Laura se ha arrojado por la ventana de su dormitorio. En “El pájaro cantor vuelve a su hogar”, el otro episodio que forma parte de la película, la figura femenina principal es la madre ciega, un tanto ingenua, que espera que su hijo regrese de la prisión. La transformación que sufre su figura es reveladora, en tanto asume un rol activo ante el maltrato constante de su hijo (luego de su regreso), que desemboca en la muerte involuntaria de éste, como si el destino no pudiera conciliar las representaciones clásicas de la diferencia sexual.

A modo de conclusión, podríamos afirmar que la representación de “lo femenino” en el cine policial argentino entre los años 1945 y 1955 siguió los estándares del modelo hollywoodense del *film noir*, principalmente en los films de Daniel Tinayre. Encontramos cierta divergencia en la representación de la mujer en los films de Carlos Hugo Christensen, quien, partiendo del modelo canónico de la *femme fatale* y la *mujer ingenua*, decide operar la transformación en “lo masculino”, afirmando su inestabilidad,

⁴ Tanto en *Pasaporte a Río* como en *La vendedora de fantasías*, la pareja masculina de la protagonista representa un “hombre ideal”.

y, de esta manera, pone en juego una conflictividad en las relaciones entre hombre y mujer, que devendrán necesariamente, hacia el final de la historia, en la muerte, en la imposibilidad de proseguir.

Bibliografía

Goity, Elena (2005), "Cine policial. Claroscuro y política", en Claudio España (comp.), *Cine Argentino (1933/1956): Industria y clasicismo*, Buenos Aires: FNA.

Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, Vol. 16/3, Otoño, pp.6-18.

Palacios, Jesús (2005), "Páginas negras. *Film noir* y literatura: el punto de vista pulp", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Pavés, Gonzalo (2003), *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*, Madrid: T&B Editores.

Rosado, Miguel Ángel (1993), *Daniel Tinayre*, Buenos Aires: CEAL.

Santamarina, Antonio y Carlos Heredero (1996), *El cine negro*, Barcelona: Paidós.

Schatz, Thomas (1981), "The hardboiled-detective film", en *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, Nueva York: Random House.

Schrader, Paul (2005), "Notas sobre el *film noir*", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio (2005), "Kiss kiss bang bang: la *femme noire*", en Jesús Palacios (ed.), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Madrid: T&B Editores.

El concepto de argentinidad en la crítica de la década de 1930

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA

alejandro.kelly.h@gmail.com

Resumen:

La década del 1930 presenta un contexto político, social y económico de transición, en el que la Argentina buscaba redefinir su identidad nacional, en un clima de disputas entre los distintos actores sociales. En este contexto surge y se afianza la industria cinematográfica y el cine comienza a ser reconocido como una herramienta para la construcción del imaginario social. A su alrededor se establece el sistema de medios gráficos especializados, desde cuyas páginas se establece una discusión sobre qué se entiende por cine nacional. En esta pugna por la construcción identitaria se apela recurrentemente a la idea de argentinidad como herramienta para establecer juicios valorativos, e incluso con afán normativo. Se presenta en estos textos una fuerte impronta nacionalista, de corte católico y militarista, y se percibe al mismo tiempo la gradual aparición de las masas populares como actor de peso social que alterará la idea misma de argentinidad.

Palabras clave:

cine industrial – crítica cinematográfica – argentinidad – identidad nacional

El concepto de argentinidad en la crítica de la década de 1930

Objetivos

Es el objetivo de estas páginas abordar los postulados presentes en las publicaciones del ámbito cinematográfico entre el período 1933-1943, donde se expresan distintas ideas, muchas veces contrapuestas, con respecto a “lo argentino” dentro del cine nacional. A partir del análisis de las publicaciones *Cinegraf*, *El Heraldo del Cinematografista* y *Cine Argentino*, me propongo delinear las ideas de cine nacional que propone cada publicación, a partir de los criterios valorativos que se establecen en el abordaje de la producción industrial. Revisaré el concepto de argentinidad que plantean y los conceptos que formulan sobre la una idea de nación, pensada como una construcción tanto frente a los ojos del pueblo argentino como frente a la mirada extranjera

El debate por la identidad nacional

La década del 1930 fue para la Argentina un período de transición a partir del golpe militar de José Félix Uriburu y la puesta en cuestión del sistema democrático liberal. La instauración de la llamada Restauración Conservadora como régimen imperante, y la aparición de nuevos actores sociales a partir de la modernización económica del país propiciaron un fuerte debate sobre la idea de argentinidad y la concepción del ser nacional. Se produjo de este modo, dentro de la sociedad argentina una disputa por la definición del proyecto nacional que se perseguía y cuál debía ser el lugar de la Argentina en un mundo que se encontraba en plena reorganización a partir de la crisis económica de 1929.

Plantea Beatriz Sarlo que para la década de 1930 la Argentina que en el siglo XIX había sido un programa y un ideal, se presentaba como

...un problema que admitía pocas resoluciones optimistas. Las visiones sintéticas del Centenario que depositaban en el futuro la resolución de la unidad racial, cultural y lingüística (aun cuando practicaban exclusiones respecto de los sectores que podían aspirar a integrar esa unidad) no convencen en los años treinta. Para entonces el ‘ser nacional’ tiene fallas profundas (...) La búsqueda de nuevas formas de nacionalismo es uno de los signos del período (2007: 242-243).

Esta intención de definir el ‘ser nacional’ es uno de los ejes fundamentales para entender el régimen político que ejerce el poder en este período y sus disputas internas. Se suele marcar dentro de los sectores dominantes la existencia de dos grupos: por un lado la línea de José Félix Uriburu, que llegó al poder a través del golpe militar en septiembre de 1930, y se caracterizaba por ser una facción antiliberal, conservadora, autoritaria, admiradora del fascismo, que buscaban imitar las políticas que se estaban desarrollando en Europa en ese momento. En dos años este sector perdió el ejercicio del poder político, pero mantuvo su influencia dentro del campo social y cultural, con una fuerte impronta “aristocratizante, confesional, hispanista y regresiva” (Ciria, 1980: 163). Su idea de nación se basaba en la identificación de la patria y la familia sobre una base católica y militar, con un fuerte componente jerárquico, en donde el pueblo debía ser guiado pues era incapaz de cualquier autonomía. La otra facción interna al poder la representaba la línea de Agustín P. Justo, que respondía a los intereses de la burguesía terrateniente y las clases medias. Este sector no se encontraba tan ligado a los ideales del Centenario, sino que representaba a aquellos que habían progresado en el siglo XX, dentro de un sistema liberal, que aspiraba más a parecerse al americano y al británico que al italiano o el alemán.

Simultáneamente al desarrollo de estas ideas, el país entró en un gradual proceso de industrialización y explosión urbana que otorgó un espacio mayor a las masas populares como sujeto activo dentro de la sociedad. Con la incorporación a la Modernidad, los países latinoamericano requirieron “de mercados nacionales, para lo cual fue necesario incorporar a las clases populares, conformando mercado interno y creciente mano de obra” (Maranghello, 1999: 27). Esto significó un gradual paso del esquema social tradicional a una sociedad masificada, ampliada y puesta en cuestionamiento por la presencia de nuevos actores. La idea del ser nacional que promulgaban los distintos sectores debió asimilar su presencia y decidir qué lugar le otorgaría a este nuevo actor social dentro de la configuración de la argentinidad.

Es en este sentido que propone Luis García Fanlo pensar a estos discursos sobre la argentinidad como “prácticas performativas del hacer de los argentinos para hacerlos argentinos y que se reconozcan a sí mismos y a los otros como tales.” En este sentido, los discursos sobre la argentinidad conllevan un fuerte cariz normativo, en cuanto a que

no describen una idea compleja y abierta de lo que conforma la identidad nacional, sino que presentan lo que “debería ser” y buscan educar al pueblo en consonancia (García Fanlo, 2009).

Las ideas en torno al cine nacional

Dentro de la incorporación de las masas populares al sistema socio-político y la búsqueda por parte de los sectores de poder de dotarlas de una idea de nacionalidad, la cinematografía jugó un rol fundamental. Como vertebrador de la cultura de masas, el cine ponía un sello nacional a sus producciones y cumplía un papel político e ideológico en la nacionalización del pueblo.

En este contexto, algunas publicaciones gráficas sobre la cinematografía se mostraron comprometidas con los intereses en pugna dentro de la industria y del país. En el caso de las publicaciones que analizaremos, *Cinegraf* se emparenta con los sectores filofascistas del poder, *El Heraldo* representa los intereses populares y gremiales, y *Cine Argentino* evidencia el desarrollo que va a vivir el pensamiento conservador hacia finales de la década.

Propone Clara Kriger que uno de los ejes fundamentales sobre los cuales se estructura el discurso crítico en ese período era el debate sobre qué se entiende por cine nacional. (Kriger, 2003: 12). Tanto en las editoriales de las publicaciones como en las argumentaciones de las críticas de las películas nacionales el concepto de la argentinidad del cine representa un argumento recurrente que no sólo cumple un rol de valorización, sino que incluso es utilizado con aspiraciones normativizadoras, estableciendo, según los intereses propios de cada línea editorial, lo que debía ser el cine nacional. Para la formulación de este concepto podemos percibir que se recurre constantemente a tres puntos fundamentales, cuya presencia o ausencia en lo representado determinaría los niveles de argentinidad de los films según las distintas publicaciones. Estos elementos son:

- los espacios de la geografía nacional representados, sobre la base de la dicotomía campo-ciudad;
- la cultura popular, en particular el universo del tango, en contraposición a la alta

cultura y al mundo militar;

- la búsqueda de la definición del “tipo medio” argentino, el representante promedio de la identidad nacional.

De las publicaciones que se desarrollaron en torno a la industria cinematográfica nacional, *Cinegraf* es una de las más influyentes. Surgida en 1931, la publicación se dedica principalmente a reproducir las noticias sobre las estrellas y las producciones de Hollywood. Sin embargo, en todos sus números se puede encontrar siempre algún espacio que discute problemáticas del cine nacional. Desde los editoriales de su director, Carlos Alberto Pessano, y las columnas de César Marcos se propugna un ideario nacionalista, basado en valores morales formulados en torno a la familia, la patria y la religión.

La idea de argentinidad de *Cinegraf* se basa principalmente en la mirada que del exterior se podría tener de la Argentina, y por lo tanto su línea editorial aspira a regular la imagen que del país se presenta frente a los países centrales.¹ Preocupada con esa imagen, reclama que el cine argentino salga de los límites de la ciudad y muestre al país en su completitud.² No se busca un pintoresquismo o una reivindicación de los espacios turísticos del país, sino que se parte de la concepción del campo como portador de la argentinidad genuina que tanto se le reclama al cine nacional. El paisaje debe poseer un carácter nacional, ligado a su dimensión histórico-épica. En este sentido se rechazan las películas, que aunque tratando temas gauchescos no entiendan o no representen honrosamente el espacio en el que sitúan. Tal es el caso del film *Lo que le pasó a Reynoso* (1937, Leopoldo Torres Ríos), un sainete basado en una obra de Alberto Vaccarezza, al que se acusa de torpe y de dejar a la tierra argentina a la espera de alguien que la sepa representar (*Cinegraf*, N° 59, Marzo de 1937).

Esta identificación del espacio geográfico con la historia y la identidad nacional se encuentra explicitada en una columna de César F. Marcos titulada *Los enemigos del cinematógrafo argentino*, donde plantea que “...realizar cine nacional no significa proyectar sobre la pantalla los individuos y las cosas argentinas con el criterio de un

¹ Es recurrente en la revista una sección titulada “Esto se dice en...” aludiendo a la repercusión del cine nacional en ciudades como París o Roma.

² Durante los años 1934 y 1935 la revista realizó una fuerte campaña instando a la industria nacional a filmar en escenarios naturales, mostrando fotos de puntos remotos de la geografía nacional bajo el título *Escenarios para futuras películas argentinas*.

director de comparsa gauchesca de Carnaval ni con el de un autor de canallescas letras de tango. La raigambre de ese espíritu argentino hay que buscarla en el ambiente geográfico-humano que condiciona y particulariza nuestros sentimientos” (*Cinegraf*, N° 35, Febrero de 1935).

Por otro lado, además de esta concepción territorialista de la esencia de la patria, *Cinegraf* reivindica una imagen del hombre argentino trabajador, honrado, guiado por principios cristianos, y ataca ferozmente a aquellos films que considera que lo falsean y denigran. La revista se enfrenta principalmente con el cine del estudio Lumitón, en particular con los films de Manuel Romero, siendo el caso más paradigmático el del film *Tres anclados en París* (1938, Manuel Romero), donde se llegó a actuar judicialmente para bloquear su exhibición, pues se consideraba que los personajes argentinos representados en él (avivados y bribones viviendo en París) mancillaban la honra de los auténticos criollos.

Este hecho muestra asimismo un carácter fundamental de la publicación, que es la apelación al concepto de argentinidad como criterio normativizador de la cinematografía. Partiendo de la idea de que “no todos los espectadores están capacitados para discernir por su cuenta”, se reclama la necesaria y urgente intervención del Estado para conducir la nacionalización de las masas populares y evitar cualquier posible desvío. Este afán regulador encontró eventualmente un espacio donde desarrollarse en la figura del senador Matías Sánchez Sorondo, ministro durante el gobierno de José Félix Uriburu, quien fue el responsable de la creación del Instituto de Cine Argentino (I.C.A.). El editor de *Cinegraf*, Pessano, pasó a ocupar la dirección técnica del Instituto, y los dos hombres juntos llevaron adelante una política cultural que, según propone Kriger, se basaba en

la necesidad de dirigir y orientar las actividades de los distintos actores, más que la de proteger a la industria y sus intereses. La idea central se definía en torno a la necesidad de ‘nacionalizar’ las pantallas desde un perfil que desechaba toda expresión popular. Este pensamiento, aplicado al ámbito del diseño comunicacional, puso de relieve un repudio apocalíptico por los temas y las formas de expresión de los medio masivos de comunicación y sostuvo la idea de que la gestión estatal importa una suerte de tutela del público en el desarrollo de sus capacidades intelectuales y la protección frente a aquellos artistas que lesionarían sus intereses” (Kriger, 2009: 30-31).

Contemporáneamente a *Cinegraf*, *El Heraldo del Cinematografista*, fundado por Chas de Cruz en 1931, presenta una visión del cine nacional más ligada a lo popular y lo comercial, y por lo tanto, a la cultura de masas. Esta publicación busca ofrecerles a los exhibidores una guía sobre las actualidades cinematográficas y los quehaceres de la industria. Como espacio cercano a los trabajadores de la industria, se centra en analizar la posibilidad comercial de los films y en el consiguiente provecho económico y laboral. No se ponen en juego aquí ideas normativizadoras con respecto al cine nacional, pero sí se puede percibir en sus recomendaciones y editoriales una ampliación de la idea de lo nacional donde se conjugan lo porteño y lo gauchesco, lo histórico y lo popular.

Como ejemplo de esta integración que favorece la línea editorial podemos observar la crítica del film *Cadetes de San Martín* (1937, Mario Soffici). Este film, promocionado como “la expresión más alta del sano nacionalismo”, es considerado por *El Heraldo* como el mejor film realizado hasta ese momento en el país. Algunos de los argumentos fundamentales para ello es la coexistencia dentro del film de la música norteña y el tango y la abundancia de exteriores representados, tanto urbanos como rurales (*El Heraldo del Cinematografista*, N° 294, 10-03-1937).

Esta confluencia de distintos aspectos del país, junto con la exaltación patriótica, demuestra el carácter ampliado de la nacionalidad que propone la publicación, en contraste con la concepción más exclusiva y estrictamente criollista de *Cinegraf*, pues lo que se destaca es la coexistencia de lo popular y lo militar. Ello se puede percibir al comparar la recepción que se realiza en este caso de *Lo que le pasó a Reynoso*, donde se lo presenta como el film de mayor alcurnia artística realizado en el país, lo cual expresa una menor exaltación del carácter identitario del campo argentino y una reivindicación de la dimensión popular del cine nacional (*El Heraldo del Cinematografista*, N° 292, 24-02-1937). Es en este sentido también que se estimula en esta publicación también los films de tango rechazados por *Cinegraf*, e incluso se los sostiene como representativos de la Argentina frente al mundo.

El concepto de argentinidad que propone *El Heraldo* no se basa en una concepción dirigista, donde se considera que el pueblo no estaba capacitado para discernir autónomamente su carácter identitario y que se lo debe guiar para que no fuera engañado. En cambio, se busca acompañar el gusto popular, avivarlo y ampliarlo, para

promover el acercamiento del pueblo al cine nacional, fomentando sus distintas vertientes. Si *Cinegraf* rechazaba lo popular, *El Herald* lo toma como guía de los destinos que debe perseguir la cinematografía nacional.

Hacia finales de la década, el régimen conservador ya se encontraba consolidado en el poder, y comenzaba a observar con mayor simpatía a la sociedad de masas, pues veía en ella el lugar desde el cual se podría frenar al comunismo. De este modo, los sectores conservadores comenzaron a acercarse a los sectores populares, y la presencia de una clase obrera numerosa en pleno contexto de guerra decidió los contornos del nuevo orden antiliberal que incluiría, además del ejército y la Iglesia, al pueblo (Allegretti et al., 2006). Al mismo tiempo, dentro del ámbito cinematográfico, los melodramas tangueros y la representación del mundo del arrabal, había comenzado a ceder espacio a un floreciente género que serían las comedias de teléfono blanco y las representaciones más amables de la burguesía, como en el caso de *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica), film emblemático del cambio de la estructura social y familiar en las primeras décadas del siglo.

Con este trasfondo socio-político aparece en 1938 la revista *Cine Argentino*, fundada por Antonio Ángel Díaz, creador también del noticiero *Sucesos Argentinos*.³ Es una publicación con un formato propio de las revistas dedicadas al *star-system*, pero con la particularidad de que exclusivamente se dedica a la industria local, presentando siempre en la portada a alguna figura de la industria cinematográfica argentina. En ella se puede percibir este desarrollo del ideario nacionalista conservador, ya que, aunque retoma algunos de los postulados que había propuesto *Cinegraf*,⁴ amplía su noción de lo nacional, permitiendo el ingreso de lo popular. Desde su primer número la columna editorial establece: “Queremos recoger en la forma más directa posible el sentimiento del público argentino para con el cine argentino” y define al cine como el espectáculo popular por excelencia (*Cine Argentino*, N° 1, 12-05-1938).

Al igual que *Cinegraf*, también en *Cine Argentino* existe un reclamo sistemático de que la producción nacional mostrara colores locales, en los distintos paisajes del interior del país, como elemento esencial de su argentinidad. Sin embargo, el foco está enfatizado

³ Desde sus propios títulos, las creaciones de Díaz apuntaban al carácter nacionalista de su concepción.

⁴ Se diferenciaba sin embargo de modo explícito de esta publicación, nombrando a Carlos Pessano como “el gran enemigo del cine nacional” y planteando una fuerte resistencia a las medidas propuestas por Sánchez Sorondo.

aún más en la necesidad de la aparición del hombre argentino, un hombre que se encuentra en constante desarrollo y que expresa en su ser la grandeza de la nación.

En una editorial titulada *El interior del país espera ser 'descubierto' por nuestros directores y argumentistas*, se argumenta que el cine nacional es un cine en evolución que debe aún definir el tipo medio argentino, basándose en las *zonas etnográficas perfectamente demarcadas* del país. Una vez que el cine nacional haya evolucionado, plantea la editorial, “basta para que poco a poco, o rápidamente, según sea la eficacia de la presentación, el mundo se dé una idea cabal de lo que es el tipo argentino, el hombre del suelo, el hijo de la tierra, que labra grano por grano, el porvenir de esta Nación” (*Cine Argentino*, N° 4, 02-06-1938). Al mismo tiempo, esto no excluye al hombre urbano, pues la revista incluye también al hombre de la ciudad dentro de su concepto de ‘ser nacional’, al elogiar que frente a la universalidad que había perdido en la década el cine americano, estas representaciones permiten fortificar las raíces de lo nacional (*Cine Argentino*, N° 39, 02-02-1939).

Al igual *Cinegraf*, *Cine Argentino* presta una especial atención a la mirada extranjera, pero a diferencia de los criterios morales y religiosos aludidos por aquella, la preocupación pasa a centrarse en que el cine argentino evolucione y madure para poder presentarse de pie frente al mundo. No hay ya una concepción del país como inferior a los países centrales, sino que se basa el nacionalismo en la idea de que la Argentina era un país rico, privilegiado, y habitado por una raza fuerte y trabajadora, que es la raza argentina (*Cine Argentino*, N° 3, 26-05-1938).

La incorporación de lo popular dentro de la idea de argentinidad que hace *Cine Argentino* no implica seguir la voluntad de las masas como ocurre en *El Heraldo*, sino que se aspira a formarlas dentro de un espíritu nacionalizador que las incluya en toda su complejidad, pero que devenga eventualmente en un verdadero ser nacional. Se puede percibir sin embargo en la revista que persiste la concepción de la estructura de poder que planteaba *Cinegraf*, ya que plantea explícitamente que el cine es un “formidable elemento de propaganda nacionalista, cuyo poder de sugestión en las masas está perfectamente probado” (*Cine Argentino*, N° 7, 23-06-1938).

El discurso y la configuración de la argentinidad de *Cine Argentino* preanunciaba los cambios que la idea de argentinidad sufriría en los años siguientes, especialmente a partir de 1943. A partir de la llegada del peronismo y la transformación del esquema

social imperante, los paradigmas de la sociedad conservadora y de la burguesía nacional serían alterados y la configuración de la identidad del cine nacional pasaría a ubicar al pueblo como actor central de la misma.

Conclusión

El recorrido por las ideas de cine nacional que planteó la crítica cinematográfica durante los inicios del periodo clásico-industrial permite vislumbrar algunos de los elementos fundantes en torno a la discusión de qué se entiende por “cine nacional”. Los debates en torno a las dicotomías pueblo-burguesía, campo-ciudad, tango-folklore exponen discusiones aún vigentes sobre los rasgos esenciales para abordar el cine argentino como un conjunto.

Del mismo modo, se debe destacar el hecho de que aún antes de la intervención del Estado en la industria, existiera una fuerte impronta normativizadora por parte de las estructuras que rodeaban a la industria. Si consideramos que ya desde sus inicios el cine era pensado como un elemento esencial para influenciar a las masas y difundir la propaganda ideológica, las exigencias que las publicaciones abordadas le realizaban al cine nacional dan cuenta de la fuerte dimensión política que signaba a la crítica cinematográfica. Dentro de esta dimensión, el concepto de argentinidad fue fundamental, pues fue el eje central sobre el cual se vertebraron los argumentos acerca del camino que debía seguir la industria nacional y el modo en que el ser nacional debía ser representado frente a la mirada del pueblo y del mundo.

Bibliografía

- Allegretti, Susana, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (2006), “El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos”, en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comps.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires: Del Puerto.
- Campodónico, Raúl Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor.
- Ciria, Alberto (1980), “Crisis económica y restauración política (1930-1943)”, en Darío Cantón, José Luis Moreno y Alberto Ciria, *La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires: Paidós.

García Fanlo, Luis (2009), “Tres modos de problematizar la argentinidad”, en *El Catoblepas*, N° 93, Disponible en <http://www.nodulo.org/ec/2009/n093p11.htm>

Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Jimena Trombetta (2009), “Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.

Kruger, Clara (2003), *Páginas de Cine*, Buenos Aires: Archivo General de La Nación.

_____ (2009), *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Luchetti, María Florencia y Ramírez Llorens, Fernando (2005), “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en AAVV, *Cuaderno de Cine Argentino, Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: INCAA.

Maranghello, César Rodolfo (1999), “El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”, en *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires: Comisión de Cultura del Senado de la Nación.

Sarlo, Beatriz (2007), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Imágenes políticas, una larga historia

Dra. Clara Kriger

Instituto de Artes del Espectáculo, Filosofía y Letras, UBA

clarakriger@hotmail.com

Resumen:

Cuando en 1969 *La hora de los hornos* sorprendía en el Festival de Pésaro por sus cualidades estéticas y su potencialidad política, se ponía de manifiesto una conjunción de características que distinguían a nuestro cine documental. Esa emblemática película irrumpió en la escena del documental argentino con sus características innovadoras para marcar un antes y un después, aunque es importante señalar que el cine documental argentino ya había echado mano de muchos de los elementos que se daban cita allí.

Esta ponencia estudia las continuidades en las formas que asumió la representación de lo político en el cine documental argentino. Para ello se analizarán textos fílmicos heterogéneos en el marco de diferentes momentos políticos, con el objetivo de buscar tópicos temáticos y retóricos, elementos comunes en las estructuras narrativas y también señalar la temprana emergencia de elementos ficcionales y subjetivos.

Imágenes políticas, una larga historia

En los años 60s irrumpen en el cine nacional distintas experiencias de cine documental altamente reconocidas y legitimadas tanto en el escenario cinematográfico nacional como en el internacional. Estas propuestas que mixturaron política y estética generaron un conjunto de estudios críticos cuya vigencia se evidencia en el importante número de libros, artículos y ponencias que al respecto se publican en la actualidad. Antes y ahora, los principales tópicos de análisis se centran en la densidad de los filmes realizados en esos años, la conjunción de elementos vanguardistas en los textos y la productiva relación del cine y la política que se promovía en el marco de una sociedad muy movilizadora.

Pero quienes pensaron el cine político de esos años haciendo hincapié en la ruptura que ese surgimiento supone, generalmente dejan de lado la tradición en que se asienta, es decir el profuso corpus documental local que lo precede. Sin embargo es necesario destacar que desde el período mudo, el cine documental argentino se caracterizó por su voluntad de intervención política y es por ello que resulta necesario encontrar continuidades en el recorrido de importantes piezas realizadas por un heterogéneo grupo de directores.

Esta ponencia intenta avanzar en el estudio de las formas que asumió la representación de lo político en el cine documental argentino de distintas épocas, a partir de reconocer las continuidades de algunos tópicos temáticos y herramientas retóricas, así como las estrategias en el armado de las estructuras narrativas.

El documental con voluntad de intervención política

El documental con voluntad de intervención política nace muy tempranamente en la cinematografía local. Ya en el cine silente podemos hallar documentales que tuvieron como objetivo modificar la escena política. Irene Marrone analizó algunos de estos filmes que definió como “institucionales de propaganda política” realizados por Cinematográfica Valle y Max Glücksmann entre los últimos años de la década de 1920 y los primeros de la siguiente, destacando la importancia de los mismos para el estudio de los imaginarios sociales.

También durante el primer peronismo se realizaron una gran cantidad de documentales producidos en forma directa o indirecta por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, que tenían como objetivo difundir las políticas públicas y/o hacer propaganda política del partido gobernante.

Sin duda podemos establecer varias diferencias entre estos documentales y los sesentistas, ya que los últimos llevaron a la práctica modos de producción independiente y por lo general clandestina, que por lo tanto obligaba también a similares modos de distribución y exhibición. Ello se debe a que mientras los primeros documentales fueron oficialistas, es decir propagandizaban políticas del gobierno de turno y llamaban a la adhesión de partidos políticos, los documentales que surgen en los sesentas expresan

una situación de dominación social y política y apelan a la movilización popular y a la adhesión a organizaciones revolucionarias.

A pesar de estas diferencias veremos la pertinencia de pensar este corpus teniendo en cuenta el largo plazo, ya que podemos identificar elementos retóricos y narrativos que lo atraviesan. Para demostrarlo tomaremos tres filmes en los que podremos ver algunas de estas coincidencias: *La obra de gobierno radical* que produjo Cinematográfica Valle en 1928, *Nuestro Hogar* dirigida por Mario Soffici en 1953 y *La hora de los hornos* de Pino Solanas y Octavio Getino 1968.¹

El propósito no es hacer comparaciones entre filmes que responden a producciones tan diferentes y distantes, sino más bien tratar de ver si es posible reconocer en los dos primeros filmes antecedentes válidos de las obras posteriores. En este caso tomaremos entre ellas la más trascendente, desde el punto de vista político y artístico. El primer filme es una propaganda del Partido Radical vinculada a las elecciones de 1928, el segundo tiene como objetivo difundir los planes de viviendas realizadas y a realizar por el gobierno peronista; mientras el tercero, como se dijo, es la gran obra política de nuestro cine que se caracteriza por mixturar vanguardia política y estética.

En principio es necesario señalar que todos ellos poseen una voz epistémica (oral o escrita) que explicita la línea política del filme a la vez que apela a desarrollar una didáctica para el ciudadano. Esta voz normativa explica la historia argentina de una manera simplista, siempre dicotómica, invitando al público a posicionarse en el espacio del “pueblo”. La frase “Y mientras la oligarquía triunfante saciaba sus apetitos en la generosa entraña de la nación, las esperanzas del pueblo argentino se condensaban en un hombre y en un símbolo”, podría parecer propia de alguna película que se dedique a la propaganda peronista de cualquier época, sin embargo forma parte de un cartel dentro del filme de propaganda radical.

La explicación de los procesos políticos y económicos argentinos que descansa en el par dicotómico “oligarquía – pueblo” presenta una fuerte continuidad en nuestros documentales políticos, así como la construcción narrativa a partir de dos campos semánticos, uno de ellos marcado por el pasado en el cuál el pueblo se vio sometido a un oprobio en todos los aspectos de la vida social, económica y política; enfrentado al presente pleno de realizaciones que lo benefician. En ese sentido, el citado filme radical

¹ Se puede hallar más información sobre *La obra de gobierno radical* en (Marrone, 2003), sobre *Nuestro Hogar* en (Kriger 2009), sobre *La hora de los hornos* en Mestman (2001, 2003).

nos comunica “Cuando el radicalismo subió al poder, casi sin excepción la clase obrera vivía aniquilada en la esclavitud de un trabajo aplastante, remunerada con jornales de hambre y viviendas de presidio...”, mientras el filme peronista muestra para reafirmar aun más la ignominia del pasado, las condiciones de hacinamiento en un conventillo, pasando después a mostrar imágenes documentales de los barrios de viviendas populares construidos en el marco del 1er. Plan Quinquenal. En el caso de *La hora de los hornos* la infamia se generó en el pasado y continuará hasta que no sobrevenga el cambio de sistema que propicia el filme. En el presente, que el filme apela a cambiar, el pueblo es víctima de la violencia cotidiana, la injusticia, la explotación, la miseria, las viviendas promiscuas e inhabitables, etc.

En todos los casos el discurso que se emite muestra signos unanimistas. En el caso del filme radical se plantea que no votar a Irigoyen no es solamente decidir por otro partido político, sino que también es “traicionar a ti mismo, a tu hogar y a tus hijos”. *Nuestro Hogar* va más allá difundiendo que adherir al partido gobernante es además adherir a los postulados del estado y de la nación. Del mismo modo, en *La hora de los hornos* se plantea en el capítulo final de la primera parte que existe solamente una única opción en el marco de “nuestra guerra” contra el neocolonialismo, y es la lucha por la liberación. Es decir que el planteo dicotómico aquí también produce como consecuencia que la opción política tenga un alcance mucho mayor, optar por la liberación es optar por el pueblo y no hacerlo es convertirse en un enemigo del pueblo.

Otra característica que es posible notar en las tres películas escogidas es la inserción de elementos ficcionales, es decir dramatizaciones o reconstrucciones. En el filme de 1928 podemos ver en el inicio la interpretación de un actor penando tras las rejas opresoras de una cárcel, y luego hacia el final, el realizador nos ofrece el montaje de tres planos donde se dramatizan los sufrimientos de una madre obrera que vela por su hija. El primero de estos planos se abre en iris para mostrarnos una mujer trabajando en su máquina de coser, que exhausta llora; el contraplano muestra a una niña jugando con una muñeca y luego vuelve a la madre que continúa con su tarea de sacrificio.

Por su parte en el filme de 1952 se insertan distinto tipo de ficciones, la central muestra al actor Eduardo Rudy interpretando a un maestro de grado en una escuela primaria que enseña la importancia de la vivienda propia, a esa dramatización se suman una animación sobre la fábula del hornero y otra dramatización donde una familia es

desalojada de su vivienda a pesar de tener un niño gravemente enfermo.

Si tomamos los cuantiosos análisis existentes sobre *La hora de los hornos* es posible observar que el filme recoge toda esta herencia, la consolida y la enriquece notablemente mediante complejas operaciones de montaje.

Se han señalado hasta aquí algunos elementos que marcan una tradición en el documental político argentino, a los mencionados podemos sumar la construcción de la imagen del líder popular adjetivada por ciertos rasgos de religiosidad, en algunos casos más evidentes que en otros. Irene Marrone señala que la figura del Irigoyen, es decir del apóstol, acompañada siempre un halo dorado, como si fuera Jesús, propone la presencia de una religiosidad cívica. En los docudramas peronistas, realizados en su mayoría después de la muerte de Eva Perón, se utilizaron angulaciones de cámara y formas de iluminación que favorecen su deificación. Incluso en el filme que publicita la actividad desplegada en la Ciudad de los Niños se dice que es un hada “que no duerme para que los niños de la patria sueñen”. También podemos relacionar estas operaciones visuales con la imagen fija del rostro del Che Guevara en la película de Solanas y Getino que, como dice Mariano Mestman, es el Che-Cristo.

Finalmente señalaré una vocación de estas películas por apelar directamente a la emoción del espectador con frases como “El gobierno radical hizo por ti, por tu bien, por el de tu esposa por el de tus hijos lo que ningún otro gobierno había hecho antes ni hará después que no sea él.”; o “esta familia no podrá olvidar nunca que adquirió la casa gracias a las previsiones y al espíritu justicialista de un gobierno ejemplar”; o insertando escenas que reconocen su filiación con el melodrama; o la insistencia de primerísimos primeros planos de los niños y adultos desnutridos.

Construir una tradición local sobre el tema

Como se ha dicho hasta aquí las investigaciones realizadas nos permiten disponer de listados que detallan los documentales políticos realizados durante el período mudo en nuestro país, e incluso de algunos de ellos para su visionado; y por otro lado, contamos con un corpus del primer período sonoro y otro muy cuantioso de documentales políticos realizados durante el primer peronismo. Las preguntas que se imponen,

entonces, son ¿Cómo se entiende que muy recientemente se haya empezado a postular la idea de que el documental político argentino no nació con las realizaciones de Fernando Birri? ¿De qué nos habla esta paradoja? ¿Qué implicancias tiene que ignoremos esta trayectoria del documental político en Argentina?

Podemos dar respuesta a estas preguntas teniendo en cuenta el concepto fuertemente prescriptivo de “cine político” que se utiliza generalmente en los estudios sobre el tema y que reconoce sus raíces en las propuestas teóricas de los manifiestos que acompañaron la producción de la Escuela de Santa Fe, Cine Liberación y Cine de la Base.

Para explicitar dicho concepto es pertinente tomar el texto de Octavio Getino y Susana Vellegia donde se considera que el cine político es aquel llamado a intervenir políticamente, pero siempre que tenga vocación crítica y una voluntad de cambio social y cultural. En otras palabras “un cine que se caracteriza por impulsar una mirada política que expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto hegemónico” (2002: 16).

Así es como estas ideas diferencian radicalmente el filme político que postula el cambio social del que denominan propaganda política, es decir un filme político en favor del partido político gobernante o de la institucionalidad política hegemónica. Esta diferenciación se realiza para adjetivar la propaganda política como depositaria de valores morales negativos.

Todo cambia si, por el contrario, miramos este corpus desde una concepción más amplia privilegiando solo el objetivo de los realizadores y productores de provocar una intervención política determinada. Como se dijo desde el inicio, es evidente que existen muchas diferencias entre los distintos momentos de producción del documental político en el país, diferencias relacionadas con las formas de producción, distribución y consumo; diferencias relacionadas con los objetivos perseguidos, diferencias en la concepción del discurso político, y muchas más. Pero también debemos notar que es posible construir una tradición en el documental político local que va vertebrando muchas coherencias.

De alguna manera este fenómeno de negación de las películas políticas previas a los 60s forma parte de una concepción más abarcadora que desmerece y opaca todo el período del cine clásico argentino. Esta suerte de partición de nuestra historia del cine que propone una valoración particular sobre el cine moderno en detrimento del clásico.

Frente a esta realidad se impone la profundización del estudio de la tradición del género documental local, para no obturar la posibilidad de análisis de las estrategias utilizadas para simbolizar la escena política desde los comienzos del cine en Argentina. En este sentido, es posible que muchas de las coincidencias señaladas anteriormente entre las tres películas escogidas se puedan verificar también en los documentales de la época en otras filmografías, y que además reconozcan una filiación con imágenes y formas de estructurar relatos políticos en la prensa gráfica o en el teatro.

También construir una tradición del documental nos permitirá estudiar la eficacia que similares figuras retóricas presentaron en distintos momentos históricos y políticos, así como dimensionar desde distintos puntos de vista las reformulaciones y las rupturas reales que pueden observarse en este largo corpus de representaciones.

Bibliografía

Chanan, Michael (2007), *The politics of documentary*, Londres: British Film Institute.

Getino, Octavio y Susana Vellegia (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires: Museo del Cine y Grupo Editor Altamira.

Kruger, Clara (2009), *Cine y Peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Siglos, AGN.

Metsman, Mariano (2003), "La imagen de *Che-Cristo* en el cine político y la fotografía de prensa", en *Letterature d' America*. 3, 95, 125-153.

Metsman, Mariano (2001), "Postales del cine militante argentino en el mundo", en *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, número 2. Septiembre.

Paranaguá, Paulo Antonio (Coordinador) (2003), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

El personaje documental entre la particularidad y la representatividad en Vida en Falcon

Pablo Hernán Lanza

UBA, CONICET

pablohernanlanza@hotmail.com

Resumen:

Desde sus inicios el documental se ha construido en torno a personajes, sin embargo esta temática no ha sido demasiada explorada, probablemente debido a dos razones: la complicada relación que el discurso documental establece con su referente y la concepción del documental como un modelo de film no narrativo. En este trabajo nos ocuparemos del film *Vida en Falcon* (2004, Jorge Gaggero) y la construcción de protagonistas representativos de una clase social a la vez que poseedores de peculiaridades suficientes que apuntarían hacia lo que se denominan personajes redondos.

El personaje documental entre la particularidad y la representatividad en Vida en Falcon

Desde sus inicios el documental se ha construido en torno a personajes, usualmente con rasgos peculiares o pintorescos y en momentos de crisis, detengámonos sino en el considerado título fundacional del documental *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922, Robert Flaherty). Sin embargo, esta temática no ha sido explorada en profundidad, probablemente debido a dos razones: la complicada relación que el discurso documental establece con su referente real (en este caso las personas) y la concepción del documental como un modelo de film no narrativo (Bordwell; Thompson, 1995).

Si bien la relación con la realidad pro-fílmica es innegable, esto no significa que el documental no se construya como un discurso, sino que suele utilizar las mismas

herramientas que el relato ficcional. Por otro lado, ficción no equivale a mentir, sino a crear estructuras inteligibles, por lo tanto el documental apelará a estas mismas para construir un (su) régimen de verdad. Dicho esto, es necesario señalar que el personaje documental, o "actor social" en los términos de Bill Nichols (1997), sí posee algunos rasgos distintivos en relación a su contraparte ficcional, ya que siempre existe, en menor o mayor medida, un grado de responsabilidad ética por parte del realizador hacia la persona que está retratando (o mejor dicho el personaje que se está caracterizando). Más aún, la relación de los personajes con el medio en que son retratados y sus objetos serán cruciales para su caracterización y la narración de sus historias particulares.

Una de las principales singularidades que suelen presentar los personajes documentales es su doble carácter de arquetipos e individuos, es decir como representantes de una colectividad, a la vez que personajes excepcionales con una serie de rasgos particulares. En este trabajo nos ocuparemos del film *Vida en Falcon* (2004, Jorge Gaggero) y la tensión que se produce entre la representación de personajes que son mostrados a la vez como representativos de una clase social -media venida a menos tras la crisis del 2001- pero con peculiaridades suficientes -utilizan un Falcon como vivienda. Por otro lado, se podría plantear que el film utiliza / construye dos personajes arquetípicos: el mentor y el discípulo, en un relato que puede considerarse de orden iniciático.

A primera vista, *Vida en Falcon* puede encuadrarse dentro de la modalidad observacional que propusiera Bill Nichols en su ya clásico estudio *La representación de la realidad* (1997). Estos documentales se caracterizan por privilegiar una actitud pasiva, de no intervención por parte de los realizadores; en inglés se utiliza un término para describir esta actitud: *fly on the wall*, literalmente “mosca en la pared”, en el sentido en que la presencia del equipo de filmación será imperceptible, limitando su participación al mero registro. Por esta misma razón se rechazará la narración *over*, aquella “voz de Dios” típica del documental clásico –símbolo de autoridad epistémico, dada su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debe pensar en todo momento–, para apelar en cambio a la confianza en la imagen. Es decir, se rechaza la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad “directamente”, sin intervenciones, apelando a lo espontaneidad, al azar, al no control de la situación. Este tipo de film se apoyará principalmente en sus personajes, cuyas acciones serán las encargadas de dirigir la narración (sobre este punto nos parece

interesante recuperar la idea que propuso Jean-Louis Comolli en su seminario, de que el personaje documental surge con la aparición del registro *sincrónico* del sonido directo, con la posibilidad de los hombres de representarse a sí mismos en cuerpo y voz).

Si bien el film adscribe a muchas de estas características, podemos observar algunos rasgos particulares. Hay varias razones para esto: por un lado estamos hablando de categorías empíricas, hecho señalado por el mismo Nichols; pero más sugerente es reflexionar sobre el hecho que en nuestro país no ha existido una práctica de documentales que puedan inscribirse sin problemas en esta modalidad. La predominancia del documental político-militante en la década del 60 no se podía dar el lujo de permitirse una representación ambigua, de dejar cabos abiertos. Sumado a esto, resulta provechoso pensar que es recién a comienzos de la década pasada cuando comienzan a aparecer un grupo de films que comparten este tipo de características; a riesgo de parecer demasiado simplistas, nos parece absolutamente necesario nombrar en este sentido la aparición del soporte digital: una revolución en más de un sentido similar a aquella que viera nacer al cine directo –el reemplazo del 35 mm. por el más económico 16 mm., la creación de cámaras livianas y las grabadoras de sonido Nagra.

Volviendo a *Vida en Falcon*, nos detendremos a continuación en la recepción (muy positiva por cierto) que tuvo el film, ya que en ella podemos encontrar los dos puntos principales sobre los que nos interesaría detenernos: la fuerte estructura narrativa del film y la representación que construye de la clase media tras la crisis del 2001.

Con respecto al primer punto, la narración, es señalada por un gran número de críticos como uno de los aspectos más novedosos del film. Una breve sinopsis del film quizás sea pertinente en este momento. *Vida en Falcon* retrata las peculiares vidas de Orlando y Luis, quienes entablan una especie de relación de mentor y aprendiz, en la que el primero le enseñará al segundo cómo sobrevivir aprovechando el espacioso interior de un Ford Falcon como vivienda. Este tipo de relato, centrado en etapas de crisis de los personajes, fue habitual en la filmografía de algunos de los principales realizadores del directo estadounidense como Robert Drew y los hermanos Maysles, originando lo que Stephen Mamber (1974) denominó, justamente, “estructura de crisis”. Como dijimos, la misma se apoya en la búsqueda de un momento de tensión en la vida de los personajes y supone, por lo tanto, una estructura dramática similar a la de ficción, a la vez que genera distintas emociones en el espectador. Una de las particularidades del film analizado es

que a pesar de encontrarse en lo que podemos considerar un momento de crisis, los protagonistas la han aceptado de forma un tanto jubilosa, restándole dramaticidad a los hechos narrados.

Analizando la recepción del film podemos encontrar sentencias tales como la de la acertada crítica de Horacio Bernades (2005): “una de las cosas más sorprendentes de *Vida en Falcon* es el clasicismo con que la película de Gaggero define narración y elementos dramáticos”; o las mucho más despistadas opiniones de Adolfo Martínez (2005), para quien la película se *acerca* al documental, siendo uno de los aciertos “la elección de un elenco integrado por aquellos que están cercanos a esos personajes resignados”. Como mencionamos antes, el hincapié en una situación de crisis, más la ausencia de un relato en *over* y el borrado del equipo de filmación del campo visual (a pesar de que los personajes interactúan constantemente con ellos, el espectador no podrá verlos ni oírlos), contribuyen a la elaboración de una estructura narrativa similar a la de un film de ficción. El objetivo de traer a colación estas críticas es que nos parecen ilustrativas de la idea generalizada de que el documental es un modelo de film no narrativo, noción que no compartimos, ya que en nuestra opinión el meollo de la cuestión reside en que si el documental apunta a mostrar o demostrar algo sobre la realidad pro-fílmica, o sobre sí mismo, debe pensarse como relato.

El otro punto sobre el que nos interesa detenernos, también consignado en las críticas del estreno del film es la introducción de la esfera política del film, en tanto los personajes principales, y varios de los secundarios, afrontan las consecuencias del neoliberalismo de los 90 y la crisis del 2001.

Hay un momento clave hacia la mitad del film para explicar a qué nos referimos. En él, el protagonista visita a unos antiguos conocidos, quienes se refieren a su pasado, su difunta mujer y su antiguo trabajo. El fragmento observado es probablemente el momento más explícito de todo el film en cuanto lo que se refiere tanto a revelar el pasado del protagonista como al contexto en el que están inmersos los personajes. En ningún otro momento se volverán sobre estos temas; de hecho, aquí son introducidos por los personajes secundarios a través de lo que se puede denominar una caracterización indirecta. También se puede ver en ella la forma en la que los personajes afrontan la crisis: en el medio de los lamentos por la falta de trabajo y de dinero, la noticia del fallecimiento de la abuela de Marcelo Tinelli los pone tristes, para encontrar

consuelo rápidamente en el pensamiento de que por lo menos tendrá un entierro decente. La sorpresa constante a la que los personajes nos someten posibilita pensarlos como personajes dinámicos, no estáticos; algo curioso si pensamos que son representados además como representativos (o personajes tipos) de una clase social particular.

Aquí nos interesa citar la crítica de Javier Luzi, para quien

si bien es de agradecer que el director no recurra a las consabidas imágenes del contexto político y los vaivenes económicos que han generado estas situaciones (...), no podemos dejar de sentir que se camina sobre el filo de una navaja. O entre recargar las tintas... y no decir nada. Es que así contado, el cuento por momentos se aproxima a una fábula ahistórica, sin *responsabilidades* a la vista, y corre el riesgo de volver “graciosos” acuciantes problemas que no lo son bajo ningún concepto (Luzi, 2005).

Lo que esta sentencia contiene es el germen de aquella idea que propusimos hacia el comienzo del porqué de la inexistencia de una tradición de cine directo en Argentina (noción es trasladable a toda Latinoamérica): la dificultad de hacer un film de denuncia social con un relato que nos subraye su tesis, que deje aspectos por completar al espectador.

En este sentido hay que mencionar un film contemporáneo al que nos ocupa, *Bonanza (en vías de extinción)* (2000, Ulises Rosell), sobre una familia liderada por el lumpen que da título al film, un encantador de serpientes (entre otros varios oficios) que ha creado un estilo de vida particular en la periferia geográfica y del sistema. Ambos films poseen un estilo estético similar (registro directo, ausencia de narración *over*, un fuerte arco narrativo) que, a la vez que dejan entrever un país vapuleado, muestran a personajes que deciden afrontar la crisis de modos peculiares sin apelar a la denuncia.

Pero hay un último protagonista que encierra múltiples significaciones y que hemos obviado: el Ford Falcon. En la historia argentina pocos objetos están tan cargados de sentidos como el automóvil que Orlando y Luis utilizan para vivir. Es por esto que Gaggero utiliza dos publicidades antiguas –el único metraje de archivo utilizado en el film— que funcionan como marco para la narración, abriéndola y clausurándola. En la primera nos muestra a una mujer y un policía asombrados, el gran espacio y lujo del coche, para finalizar fundiéndose en un paneo en el mismo sentido de la pintura

derruida del coche-cama en la actualidad. A través del fundido se puede inferir cómo uno de los símbolos de la industria nacional entre los 60 y el 90 ha sido golpeado por las distintas crisis atravesadas al igual que el resto de los personajes, a la vez que se le da un marco más amplio a las causas que llevaron al país a su situación actual.

Narrativamente, el principal uso del coche sería lo que se llama objeto emblema, como caracterizador de distintos aspectos del personaje –en este caso como una vivienda bastante particular y carenciada. Más interesante es el de que el Falcon sea uno de los símbolos más asociados a la feroz última dictadura argentina y el secuestro de personas. Gaggero decide no subrayar este aspecto, dejando en cambio que sea Luis quien diga haber comprado el coche a un militar sin los papeles. La urgencia en la que los personajes viven no les permite detenerse en estas cuestiones y el realizador respeta este hecho. De esta forma, *Vida en Falcon* favorece la caracterización de personajes dinámicos por sobre el discurso político convirtiéndose en una *rara avis* de la filmografía documental argentina.

Bibliografía

Bernades, Horacio (2005), “Monoambiente con cuatro ruedas”, en Diario *Página 12*, Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-909-2005-11-03.html>

Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós. 1995.

Mamber, Stephen (1974), *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, The MIT Press Boston.

Luzi, Javier (2005), “Vida en Falcon”, en *Cineísmo*, Disponible en <http://www.cineismo.com.ar/criticas/vida-en-falcon.htm>

Martínez, Adolfo C. (2005), “Vida en Falcon”, en Diario *La Nación*, Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/752906>

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

Vallejo Vallejo, Aida (2008), “Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental”, en *Secuencias* n°27, Madrid: Ocho y Medio.

Influencia del concepto de modernidad líquida sobre el género de la comedia en el cine argentino contemporáneo

Bibiana Lehmann, Marcelo Ozejowsky

Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes, UBA

bibiana.lehmann@gmail.com

marceloozejowsky@yahoo.com.ar

Resumen:

Nuestro propósito consiste en plantear hipótesis de lecturas sobre un corpus de dos películas argentinas estrenadas en el año 2007: *Upa! Una película argentina* dirigida por Santiago Giralt, Tamae Garateguy y Camila Toker y *Cuando ella saltó* dirigida por Sabrina Farji. Consideramos que los citados films poseen características del concepto de modernidad líquida desarrollado por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman. Los rasgos más pregnantes de la liquidez consisten en la precariedad e inestabilidad de las relaciones sociales, y la fragilidad y vulnerabilidad en la relación entre las individualidades de *jure* y las individualidades de *facto*. Postulamos que los citados rasgos confluyen con las características del género de la comedia produciendo un género de comedia ampliada.

Influencia del concepto de modernidad líquida sobre el género de la comedia en el cine argentino contemporáneo

Estado de la Cuestión

Decidimos comenzar nuestra ponencia con la definición de Aristóteles en su texto *Poética* sobre la comedia. El citado filósofo expresa en el capítulo V dedicado a este género que “La comedia, es como dijimos, imitación de hombres inferiores, aunque no en toda forma de maldad sino en la especie de lo feo que es lo risible. Pues lo risible es una forma de error y fealdad que no causa dolor ni destrucción, un ejemplo inmediato es la máscara cómica: algo feo y desfigurado y sin dolor” (Aristóteles, 2006: 33).

Para evitar malentendidos consideramos necesario mencionar que Aristóteles cuando enuncia que la comedia al retratar sólo la modalidad de lo feo que es lo risible toma distancia de la poesía de ataque personal que se aplica en la comedia antigua. Es decir, Aristóteles da un carácter más prescriptivo que descriptivo sobre el concepto de la comedia porque prefiere el estilo de la comedia media al de la comedia antigua.

La comedia media fue desarrollada por Menandro siguiendo las indicaciones del teórico Teofrasto.

Dicha comedia abandona la comicidad agresiva de la forma yámbica que se refería a individuos determinados y opta por la comicidad de historias de carácter general referidas a figuras típicas y ficticias.

Lo esencial en Menandro es que la intriga se desenvuelve mediante giros inesperados y por un estilo de lengua hablada de manera natural y espontánea que deja constancia de la vida popular de su época.

Posteriormente, la comedia media evolucionó en la comedia latina o llamada también comedia nueva a cargo de Tito Maccio Plauto y Terencio.

La técnica creativa de Plauto se basó en la figura de la *contaminatio*: adaptaba y mejoraba cualquier obra ya escrita pero susceptible de ser adaptada para el público romano.

Las obras de Plauto poseen las siguientes características: la sorpresa, el diálogo multivalente y grosero, chistes populares, la ironía, las historias incluyen el estudio psicológico, las costumbres y hasta el musical.

Así pues, Plauto recoge todas las técnicas de escritura anteriores y, a su vez, produce una ampliación de los caracteres de los personajes y combina a éstos con la estructura de los roles para alcanzar un equilibrio en las historias.

En síntesis, La comedia nueva ironiza y satiriza aspectos generales y tipologías socialmente representativas sin que nadie se vea obligado a identificarse.

Marco teórico

Avanzando en nuestra exposición no queremos dejar de mencionar que percibimos en los filmes analizados una ampliación de los caracteres de la comedia nueva debido a la confluencia del concepto de modernidad líquida en el *ethos* de los textos audiovisuales.

Zygmunt Bauman afirma en su texto *Modernidad líquida* (2005) que en la modernidad sólida se mantenía la ilusión de que se iban a solucionar los problemas y que los iban a mantener inmutables. Al desaparecer la solidez se impone la liquidez como metáfora de lo inasible y de lo que debe ser rectificado periódicamente.

Nuestra metodología consistirá en analizar las características de la comedia nueva mencionadas en el apartado anterior que se mantienen y las características del concepto de modernidad líquida que generan una ampliación del género de la comedia en los films *Upa! Una película argentina* (2007) y *Cuando ella saltó* (2007).

En primer lugar, consideraremos los caracteres de la comedia nueva presentes en las citadas películas.

Las fronteras entre lo ridículo y lo patético aparecen, son simultáneas, y también, tienden a superponerse debido a una doble catarsis expresada por la sublimación de sentimientos agresivos y, a su vez, como un mecanismo de defensa contra la infelicidad. Avanzando en esta línea argumentativa coincidimos con el texto del teórico Bergson *La Risa* (1991) cuando afirma que la risa contiene un matiz de gesto social porque es imposible sentir risa por alguien con el cual nos identificamos y por ende, no nos compadecemos en lo que nos hace reír por muy ridículo que sea.

En otras palabras, si observamos a un personaje fílmico padecer un daño leve en una situación grotesca expresamos la risa. Por el contrario, si ese daño trae aparejado un daño físico o psicológico para su integridad la risa desaparece y se convierte en compasión.

Ambos films comienzan en un tono de comedia y luego introducen un elemento sombrío: el suicidio en *Cuando ella saltó* (2007) y la perpetuación de la soledad en el personaje del director en *Upa! Una película argentina* (2007).

En segundo lugar, mencionaremos las características del concepto de modernidad líquida que producen una ampliación del género de la comedia en los films sometidos a estudio.

Los personajes de ambas películas viven en una sociedad de valores volátiles, despreocupados ante el futuro, hedonistas y egoístas porque la precariedad es un valor y la inestabilidad un imperativo.

De hecho, los personajes practican el arte de la vida líquida que consiste en: la aceptación de la desorientación, la inmunidad al vértigo, la tolerancia de ausencia de

dirección y la indeterminación de la duración de las experiencias personales. Los personajes se conducen en sus apegos con liviandad y sus compromisos son revocables fácilmente.

Así pues, la modernidad líquida no se fija ningún objetivo ni traza línea de meta alguna y solo asigna una cualidad permanente al estado de fugacidad. Hay cambios, pero no hay ningún destino ni punto final, ni tampoco expectativa alguna de cumplir una misión. Cada momento vivido está cubierto de un nuevo comienzo y de su final.

Prosiguiendo con nuestra línea argumentativa sostenemos que es importante para reafirmar nuestro enunciado recoger del texto de Zygmunt Bauman *Vida Líquida* (2009) las expresiones de un anónimo columnista en el *Observer Magazine* el cual inspirándose en Lao-Tsé, el profeta oriental del desapego aconsejaba a sus lectores que vivieran:

Fluyendo como el agua avanza veloz con ella, sin ir nunca contra la corriente, sin detenerte hasta estancarte, sin aferrarte a las rocas del río, los objetos, las situaciones o las personas que pasan por tu vida, sin ni siquiera tratar de conservar tus opiniones o tu visión del mundo, sino simplemente sosteniendo ligera pero inteligentemente lo que se te vaya presentando a tu paso para inmediatamente soltarlo con elegancia, sin agarrarlo. (Bauman, 2009: 13).

La segunda característica de la modernidad líquida presente en estos films se relaciona con el concepto de responsabilidad. Antes de la modernidad líquida este término residía en el campo del deber ético de preocuparse por las necesidades del otro y, ahora, ha pasado al terreno de la realización personal y se ha puesto al servicio de preocupaciones autorreferenciales.

En el proceso el otro ha sido eclipsado por el propio ego del actor. La responsabilidad significa ser responsable ante uno mismo mientras que las opciones responsables en primer lugar son los pasos que servirán a los intereses y deseos del actor y evitará la necesidad de consensuar y transigir descartando al mismo tiempo el sacrificio.

Coincidimos con Zygmunt Bauman cuando cita en su texto *El arte de la vida: de la vida como obra de arte* (2009) que: “los antiguos guiados por el principio de *dum spiro, spero* (mientras respiro, espero) sugirieron que sin esfuerzo la vida no ofrece nada para hacerla digna de ser vivida” (Bauman, 2009: 159).

La última característica de la modernidad líquida establece una ligazón con las dos características anteriores porque la modernidad líquida ha ampliado la brecha entre

nuestra condición de individuos de *jure* y nuestras posibilidades de transformarnos en individuos de *facto*.

La libertad de *jure* es la libertad impuesta legalmente y la individualidad de *facto* consiste en nuestra capacidad de realizar las acciones que deseamos.

El individuo de *jure* no puede transformarse en un individuo de *facto* sin primero convertirse en ciudadano.

En otras palabras, la brecha se ensancha a causa de la reducción del espacio público. Este espacio es el lugar de encuentro, debate y negociación entre el individuo y el bien común (público y privado). Este achicamiento ha sido producido por los que detentan el poder.

Así pues, la esfera pública de la política cede sus funciones específicas y los problemas de los individuos de *jure* para convertirse en individuos de *facto* se dificultan porque el espacio público queda con la única sustancia de ser el escenario donde se exhiben las preocupaciones privadas.

Avanzando en esta posición coincidimos con las expresiones de Zygmunt Bauman en su texto *Modernidad líquida* (2005) cuando postula que las comunidades actuales tienden a ser volátiles, transitorias. Su tiempo de vida es breve y extraen poder de su incierto futuro.

En estas comunidades no se fusionan los intereses individuales en un interés grupal, esos intereses no adquieren una nueva calidad al agruparse y la ilusión de situación compartida no dura más que la excitación provocada por la representación.

Un efecto de estas comunidades es impedir la condensación de las comunidades duraderas a las que imitan y con falsedad pretenden reproducir.

En cambio, lo que consiguen es dispersar la energía de los impulsos sociales y perpetuar una soledad que busca alivio en los emprendimientos colectivos concertados.

A modo de conclusión

En relación con el tema del achicamiento del espacio público consideramos importante la opinión de Jacques Ranciere cuando se pregunta en su texto *Sobre políticas estéticas* (2005) si las manifestaciones artísticas ante el achicamiento del espacio público debido al alejamiento de la política en su función de fortalecer las sociedades autónomas

funcionan como recomposición de espacios políticos o sólo permanecen como sustitutos paródicos.

De hecho, nosotros consideramos que en estas películas analizadas se deja al descubierto que la nueva técnica del poder se asienta en el descompromiso. Este arte que incentiva y promueve la fragilidad, precariedad y vulnerabilidad de los vínculos sociales permite que los poderes del sistema puedan actuar sin ningún tipo de control.

Así las cosas, el marco de nuestra ponencia excede la posibilidad de responder a la pregunta de Ranciere pero en cambio opinamos que las películas *Upa! Una película argentina* (2007) y *Cuando ella saltó* (2007) nos interrogan sobre nuestras identidades, sobre la posibilidad de volver a nacer. La consolidación de nuestras identidades conllevan un desafío para lograr disminuir paulatinamente la brecha entre los individuos de *jure* y nuestra posibilidad de convertirnos en individuos de *facto*

En otras palabras, dejar de ser lo que somos y convertirnos en otras personas que no somos todavía.

Bibliografía

Aristóteles, (2006), *Poética*, Buenos Aires: Colihue.

Bauman, Zygmunt (2009), *El arte de la vida: de la vida como obra de arte*, Buenos Aires: Paidós.

Bauman, Zygmunt (2005), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt (2009), *Vida líquida*, Buenos Aires: Paidós.

Bergson, Henri (1991), *La risa*, Buenos Aires: Losada.

Cano, Pedro (1999), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.

Perez Rubio, Pablo (2004), *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós.

Ranciere, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización

Ana Laura Lusnich

CONICET, CIyNE, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

ihaal@tutopia.com90

Resumen:

Desde mediados de la década del cincuenta, con distintos grados de intensidad y siguiendo diferentes orientaciones, el cine latinoamericano participó del cuestionamiento y la desarticulación de un modo de representación basado en un sistema industrial de producción y en patrones narrativos y espectaculares estandarizados. El drama rural/indigenista, género muy difundido en las décadas de 1930 y 1940 en la región, se sumó a este proceso de renovación y cambio, explorando una serie de aspectos en particular: la reformulación de tradiciones culturales de carácter nacional y/o regional, el diseño de estructuras narrativas y espectaculares novedosas que polemizan con aquellas legitimadas en las décadas precedentes, la reinención de los espacios dramáticos. Con el interés de evaluar el grado de participación de un género marcadamente tradicionalista en las tendencias cinematográficas modernizadoras y reflexivas, se estudiarán los siguientes títulos: *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942, Argentina), *Raíces* (Benito Alazraki, 1954, México), *Los fusiles* (Ruy Guerra, 1963, Brasil) y *Lucía* (Humberto Solás, 1968, Cuba).

Palabras clave:

cine argentino - cine latinoamericano - drama rural/indigenista - modos de representación - modernización

Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización

El presente trabajo se propone analizar una serie de films latinoamericanos que adscriben al drama rural/indigenista y que fueron realizados en los períodos de transición y modernización de las estructuras cinematográficas en nuestra región. En sus lineamientos generales, el estudio exhibe dos de los ejes teórico-metodológicos que orientaron las investigaciones grupales y personales de las que participé en los últimos años. Uno de ellos consiste en abordar el cine latinoamericano a partir de perspectivas comparadas que indaguen en los aspectos comunes y/o diferenciales de las cinematografías y que, en consecuencia, recuperen la visibilidad y la potencia de las mismas en el panorama mundial. El diseño de esta metodología comparada tuvo en cuenta las propuestas de Paulo Antonio Paranaguá, historiador que comprende que este tipo de estudios facilita explorar las tendencias abarcativas, en el plano de la producción y la exhibición de los films, así como emprender el estudio de temas particulares que deben ser reevaluados según las coyunturas históricas y el reconocimiento de “contextos comunes” (2000: 159-160), una noción luego precisada por Jean-Claude Bernardet en su presentación de los dos procedimientos metodológicos habituales en la historiografía cinematográfica: el “recorte” y el “contexto”, comprendidos ambos como motivos en absoluto evidentes sino como construcciones o elaboraciones teóricas (2004: 110-120). Los planteos de Zuzana Pick, autora que localiza en América Latina etapas en las cuales es factible advertir programas ideológicos y agendas culturales capaces de abarcar la extensión territorial del continente (1993: 1-2),¹ participaron en la comprensión de la ideología de representación y de las pautas expresivas que signaron al Nuevo Cine Latinoamericano, así como de los antecedentes cinematográficos de este movimiento, gestados en los años cincuenta. La segunda motivación se vincula a la necesidad de revisar las periodizaciones y categorías tradicionales a partir de las cuales se interpretó el cine argentino y latinoamericano en general, con especial atención en aquellos períodos de crisis o transición entre modelos narrativos y espectaculares, con el

¹ En su libro *The New Latin American Cinema. A Continental project*, la autora se concentra en el cine latinoamericano surgido entre mediados de la década del 50 y mediados de la del 80, señalando aspectos comunes que incluirían tres ejes en particular: la radicalización del medio y del lenguaje cinematográfico, la emergencia de modos de producción y exhibición alternativos, y la asimilación del proyecto modernizador al campo del cine, en diálogo con las tradiciones culturales nacionales y regionales.

presupuesto trazado por el historiador Rick Altman sobre la visualización, en estas coyunturas, de un cúmulo de situaciones –la aparición de una “identidad múltiple o multifacética”, en palabras de Altman- a menudo opacadas y/o normalizadas en períodos de mayor estabilidad económica y expresiva (1996: 7-19).²

El drama rural/indigenista, género altamente productivo y ampliamente estandarizado en las décadas de 1930 y 1940 en varios países de América Latina,³ se sumó a los procesos de renovación y cambio que en el curso de las décadas del cincuenta y sesenta –o aún tempranamente como manifiesta el film argentino que en 1942 presentó Arturo de Zavalía, *Malambo*-, propiciando una serie de aspectos en particular. Mas allá de presentar cambios en los sistemas de producción y circulación de los films, aspectos que alentaron a los directores y equipos de trabajo involucrados,⁴ me interesa centrarme en los niveles estructurales de los relatos, especialmente en dos criterios que congregan a los films: a) la reformulación de tradiciones culturales de carácter nacional y/o regional, especialmente la reinterpretación de figuras y sectores populares, y b) el diseño de estructuras narrativas y espectaculares novedosas que polemizan con aquellas legitimadas en las décadas precedentes, en el contexto del género, particularmente el abandono de la progresión y la transparencia narrativa y la reinención del espacio dramático (el sertao brasileño, la pampa argentina, el desierto mexicano). El corpus de

² En un artículo del año 1996, Rick Altman analiza la dinámica que asumen los modelos de representación en un período de crisis y cambio radical, advirtiendo al menos tres fases sucesivas. En la primera, la representación abandona su unidad y homogeneidad –los avances tecnológicos, las prácticas sociales, las nuevas concepciones del medio cinematográfico se presentan como factores de desestabilización- adquiriendo una “identidad múltiple o multifacética”; en la segunda fase se intensifica el rasgo plural y se abandona toda posibilidad de continuidad con la tradición anterior, entablándose una “lucha jurisdiccional” entre los diferentes criterios en pugna. Finalmente, en la tercera se procura regresar a un estadio de estabilidad ideológica y expresiva, con el predominio y el “acuerdo concensuado” de alguna de las tendencias en conflicto y la suspensión (al menos aparente) de aquellas pruebas o rasgos de inestabilidad que sustentan esa decisión.

³ Las pautas narrativas y espectaculares del drama rural fueron expuestas en mi tesis doctoral, cuyos resultados fueron publicados por la editorial Biblos en 2007, bajo el título *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Entre estas señalamos el predominio de una estructura narrativa que imprime homogeneidad y claridad a los hechos narrados; la elaboración de un sistema de personajes que se concentra en un protagonista estable y poco complejo, raramente sustituido por un héroe popular de rasgos indomables; la exaltación del universo rural como reservorio de valores positivos e inalterables, en el campo de la puesta en escena, y la presencia de marcos enunciativos (intertítulos, leyendas) prologando y clausurando los relatos y emitiendo una perspectiva clara sobre los acontecimientos narrados.

⁴ *Malambo* contó con la producción y la distribución de la compañía EFA de Argentina. *Raíces* fue considerada una de las películas pioneras del cine independiente mexicano, filmada con escaso presupuesto, por una empresa que no pertenecía a los grandes oligopolios mexicanos-norteamericanos (Teleproducciones S.A.). *Los fusiles* fue producida por Copacabana Filmes, empresa de gran importancia para el Cinema Novo. *Lucía* fue una producción del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).

análisis se encuentra integrado por cuatro títulos que se destacan por su capacidad reflexiva y la intención modernizadora: *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942, Argentina), *Raíces* (Benito Alazraki, 1954, México), *Os Fuzis/Los fusiles* (Ruy Guerra, 1963, Brasil) y *Lucía* (Humberto Solás, 1968, Cuba).

Una característica del drama rural/indigenista latinoamericano realizado en el marco del período clásico-industrial consiste en desarticular y rearticular el poder contestatario y/o subversivo de las tradiciones populares, ofreciendo representaciones uniformes y homogéneas sobre los núcleos expresivos y semánticos vinculados a la nacionalidad y la etnicidad, especialmente de aquellas perspectivas que ven en los sectores y la cultura popular una búsqueda de autenticidad y un retorno a las fuentes originarias.⁵ Frente a una representación que, en el plano narrativo y en su puesta en escena, se esfuerza por borrar los conflictos sociales y raciales mediante la subordinación de individuos y segmentos de población al estado de cosas imperante (determinismo del ambiente e incapacidad de cambio reúnen a los personajes norteños del film argentino estrenado en 1941 por Leónidas Barletta, *Los afincaos*), la asimilación social de los mismos (*Moleque Tião*, film brasileño de José Carlos Burle estrenado en 1943, plantea el viaje de un niño del interior del Brasil y su inserción en la vida de una gran ciudad) o la estilización del paisaje (con el ejemplo emblemático del film mexicano *Flor silvestre*, Emilio Fernández, 1943), los films que nos convocan abren los relatos a una serie extensa de conflictos y de tensiones que van configurando la historia compartida, ese posible “recorte” y “contexto” que, haciendo uso de la terminología de Paranaguá y Bernardet, refiere a las normas de desigualdad, exclusión, opresión y domesticación distintivos de la región. Asimismo, anticipando las tesis históricas que promovería el Nuevo Cine Latinoamericano en sus distintas expresiones, desde el Cinema Novo brasileño a la teoría del Tercer Cine formulada por el grupo Cine Liberación en Argentina, la referencia al tiempo pasado -las historias que entretejen la conquista española en los países de América Latina, los procesos de independencia y los conflictos económicos que encierran la explotación latifundista, ejes que recorren las películas tratadas- se constituye en una estrategia narrativa y aún espectacular de

⁵ Tomamos esta idea de Zuzana Pick, quien al referirse al cine *mainstream* latinoamericano sostiene que: “The class and ethnicity-based sources of popular culture have served to contest homogeneous and uniform representations of nationhood and to reject the nationalist-populist outlooks that see in popular culture a search for authenticity or a return to original sources” (1993: 99).

carácter germinal que cumple la función de interpretar el tiempo presente desde nuevas perspectivas, que en el marco del drama rural/indigenista concretado en el marco temporal comprendido entre la transición y la modernización, abarca dos aristas que se complementan: la explicación de la actualidad mediante la exposición de los antecedentes históricos de dominación y subordinación en la región (una composición anticipada del paradigma estimulado por los nuevos cines), y la elaboración de nuevos enfoques de la cultura popular, con especial atención en las problemáticas sin resolución en el mundo rural e indígena.

Malambo, Raíces y Lucía manifiestan el surgimiento, en los dos primeros, y la plena adhesión, en el tercero, de estos dos principios ideológicos y semánticos comentados. *Raíces* adapta cuatro cuentos indígenas seleccionados del libro de Francisco Rojas González, *El diosero*, y los temas centrales que desarrolla se vinculan al enfrentamiento (violento, contradictorio) entre la civilización occidental moderna y el mundo indígena⁶ tradicional. Desde mi punto de vista debe interpretarse como un texto fílmico de transición, que incluye algunos puntos de ruptura con la tradición cinematográfica anterior, aunque principalmente actualiza la mayoría de los rasgos y preceptos ideológicos de las versiones legitimadas por el drama rural/indigenista. Si, entre los elementos estructurales renovadores es posible mencionar el interés por hacer visible en el cuerpo del relato sectores marginados de la población mexicana (los pueblos autóctonos y los sectores rurales sumidos en la pobreza) y la elección en algunos de los roles centrales de actores no profesionales, miembros de colectividades autóctonas, el punto de vista adoptado sólo difiere parcialmente de los films realizados en las décadas precedentes. Las tesis históricas que promueve el film son elocuentes en ese sentido, ya que si por un lado se procura condenar la visión occidental sobre dichas comunidades, se reconoce a los indígenas mexicanos como pueblos originarios, pero distantes del tiempo presente. Una carencia importante desde el punto de vista ideológico reside en la imposibilidad de pensar la participación efectiva (política, social, cultural) de los indígenas en la sociedad mexicana de mediados de siglo pasado, fecha de realización del film. Cada uno de los episodios presenta el aislamiento de ciertos sectores, la escisión entre el mundo natural/bárbaro y el mundo occidental/civilizado, la imposibilidad de una fusión y una comunión presente o futura. El relato se presenta

⁶ Utilizo de forma indistinta las palabras “indio” e “indígena” ya que ambas son mencionadas en la película con igual sentido.

doblemente enmarcado. Posee títulos de crédito iniciales y finales con presencia activa de una banda de imagen que apela al modernismo que caracterizaba a México en los años 50 (mediante una secuencia de montaje se suceden imágenes del dinámico Distrito Federal, los índices de una industria pujante –maquinarias diversas- y el recorrido por la naturaleza mexicana). Una serie de intertítulos aclaran, a continuación, que el film se realizó enteramente en locaciones y con actores no profesionales, a la manera de un “manifiesto de intenciones” del director y de la empresa productora. Luego de estos créditos iniciales, se desarrolla un prólogo constituido por una banda de imagen que recorre el paisaje mexicano y se detiene en la producción cultural-simbólica de los pueblos originarios, los restos de su patrimonio cultural, y en una *voz over* masculina, didáctica, instructiva, que sostiene dos ideas centrales: a) los indios constituyen las raíces de México, su pasado remoto; b) las cualidades que los caracterizan son cuatro (abnegación, belleza, estoicismo, dignidad), las que se constituyen en los ejes dramáticos de cada microrrelato o episodio, titulados: “Las vacas”, “Nuestra Señora”, “El tuerto” y “La potranca.” Las tensiones existentes entre tradición y modernidad reaparecen en un sistema de personajes dicotómico y estereotipado que recupera el sistema clásico de representación y trabaja sobre la polaridad universo occidental moderno / universo indígena primitivo. Localizada en un obraje de la provincia de Santiago del Estero, en las primeras décadas del siglo pasado, *Malambo* funde la leyenda y el drama realista. Con un lenguaje poético en el nivel verbal y visual, la leyenda del Hombre Tigre y de Urpila la Paloma cobran cuerpo en la historia de un joven obrador (Malambo), que decide vengar la muerte de su padre y de su hermano asesinando al patrón y cegando a su hija (Urpila). En su desarrollo narrativo, en contraposición al estatismo trazado para los sectores indígenas en el film mexicano, *Malambo* ofrece en su resolución una alternativa, que consiste en elaborar un protagonista complejo y maleable: Malambo es por momentos el Runa uturungo de los quechuas, el hombre-tigre al que las balas del patrón no lastiman, pero también es el vengador de los pobres, el líder carismático que lleva a los hacheros a la rebelión. Mediante un montaje dinámico de planos breves y contrastantes, que en algún punto recuerda los lineamientos vigentes en ese aspecto en *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), el film concluye con el asalto de los lugareños al tren que transporta el agua y con la progresiva transformación del paisaje reseco en húmedo. *Lucía*, con una

estructura reflexiva en sus planos temporal, espacial y semántico, se presenta respecto de los comentados como un film que toma distancia con el cine realizado en Cuba previamente a la Revolución, aceptando en esa dirección uno los puntos nucleares de la producción concretada por el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (en sus distintas fases la historia cubana explica la explosión política y social presente), pero que a su vez se aleja de las facetas que exhiben la ortodoxia y el didactismo del cine cubano de ese período. En sus tres episodios, localizados en 1895 (año en que se inician las guerras de independencia de Cuba del poder español), 1932 (fecha en que varios sectores de la población se levantan en contra del dictador Gerardo Machado y Morales, quien había ejercido la presidencia desde 1925) y 1960 (momento en que se conmemora el primer aniversario de la Revolución Cubana), el relato se concentra en los desempeños de las protagonistas femeninas, personajes que comparten el nombre y se distinguen por pertenecer a clases sociales disidentes (la aristocracia en el primer episodio, la burguesía en el segundo, el campesinado en el tercero). Por las características del trayecto narrativo, si bien es acertado suponer que alegóricamente Lucía representa a la tierra y al pueblo cubano en su histórica reflexión y toma de conciencia, y que cada episodio implica una superación o un tránsito parcial hacia un estadio político-social más justo, el director no clausura semánticamente el relato. En el episodio final, Lucía lucha por el derecho a tener protagonismo en el espacio público; en las escenas finales, los enfrentamientos verbales y físicos que se generan entre Lucía y su marido, exponente de la vieja sociedad cubana, aparecen confrontados en la atenta mirada de una niña. En ese contexto, la articulación de las conductas de las clases populares y medias involucradas en el presente histórico, como sostuviera Julie Amiot en su análisis del film, no tiene como resultado una representación densa, cargada ideológicamente, sino una visión anti-dogmática de la Revolución, la que es comprendida como un “trabajo en progreso”, un continuo hacerse (2003: 115-116).

Un segundo aspecto que congrega a los films seleccionados es la renovación, de las estructuras narrativas y espectaculares. Los films abandonan gradualmente los sistemas narrativos tradicionales por otros de carácter episódico (*Raíces* se compone de cuatro episodios localizados entre comienzos y mediados del siglo pasado en cuatro regiones representativas de México; *Lucía* comprende tres episodios anclados en etapas claves de la historia cubana), o de signo alegórico (*Malambo* enlaza el drama realista con una

representación simbólica de la leyenda estableciendo dos niveles de composición y de interpretación diferentes de la realidad histórica; *Los fusiles* se caracteriza por montar dos flujos narrativos y espectaculares disímiles, en los cuales los límites entre ficción y documental se diluyen). En todas las ocasiones la lógica narrativa que regulaba los acontecimientos en las décadas precedentes, y en el marco del género rural/indigenista (la progresión narrativa, las formas de motivación causal, realista y genérica, retomando la terminología de David Bordwell⁷), son reemplazadas por estructuras abiertas y complejas, en las cuales la motivación artística cobra predominio, invitando al libre uso de los procedimientos fílmicos, a la exposición de la artificialidad y a llamar la atención sobre los medios de construcción (Thanouli, Eleftheria, 2009: 32). Aquella estructura narrativa que en el film argentino *Malambo* oscilaba entre el realismo y el simbolismo, adquiere dimensiones novedosas en el film brasileño de 1963, *Los fusiles*. Valiéndose de un montaje alternado, de sesgo asociativo, Ruy Guerra expone la realidad del nordeste brasileño de comienzos de la década del sesenta a partir de dos ópticas diferentes. Uno de los bloques narrativos relata los ritos que una colectividad lleva adelante con el objetivo de provocar la lluvia, causa de la sequía y la hambruna que reinan en la región. El segundo comparte las coordenadas espaciales y temporales del primero pero se distingue en sus capacidades narrativas, al exponer las tensiones y enfrentamientos entre una patrulla de militares que, a pedido del terrateniente del lugar, llega para proteger la cosecha y su próximo traslado, de algunos grupos rebeldes. Avanzado el relato, el film da un giro radical en la exposición de los conflictos. Al observar la muerte de un niño por falta de alimentos, uno de los personajes, apodado Gaucho, intenta detener infructuosamente la marcha de los camiones con la cosecha. Estableciendo un cuestionamiento profundo respecto de las creencias cristianas religiosas que se impusieron en esas zonas del nordeste del país, proclamando la abnegación, el sacrificio y el respecto del orden natural y social instituido, el film cierra con una serie de situaciones en las que los pobladores abandonan las procesiones religiosas y a su guía espiritual (el sacerdote que oficia como narrador *off* en una de las líneas narrativas) y se deciden a degollar y devorar al buey sagrado.

⁷ Cuatro tipos de motivaciones (composicional, realista, intertextual o genérica y artística) fueron definidas por el autor en su libro *Narration in the Fiction Films*, London, Routledge, 1985. Las tres primeras forman parte del sistema narrativo propio del cine institucional y de las formas cinematográficas clásicas, la última irrumpe con el cine moderno y se extiende en el cine post-clásico.

La tendencia al compromiso y la acción no sólo se actualiza en el nivel narrativo sino que también atraviesa la composición de la puesta en escena y el uso de los elementos significantes. Entre las nuevas pautas adquieren importancia en estas etapas de transición y modernización la reinención de los espacios dramáticos y los productivos cruces entre el cine ficcional y documental. Con diferentes grados de intensidad, se observa el abandono de los paisajes estilizados o abuenados, propios del drama rural/indigenista clásico, y su sustitución por una composición expresiva, que en algunos casos expone y exagera los conflictos (*Malambo, Raíces*) y en otros capta de forma realista las condiciones climáticas, ambientales y económicas (*Los fusiles*). La hibridez formal es una característica del film mexicano de 1954; si nos centramos en el tercer episodio, “El tuerto”, que sucede en la Península Yucateca, la historia de un niño tuerto que finalmente es cegado completamente por causa de unos fuegos artificiales, responde a diferentes criterios representativos: las escenas de los niños jugando y peleando en un potrero, con la desprolijidad en el manejo de la cámara y en el montaje, recuerda la textura del cine neorrealista, o aquella vigente en los films del argentino Leopoldo Torres Ríos; las situaciones de estatismo extremo en las cuales se observan y se sienten el peso del paisaje y la morosidad del paso del tiempo (momento en que las mujeres suben a una montaña portando enormes cruces), se asocian al drama indigenista clásico; el registro de las festividades religiosas remiten a un registro documentalizante, emparentado al modelo observacional o etnográfico. En similar dirección, acentuando los rasgos documentalizantes, *Los fusiles* alterna dos estilos representacionales distintos del espacio y el tiempo dramático. El tramo inicial, especialmente aunque no de forma exclusiva, se caracteriza por una puesta en escena ascética, en la que predominan el estatismo y el uso expresivo de los recursos cinematográficos e iconográficos (*travellings* y tomas fijas recorren el paisaje, plagado de arbustos ralos, tierra reseca, escasez de elementos en el cuadro y la ausencia de todo acompañamiento sonoro). Luego, en otros segmentos, la interacción entre los soldados y la colectividad modifica las cualidades fotográficas mencionadas y elabora una composición relativamente dinámica, espontánea en el uso de una cámara que se acerca a los sujetos y se destaca por su movilidad y por el continuo desencuadre. Fernao Ramos y Luiz Felipe Miranda sostuvieron que *Los fusiles* debe ser considerado un film emblemático del radicalismo político latinoamericano y una parábola antimilitarista para la región del nordeste

brasileño (1997: 288); en su propuesta modernizadora o transformadora, agudiza la puesta en marcha de un dispositivo heterogéneo que, como explicamos respecto de los otros ejemplos, se aparta del canon ficcional desarticulando sus parámetros principales; asimismo, la apelación al cine documental manifiesta otra actitud reflexiva, que consiste en el interés depositado en la modalidad observacional (de la cual se recupera el registro de una temporalidad auténtica y la observación distanciada del narrador), y cuya elección manifiesta el desencanto de aquella cualidad moralizante propia del documental expositivo (la clausura de *Los fusiles* confronta la voz *off* que había llevado adelante el relato exhortando a los pobladores a mantener su fe religiosa, con las imágenes de ese grupo humano en el instante en que deciden matar y comer el animal sagrado).

Recurriendo a las premisas planteadas por Zuzana Pick en su análisis del film de Ruy Guerra y de un vasto conjunto de películas realizadas en América Latina desde mediados de la década del cincuenta y en el curso de las siguientes, todos los aspectos analizados permiten concluir que los relatos fílmicos deconstruyen los códigos sociológicos, etnográficos y estéticos que han servido para retratar el desierto (y extensivamente otras zonas periféricas de la región), los signos materiales y las consecuencias de la sequía, el hambre y la violencia, llamando la atención sobre los discursos que en el campo del cine han limitado la representación y la auto-representación de los pueblos originarios, el universo rural y los sectores populares en general. A estas ideas intentamos aportar la dimensión histórica que traza los antecedentes de las renovaciones semánticas y expresivas propias de las nuevas cinematografías latinoamericanas en los momentos de transición y modernización de las estructuras cinematográficas. El arco temporal que acontece desde los primeros años de la década del cuarenta (fecha de estreno de *Malambo*) y aquellos que ocluyen la década del sesenta (el año 1968, paradigmático para el cine regional⁸) pone en evidencia la crisis de los modelos de representación legitimados y las orientaciones emprendidas con el objetivo de la renovación: dispositivos híbridos, eclécticos, heterogéneos; búsquedas narrativas y espectaculares; quiebres radicales en la interpretación ideológica del pasado y el presente histórico.

⁸ Junto con el film de Guerra se estrenaban en 1968 otros dos films emblemáticos: *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, Chile) y *La hora de los hornos* (Cine Liberación, Argentina).

Bibliografía

Altman, Rick (1996), "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, Valencia, N°22.

Amiot, Juliet (2003), "Lucía, Humberto Solás, Cuba, 1968", en Elena, Alberto, Marina Díaz López, *The cinema of Latin America*, London: Wallflower Press.

Bernardet, Jean-Claude (2004), *Historiografía clásica do cinema brasileiro*, San Pablo: Annablume, 3ra. Edición.

Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Films*, London: Routledge.

España, Claudio (1988), "Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta", en *Nuevo texto crítico*, California: Stanford University, Año XI, No 21/22, Enero – Diciembre.

Ferreira Leite, Sidney (2005), *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Lusnich, Ana Laura (2007), *El Drama social – folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.

Paranaguá, Paulo Antonio (2000), *Le Cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, París: L'Harmattan.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Pick, Zuzana (1993), *The New Latin American Cinema. A Continental project*, Texas: University of Texas Press.

Ramos, Fernao y Miranda, Luiz Felipe (organiz.) (1997), *Enciclopedia do cinema brasileiro*, San Pablo: Editora SENAC.

Thanouli, Eleftheria (2009), *Post-classical cinema. An International Poetics of Film Narration*, London: Wallflower Pres.

Xavier, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.

A alegoria do Guerreiro Bondoso

Nara Marques Soares

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC

naramarqs@hotmail.com

Resumo:

A proposta deste trabalho é de uma leitura do filme *O Homem Urso (Grizzly Man)*; de como ao apropriar-se das imagens passadas de Treadwell, Herzog lhes dá um novo sentido: artístico e crítico. Neste documentário sobre um documentarista, a polêmica do retorno do “real” emerge (no mínimo duplicada). *O Homem Urso* parece apontar para o perigo por trás de atitudes do personagem, que se auto denomina “o guerreiro bondoso” (*the kind warrior*), que ao conviver e tentar domesticar os ursos, coloca-os em posição de vulnerabilidade. O filme passa a mostrar o anacronismo do presente pela alegoria, por trazer de volta este discurso que ainda encontra lugar no presente – algo indesejado e assustador (e perigoso – não somente para os ursos) que ainda permanece entre nós.

A opção de Herzog em se fazer mais presente, *por trás da câmera*, parece-me ser parte da estratégia instrutiva para suscitar ao espectador uma série de questões sobre a narração cinematográfica e sobre as teorias atuais do cinema-documentário (que envolvem basicamente duas tendências: uma de estetização do real, outra de objetividade do real). A presença constante de Treadwell e a ausência de Herzog nas cenas marcam a diferença entre eles. Podemos pensar que, assim como Treadwell quer fazer parte do mundo (que não é o dos ursos, como ele diz), Herzog quer justamente seu afastamento do mundo de Treadwell.

Palavras-chave:

Herzog – Homem Urso – alegoria – anacronismo

A alegoria do Guerreiro Bondoso

Mesmo contando a vida aparentemente “real” de outros personagens como Fitzcarraldo e Kaspar Hauser, Herzog geralmente utiliza atores profissionais e narrativas ficcionais e deixa claro que se baseou apenas em fatos que poderiam ter sido reais. Em *O Homem Urso (Grizzly Man)*¹ ele nos propõe algo diferente: pensar o próprio biografado utilizando depoimentos e imagens captadas pelo personagem diretor Treadwell, para um documentário “real” em convívio com os ursos. Com isso, Herzog propõe um documentário sobre um documentarista, e que analisemos, juntos (com ele, narrador), o mundo deste documentarista. Principalmente os equívocos: pessoais e narrativos. Podemos pensar que Herzog nos conta uma história “real” de Timothy Treadwell e sua luta quixotesca para manter a segurança dos ursos, mas também dá uma aula sobre linguagem e teoria do cinema baseado em “imagens reais”. Indo um pouco mais além, penso que há no filme uma análise não apenas do mundo de um documentarista, mas do mundo dos documentários, das biografias e das bio-imagens.

Herzog inicia sua narrativa anunciando que Treadwell (1957 - 2003) está morto. Não devemos esperar outra *resolução* à narrativa, pois já sabemos que a morte é o fim do personagem, e é justamente esse fim que nos dá a abertura para pensar aquela vida por outras vias. É a abertura para uma “outra leitura” que será contada por Herzog. No atravessamento e no obtuso desta vida contada, temos aquilo que fica ecoando em nossos ouvidos e que exige o retorno à obra: a *ressonância* de algo mais abrangente.

O Homem Urso suscitou em mim esta ressonância, por conseguir contar uma realidade presente para um futuro (próximo?). Parece-me, assim, que a obra abre o debate para algumas políticas do presente, algo muito mais abrangente do que apenas aquela vida do ecologista e cineasta Treadwell. Tentarei aqui desenvolver o que penso ser a relação que o filme de Herzog nos traz: a relação entre uma política ética que envolve todo um debate social e uma política estética do cinema.

Quem assiste ao filme percebe que Herzog apresenta Treadwell entre duas lutas, como ecologista e como cineasta; lutas que não tiveram muito êxito, mas que nos deixam uma abertura para pensar, juntamente com Herzog, aquilo que constitui um discurso estético de vida e de arte.

¹ Alusão a *grizzly bear* – urso pardo. A instituição fundada por Treadwell para proteção aos ursos é denominada: *Grizzly People*.

Deleuze, em “O ato de criação” (palestra proferida para estudantes de cinema em 1987), pergunta e responde:

qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe (Deleuze, 1999: 01).

Nesta história contada por Herzog “falta o povo” justamente por que parece haver ali o apelo por um outro povo, que deverá vir a existir após o esgotamento de tentativas frustradas, anacrônicas e sem sentido como a de Timothy. Timothy Treadwell é o povo que deve deixar de existir para que outro povo desperte. *O Homem Urso* estabelece uma relação estreita com uma das realidades atuais e que a partir de agora está aberta para um qualquer futuro.

Como documentário sobre um documentarista, a polêmica do retorno do “real” emerge (no mínimo duplicada). Mas que reais são estes? O que pode estar envolvido no *documento* que o filme nos apresenta?

Tentarei a partir de agora fazer algumas considerações que julgo importantes para nós, leitores do futuro, e para nossas futuras leituras.

Anacronismo do presente

Causa um certo espanto no espectador atual saber que Treadwell nos foi contemporâneo neste milênio e que, não fosse sua morte prematura, ele ainda estaria travando uma batalha quixotesca contra monstros imaginários. Nos primeiros minutos do filme, quem perde a rápida referência temporal (na legenda de datas de nascimento e de morte do personagem) – provavelmente pensa que se trata de uma história passada na década de 60 ou no máximo da de 70, quando justamente começaram a ganhar força os primeiros movimentos ambientalistas – que resultaram na “Estocolmo 1972” e, no mesmo ano, no surgimento do Partido Verde na Tasmânia.

O Homem Urso mostra uma ingenuidade antiga destes movimentos ambientalistas no discurso retrógrado do personagem, que se auto denomina “o guerreiro bondoso” (*the*

kind warrior). Isto poderia passar como tantas outras ingenuidades que deixamos de lado, mas o filme parece apontar para o perigo por trás de tais atitudes.

A exemplo disto, Herzog nos apresenta o depoimento do curador do Museu Alutiiq, Sven Haakanson. Ele nos diz que Treadwell fazia confusão em achar que defendia os ursos, quando na verdade estava tentando domesticar um animal selvagem, que estava protegido há séculos justamente por ser selvagem. Uma aproximação entre homem e urso provavelmente resultaria na morte dos animais. Eles deveriam continuar livres, numa reserva que os afastava e os protegia enquanto animais selvagens. Conviver com eles seria transformá-los e conseqüentemente expô-los à morte.

Neste depoimento, o guarda destrói toda a ação que Treadwell achava ser do bem. Este estava tão equivocado em seu discurso ambientalista que poderia vir até a prejudicar os animais. Ele tentava resgatar uma tradição ambientalista ultrapassada, com palavras de engajamento e de luta armada para defesa de ursos já protegidos. Todo aquele discurso que constituía Treadwell enquanto ambientalista era algo que já deveria (assim pensávamos) ser memória passada, mas que ainda se faz presente.

Craig Owens diz que uma das características da alegoria (do grego, *allós* = outro; *agourein* = falar) é “a capacidade de salvar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer. A alegoria surge pela primeira vez em resposta a uma semelhante sensação de alheamento da tradição. (...) Estes constituem os dois impulsos fundamentais da alegoria: a convicção do afastamento do passado e o desejo de o resgatar para o presente” (Owens, 1989: 44).

Este resgate no filme é evidente, principalmente o resgate do discurso ambientalista. Mas este resgate é feito de maneira não apenas documental. Existe um algo mais quando Herzog apropria-se das imagens passadas de Treadwell e lhes dá um novo sentido: artístico e crítico. Estético e ético.

Na estrutura alegórica, um texto é “lido através de um outro” (...) Concebida nestes termos, a alegoria torna-se o modelo de todos os comentários, de todas as críticas, na medida em que estes têm a ver com a re-escrita de um texto original nos termos do seu significado figurativo. (...) A imagem alegórica é uma imagem de que nos apropriamos; quem escreve alegorias não inventa imagens, confisca-as, reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural e coloca-se como seu intérprete. E nas suas mãos a imagem transforma-se em algo diferente (Owens, 1989: 45).

Em *O Homem Urso*, este “algo diferente” nos é dado com a biografia de Timothy Treadwell que acaba por reforçar no “nosso presente” a presença de alguém fora de nosso tempo. Não simplesmente como representação de algo (atitude política) ou de alguém (personagem) anacrônico, mas como um recurso alegórico que promove o espanto de se estar vivendo um passado no presente. Estar (con)vivendo com aquilo que já foi.

Causa-me um certo espanto lembrar do “isto foi”, que ainda está aqui, de que Barthes fala em *A câmara clara*, ao analisar a foto de um condenado à morte, após a sua execução. Durante o filme feito por Treadwell e relido por Herzog, podemos ver que em vários momentos Treadwell comenta: “se não tomar cuidado: *eu estou morto!*” – verbo no presente. Fala recorrente de Treadwell: I’m dead, I’m dead!

Assim o filme parece mostrar o anacronismo do presente pela alegoria do guerreiro do bem, que traz de volta este discurso ambientalista do passado, respaldado pelo senso comum, que imagina estar protegido do mal ao assistir a um documentário veiculado por um canal americano sobre natureza.

A alegoria traz o esquecido e o ultrapassado, mas que ainda encontra lugar no presente. Neste caso, de algo indesejado e assustador (e perigoso – não somente para os ursos) que ainda permanece entre nós.

Raúl Antelo pensa na problemática do anacronismo, como campo de tensões temporais, onde se conformam as novas identidades e valores da cena. Diz ele que: “A mundialização, como se sabe, homogeneiza tempo e espaço e, muitas vezes, em sua crítica, redundamos no problema de pensar um tempo, simultaneamente, ora marginal e subalterno, ora distante e não-integrado” (Antelo, 2007).

Pensado como alegoria, o filme abre a possibilidade de leitura do anacronismo, pela memória e pelo testemunho de um acontecimento antigo que ainda insiste em se repetir no presente, mas, por ser alegórico, com um novo sentido.² Trata-se, penso eu, do desastre da modernidade. Não apenas como um resgate, mas como algo que insiste em se manter como uma (sub)cultura. A modernidade abre esta possibilidade.

Acho relevante lembrar todo um ritual que aparece aos 30 minutos de filme: a entrega

² As imagens feitas (num passado recente) por Treadwell fazem parte deste novo sentido, neste documentário do documentário, que nos remete ao *Palimpsesto*: “Como o uso de escrever-se em pergaminhos fez com que o couro de animais utilizado para a escrita fosse, muitas vezes, reaproveitado, apagando-se a escrita antiga, para, sobre ela, colocar-se a nova escritura. Era o palimpsesto, no qual a nova escritura recobria a escritura anterior deixando entrever os traços da primeira” (Genette, 1982).

do relógio de Treadwell à sua melhor amiga. Relógio retirado da barriga do urso que o matou. Eles (amiga e policial) insistem em achar incrível o fato de, dois anos depois da morte de Treadwell, o relógio ainda funcionar. O (*um*) tempo que não cessa com a morte. O tempo de Treadwell ainda não parou, e o que temos no documentário feito por Herzog é justamente a continuidade de leitura daquela vida. Não como uma biografia comum, mas como um exemplo, uma possibilidade, de resgatar elementos de uma vida que nos mostram um cineasta se constituindo enquanto sujeito: no tempo, na duração e na experiência do anacronismo.

As contradições do Guerreiro Bondoso

A escolha por Herzog de imagens deixadas por Treadwell para construir o personagem como algo *fake* não é ao acaso.

Tudo na vida de Timothy Treadwell soa falso: ele é um ator rejeitado; ele se diz sempre sozinho, acompanhado sempre de alguma mulher; diz-se ecologista, mas prejudica o habitat e o distanciamento de que os ursos precisam para sobreviver; diz-se heterossexual, mas o discurso em defesa de sua masculinidade põe em dúvida esta certeza; seu sobrenome foi trocado (de Dexter para Treadwell).

Estas contradições na vida do personagem ambientalista são reforçadas também no seu trabalho de documentarista.

O Homem Urso traz uma crítica à decupagem clássica. Herzog sempre fugiu às regras desta decupagem, mas neste filme não lhe coube apenas “fugir”. Aqui ele parece mostrar-nos (como numa aula e num tom professoral) o quanto ética e estética podem (e devem) caminhar juntas numa obra de arte.

A opção de Herzog em se fazer mais presente, *por trás da câmera*, parece-me ser parte desta estratégia instrutiva para suscitar ao espectador uma série de questões sobre a narração cinematográfica, no caso, entrando em consideração também na adequação de teorias atuais do cinema-documentário.

Em muitos momentos do filme aparece a diferença entre as formas como os dois autores envolvidos (Herzog e Treadwell) compuseram seus planos (entendendo *plano* tanto como a extensão de filme compreendida entre dois cortes, quanto como a disposição de

objetos em planos geométricos perpendiculares ao eixo da câmara). Nas filmagens de Treadwell, ele mesmo está sempre em primeiro plano (sobrepondo-se ao plano geral). Isto sugere que era objetivo dele se destacar na imagem (bem à frente do urso que, deixado para trás, tem seu tamanho insignificante). O que nos leva a pensar que somente os ursos e a paisagem não lhe serviam enquanto documentário. A figura do documentarista sempre presente lhe era fundamental por algum motivo.

A pergunta é simples: estaria ele fazendo um documentário sobre os ursos ou sobre ele mesmo?

Neste sentido vale destacar uma intervenção de Herzog sobre um plano feito por Treadwell. O personagem desce um pequeno monte falando ser preciso construir-se enquanto personagem através de vários *takes* com bandanas diferentes. A voz do narrador então intervém para nos fazer (ou destacar) uma leitura – de um tipo que Barthes chamaria de terceiro sentido –, ressaltando que Treadwell não via a beleza que alguns momentos de seus próprios filmes tinham por si sós. Neste momento, Herzog deixa ao espectador, por vários segundos, um plano geral, feito pelo próprio Treadwell (num intervalo de seu narcisismo), em que o vento balança o capim, fazendo uma dança natural. Onde tempo e espaço quebram as regras da decupagem clássica.

Herzog assume rapidamente em um momento: “eu também quis me posicionar em sua defesa. Não como ecologista, mas como cineasta. Ele captou momentos gloriosos de improviso do tipo que os diretores de estúdio e sua equipe de sindicato jamais sonharam”³, dando importância para aquilo que foge à análise óbvia – o “Terceiro Sentido” de Barthes, que as pessoas envolvidas na objetividade do documentário (principalmente pela causa engajada) foram incapazes de perceber. Ao longo desta leitura conjunta podemos ver que a vida e a obra de Timothy Treadwell foram destruídas ou interrompidas por uma força monstruosa. Não de um urso selvagem, mas humana, cultural, social.

E aqui encontramos Herzog como documentarista. Segundo Susan Hayward:

In the most of his films, Herzog blends documentary, ethnographic authenticity with a surrealistic vision to narrate the story of an individual who is either driven mad by his own aspirations to fulfill an impossible ambition or alienated by the society in which he finds himself. His films, often based on the real lives of historical personages, treat the

³ *Homem Urso*, de Herzog - 0:22:00.

extremes of colonialism – that is, racism and total disregard for otherness (Hayward, 2006: 202).

Ao mesmo tempo em que vai apontando alguns problemas objetivos que Treadwell teve enquanto cineasta, Herzog vai apresentando um mundo subjetivo deste personagem. Um personagem que não percebe a armadilha de regras éticas e de regras estéticas, naquilo que ele pensa ser um documentário em prol da denúncia da verdade. Armadilha do paradoxo: querer combater eticamente uma tradição americana (nem de perto apenas ambientalista), justamente com uma das formas mais tradicionais do cinema americano: o cinema de aventura. Ele tenta encarnar o personagem aventureiro, que cai do barco, escala montes, combate intrusos e vive com um dos animais mais selvagens da face da Terra. Ele diz correr perigo todo o tempo para provar sua contrariedade às ordens impostas pelo governo e pela sociedade, sem se dar conta de que faz parte desta. E mais ainda, sem se dar conta de que a sua maneira de luta – suas armas – são o resultado do que há de mais tradicional no típico guerreiro americano (aquele super-herói americano tal qual o homem-morcego ou o homem-aranha): o guerreiro bondoso.

A arte americana tinha inevitavelmente de se tornar uma arte de consolo, uma arte a que faltava realidade, uma arte que afastava as massas da luta de classes, da consciência de seus próprios interesses de classes; e, por outro lado, tinha que ser uma arte que dirigia a energia para a competitividade, a iniciativa, alimentadas com moralidade burguesa e com psicologia burguesa. Eis como o ‘detetive americano’ foi criado – os filmes americanos de aventura. De um lado, eles chamaram a atenção para a energia, para a competitividade, para a ação; eles chamaram a ação para os ‘heróis do capitalismo’, fortes e enérgicos, em quem a força, a eficiência, e a coragem são sempre vitoriosos. De outro lado, estes filmes condicionaram as pessoas ao bitolamento, à distância frente à realidade, condicionando-as e educando-as para o fato de que, com uma energia correspondente, uma pessoa pode adquirir uma fortuna individual, pode prover o seu aluguel, e pode tornar-se um feliz proprietário (Xavier, 1984: 41).⁴

Trata-se da vida e da cultura americana que têm por base o espetacular, com o naturalismo tão aperfeiçoado que não dá margens de erro ao espectador/leitor. (E aqui podemos comparar com alguns filmes de Herzog, como *Kaspar Hauser*, em que o corte é nitidamente descontínuo, abandonando o *raccord*.) O “guerreiro bondoso” sabe que só

⁴ Aqui Ismail Xavier cita Kulechov e diz também: “os traços dominantes da vida humana sob o capitalismo americano do início do século explicam as características do cinema que dela emerge”.

fará parte desta cultura (de massa) se obedecer as regras de uma estética visual vigente. A presença constante de Treadwell e a ausência de Herzog nas cenas marcam a diferença entre eles. Podemos pensar que, assim como Treadwell quer fazer parte do mundo (que não é o dos ursos, como ele diz), Herzog quer justamente seu afastamento do mundo de Treadwell.

Onde Treadwell diz *Panis et circensis* para o povo, Herzog indaga junto com Klee: “Qual povo?”.

Bibliografia

Antelo, Raúl (2007), “Anacronismo e World literature”, Trabalho apresentado no XVIII Congress of the International Comparative Literature Association, Rio de Janeiro, agosto.

Barthes, Roland (1999), “O terceiro sentido” in: *O óbvio e o obtuso*, RJ: Nova Fronteira.

Deleuze, Gilles (1999), “O ato de criação” (tradução de José Marcos Macedo), *Folha de S. Paulo* de 27 de junho.

Hansen, João Adolfo (1986), “Alegoria – Estado de Questão”, in: *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, SP: Atual.

Hayward, Susan (2006), *Cinema Studies: The Key Concepts*, NY: Routledge.

Owens, Craig (1989), “O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo”, in: *Crítica – Revista do centro de História da Cultura da Universidade de Lisboa*, Lisboa.

Xavier, Ismail (1984), *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, RJ: Paz e Terra.

La cinematografía argentina de cortometraje en el período mudo

Natacha Mara Mell

Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades, Licenciatura en Enseñanza de Artes Audiovisuales

Resumen:

El presente trabajo pretende sistematizar la evolución del film de cortometraje tanto documental como ficcional en la República Argentina durante el período del cine mudo. Se establecen cuatro etapas cronológicas: 1- Etapa inicial, coincidencia entre cine comercial y cortometraje, y entre cine profesional y amateur (1897-1907); 2- Etapa del florecimiento del cortometraje comercial (1908-1913); 3- Desaparición del cortometraje comercial de ficción y auge del cine documental y de actualidades (1914-1920); y 4- Crisis industrial, separación del cine profesional y amateur y auge del cine de actualidades (1920-1930).

La cinematografía argentina de cortometraje en el período mudo

Introducción

El presente trabajo pretende sistematizar la evolución del film de cortometraje tanto documental como ficcional en la República Argentina durante el período del cine mudo, entendiéndose como cortometraje al film con una duración de hasta treinta minutos.

La investigación se basa en el relevamiento de datos referidos a películas realizadas en el período citado utilizando como fuentes primarias trabajos de catalogación del Museo Municipal del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken” y revistas especializadas de la época.

En base a la existencia de largometrajes, la relación entre el cine profesional y el no profesional, las influencias culturales e industriales dominantes y la cantidad de films que se producían, se establecen cuatro etapas cronológicas de evolución de los cortos

documentales y de ficción.

1- Etapa inicial, coincidencia entre cine comercial y cortometraje, y entre cine profesional y amateur (1897-1907)

Para hablar de los comienzos del cine comercial argentino debemos remontarnos a la casa de artículos fotográficos Lepage, fundada en 1890 por el comerciante belga Enrique Lepage. En 1897, por su iniciativa y la de sus empleados Max Glücksmann y Eugenio Py se traen al país las primeras cámaras filmadoras y proyectoras de la marca Lumiere. En poco tiempo Eugenio Py filma la que se considera la película inicial de nuestra cinematografía: *“La bandera argentina”*. La misma consiste en 17 metros que immortalizan el flamear de la bandera en su mástil. La existencia de este film está probada ya que es incluido en el primer catálogo de “vistas” de la Casa Lepage, que aparecía en la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata.

El cine francés es la influencia estética y cultural más notable en estas primeras épocas. Desde fines de siglo la Casa Lepage obtiene la concesión de los films de actualidades francesas Pathé Freres y también trae materiales de otros productores, como por ejemplo Georges Méliés. Existe además una permanente comunicación con el resto de Europa propiciada por las políticas de gobierno de la Generación del 80, y sostenida por las oleadas inmigratorias europeas. Por este canal circulan noticias, conocimientos y tendencias de manera absolutamente informal.

Como sabemos, el cine a nivel mundial nace como cortometraje. Las películas en un comienzo no superaban el minuto y recién con los sucesivos avances técnicos, pudieron extender su duración. Por lo tanto el cine como industria empieza siendo de cortometraje. Toda la producción de esta etapa son cortos, fundamentalmente registros documentales de acontecimientos o de paisajes. Se construye así la industria de las “actualidades” o “vistas” a cuya producción se fueron abocando las diferentes casas fotográficas y cinematográficas. A la Casa Lepage se le van sumando otras, como la de Gregorio Ortuño y la firma Costa y Cía. La temática de las actualidades es similar por años: reuniones sociales, casamientos, inauguraciones, recepciones a personajes famosos, cumpleaños de estancieros, paisajes y costumbres del país, danzas, maniobras

navales y militares, tecnología e industria, acontecimientos públicos, fiestas de mayo, sepelios, salidas de misa, acontecimientos deportivos, veraneos en Mar del Plata, etc. Todas expresiones de un país que quería dar una imagen de pujanza y dejar su impronta en imágenes que mostraran su grandeza y modernidad.

En esta etapa la relación con el extranjero es fluida y los programas de Casa Lepage son exhibidos en las Exposiciones Internacionales de París, Saint Louis, Milán, Sevilla y otras. Consta en el catálogo de vistas para el cinematógrafo de 1902 que la manufactura de Enrique Lepage y Cía, fue premiada con medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1901. Asimismo los programas de actualidades también llegaban a las cortes de Alfonso XIII y Víctor Manuel, así como también al Vaticano (Ducros Hicken, 1954).

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX la novedad del cinematógrafo impulsa a varios aficionados pudientes a adquirir equipos de filmación en las casas comerciales para su uso personal. Esto da comienzo al cine amateur. La tecnología que compran es la misma que utiliza el cine comercial, y por lo tanto filman en pasos profesionales. Así sus producciones pueden estrenarse y de hecho se estrenan de la misma manera que las profesionales: en teatros, hoteles, confiterías de moda y luego en las salas cinematográficas que iban apareciendo poco a poco. Según parece el médico Pedro Arata adquirió la primera cámara que se importó con la que comenzó a filmar. No podemos dejar de mencionar a Eugenio Cardini, que luego de un intento de crear su propia filmadora, compra una Lumiere y con ella realiza unos documentales a la manera de los que venían de Francia y el pequeño film ficcionado "*Escenas callejeras*" (1901), que probablemente sea la primera película argumental argentina.

Es necesario señalar también que ya desde el siglo XIX se comenzaron a filmar películas científicas que registraban operaciones, como es el caso de los que muestran las intervenciones del Dr. Alejandro Posadas. Este tipo de películas también se hacía a nivel mundial con las actuaciones de cirujanos famosos, y llegaban a las casas distribuidoras, donde era posible adquirirlas (Rev. Ilustrada del Río del Plata, 1902).

La negociación de los films era por venta de ejemplares, a razón de una suma por metro, tanto los importados como los nacionales.

El negocio iba progresando tanto que, ya a principios de siglo, la Casa Lepage, que funcionaba en la calle Bolívar, tuvo que abrir una sucursal en avenida de Mayo y

agencias corresponsales en Asunción, Montevideo y Santiago de Chile.

2- Etapa del florecimiento del cortometraje comercial, hasta el estreno de los primeros largometrajes (1908-1914)

Durante este período el cine argentino está aún muy influenciado por el europeo, principalmente por el cine francés, que ya se había lanzado a la producción de largometrajes, y buscaba calidad no en un lenguaje cinematográfico propio sino en la transposición de historias literarias célebres, “el film d’art”. Por otro lado, dada la gran inmigración italiana que llegaba a nuestro país, el cine italiano era fundamentalmente la influencia temática más importante que referenció toda la primera producción ficcional nacional.

En Italia se había desarrollado un tipo especial de film, el histórico. Así que, en nuestro país, cuando entre 1909 y 1910 se da una gran irrupción de cortometrajes de ficción producidos por compañías cinematográficas, el tipo de películas que se abordan van a tratar temas históricos, y estarán estéticamente influenciadas con la puesta en escena del film de arte francés: actores teatrales, planos abiertos, casi sin movimientos de cámara y un montaje que va uniendo sucesivos cuadros. Asimismo los primeros guiones son fruto de destacados literatos o autores teatrales.

En la Argentina todavía no se producían largometrajes, por ello las empresas filman y estrenan comercialmente sólo cortos. Podemos citar por ejemplo las obras de Mario Gallo: “*El fusilamiento de Dorrego*”, “*La revolución de mayo*”, “*Camila O’Gorman*”, y “*La creación del himno*”, entre otras. También las de Julio Alsina, que además de la productora y el laboratorio, instala una galería de filmación (probablemente la primera que existió en el país) en Gazcón y Córdoba. Alsina, que también filmaba actualidades, elaboró los cortos “*Avelino Viamonte*”, “*Facundo Quiroga*” y “*La tragedia de los cuarenta años*”. De igual manera, algunos aficionados realizaron obras de cine histórico, como Pedro Arata que produjo “*Güemes*” y “*Sarmiento*”.

Con respecto al cine documental, es de señalar que se continúa con la realización de actualidades, sumándose otras empresas productoras a las ya existentes, como la mencionada de Julio Alsina, y la de Julio Irigoyen que, en 1913, se lanza a editar el

Noticiero Buenos Aires.

También en esta época comienzan a hacerse “vistas” documentales que va mostrando el país: paisajes, costumbres, bailes y establecimientos industriales. Se puede citar al ingeniero P. Zambrano, con su serie de “vistas panorámicas de la República Argentina” (Klug, 1980); también a Federico Valle, que se radicó en el país en 1911, que comienza filmando como camarógrafo por el país y a Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, que filman documentales en Misiones con la intención de venderlos en el exterior, y que finalmente, ya financiados por el Gobierno Nacional realizan una serie de films que se presentan en la Exposición de San Francisco de California, y son premiados con medalla de honor y medalla de plata.

La construcción simbólica de los films tanto de ficción como documentales responde a una política de afianzamiento de lo nacional y cimentación de la soberanía a través de imágenes que mostraran, pero a la vez tipificaran lo nuestro. La idea es construir una iconografía basada en héroes, tipos y costumbres populares que mostraran al mundo la grandeza argentina, y a la vez que ayudaran a consolidar una imagen del ser nacional en un país con mucha población inmigrante, para construir un imaginario social de lo argentino y a la Argentina como tierra de trabajo y promisión.

Entre 1907 y 1911, la Casa Lepage comienza con una serie de cortos sonorizados con discos. Este tipo de films se venía haciendo en Europa desde principios de siglo, pero había que preparar producciones que ofrecieran un surtido de intérpretes nacionales que se expresaran en el idioma y la música del país. Se realizan más de treinta cortos en los que se interpretan fundamentalmente tangos.

Para la comercialización de las películas, se introduce en 1912, de la mano de Julián Ajuria, un sistema novedoso para Argentina, el alquiler de los films, en reemplazo de la venta para la exhibición. Posiblemente esta metodología repercutió en el mercado argentino permitiendo la llegada de mucho material extranjero.

3- Desaparición del cortometraje comercial de ficción y auge del cine documental y de actualidades (1914-1920)

Durante este período se produce la ascensión del cine norteamericano a nivel mundial.

Si antes Francia dominaba estéticamente e industrialmente, ahora Estados Unidos, con su gran producción y manejo de los negocios, a la vez favorecido por la crisis de la Primera Guerra Mundial, iba desplazándola.

En 1914 el cine argentino comienza a producir largometrajes. La temática será principalmente gauchesca, dejándose de lado los asuntos históricos. Los cortos ficcionales empiezan a disminuir y generalmente son realizados por “cineístas” amateurs. También en estos años surge el documental de largometraje como género. Aunque muchas veces sólo se tratara de la unión de varias notas.

Los films de actualidades continuaron realizándose y fueron apareciendo muchas más compañías destinadas a producirlos. La Casa Lepage llamada ahora Casa Max Glücksmann, su nuevo propietario, sigue editando su Actualidades Max Glücksmann, sin mayores cambios temáticos. En 1917 aparece el noticiero semanal Film Revista Valle, producido por Federico Valle, que introduce la novedad de que sus programas son pasados semanalmente en un día fijo, armados como una presentación que incluye varias notas que amplían el horizonte temático de las actualidades al incluir aspectos que pudieran darle variedad y color al trabajo: sucesos, panoramas, curiosidades, dibujos y animaciones, todo filmado con un estilo periodístico más ameno y menos solemne que el que era habitual. Este noticiero se hizo muy popular y tuvo muy buena aceptación del público.

4- Crisis industrial, separación del cine profesional y amateur y auge del cine de actualidades (1920-1930)

Durante la década del '20 se produce mundialmente el fenómeno de la avalancha de películas norteamericanas. Las cinematografías tuvieron que adecuarse a ésta situación y tratar de resistirla. En la Argentina se fue haciendo cada vez más difícil estrenar un film nacional, ya que la exhibición estaba condicionada por las películas que llegaban de Norteamérica. A esto se fue sumando que, desde la construcción estética y narrativa, comienza a imponerse un modelo de realización nuevo, el que proponían los Estados Unidos, que era un cine comercial con moldes estereotipados y fórmulas seguras.

En este contexto, la producción nacional empieza a mermar. Se realizan menos películas

y es muy difícil estrenarlas. Pero el cine no profesional, que no buscaba exhibición comercial se sigue realizando, como prueban los concursos cinematográficos que aparecen en las revistas de la época y la actividad cineclubística que va floreciendo lentamente. Los programas cinematográficos de los cineclubes comienzan a incluir novedades de las vanguardias europeas, con lo que introducen en nuestro país el espíritu de búsqueda, de innovación y experimentación de la imagen fílmica, que va a ser la semilla de construcción de un cine independiente en el que se suma lo amateur con las indagaciones estéticas. Alfredo Cernadas, Alfredo Demarchi, Aaron Anchorena, Enrique Delfino, Venancio Bonnet y Pablo Cristian Ducrós Hicken, son los nombres de algunos aficionados de las primeras épocas (Barrios Barón, 1956). Y Luis Saslavsky, con su corto "*Sombras*" (1930), representa las búsquedas vanguardistas.

Un elemento importante que permitió el desarrollo del cine de los "no profesionales" fue la aparición de cámaras y películas de trocha angosta. Esto abarataba los costos de producción y favoreció la difusión del cine de los aficionados, que se separaba así del cine profesional trabajando con otro formato fílmico.

El cine científico tuvo un gran desarrollo en este período, ya sea con films sobre operaciones, películas de divulgación sobre enfermedades, o con experiencias de microcinematografía, como en el film "*Los peligros de la mosca*" de Martínez y Gunche.

En el período sigue el auge del cine de actualidades, surgen empresas nuevas como Actualidades Gallo Film, Tylca Actualidades y Colón Film. Asimismo continúan los documentales sobre la geografía y costumbres de nuestro país, como "*Argentina*" y "*América*" producidos por Federico Valle, o "*Salta, sus bellezas, costumbres y finanzas*" (1928) de la señorita Renée Oro, que representó al país en la exposición de Sevilla. (La película, 632: 25).

Conclusión

El cine de cortometraje en el período mudo contribuyó a afianzar un imaginario social de país pujante e industrial, aportó a la creación de tipos populares, y a la difusión de costumbres y regiones geográficas. Salvo en el caso del cine de actualidades, fue

replegándose en su evolución hasta quedar prácticamente relacionado para siempre con el cine no profesional, y con las exploraciones estéticas.

Bibliografía

- Barrios Barón, Carlos (1956), "La iniciación del cine amateur", en *Fotocámara-cinecámara*, 6, 15-17.
- Barrios Barón, Carlos (1962), "Apuntes sobre la historia del cine argentino", en *Lyra*, 34-41.
- Bianchi de Fa, Patricia (1989), *Relevamiento de las carteleras del diario La Nación, años 1911, 1912 y 1913*, Buenos Aires: Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (inédito).
- Boyer, Pierre (1972), *Enciclopedia del cine amateur*, Barcelona: Noguer.
- Centro de investigación de la historia del cine argentino (1958), *La época muda del cine argentino*, Buenos Aires: Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (inédito).
- Couselo, Jorge (1953), "Informe sobre el cine olvidado en América Latina", en *El hogar*, 10, 15-24.
- Clotas Cierco, Salvador (1970), *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona: Labor.
- Di Nubila, Domingo (1962), "Cine argentino", en *Lyra*, 42-48.
- Ducrós Hicken, Pablo (1954), "Los comienzos del cine en argentina", *El hogar*, 10, 25- 32.
- Gubern, Roman (1971), *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- Klug, Diana (1980), *Relevamiento de las carteleras de los diarios de Buenos Aires, 1910*, Buenos Aires: Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (inédito).
- Mahiew, José Agustín (1961), *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Mell, Natacha Mara (1987), *El cortometraje en la Argentina*, Buenos Aires: Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (inédito).
- Mell, Natacha Mara (1990), *Los cortometrajes documentales y ficcionales en la Argentina (etapa muda)*, Buenos Aires: Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (inédito).
- Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken", *Catálogo de películas argentinas mudas* (inédito).
- Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken" (1980), "Primeros pasos del cine en Buenos Aires. Aquellos tiempos del biógrafo" (folleto), Buenos Aires: Autor.
- Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* (1902-1905).
- Revista Imparcial Film* (1918-1920).
- Revista La Película* (1917-1930).
- Sadoul, Georges (1967), *Historia del Cine Mundial*, México: Siglo XXI.

Cine, espacios y comunidades. La figura del viaje en las coproducciones del Mercosur

Marina Moguillansky

Universidad Nacional de San Martín

mmoguillansky@gmail.com

Resumen:

En los últimos años se incrementaron notoriamente las coproducciones cinematográficas entre países del Mercosur. Este tipo de cine abre la posibilidad para experiencias estéticas en las que se difumina el origen nacional de las películas en cuanto a sus condiciones sociales de producción y circulación, así como en su nivel significante. Este rasgo resulta altamente productivo para el análisis cultural, pues conduce a un esfuerzo de elaboración simbólica acerca de las fronteras geográficas y culturales, de los entre lugares y los clivajes de las naciones. En este trabajo rastreamos las formas en que el cine coproducido en el Mercosur representa las fronteras y los lugares de pasaje, enfocando la figura del viaje como aglutinadora de las representaciones de la espacialidad regional.

Cine, espacios y comunidades. La figura del viaje en las coproducciones del Mercosur

Introducción

Este escrito es un avance de mi tesis doctoral, titulada *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica en el Mercosur*,¹ que se centra en el estudio de las transformaciones que implica el proceso de integración regional en la industria cinematográfica de los países de la región. Este trabajo corresponde a la segunda parte de la tesis, en la cual analizo el

¹ Dirigida por Ana Amado y codirigida por Alejandro Grimson, en el marco del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

corpus de coproducciones fílmicas realizadas por dos o más países del Mercosur desde su creación hasta la actualidad.

El objetivo de la lectura de estos textos fílmicos es rastrear las marcas textuales de una elaboración simbólica de los cambios que supone el proceso de integración regional del Mercosur. Sigo aquí el modelo de algunos trabajos previos que se han ocupado de analizar las producciones cinematográficas europeas y sus representaciones del proceso de integración, estudiando las articulaciones entre las configuraciones geopolíticas y los niveles estético-simbólicos (Rivi, 2007: 2). Las coproducciones de cine difuminan la categoría del “origen nacional” de las películas. Este rasgo resulta altamente productivo para el análisis cultural, ya que las coproducciones muchas veces conducen a un esfuerzo de elaboración simbólica acerca de los lugares comunes, los entre-lugares y los clivajes de las naciones. Según señala Toby Miller “la coproducción determina un emplazamiento de transformación a escala cultural, de lo local a lo nacional y de lo regional a lo global” (2001: 118). Mi lectura interroga en particular la representación del espacio regional y de las fronteras en estos textos, prestando atención a la inscripción cinematográfica de los paisajes nacionales y a los recorridos de los personajes en ellos. Para ello me baso en el desarrollo teórico de André Gaudies (1993) en torno a la representación del espacio en el cine, y en el tipo de lectura que propone Pierre Bourdieu (2002) de las obras artísticas, atendiendo a la articulación entre las condiciones sociales de producción y los niveles textuales.

Las figuras del viaje. Fugas, excursiones y visitas familiares

El análisis de la espacialidad geográfica y política en las coproducciones de países del Mercosur muestra que su puesta en imagen se realiza acudiendo a una serie de figuras y lugares comunes, entre los cuales el más privilegiado es el viaje. Uno de los temas que más se reitera en las coproducciones argumentales² es el viaje de uno o varios personajes

² En la tesis propongo distinguir tres tipos de coproducción, según el tipo de involucramiento de los productores de distintos países: 1) las coproducciones financieras; 2) las coproducciones técnico-artísticas; 3)

atravesando fronteras nacionales dentro de la región. Estos viajes adquieren diversas formulaciones, pues puede tratarse de visitas turísticas, fugas criminales, refugios políticos, huidas del mundo, crisis personales, entre otras posibilidades. Un tipo de viaje que aparece en varias películas de nuestro corpus es la huida del mundo cotidiano ante profundas crisis personales, como la que emprende el protagonista de *El toque del oboe* (MacDowell, 1998), que representa a un músico brasileño que sabe que va a morir pronto porque padece una extraña enfermedad y decide partir con su oboe hacia un pueblo perdido en el Paraguay. Allí pasa a ser el centro de atención de todos los habitantes, especialmente cuando la dueña del único cine del lugar le pide que acompañe con la música de su oboe las proyecciones de películas mudas. Revisando las latas de películas viejas allí almacenadas, encuentran filmes de todos los países de la región. La reapertura del cine revoluciona al pueblo: numerosos primeros planos de los rostros de los espectadores extasiados contemplando las imágenes – de películas silentes de la región que se nos ofrecen en un juego de campo y contracampo– lo cual actualiza uno de los motivos destacados por Jordi Ballo (2000) como íconos de la historia del cine, el espectador en la sala inmerso en el placer colectivo. El cine infunde nuevas energías a este pueblo que parece despertar de un largo letargo; los bares vuelven a llenarse de clientes, la gente abre las puertas de sus casas, los jóvenes que antes querían marcharse lejos, recrean discursos amorosos con las frases que leen en las películas y por todas partes florece la pasión. Pero el músico empeora rápidamente su condición de salud y tocar el oboe parece agotarlo, por lo que las funciones se suspenden nuevamente. Los pobladores insistirán en que el músico siga tocando hasta la muerte. Luego sobreviene el caos, pues nadie puede reemplazarlo. Finalmente, el pueblo entero acompaña el entierro del oboe (el instrumento, no el músico).³

Una enfermedad terminal es también la que causa la huida del médico argentino que protagoniza *La punta del diablo* (Paván, 2006). Su propia especialidad, la neurocirugía, lo

las coproducciones argumentales. Sólo en el último tipo de películas, la participación de distintos países es utilizada en el guión.

³ Esta película se inscribe francamente en el realismo mágico casi bordeando el absurdo, con situaciones y personajes extraños que sin embargo se inscriben en la cotidianeidad, como el hombre que se levanta de su ataúd varias veces porque tiene una cita amorosa pendiente, una mujer que habla por teléfono con Dios, una prostituta que retoma la profesión con sus casi 90 años, la plena consciencia del oboísta sobre su muerte inminente, etc.

coloca en la posición de saber que le queda poco tiempo de vida cuando se descubre un tumor en la cabeza, y decide partir sólo, dejando atrás a su preocupada familia. Sale en su auto y llevando los esquíes, pero en el camino se cruza a una joven a la que cree haber operado recientemente y decide seguirla. En esta extraña persecución, el médico llega a un pequeño pueblo de pescadores en la costa de Uruguay, llamado precisamente Punta del Diablo. Como en *El toque del oboe*, la presencia del extraño –y extranjero– llama la atención de los pobladores, que rápidamente reconocen su acento argentino; las escenas de los primeros contactos ponen en evidencia, en forma directa o desplazada, los respectivos estereotipos acerca del “otro” extranjero. En *El toque del oboe*, al descubrir que el músico no habla castellano, una mujer le pregunta de dónde viene y tras la respuesta “sou brasileiro”, ella afirma “entonces nos vamos a entender muy bien”. En *La punta del diablo*, en cambio, se representa el amor no correspondido de argentinos y uruguayos, en una escena en el bar del pueblo. El médico y la chica a la que perseguía están tomando algo, cuando pasa un muchacho por al lado sin saludarlo:

Médico: Me parece que no le caí bien.

María: Somos un poco parcos los uruguayos.

Médico: Pero vos no sos uruguaya.

María: Ahora sí. Acá no se los bancan a los argentinos. Los tratamos bien y todo buena onda, pero en el fondo no caen bien.

Médico: ¿Y para vos?

María: Para mí todos son gente, hasta los argentinos.

(Diálogo en *La punta del Diablo*, Paván, 2006)

Tanto en *La punta del Diablo* como en *El toque del oboe*, los personajes principales saben que van a morir pronto y deciden alejarse marcharse de todo lo conocido -y lo familiar- que los rodea. Este distanciamiento se concreta con el cruce de la frontera política tal vez como preparación para la muerte –otra frontera–; los personajes deciden irse por voluntad propia del espacio familiar, antes de que la enfermedad los arranque de allí. El viaje les permite ser otros, donde nadie sabe lo que les ocurre. Estos personajes desplazados de sus espacios cotidianos son reconocidos como extranjeros, especialmente porque viajan a pequeños

pueblos, en los que llaman la atención.

En otras películas el viaje de los personajes es una fuga, como la que inician tres jubilados ferroviarios tras robarse una locomotora para evitar su venta al extranjero en *Corazón de fuego* (Diego Arsuaga, 2002); atraviesan el Uruguay con el objetivo de llegar a la frontera con Brasil, donde creen que estarán a salvo de la persecución policial. Una fuga criminal tras un robo frustrado lleva a los protagonistas de *Plata Quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), desde Buenos Aires hasta Montevideo. También hay fugas en las historias de militantes que escapan de la represión ilegal de las dictaduras militares como ocurre en *Hermanas con Natalia*, que huye con su madre por la noche en auto hacia a Montevideo para poder volar desde allí a su exilio en España. El Uruguay juega un rol particular de lugar de escape físico o incluso existencial en varias películas de las últimas décadas del cine argentino, como señala Keith Richards, parece ser imaginado como una orilla mágica “en la que no rigen las leyes terrenales ni las divinas” (2005: 142).⁴ Pero la dirección de la huida depende de la coyuntura política y el camino inverso también aparece en *Paisito*, cuando los militares hacen un allanamiento en una casa de Montevideo buscando a un personaje que, según se enteran luego, se había fugado a Buenos Aires (pues recordemos, el ciclo de dictaduras militares en el Cono Sur comienza en Uruguay). En otros casos la huida política es hacia Brasil, como la pareja protagónica de *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), que relata en una cena familiar que ellos habían debido “guardarse” en Brasil, como solución transitoria, antes de decidir exiliarse en España. Otra huida hacia Brasil, particularmente hacia Rio de Janeiro, es la del Manuel Puig retratado en *Vereda tropical* (Torre, 2004), quien sobre todo busca un ambiente de menor represión sexual.

Una tercera variante del viaje se vincula con razones del orden de lo familiar, lo cual nos recuerda que en diversos relatos cinematográficos se trabaja sobre la familia “como metáfora extendida de los avatares de la sociedad” (Amado, 2009: 46). El más explícito ejemplo de este tipo de desplazamiento puesto en pantalla es el largo paseo que se extiende durante toda la película en *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004). Allí la abuela quiere

⁴ El autor señala otros ejemplos como *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1996) que retrata a Montevideo como una ciudad que ofrece liberación sexual y amorosa al personaje del poeta inspirado en Oliverio Girondo.

juntar a toda la familia, con ocasión de su cumpleaños, en un viaje hacia Misiones, para asistir a la boda de un pariente más o menos lejano. La convivencia forzada en la casa rodante por varios días desata tensiones entre los miembros de la familia y la pregunta que se hacen los personajes, “¿cómo vamos a hacer para viajar todos juntos?”, podría leerse como una metáfora que remite a las dificultades de armonizar distintas realidades en una unión nacional o regional. En esta línea de viajes familiares se inscribe también la visita del director de cine retratado en *Corazón iluminado* (Héctor Babenco, 1998). El personaje de Juan ha emigrado a Brasil y vuelve, tras una larga ausencia, a la que fue su ciudad natal: Mar del Plata (en la costa argentina). El motivo del regreso –temporal- es que su padre se encuentra al borde de la muerte. Juan es un profesional que retorna, exitoso, a reencontrarse con viejos amigos y antiguos amores.

El viaje de visita de *Corazón iluminado* pone en escena no sólo este regreso sino que tematiza también la migración laboral, con sus correlatos de reconfiguración identitaria y pérdida de lazos afectivos⁵. Este tipo de desplazamiento ha sido eje de varias de las películas del corpus: en *Estudio para una siesta paraguaya* (Lía Dansker, Eugenia Blanc y Alejandro Nakano, 2003), se narra el encuentro entre una empleada paraguaya que vive en Buenos Aires y recibe allí a una compatriota que viene a buscar trabajo. La dirección se invierte en *Detrás del sol, más cielo* (Gastón Gularte, 2003), en la cual un adolescente que vive en la pobreza en la provincia de Misiones, al norte de la Argentina, deposita todas sus ilusiones en un viaje a Asunción, donde espera encontrar a su padre y mejorar su difícil situación económica.

Conclusiones

En primer lugar, destacamos que el análisis de las coproducciones del Mercosur nos ha permitido confirmar que el criterio de selección del corpus resulta pertinente y productivo,

⁵ El argumento del film, como ha señalado la crítica, tiene una innegable matriz autobiográfica, en la medida en que Héctor Babenco nació y creció en Mar del Plata, trasladándose luego a Estados Unidos primero y a Brasil después, donde se afianzó como prestigioso realizador cinematográfico.

por cuanto hemos podido detectar, en estas películas, múltiples inscripciones de la espacialidad regional. Resulta evidente entonces que las condiciones de producción de este tipo de realizaciones conjuntas se expresan a nivel textual y brindan un espacio de enunciación permeable a la elaboración simbólica de los cambios sociopolíticos.

Por otra parte, nuestra lectura de la circulación espacial de los personajes, atravesando fronteras políticas y culturales, nos llevó a proponer la figura del viaje como uno de los núcleos que se reitera atravesando a los distintos filmes analizados. Con la intención de clasificar las diversas formulaciones textuales que adquiere el viaje, nos referimos a la fuga, la excursión y la visita familiar. El viaje aparece también como migración, su forma más extrema, en algunas de las películas analizadas.

De esta primera lectura del corpus surgen algunos nuevos interrogantes para posteriores análisis. Entre ellos, destacamos la necesidad de explorar las figuraciones de las fronteras entre países, las visiones del “otro” que allí se proponen, la construcción de distinciones entre lo nacional y lo extranjero. Asimismo, si en este trabajo nos dedicamos a estudiar la circulación de personas, podrían en lo sucesivo tenerse en cuenta también los recorridos de mercancías y mensajes.

Bibliografía

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política*, Buenos Aires: Colihue.

Balló, Jordi (2000), *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.

Gardies, André (1993), *L'espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck.

Miller, Toby et al (2001), *El nuevo Hollywood*, Barcelona: Paidós.

Richards, Keith (2005), “Born at last? Cinema and Social Imaginary in 21st century Uruguay”, en Shaw, Lisa y Dennison, Stephanie, *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*, North Carolina: McFarland & Company.

Rivi, Laura (comp) (2007), *European Cinema after 1989. Cultural Identity and Transnational Production*, USA: Palmgrave.

La política de los 60-70 en los documentales cordobeses

Ana María Mohaded

Depto. de Cine y TV, de la Escuela de Artes FFyH, UNC; Programa de Estudios Sobre la Memoria, Centro de Estudios Avanzados UNC

anamohaded@yahoo.com.ar

Resumen:

En una investigación sobre documentales cordobeses, producidos entre 1983 y 2008, que traten la historia política de los años 60 y 70 en el país, encontramos unos veinte trabajos elaborados por alumnos de la Universidad Nacional de Córdoba, grupos de documentalistas y realizadores independientes. El corpus muestra la curva de producción sobre la temática. La década del 80 indica un gran vacío. Recién a veinte años del último golpe de estado aparecen documentales con estos relatos, aproximadamente uno cada dos años hasta el 2004, y desde entonces la progresión es geométrica. En Buenos Aires la explosión del género se manifiesta desde el 2001, en Córdoba tardó más. Los cambios denotados en la curva indican cuestiones cuantitativas, transformaciones en los modos de nominar las realidades, propuestas estéticas y estilos de la etapa, y la emergencia de dispositivos realizativos, de producción y de circulación diferentes. En este informe abordaremos la producción de los años 90.

Palabras claves:

documental – política – Córdoba – pasado reciente

La política de los 60-70 en los documentales cordobeses

En este estudio consideramos documentales a aquellos discursos en lenguaje audiovisual que construyen representaciones del mundo histórico, referenciándose en

acontecimientos o protagonistas que tuvieron o tienen existencia con independencia del film, y que -desde una propuesta estética que atraviesa la obra- establecen un vínculo para comprender, interpretar, explicar, interactuar, reflexionar o emocionar. La investigación, iniciada en 2008, se inscribe en el proyecto de investigación *Usos y circulación del concepto memoria en Córdoba a partir de los años 60* (Programa de Estudios sobre la Memoria CEA- UNC).

Al indagar en los documentales que representan la vida política de los 60 y 70 en y desde Córdoba no buscamos una relación de reconocimiento de aquello “tal como realmente ocurrió”, sino “como fulgura en el instante de peligro”, como dice Benjamin (2009: 142). Y, particularmente, el resultado especial que la obra, desde la narrativa y el montaje -en el sentido complejo de relato construido a partir de transformaciones técnico retóricas- nos produce como sujetos cuando la compartimos hoy.

Una mirada cuantitativa

Al comenzar la exploración percibimos la ausencia de bases de datos y de sitios específicos dónde encontrar los audiovisuales. La pesquisa por facultades, organizaciones, organismos de DDHH, y realizadores particulares o agrupados, da cuenta -salvo excepciones- de una escasa consideración del patrimonio audiovisual local.

Al cabo de un año construimos un corpus de unos veinte documentales sobre el tema. Todos en soporte videográfico. De esos, solamente uno pertenece a la década de los 80, época en la que sí se producen ficcionales, algunos incluso incluyen procedimientos documentales, pero sin abandonar el género. Hasta 1996 no hay - o no encontramos- otros documentales sobre el tema. Esta situación, interpretada como escasez, puede leerse desde diversas variables: resultado de dificultades tecnológicas y económicas para la producción, endeble reorganización de los realizadores pos dictadura, persistencia de cierto temor ante el posicionamiento y exposición que implica el documental, entre otras. En toda la década de los 90 localizamos tres obras, mientras que desde el 2000 y hasta 2006 el promedio es de un trabajo por año -la mayoría producidos por estudiantes o docentes universitarios-, y entre 2007 y 2008 la suma

asciende a más de diez, denotando una producción, en el género y en la temática, mayor a la generada en los veinte años anteriores.

Estos trabajos pueden examinarse desde diferentes perspectivas de estudio, y ciertamente es lo que hicimos, sin encontrar un modo que nos ayude a superar el sentimiento de lo sesgado, incompleto o inútil. Hasta que, asumiendo que cualquier enfoque deja de lado numerosas variables de la complejidad audiovisual, nos decidimos por lo que Badiou denomina un análisis axiomático: “Digamos que pasamos del juicio normativo, indistinto (“es bueno”) o diacrítico (“es superior”) a una actitud axiomática, que se pregunta cuáles son, para el pensamiento, los efectos de tal o cual filme” (2005: 29). Encontramos que para nuestras búsquedas era útil hacer converger los diversos análisis en lo que este autor denomina “una actitud axiomática” de mirar un film, desde un abordaje que se propone “examinar las consecuencias del modo propio en que una idea es tratada así por ese film” (Badiou: 2005: 32).

En este informe trabajaremos sobre los tres documentales cordobeses que afrontan aspectos de la política -en el sentido de lo que nos es común como ciudadanos- de los años 60 y 70, y que fueron producidos en los 90.

El recuerdo del invierno

Que veinte años no es poco (1996). Dirección: Liliana Arraya y Eugenia Monti.¹ Producido a los 20 años del último golpe de estado, el trabajo propone un racconto de algunas claves del accionar de la dictadura y de complicidades y resistencias que persisten en esa conmemoración. Como subtítulo, o clave de lectura y veracidad, señala: “la historia contada por los sobrevivientes”. Del documental emana un clima de tristeza que tiñe la narrativa, desde que comienza con un texto de la poetiza cordobesa Glauce Baldovin (“Es otoño/ si en marzo comienza el otoño/aquel otoño más que el recuerdo del verano/ resultó un verdadero anticipo /del invierno”), hasta el final. Los protagonistas, y por tanto sobrevivientes que cuentan la historia, son: jóvenes hijos de detenidos, desaparecidos o exiliados (la organización HIJOS tenía meses de iniciada); un abogado laboralista que sufrió persecución; una integrante de CONADEP y esposa

¹ Producción: SRT. VHS. 48 minutos.

de un detenido desaparecido; un conductor de radio y TV; y una ex presa política. Esa sobrevivencia connota un concepto del golpe y del aniquilamiento involucrando un amplio espectro social. En los documentales del 2000 el concepto de sobreviviente se restringe, y si bien hay discursos que analizan teóricamente la extensión del golpe de estado, esta no se visualiza en esa categoría, más circunscripta a la experiencia de los campos de concentración. Incluso los jóvenes hijos de detenidos desaparecidos actualmente tampoco se denominan como tal. En este trabajo ellos son identificados con el nombre de pila, tienen unidad en el tratamiento fotográfico y el espacio escénico, conformando una especie de voz coral. Recordemos que la agrupación HIJOS tenía menos de un año de vida en ese momento.

Otro aspecto destacable, es que la dictadura se rememora emparentada con un miedo que se filtraba por los poros de la sociedad, generando cómplices, alcahuetes y escurridizos. Las huellas del terror, da cuenta del clima de amenaza y desconfianza que produjo entre vecinos, compañeros de trabajo, familiares y jueces que se lavan las manos ante su responsabilidad o se alían con los dictadores. La mixtura muestra un entramado social en el que convivían complicidades y resistencias. La presencia del juicio a la junta (1985), como catalizador de verdades, revelador del aparato represor y argumento de legitimidad jurídica contra la dictadura, tiene un papel central, en un momento en el que se lo anulaba mediante los indultos y las leyes de obediencia debida y punto final. En los trabajos del 2000 ese juicio tiene escasísima presencia. A modo de cierre del documental, hay una puesta en valor o un canto alabancioso del sistema democrático, en rechazo frente a los levantamientos de los carapintadas. Apoyado en la colectiva defensa de la democracia, al final el discurso se vuelve esperanzador.

La factura cordobesa tiene varias claves, la primera es la figura de Menéndez como responsable particularísimo de la represión, quién aparece en entrevistas mediáticas afirmando lo que volvió a decir en los juicios recientes: “no hay país en el mundo que haya juzgado a los victoriosos”. La territorialidad del horror, es señalada en los campos de concentración de la provincia y en las primeras exhumaciones realizadas en el Cementerio San Jerónimo. La poesía de Glauce Baldovin, oriunda de Río Cuarto, los dibujos de Alonso –radicado en Unquillo-, la voz en *off* de un reconocido locutor de radio universidad, los archivos del ex diario Córdoba, junto a la implicación del texto con un “nosotros, los cordobeses”, son las huellas más evidentes de su producción local.

La añoranza de otro tiempo

Tosco grito de piedra (1998) Dirección: Adrián Jaime y Daniel Ribetti.² El documental construye una imagen del dirigente sindical ligado a la ética, valentía, honestidad y compromiso con un proyecto de transformación social liderado por los trabajadores. La narrativa cronicada va desde 1966 hasta el entierro de Tosco en 1975, con un acento importante en la gesta del Cordobazo, y en la situación en la cárcel en Rawson, en momentos de la fuga y el asesinato de los dieciséis reaprendidos.

El audiovisual combina entrevistas y archivos, con una cierta preeminencia e independencia de estos. Las entrevistas connotan alegría y orgullo en el recuerdo, despliegan anécdotas ejemplares y evidencian la fraternal afectividad de Tosco con sus compañeros de trabajo, con otros sindicalistas y allegados políticos. El clima del relato está habitado de nostalgia de un tiempo glorioso. “Tosco debía ser nuestro presidente”, “él supo enseñarnos el camino”, “ninguno va a ser como Tosco”, son frases que marcan la estatura que adquiere la figura del gremialista cordobés, y una lectura de desconfianza en el papel del gremialismo en el presente.

En las entrevistas aflora el rescate de una violencia política practicada desde las acciones colectivas o gremiales: “los llenábamos de piedra y molotov”, “quemamos o hicimos mierda lo que quisimos hacer mierda”, dicen gremialistas recordando el Cordobazo; “le agarré la pistola (al cana). Las mujeres de Tosco me quieren quitar la pistola, gritaba ese tipo”, comenta una activista de Luz y Fuerza al narrar una situación vivida en una comisaría en la que estuvo detenida.

Los testimoniantes no son identificados con nombre o rol, pero en el relato se deduce sus pertenencias a la actividad sindical o política. La subjetividad de estos actores nutren las interacciones que aparecen seudomonologadas, en el marco de una estética fotográfica de planos cortos, iluminación con preeminencia de clave baja, en escenarios definidos por lo cotidiano, logrando climas con cierto dejo intimista. Aunque el realizador no aparece, se alcanza a producir eso que Nichols señala como “presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro entre el realizador y otro”

² Producción: Subsecretaría de la Pcia de Córdoba. Subsidio INCAA y UNC. VHS. 66 minutos.

que caracteriza la modalidad interactiva, aunque este documental no encaja plenamente en esa categoría.

En algunos momentos -y operando como síntesis simbólica de bloques temáticos-, la obra incluye animaciones. Un obrero musculoso, al estilo Carpani, rodeado de alambres de púas, se agranda y avanza con fragor de locomotora al compás de la voz arrolladora de las multitudes marchando. En otro momento, el obrero-músculo es a la vez fábrica humeante y multitud que asciende, portando un cartel con la leyenda “solo el pueblo salvará al pueblo”, entre paredes con en la que está escrito “CGT”. Luego, el obrero está atrás de rejas, y un haz de luz entra por la ventana. En la trama del documental estas secuencias proponen un paréntesis estético editorializante, o un ensayo poético que carga retóricamente en la línea de glorificación del dirigente cordobés. El diseño sonoro mantiene los registros directos en las entrevistas y en los archivos, pero musicaliza dramáticamente las animaciones. En el cierre, con los créditos suena un ritmo de rap que actualiza el sentido del discurso, lo trae al presente. El tema musical de clara factura noventista -editado con imágenes de archivo a las que ya les asignó sentidos de lucha y participación-, atenúa la nostalgia que flota en el espíritu ejemplificador del video y el relato recobra la esperanza en la lucha del presente.

Una crónica de luchas pasadas

Ese mayo fue primavera (1999). Dirección: Liliana Arraya, Rubén Lescano y Miguel Pintarelli.³ El documental, con un claro cuño televisivo, narra la pueblada del Cordobazo. Describe lo acontecido el 29 y 30 de mayo de 1969, y hace un racconto histórico en el que contextualiza el golpe de Onganía y la intervención a la provincia posterior al estallido insurreccional. El relato se construye con el montaje de archivos sobre el acontecimiento y entrevistas de testigos. Estas últimas dan las claves de lectura, proporcionan el nexo y la entrada, son el presente desde el que se mira el pasado. Los archivos tienen una importancia decisiva, por momentos operan afirmando, ilustrando o ampliando lo dicho, y en otros cobran independencia, constituyéndose en el eje del relato, con sus propios narradores internos: los periodistas en las calles de aquel mayo.

³ Producción del Multimedia SRT. VHS. 54 min.

Esos relatores tienen una presencia más substancial que la del narrador en off del audiovisual.

El documental alterna cuatro entrevistados en calidad de testigos de los hechos: un periodista, un dirigente estudiantil, y dos dirigentes obreros: Elpidio Torres, ligado al peronismo ortodoxo, y Felipe Alberti, a la izquierda. Estos actores se proponen como los “prototipos” del Cordobazo, a los que se les agrega -desde los archivos- las presencias privilegiadas de Agustín Tosco y Atilio López.

El trabajo del periodismo en el registro, centralmente de radio universidad y canal 10; la resistencia de los estudiantes en barrio Clínicas y la alianza obrero estudiantil; las columnas de los obreros que avanzaban desde las fábricas al centro, demarcando los espacios de resistencia, son los ejes del relato. “Salimos 6.000 de IKA, y en barrio Flores ya éramos 10.000”, “un niño de 9 años vino a decirnos que disparemos por la escalera porque el ejército venía por el ascensor”, son frases de los entrevistados que hablan del apoyo popular que remarcan en todo momento. Por momentos se actualiza un debate -frecuente en los 70-, acerca de si el Cordobazo fue un hecho social espontáneo u organizado. La puja tiene en un extremo a Elpidio Torres, con su tesis de hechos espontáneos, y en el otro a Alberti, con la de organizado. La relación de implicancia o mutua incidencia entre la mejora en la adquisición salarial de los trabajadores y la disposición para demandar mayores mejoras en la calidad de vida colectiva, también aparece como un tema, aunque no se revisa las transformaciones que trajo la crisis del estado de bienestar.

Los testimoniados recuerdan aquello como una verdadera primavera, mientras que los textos emplazados en el comienzo y en el final proponen una mirada menos luminosa del presente. “No es necesario envenenar el agua/ cortarse las venas/ ahorcarse/ El recuerdo de lo que quisimos ser /al acto heroico/ ante el cual retrocedimos/ la muralla que no derribamos/ la fortaleza que no construimos/ el fuego que dejamos apagar/ son suficientes.”, es un verso que aparece al inicio del documental y que opera como un dispositivo para repensar, enumerando las pérdidas.

Es importante señalar que la importancia de este trabajo tiene que ver con la circulación que tuvo, siendo el único por muchos años que daba cuenta de un acontecimiento que, al menos en mayo, sigue despertando cierto orgullo provinciano.

Algo en común

Los tres documentales realizados en los 90 y aquí estudiados, tienen una factura de producción que los emparenta. Tienen aportes centralmente de gremios para su financiación, hay una fuerte presencia de las luchas obreras y sindicales de los 70, prácticamente no incluyen menciones a las organizaciones políticas de izquierda de entonces, ni de los organismos de familiares de detenidos desaparecidos, que si tienen una importancia singular en la década presente.

Considerando las modalidades de Nichols (1997) las tres tienen una apariencia expositiva, aunque el relato se monta especialmente sobre las entrevistas. Con un fuerte rasgo interactivo, la mixtura toca por momentos también lo reflexivo, con mayor acercamiento en *Tosco grito de piedra* que en los otros dos. Todos tienen una apariencia objetivista, pero con diversas estrategias explicitan el compromiso subjetivo del realizador, claramente posicionado. También es común la recurrencia al archivo, utilizando la disponibilidad del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba, creado en 1994. Alternan los documentos, en blanco y negro, -utilizado como ilustración, prueba o demostración,- con la actualidad en color. Tienen una estructura organizada por capítulos, dos de ellos se presentan con una lógica televisiva, *Que veinte años no es nada* y *Ese mayo fue primavera*, mientras que *Tosco grito de piedra* parece menos apegado a este circuito.

Los lenguajes, y las artes en general, dan cuenta de los contextos sociales de producción, desde las disponibilidades tecnológicas y económicas, los modos de significar/nominar la realidad, las propuestas estéticas, las lógicas de uso y circulación, hasta los formatos instituidos. Los documentales suelen hacer más explícitas estas relaciones por su manifiesto propósito de concordancia externa, que se conjuga de manera triple: concordancia/disonancia entre ese relato de lo real con la realidad socio histórica a la que refiere, con aquella en la que se construye el relato, y con esa en la que se lo percibe.

Desde estas dimensiones avanzamos en el estudio con la proposición de debatir y poner en común las reflexiones, no solo con otros colegas estudiosos del cine, sino también con documentalistas y realizadores en general.

Bibliografía

Badiou, Alain (2005), *Imágenes y palabras*, Buenos Aires: Manantial.

Benjamin, Walter (2009), *Estética y Política*, Buenos Aires: Los cuarenta.

Campo J., y Dodaro C. (compiladores) (2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires: Nuestra América y Ediciones del Movimiento.

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

Sartora, Josefina y Silvina Rival (editoras) (2007), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.

Há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?

Fernando Morais da Costa

Departamento de Cinema e Vídeo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Universidade Federal Fluminense

fmorais29@terra.com.br

Resùmen:

Nos últimos anos, é comum aplicar-se o conceito de hiper-realismo para descrever a relação entre sons e imagens no cinema comercial. No cinema brasileiro atual, tem-se observado que, como em demais cinematografias, começam a aparecer exemplos de hiper-realismo sonoro. A pergunta que este trabalho propõe é: pode-se dizer que se passa o mesmo com o cinema argentino contemporâneo? E, se a resposta for positiva, a questão se desdobra em: é certo afirmar que o exagero na representação dos sons que caracteriza a proposta hiper-realista surge da influência do cinema comercial norte-americano sobre as produções argentinas e brasileiras ou ela vem do contato com outras propostas estéticas?

Palabras clave:

cinema contemporâneo - cinema argentino - cinema brasileiro - som - paisagem sonora

Há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?

Este trabalho faz parte de uma pesquisa cuja proposta é analisar usos do som no cinema contemporâneo. Tratar aqui do cinema argentino é expandir os estudos que já aplicamos, em textos anteriores, ao cinema brasileiro¹ e ao cinema comercial de nossos dias, neste último caso de forma independente do uso das fronteiras nacionais como

¹ Para o caso do cinema brasileiro, ver o último capítulo de *O som no cinema brasileiro* (Costa, 2008).

método de análise. No cinema norte-americano e europeu encontramos recentemente exemplos interessantes de uso de rarefação cuidadosa dos sons ambientes em produções tão diferentes entre si como a ficção científica norte-americana *I am legend*² (Francis Lawrence, 2007) ou o austríaco *Das weisse band*³ (Michael Haneke, 2009) (Costa, 2010).

Para entendermos como o conceito de hiper-realismo pode ser tomado como uma característica do cinema contemporâneo, recorreremos ao brasileiro Ivan Capeller. Para ele, falar sobre um hiper-realismo sonoro significa dizer que a correspondência entre os sons e as imagens ampliam a percepção do objeto filmado; que o som na salas de cinema é, muitas vezes, “mais fiel à realidade do que a própria realidade” (Capeller, 2008: 66). As características específicas do uso do som no cinema comercial durante as últimas décadas têm sido estudadas tanto no âmbito das pesquisas sobre o cinema no Brasil quanto na Argentina. No Brasil, Eduardo Santos Mendes tem tratado constantemente do tema, lembrando inclusive de agregar à discussão a importância da figura do *sound designer*, na qual sempre aparecem nomes como os de Walter Murch e Ben Burtt. Eduardo Santos Mendes têm dado destaque ainda a trabalhos de outros profissionais como os de Alan Splet, parceiro de David Lynch. Na interface entre os estudos de cinema na Argentina e no Brasil, Arnaldo Di Pace também tem se dedicado ao histórico tanto das tecnologias de reprodução sonora quanto do desenho de som em si (Di Pace, 2008).

Sobre uma possível presença de tal modo de representação no cinema contemporâneo argentino, um caso chama evidente atenção. Os filmes de Lucrecia Martel, com todo o reconhecimento que tem obtido mundialmente, têm sido repetidamente analisados nas escolas de cinema brasileiras, tanto em cursos de graduação quanto em programas de pós-graduação. Nos estudos dos quais pude tomar conhecimento, o som de seus filmes é o eixo central das análises, o que não surpreende, dada a importância que Martel designa à parte sonora na construção da narrativa. Em recente passagem pela Universidade Federal Fluminense, Martel respondeu a perguntas sobre seu trabalho com o som. Disse à platéia que, dentre os motivos pelos quais se deve trabalhar o som com cuidado, está o fato dele realmente atingir o espectador, já que fisicamente se desloca dos alto-falantes em direção ao corpo de quem assiste o filme. Por suas propriedades

² No Brasil, *Eu sou a lenda*.

³ No Brasil, *A fita branca*.

intrínsecas, o som, ao se propagar, vai de encontro ao espectador, enquanto a imagem está “presa” à tela.

À parte os sempre comentados filmes de Martel, nos quais uma representação hiper-realista do som encontra exemplos claros, este trabalho pretende analisar demais casos da presença de tal estética no cinema argentino contemporâneo. Ao encontrarmos o hiper-realismo sonoro no cinema latinoamericano, uma pergunta que podemos fazer é: isso acontece pela influência de tal estética no cinema norte-americano, onde ela é mais facilmente encontrada, ou pode-se chegar a tal escolha, que tanto destaque dá ao uso do som, por demais formações culturais, sejam elas restritas à cinefilia ou abertas à outras manifestações artísticas?

Caso de sucesso comercial cujo uso do som nos interessa é *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). Há no filme pelo menos duas situações em que a ausência de sons ambientes, ou sua extrema rarefação, é ao mesmo tempo evidente para o espectador e relevante para a narrativa. No início do filme, Esposito escreve sozinho. Ouvimos os pequenos sons produzidos em seu escritório, como o do lápis no papel. As primeiras vozes do filme são emolduradas por esse ambiente silencioso. Por outro lado, a própria amplificação desses ruídos de pequenas ações na sala de cinema tornam evidente a estética hiper-realista. Bem mais à frente, quando Esposito dialoga com o viúvo em sua fazenda, aquelas falas fundamentais para o entendimento da trama são também acompanhadas de uma construção mínima do que seria o som ambiente daquele lugar. Nossa hipótese aqui é que vem se tornando cada vez mais comum esse cuidado em construir um som ambiente mínimo, mesmo quando hoje há tantas possibilidades de superpor sons, para destacar momentos fundamentais da história. Há, nesses casos, uma escolha deliberada de, ao invés de preencher a sala de cinema com manifestações sonoras que ajudassem a construir o espaço da ação, causar uma impactante sensação de silêncio. Em *The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us*, o francês Michel Chion comenta o paradoxo que a utilização da tecnologia de exibição multicanais, da qual as salas de cinema equipadas com a aparelhagem Dolby são o mais comum exemplo, engendra. Para Chion, em um primeiro momento, pode-se pensar que o maior número de canais pelos quais o som é distribuído nas salas leva ao que ele chama de uma “estética do preenchimento”. Por outro lado, a mesma tecnologia pode também levar a uma sensação mais profunda de silêncio, nas situações

em que todos os alto-falantes reproduzem massas sonoras de pouca ou quase nenhuma intensidade. O silêncio nas salas de cinema seria, assim, mais perceptível. (CHION, 2003: 151)⁴ O efeito, também cada vez mais comum no cinema comercial, que Chion chama de “suspensão”, ou seja, uma supressão repentina dos sons diegéticos que tenha funcionalidade narrativa, também ocorre em *El secreto de sus ojos*.⁵ Quando Esposito e a mulher de Sandoval o encontram morto, os sons da ação desaparecem suavemente, em um longo *fade out*. Não ouvimos os gritos de Esposito e os demais sons que a imagem pede, apenas a música que lhes toma o lugar.

Em *Clube de Avellaneda* (2004), Campanella já criava impressões de silêncio análogas. Quando nasce o bebê em pleno clube, o choro da criança, levada inclusive ao microfone, é precedido pelo monumental silêncio de todos os frequentadores. De forma mais sutil que em *El secreto de sus ojos*, diálogos fundamentais acontecem em ambientes silenciosos.

No também reconhecido internacionalmente *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), há um narrador em primeira pessoa. No caso, o personagem Ariel Makaroff. É pela sua voz que recebemos as primeiras informações sobre os demais personagens, imigrantes poloneses em Buenos Aires. Dois momentos nos interessam por refletirem procedimentos de sonorização comuns ao cinema comercial oriundo de diversas cinematografias. Quando Ariel finalmente vê seu pai, até então desaparecido, durante a corrida de dois funcionários das lojas daquele bairro, o silenciamento de todos os sons pertencentes à ação é simultâneo à entrada da música. Tal mudança sonora, nesta única vez em que ocorre durante todo o filme, marca claramente para os espectadores a singularidade daquela situação. Mais à frente, a performance vocal da avó judia é, no início, puramente diegética. No decorrer da canção, porém, surge o acopanamento não-diegético, dos instrumentos que evidentemente não fazem parte da ação.

Em *Historias Minimas* (Carlos Sorin, 2002), o cuidado com a construção do som ambiente rural, das cidades e estradas da Patagonia, contrasta com o uso da música. Tal cuidado é expressado pela utilização de sons que vêm de fora do quadro, de sequências com ruídos mínimos, como a noturna na qual o personagem idoso foge de casa, ou mesmo no comentário ridículo que vêm da televisão na padaria. Dizemos que há um

⁴ Explicamos com mais calma tais idéias de Chion no artigo *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?* (Costa, 2010).

⁵ Como explicado em diversos textos seus. Por exemplo, no conhecido *Audio-vision* (Chion, 1994).

contraste pois nos parece que o cuidado com a construção dos sons ambientes carrega o filme para um caminho supostamente realista, enquanto a presença marcante da música em determinadas sequências as insere na lógica do melodrama.

No posterior *El Perro*, do mesmo Sorin (2004), a construção dos sons ambientes do sul, de beira de estrada, está na fronteira com o hiper-realismo, com a presença ostensiva dos ruídos que é peculiar em tal estética sonora. Isso quando, mais uma vez, as músicas não são a principal manifestação sonora de certas passagens.

Em *El bonaerense*, de Pablo Trapero (2002), o som ambiente é a trilha sonora dos créditos iniciais. Os pássaros, os sons de criança e demais manifestações sonoras ajudam a construir a paisagem da cidade pequena onde vive o personagem principal. Com sua prisão, passamos a ouvir as frequências graves que reverberam no interior da cela. Os graves serão uma espécie de padrão sonoro dos ambientes internos durante todo o filme. Após a música regional que emoldura tanto a partida do personagem de sua cidade natal quanto os tardios créditos iniciais, os sons de Buenos Aires surgem de maneira impactante. Os cortes de som unidos aos cortes na imagem e a descontinuidade sonora decorrente disso exacerbam tal impacto. Estabelece-se, também neste caso, uma oposição entre a sonorização dos ambientes rurais e dos urbanos. Nossa hipótese aqui é que uma das marcas do suposto realismo, nos moldes contemporâneos, do cinema de Pablo Trapero, se encontra no uso do som, e mais especificamente no tratamento dos sons ambientes, na fronteira entre o realismo e o hiper-realismo. Vale ressaltar que esse cuidado cada vez maior com a construção dos sons ambientes é uma característica de várias cinematografias, entre elas a brasileira.

Em *Mundo Grua*, os sons graves da periferia de Buenos Aires também estão presentes, como fica claro, por exemplo, nas sequências noturnas passadas dentro de carros, quando o ponto de escuta, como definido também por Michel Chion, se une ao ponto de vista de quem dirige. Ou seja, vemos o que quem dirige vê, e ouvimos o que quem dirige ouve. E o que os personagens ouvem são os sons graves do trânsito em Buenos Aires. Já a primeira sequência coloca os ruídos em primeiro plano. Os operários dialogam, mas temos dificuldade em compreender o que dizem por conta do volume indisfarçado dos sons da obra. Em mais um exemplo do binarismo entre os sons da capital e os do interior, uma das facetas da tematização do contraste entre os modos de viver em Buenos Aires e aqueles do interior do país pelo cinema argentino das últimas

décadas, os sons ambientes mudam radicalmente quando um dos personagens se muda para Comodoro Rivadavia. Ali, os sons dos tratores são muito mais volumosos que os da paisagem onde não acontece nada.

Marina Tedesco compara a representação de Buenos Aires em *Mundo Grua* com a representação de São Paulo no brasileiro *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1996). A partir de cuidadosa análise da composição dos planos, Tedesco lembra, resumindo, que ambos os filmes “se valem de uma estética realista, de uma fotografia em preto e branco e de planos fixos, abertos e com grande profundidade de campo”. Embora encontre tais analogias quanto à construção imagética das imagens, Marina Tedesco comenta que os filmes parecem propor possibilidades divergentes quanto ao futuro e quanto à busca pela felicidade de seus personagens. (TEDESCO, 2010: 434) Não nos cabe aqui analisar o som de *Terra estrangeira*, mas podemos dizer sobre a construção sonora de *Mundo grua* que ela nos parece em parte realçar a proposta realista da composição das imagens, em parte flertar, como em *El bonaerense*, com a estética hiper-realista tão comum em nossos dias.

Bibliografía

- Capeller, Ivan (2008), “Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo”, en *Catálogo da mostra e curso O som no cinema*, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural.
- Chion, Michel (1994), *Audio-vision – sound on screen*, New York: Columbia Press University.
- Chion, Michel (2003), “The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us”, en Sider, Larry, Freeman, Diane, Sider, Jerry (editores), *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998-2001*, London: Wallflower.
- Costa, Fernando Morais da (2008), *O som no cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: 7letras.
- Costa, Fernando Morais da (2010), “Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?”, en *Logos*, v.32, Rio de Janeiro: UERJ.
- Di Pace, Arnaldo (2008), “Sound design en el cine: um largo camino hacia...”, en *Catálogo da mostra e curso O som no cinema*, Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural.
- Tedesco, Marina (2010), “A construção da metrópole em tempos de crise: Terra estrangeira e Mundo Grua”, en Moguillansky, Marina, Molfetta, Andrea, Santagada, Miguel (editores), *Teorias y practicas audiovisuales – Actas del primer congreso internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires: Teseo.

Maestros en films de los 40. Almafuerte, Cuando en el cielo pasen lista y Su mejor alumno

Elida Moreyra

Area de Antropología Visual, Universidad Nacional de Rosario

emoreyra@hotmail.com

Resumen:

Se trata de un trabajo sobre la figura del docente presente en *films* producidos durante el primer período peronista. Analiza la construcción del personaje “maestro” en el momento en que surge el concepto de “educación popular”. Se adopta una mirada desde la Antropología Visual, que combina el análisis de la imagen, con el del medio que la soporta, y el sujeto social que le da sentido. Se propone como un ejercicio apropiado para trabajar en el ámbito de la formación docente.

Maestros en films de los 40. Almafuerte, Cuando en el cielo pasen lista y Su mejor alumno

Introducción

Este trabajo analiza la figura del docente presente en *films* nacionales de la década del 40. Se parte de ubicar el análisis en un ámbito que consideramos propio de la antropología de lo visual. Partimos de la imagen representada de los docentes, la analizamos en virtud de su concreción en un medio específico, los *films* particulares, y el cine como lenguaje. Simultáneamente ubicamos esa construcción en el conjunto de relaciones sociales e históricas, en que se instaura como productora de sentido.

En la década del 70 se instala el concepto de “trabajador de la educación”, antagónico a la caracterización de apostolado que se había sostenido hasta ese momento como propia del trabajo docente. El cine no ha sido ajeno al proceso de creación y refuerzo de un

imaginario sobre el sujeto maestro que -ligado a las figuras de autoridad, vocación, sacrificio- aun perdura en grandes sectores de la sociedad. Durante el primer período peronista se realizaron varios *films* que tenían como protagonistas a docentes. De entre ellos decidimos trabajar los que pueden considerarse biografías de sujetos históricos (y que son además en este caso, figuras conocidas). Se trata de los *films* *Su mejor alumno*, centrado en la persona de Domingo Faustino Sarmiento; *Cuando en el cielo pasen lista*, basado en la vida del maestro inglés William Morris, fundador de numerosas escuelas en la provincia de Buenos Aires; y por último de *Almafuerte*, inspirado en la vida del ensayista y poeta Pedro Palacios, y enfocado principalmente en su labor como maestro. En los tres casos el trabajo estará orientado a establecer relaciones entre lo real y la construcción de realidad planteadas por cada uno de estos productos fílmicos. Será el establecimiento de estas relaciones el que se nos presenta como apropiado para trabajar en el ámbito específico de la formación docente. Ver estos *films* en institutos de profesorado, teniendo la posibilidad de una distancia histórica de setenta años transcurridos, tiene la ventaja de habilitar la discusión alrededor de la dinámica de las relaciones sociales alrededor de la caracterización del sujeto docente.

Rupturas y continuidades en la política educativa de las décadas del 30 y 40

Desde fines de la década del 30 en adelante, se abre un proceso de marcado desarrollo de la producción industrial que plantea la necesidad de pensar la capacitación de un amplio sector de trabajadores. La formación de una fuerza de trabajo en crecimiento, la consecuente presión que ésta ejerce para poder participar de la vida política, así como los reclamos por mejorar sus condiciones de vida, marcaron un debate que enfrentaba diversas posiciones acerca de la política educativa a adoptar. Luchas sociales, enfrentamientos económicos y políticos, se objetivaban en sendos temas: educación técnica, enseñanza religiosa o laica, relaciones entre el poder sindical y la universidad, que terminan de eclosionar en el período de los dos primeros gobiernos peronistas, es decir el que va desde 1946 hasta 1955. Un debate importante, por ejemplo, es el que enfrenta educación generalista - educación especializada. Siendo la especialización homologable a la industrialización, será durante el período peronista un importante

frente de discusión. En este trabajo consideraremos que el período de los dos primeros gobiernos peronistas no puede comprenderse entonces, sin relacionarlo con el momento previo. De la misma manera, los cambios que el primer peronismo presenta en el campo educativo no pueden catalogarse en bloque. Una amplia variedad de instituciones precedentes, diversas, y contradictorias en su concepción, relacionadas con la educación, ya sean estatales o no, presentan tanto continuidades como rupturas al ingresar al período peronista. Del mismo modo, instituciones creadas durante el peronismo también presentan una marcada diversidad entre sí. Por eso este ejercicio no se plantea como una intención de ver la Historia en el *film*, sino de evidenciar precisamente esa diversidad y complejidad de planteos y posturas, así como la dinámica en que se van relacionando.

Para la década del 30 tenemos tanto un aparato estatal (el Sistema de Instrucción Pública Centralizada Estatal) como un conglomerado de instituciones civiles (provenientes de la Iglesia, de organismos de beneficencia, de bibliotecas populares, de centros mutuales, correspondientes a colectividades, de sindicatos, de agrupaciones políticas obreras, etc.) dedicados a la educación. Era este segundo grupo, sobre todo, el encargado de llegar con los saberes prácticos, ligados a los nuevos desarrollos tecnológicos, a la amplia mayoría de la población, excluida del circuito educativo formal y estatal. Se trataba de lograr un “saber hacer”, frente a un saber letrado reservado para las clases media y alta, que podían aspirar a la educación secundaria y universitaria.

El período involucrado en este trabajo abarca *films* realizados entre 1944 y 1949. Se trata del período en el que llega y se fortalece el peronismo en el poder y en el que comienza a plantearse un cambio conceptual alrededor de la cuestión educativa. Se trata del tránsito desde el concepto de educación a secas al de “educación popular”. Este concepto se sostendrá sobre tres puntos: la extensión del alcance de la instrucción pública; su carácter integral, es decir intelectual, física y moral; y por último, su vocación de promoción social de los sectores más relegados.

Los Films

Su mejor alumno (Lucas Demare, 1944), está basado en el libro *La vida de Dominguito*, de Domingo Faustino Sarmiento, escrito en el año 1886. Es una producción de Artistas Argentinos Asociados (desde ahora AAA), agrupación que surgió con un interés específico, declarado, que involucraba dos aspectos centrales: uno operativo y otro ideológico. Estos se conjugaban en un objetivo que era el de trabajar cooperativamente, para llevar al cine los grandes textos de la cultura nacional.

Reparemos en la propuesta formal de presentación del personaje de Sarmiento. Aquí podríamos distinguir dos cuestiones: por un lado los recursos narrativos en la forma del relato y por otro los recursos técnicos aplicados a la puesta en escena del mismo. Podemos decir entonces al respecto, que en este *film* hay un relato y un metarelato. Se nos propone una historia, dentro de la cual alguien (Sarmiento en primera persona) nos cuenta su historia. Dice Genette, que lo “... que es absoluto es la diferencia de estatuto narrativo entre historia contada por el narrador (el autor) y la historia contada en esa historia por uno de sus constituyentes (personaje), que sería una historia en 2do. Grado” (Genette, 1969: 202). Si cuando comenzamos a ver el *film*, sabemos que estamos ante un relato, inmediatamente al proponérsenos entrar en un segundo nivel, otro relato, de 2do orden con respecto al primero -en este caso los recuerdos contados por Sarmiento- estamos ante un recurso de relato y metarelato. Esta referencialización es un efecto retroactivo, de “contragolpe”: es la ficción de segundo grado la que da un efecto de realidad a la ficción primera.

Con respecto a los recursos técnicos aplicados a la imagen fílmica destacamos la utilización de un ángulo de la cámara que hace que el personaje de Sarmiento se vea, en buena parte de las escenas, desde abajo, adquiriendo altura, importancia. Es un recurso clásico de acentuación de su autoridad que aquí se utiliza para, coadyuvado por el tono discursivo del personaje, darle aspecto pedagógico a cada una de sus afirmaciones.

Cuando en el cielo pasen lista (Carlos Borcosque, 1945) está basada en la vida de William Morris, pastor evangelista, nacido en Inglaterra en 1864, y emigrado a Argentina. Reconocido filántropo, fundó numerosas escuelas, hogares para huérfanos, talleres de artes y oficios, por los que pasaron más de doscientos mil niños de barrios pobres de la provincia de Buenos Aires. Luego de una labor de 40 años en Argentina, muere en Londres en 1932.

La valijita de Mr. Morris, permanentemente en su mano, donde almacena las donaciones que servirán para sostener sus proyectos, tiene un lugar central en el *film*. Las primeras escenas la tienen como protagonista, luego se convierte en el remate de varias, donde se muestran los distintos recursos utilizados por Morris para lograr que diversos personajes de la sociedad argentina de ese momento aporten a la creación y mantenimiento de sus escuelas. Por último, será el legado para aquel alumno querido, que tomará la posta en la tarea del maestro inglés. La valijita representa el ahorro y la austeridad, la dedicación y el esfuerzo por concretar la obra proyectada. Esto condice con la procedencia ideológico-religiosa del personaje histórico: William Morris es un pastor protestante. Primeramente pertenece al metodismo, y luego, ya en Argentina se convierte al anglicanismo. Esta condición religiosa, que en Morris era también una condición militante, está absolutamente borrada en el *film*. En ningún momento se menciona, no obstante haber escenas donde se tratan cuestiones relacionadas con la fe y su práctica.

Podemos, a los efectos analíticos, distinguir entre dos tiempos. Por un lado, el *film* relata un momento histórico donde las escuelas confesionales cubrían un enorme campo de alumnos que no podían acceder a otra forma de educación que estas instituciones. Estamos hablando de los comienzos del siglo XX, donde estos institutos abrigaban huérfanos, entrenaban en artes y oficios a hombres –y algo que es muy importante: también a mujeres- enseñando a leer con la Biblia.

Por otro lado, el tiempo del discurso fílmico, que para mediados del siglo XX, coincide con el ascenso del peronismo. Este primer momento en la historia del movimiento, donde las relaciones de la educación con la Iglesia (católica apostólica romana) son muy fuertes, y donde esta última no estará dispuesta a ceder espacios frente a la competencia que le presentan otros cultos.

Ver hoy el *film*, con una perspectiva de setenta años, nos permite evidenciar un tipo de articulación particular frente a la relación educación-religión. Obviar en una biografía un aspecto tan importante como la adscripción activa a un culto, es un aspecto fundamental a la hora de analizar este *film*. La necesidad de elidir el tema en un momento preciso de la historia, donde la Iglesia tiene importante ingerencia en el tema educativo parece centralmente significativo.

Almafuerte (Luis César Amadori, 1949) comienza con una representación de la campaña al desierto y una imagen de Sarmiento anunciando que ahora la nación se aboca a una conquista que ya no necesita de soldados. Se ve entonces a un hombre cruzar corriendo un campo. Se trata del maestro, que va en busca de su escuela. La conquista ya no será militar, sino educativa, y Almafuerte se propone avanzar hacia el sur a medida que vayan surgiendo pueblos donde lo necesiten. Este recorrido se debe también a que será repetidamente desplazado de las escuelas que va levantando por no tener su título docente. La idea de avance físico, geográfico sobre la ignorancia será clave de lectura. Como también lo será la cuestión de un enfrentamiento con el Estado, culpable de ese desplazamiento en un doble sentido. Por su ausencia en esos perdidos lugares y por su intransigencia en las condiciones que deben cumplir los docentes para ser considerados tales.

De los tres *films* éste es el que presenta de manera explícita un esbozo de enfrentamiento de clase. Este se hace evidente en las relaciones conflictivas entre el panadero y los niños pobres, o entre el dueño de estancia y el maestro. La autoridad local (representada por políticos y policía) jugará un rol ambiguo, aliándose con distintos sujetos en virtud de los intereses eventuales, y apelando a la figura del maestro cuando se les hace necesaria como mediadora o cuando debe validar su accionar.

En *Almafuerte* vemos como el protagonista encabeza el saqueo a una panadería. Esta será una de las escenas más importantes del *film*. Es la única que presenta una dinámica de acción muy marcada, articulación con la escena anterior donde se recalca que Almafuerte no duda en gastar su salario en los niños, y con la posterior donde se muestra la adhesión de otros personajes frente a la acción de saqueo encarada. Esto hace que se presente como una subunidad temática, en el mismo centro del relato, que pinta en general la relación entre todos los personajes importantes de la película (el maestro, sus alumnos, las fuerzas vivas del pueblo, la autoridad policial y política). Será una representación positiva del saqueo, y esta afirmación se funda en los recursos formales a que se apela para representarla, por ejemplo el simpático remate que involucra siempre al menor de los niños. Para remarcar aún más la importancia de este segmento, la secuencia de escenas se cierra con la declamación de un fragmento de poema del propio protagonista.

Conclusiones

Hemos visto una representación del sujeto docente ligada a la idea de trabajo solitario. El carácter de apostolado de su función, crea una imagen de sacrificio económico y renunciamiento general. Esta situación tendrá no obstante, una contrapartida a su favor: la insoslayable autoridad del maestro, nacida de la combinación de saber y abnegación. Si bien en la década del 70 asistimos a una renovación conceptual de la figura del docente, en el trabajo de campo se evidencia que aun hoy, la razón principal de la elección de esta carrera se vincula a un concepto, “vocación”, muy asociado con las características que veíamos en el docente representado en los *films* de la década del 40. Es interesante considerar esta situación contradictoria entre un momento que se instala como un “amanecer” de la educación popular, pero a la vez adhiriendo aun a formas muy atrasadas de consideración de la profesionalización docente, donde aparece implícitamente presente la discusión alrededor de la dupla materialismo/espiritualismo que también cruzaba lo curricular, tanto en el momento diegético como en el de producción de cada uno de los tres *films* trabajados.

Bibliografía

- Dussel, Inés y Pineau, Pablo (1995), “De cuando la clase obrera entró al paraíso: La educación técnica estatal en el primer peronismo”, en Puiggrós, Adriana y Carli, Sandra, (comps.), *Discursos Pedagógicos e imaginario social en el peronismo*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Ford, Aníbal (1987), *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires: Punto Sur.
- Genette, Gerard (1969), *Figures II*, Du Seuil: París.
- Cervetto, V.; Mena, C. y Moreyra, E. (1992), “Cine e identidad: Artistas Argentinos Asociados. Tres películas históricas”, Honorable Senado de la Nación, Concurso.
- Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.

Características del lenguaje audiovisual en YouTube

Norberto Leonardo Murolo

Área de producción audiovisual, Universidad Nacional de Quilmes; CONICET

nlmurolo@unq.edu.ar

leonardomurolo@conicet.gov.ar

Resumen:

YouTube irrumpió en internet a mediados de los 2000 con una propuesta novedosa y a la vez esperada en la web 2.0: la posibilidad de ver, subir y compartir videos. En esta reconfiguración de la circulación del lenguaje audiovisual, se produjeron cambios en las prácticas sociales que tienen al lenguaje como protagonista. Una de las características principales de este devenir es el estatuto de la televisión ante la posibilidad de acceder a material audiovisual cuando se desee y desde donde se desee. Si bien la televisión va camino hacia la digitalización y al apagón analógico, internet le plantea el desafío de reconfigurar modos de ser donde la inclusión de la publicidad, la duración de los videos, el hipervínculo, y el concepto del zapping, varían en un mundo cada vez más digital.

Palabras clave:

grilla – programación – hipervínculo – reproducciones

Características del lenguaje audiovisual en YouTube

Una aproximación a YouTube

YouTube es una plataforma que permite alojar videos a cualquier internauta que obtenga acceso mediante un nombre de usuario y una clave. Como tantas otras redes sociales

virtuales, se maneja con la lógica del *laissez faire*: los usuarios postean –suben videos– mientras que otros usuarios los comentan y evalúan. No existe, de manera manifiesta, un programador que organiza los contenidos.

La plataforma nació en 2005, y desde ese momento ha tenido un gran impacto en la cultura popular; prueba de ello es haber obtenido el premio al "Invento del año" otorgado por la revista Time, en noviembre del 2006.

El nombre *YouTube* en español sería algo así como *TuTubo*, haciendo referencia al tubo de los televisores, mientras que su eslogan "*broadcast yourself*", es "transmite tú mismo", de allí que la plataforma planteó la posibilidad de tener una emisora propia y trace una competencia con la televisión. De hecho, un uso difundido de *YouTube* es la visualización, por parte de los internautas, de programas de televisión ya emitidos. Aunque su propuesta sentencie que "*YouTube* es la empresa líder en vídeo *online* y el primer destino para ver y compartir vídeos originales en todo el mundo a través de Internet"¹, los videos generalmente no son originales sino capturas de medios preexistentes. Si bien este uso de internet –ver videos en emisión diferida– anticipó lo que hoy está divulgándose como una de las beldades de la televisión digital, muchas emisoras han visto una caída de su rating al contar los televidentes con la posibilidad de ver los programas en otro momento de su emisión en televisión.

Entre el zapping y el hipervínculo

En 1994 Beatriz Sarlo, con la sagacidad que la caracteriza, advertía, en relación con la narratividad de la televisión: "demasiadas imágenes y un gadget relativamente sencillo, el control remoto, hacen posible el gran avance interactivo de las últimas décadas que no fue producto de un desarrollo tecnológico originado en las grandes corporaciones electrónicas sino en los usuarios comunes y corrientes. Se trata, claro está, del *zapping*" (Sarlo, 1994: 59). Hoy el *zapping*, ese tipo de programación de uno mismo, esa ensalada de grilla televisiva disponible, ha devenido en la posibilidad ya no de elegir entre lo disponible sino de *programar* más efectivamente uno mismo gracias a la posibilidad de

¹ www.youtube.com

otro medio: internet y de otro *gadget*, como lo llama Sarlo, el *mouse*. Hoy el *zapping* se llama hipervínculo.

En internet se puede encontrar casi todo en materia audiovisual: películas –nos referimos a cine-, programas de televisión, videoclips, todo producto de una industria cultural conocida y además videos *amateurs* de usuarios que, aprovechando las posibilidades de la web 2.0, “suben” sus producciones caseras.

Luego del *zapping* y el hipervínculo se produjo el surgimiento de internet, que significó un nuevo modo global de entender la producción, la circulación y el consumo de la información, las comunicaciones y el entretenimiento. Este nuevo medio, que originó una nueva sensibilidad, también hizo propicia la irrupción de una gran cantidad de público mediático a la producción de contenidos audiovisuales. En este escenario, numerosas plataformas permiten ver videos breves de modo continuo y *a la carta*. La principal, en términos de popularidad, es *YouTube*. En esta plataforma, la idea de programar uno mismo tiene reminiscencias televisivas, sobrevuela el concepto de grilla y el de compartimentos genéricos estipulados, ambos en crisis en la televisión actual. *YouTube* maneja una lógica diferente en cuanto a su medición de audiencias: no es el *rating* el factor cuantitativo de éxito de sus propuestas, sino la cantidad de reproducciones, esto es la cantidad de veces que fue visualizado el video. En la televisión posmoderna, generalmente, no se encuentra publicidad en medio de los videos, aunque en el portal existen anuncios en los márgenes, y los videos tienen una duración, generalmente, menor a diez minutos, característica que propicia la búsqueda y la lectura de los márgenes. *YouTube* también favorece la atadura del usuario, ya que en el encadenamiento de videos, buscados o propuestos, se pueden pasar horas delante de la pantalla, invadido por la omnipresencia de las imágenes en la cantidad de propuestas de hipervínculos afines con el video buscado. En esto, la dinámica que propone *YouTube* es más entretenimiento que información y mucho menos que comunicación. El hipervínculo genera interacción, variable necesaria del lenguaje multimedial, pero no por ello se propicia un receptor activo que, siguiendo a Hall, se opondría a la lectura dominante propuesta por el hecho de manejar a su antojo el orden de los contenidos. La negociación de sentidos no es concomitante al mando del *mouse*, por el contrario, en este caso no difiere en nada al control remoto.

La verdad de la televisión está en el registro directo en directo, no sólo porque esa sería su original novedad técnica sino porque en ella se funda uno de los argumentos de confiabilidad del medio: frente a la opacidad creciente de otras instituciones, frente a la complejidad infernal de los problemas públicos, la televisión muestra lo que sucede tal como está sucediendo y, en su escena, las cosas parecen siempre más verdaderas y más sencillas (Sarlo, 1994: 78 y 79).

Sarlo plantea, primeramente, dos cuestiones centrales: algo así como el *arché* de la televisión, que es su transmisión en directo, procedimiento que no emplea *YouTube* y en el que se funda una confianza a lo mostrado en el momento en que sucede. Por otro lado, la omnipotencia de la televisión, en cuanto la llegada a los hogares tematizando la actualidad, con una penetración casi total, difiere a los usos habituales de internet.

La televisión ya sea local, regional, o nacional es de índole asible, identificatoria y, aunque cada vez más multinacionales, las emisoras se mimetizan con el país en donde sientan sus bases. La programación no sólo es en idioma local sino que procurando tratar temáticas locales, tal como se ve en Argentina, con la merma en la televisión de aire de programas extranjeros. *YouTube*, sin embargo, es una plataforma estadounidense, en inglés y con mecanismos igualadores: todos los videos duran más o menos lo mismo y están sujetos a las mismas lógicas de circulación y reproducción.

La posibilidad de que *YouTube* se haya convertido en un espacio naturalizado, en palabras de Zygmunt Bauman (2002), de la Modernidad líquida, se da con la concomitante aparición de otras tecnologías de la información, la comunicación y el entretenimiento, cada vez más convergentes. Es así como la irrupción en el mercado de teléfonos móviles con la capacidad de filmar, de cámaras fotográficas digitales empleadas como un elemento de bolsillo más, sin dejar de señalar la existencia de los mp5 y de cámaras filmadoras cada vez más pequeñas, posibilitan tomar imágenes de improviso en las calles, como también imágenes de espectáculos en estadios, recitales y muestras deportivas. *YouTube* dice al respecto que “A medida que crece el número de usuarios que capturan sus momentos especiales en vídeo, *YouTube* les da la oportunidad de convertirse en los comunicadores del futuro”.² En este sentido, Denis Renó sostiene que “O vídeo popular ganha força a partir do momento em que a tecnologia aproxima os subalternos das ferramentas de produção. Nos primórdios do cinema, era preciso

² www.youtube.com

investir altas cifras em produções audiovisuais. Todo e qualquer registro audiovisual era realizado apenas pela elite, como investidora ou mesmo produtora” (Reno, 2007).³ Lo cierto es que a pesar de que los medios de producción de video se hayan acercado a las masas, dado que el mercado los produce como mercancías de uso doméstico (cámaras fotográficas y teléfonos celulares con capacidad de filmar, softwares de edición y computadoras equipadas para estos fines), la democratización es relativa ya que estos productos son costosos y sólo accesibles a una elite distinguida por el consumo de productos, aún suntuarios.

Comunitarismo y comunicabilidad

Una de las características de la Modernidad Líquida es la irrupción de las comunidades en lugar del macro espacio de la sociedad. Estas comunidades se ligan mediante el contacto, como modo de comunicación y del contacto como modo de ser. Los modos de comunicar de esta sociedad erigen nuevas maneras para los sujetos comunicantes. El sujeto que propicia *YouTube* es un productor de contenidos audiovisuales que si bien no es profesional, despliega conocimientos técnicos y de lenguaje al editar videos conocidos, montando música e imágenes fijas y en movimiento con transiciones y demás elementos de edición, desde simples hasta sofisticados, alfabetizándose en el uso de softwares para este fin. Como también, es sujeto de producción de material propio, al subir a la plataforma videos filmados por sus propios medios que lo tienen como protagonista. Estas imágenes muchas veces tienen destinatarios específicos y no buscan una llegada masiva, pero otras veces, situaciones íntimas y cotidianas, llegan a ser visualizadas por miles de personas de todo el orbe. Este interés que puede llegar a suscitar los videos caseros va desde la rareza de lo mostrado, pasando por la fama que ha alcanzado, hasta llegar al simple *vouyerismo*.

Roland Barthes se preguntaba en 1961:

³ El vídeo popular gana fuerza a partir del momento en que la tecnología aproxima los subalternos a las herramientas de producción. En las postrimerías del cine, era preciso invertir altas cifras en producciones audiovisuales. Todo y cualquier registro audiovisual era realizado sólo por la élite, como inversora o aún productora.

Vivimos rodeados, impregnados de imágenes, y sin embargo aún no sabemos casi nada de la imagen.: ¿Qué es? ¿Qué significa? ¿Cómo actúa? ¿Qué comunica? ¿Cuáles son sus efectos probables, y cuáles sus efectos inimaginables? ¿Concierne la imagen al hombre puro, al hombre antropológico, o, al contrario, al hombre socializado, al hombre ya marcado por su clase, su país y su cultura? En resumen, ¿compete a una psicofisiología o a una sociología? Y si compete a las dos, ¿según qué dialéctica? (Barthes, 2001: 51).

Tantos años después no podemos aún responderlo. Lo cierto es que la imagen es más omnipresente que nunca y aunque no la entendamos nos convertimos en mas hacedores de ella que nunca. Alfabetizados mediante las técnicas de construcción de imágenes tecnológicas aprendemos sus sintaxis y nos lanzamos a comunicarnos mediante ese lenguaje audiovisual desde génesis, pero cada vez más multimedial desde su implementación mediada por lo *hipervincular*.

Vivimos en una sociedad que ya había naturalizado la imagen. El cine, la televisión y la publicidad formaban parte de la cultura de la imagen. Sin embargo, *YouTube* naturaliza que la imagen se posicione como recurso central de aprendizaje, como tutorial, como entretenimiento y como información. El video en *YouTube* es mensaje interpersonal, masivo, y ostentación de la vida privada; es difusión de productos culturales, es publicidad y es un reservorio, a modo de archivo, de imágenes pasadas, muchas efímeras, que se encuentran disponibles para ilustrar la memoria. Lo que demuestra que la cultura líquida no puede prescindir ya de *YouTube*. Tiene que ver con su esencia cambiante, inestable y fugaz. En *YouTube* se encuentra el pasado en videos, descontextualizados, aislados, de-significados y a la espera de la búsqueda y del sentido.

A modo de cierre: Las características del lenguaje audiovisual en YouTube

En *YouTube*, como en *Google Videos*, *Yahoo Video* o *Vimeo*, el lenguaje audiovisual se reconfiguró en comparación con las dinámicas narrativas del cine, la televisión y el video. Dada la proliferación de pantallas portátiles, pequeñas, domésticas, personales y omnipresentes, el lenguaje intrínsecamente atiende a su propia necesidad de especificidad, en parte impuesta por los hardwares. De este modo, las pantallas de mínimas dimensiones proponen una escala de planos que tiende a priorizar los planos

cortos, la minimización en el uso de videographs y la explotación en escena de colores claros y fuertes. Asimismo, las plataformas mediante las cuales pueden consumirse las narraciones al estilo *YouTube* proponen una duración menor a las canónicas del cine, la televisión y el video. En estas plataformas las narraciones duran unos diez minutos en promedio, haciéndose eco de una especificidad de los nuevos medios que interpela a usuarios súper ocupados que prestan atención a la telefonía, el correo electrónico, la mensajería instantánea, otras redes sociales, la descarga de archivos, mientras pueden estar viendo un video online. Lógica de narración que los videos comparten con las noticias, los microrrelatos y los post, la brevedad como instancia de efectividad del mensaje. Estas son algunas de las principales particularidades del lenguaje audiovisual en *YouTube*, una impronta convergente con los demás nuevos medios y plataformas que hacen de la instantaneidad y la justeza su propuesta comunicacional identitaria.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2001), *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bauman, Zygmunt (2002), *Modernidad Líquida*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Murolo, Norberto Leonardo (2009), "Nuevas pantallas frente al concepto de televisión. Un recorrido por usos y formatos", en *Razón y Palabra, Primera Revista Latinoamericana Especializada en Comunicación, México, N. 69 "Deporte, Cultura y Comunicación"*, Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx>
- Renó, Denis (2007), "YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 62. Recuperado el 11 de julio de 2009 de: http://www.ull.es/publicaciones/latina/200717Denis_Reno.htm
- Sarlo, Beatriz (2006), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Seix Barral.

El lugar de la imagen en la constitución de la memoria

Melissa Mutchinick y Santiago Ruiz

Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

daa@fba.unlp.edu.ar

tecnicaciffyh@gmail.com

Resumen:

A partir del abordaje teórico de Georges Didi-Huberman en torno a la imagen y la cuestión de la representación de lo real, tomamos el video *La progresión de las catástrofes* (2004) de Gustavo Galuppo, en función de discernir allí qué lugar ocupa la imagen en la constitución de la memoria, tanto personal como social. Consciente de la imposibilidad de la imagen de *decirlo* todo, *mostrarlo* todo, la obra de Galuppo problematiza el lugar de la imagen y la necesidad de dar cuenta de un referente que no cesa de escaparse.

Palabras claves:

imagen - representación - memoria - montaje - real

El lugar de la imagen en la constitución de la memoria

Este escrito fue realizado en el marco del proyecto de investigación “*Imágenes de lo real*”. *Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales*, dirigido por la Dra. Ximena Triquell en el Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En dicho proyecto, entendemos la producción de imágenes (fotográficas y

audiovisuales) como mecanismo a través del cual se legitiman, fortalecen y reproducen determinadas representaciones sociales.

Dentro de este marco de investigación nos proponemos, en este caso, abordar el lugar que ocupa la imagen en la constitución de la memoria, ya sea ésta de carácter individual o colectiva, en tanto soporte de representación de “lo real”. Atentos a la condición indicial que se desprende de la imagen indagamos en las capacidades y limitaciones que ésta tiene de dar cuenta fehaciente de “un real”. El problema que inmediatamente se presenta en este sentido es de qué *real* es capaz de dar cuenta la imagen. Justamente, el carácter indicial que surge de la necesaria “conexión dinámica (incluyendo la espacial)” (Peirce, 1988: 159) del signo con su objeto, ha llevado a identificar fácilmente objeto con referente concreto y a plantear la imagen mecánica como en relación casi natural con una realidad que está ahí para ser reproducida. Así, se ha reducido el concepto de indicialidad a una mera conexión física de apropiación de un existente estanco, muerto, acabado, por parte de la fotografía o la imagen en movimiento. Esta perspectiva considera que, de algún modo, la imagen –fruto de un proceso técnico: fotografía, cine, digital– *debe* decir algo, debe poder mostrar “un real” que dé cuenta de un pasado al que se pretende recuperar en función de una constitución de la memoria. Desde este punto de vista, tanto el rol de la imagen como la conformación de la historia y la memoria se presentan como funciones más o menos simples de trasvasamiento de un acontecimiento pasado (algo ya ocurrido en una determinada espacialidad y temporalidad) a un presente, pero sosteniendo casi sin problematizar la diferencia temporal: la imagen trae así a un presente un pasado que se mantiene estático y fijo, que no ha cambiado, que ha quedado fijado en esa imagen de una vez y para siempre. El planteo tiene sus consecuencias en la misma noción de memoria, que queda entendida como una relación continua entre pasado y presente, puramente cronológica, en donde el presente no vendría más que a *iluminar* desde su propia exterioridad el pasado, a través de una imagen que se encarga de *inmortalizarlo*.

Otra manera de analizar la conexión entre imagen, memoria e historia puede ser abordada desde la asunción de una postura anacrónica, tal como propone Georges Didi-Huberman (2008). Ubicándonos en esta perspectiva, podemos arriesgar que la imagen puede ser entendida como un *presente reminiscente*, lo que en Walter Benjamin es designado como *imagen dialéctica*. Es decir, ya no se daría una relación de continuidad

temporal entre pasado y presente, sino que ésta está dada como choque, colisión, donde un Tiempo Pasado viene a encontrarse con el Ahora, “una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)” (Didi-Huberman, 2008: 160). Recupera aquí la actitud “arqueológica” respecto de la memoria que ha planteado Benjamin, en la cual el oficio del arqueólogo excavador, pero también el del coleccionista, del trapero adquiere preponderancia: el trabajo sobre el pasado no se rige exclusivamente por planos preconcebidos, sino que es importante el tanteo sobre el suelo sin saber bien qué se va a encontrar, porque es en el suelo donde los restos, los desechos del pasado se harán presente: “La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo (...) en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual” (Didi-Huberman, 2008: 163). Se trata de una teoría de la memoria críptica, una memoria a la vez inconciente y fantasmática que está más allá del documento objetivo y material, de la historia social, pero también más allá de la facultad subjetiva, de la memoria íntima construida con recuerdos buscados concientemente, como si fuéramos dueños de recuperar nuestro pasado y organizarlo como un archivo.

La memoria así entendida deja de ser un mero resultado de una actividad planificada y se constituye en un proceso, en un trabajo con y dentro del tiempo, donde los materiales de los que nos creemos valer dependen de una constante actitud de búsqueda, de colección, y donde nuestra actualidad es constantemente invadida por el pasado que constituye el suelo subyacente que pisamos.

En resumen, al desechar el modelo del progreso en la historia, propio del paradigma positivista, Benjamin propugna otro constituido por series que se desenvuelven en múltiples direcciones, rizomático, donde en cada objeto del pasado chocan su “historia anterior” y su “historia ulterior”, donde –como podemos ver– los objetos del pasado no se mantienen incólumes sino que son constantemente resignificados cada vez que son recuperados. Así, pasa del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* (positivismo) al del *pasado como hecho de memoria* (hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material).

Asumiendo esta postura anacrónica de la historia, de pensar el pasado y la memoria, y en función de indagar la relación imagen – memoria, tomamos como corpus para nuestro análisis la obra de Gustavo Galuppo. Nos centraremos particularmente en *La*

progresión de las catástrofes en tanto que allí se propone como necesario un viraje, una desnaturalización autorreflexiva de la imagen. En este video, Galuppo se pregunta –y re-pregunta– por la dudosa capacidad que tiene la imagen para dar cuenta de “algo”, enfrentándola una y otra vez consigo misma para que viva y resurja en su propia indeterminación.

Se activa así una actitud de recuperación y apropiación –y en consecuencia de resignificación– de las imágenes, a través de la práctica del *found footage*. Esta puede ser entendida, o más bien traducida de algún modo literal como “metraje encontrado” (o “cine encontrado”, si tomamos una noción ampliada del concepto *cine*). Se constituye entonces en un modo de tomar las imágenes como archivo, como base de datos, sin un tipo de valoración específica dada de antemano, creando combinaciones y manipulaciones que les dan un sentido propio más allá del que se les haya querido asignar en el contexto del cual fueron extraídas. De este modo, el montaje se convierte en la herramienta básica del *found footage*, no únicamente como proceso técnico sino y sobre todo como principio.

Habitualmente, al hablar de *found footage*, se hace referencia a las nociones de Walter Benjamin expuestas en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”; pero también creemos que esta está íntimamente ligada a su idea de montaje puesta de manifiesto en la constitución misma del *Libro de los pasajes*. La noción que se pone en práctica aquí no difiere mucho de la idea del conocimiento por el montaje que proponía Benjamin: es decir, el montaje como un procedimiento que supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, y de esta manera hace pensar lo real como una “modificación” (Didi-Huberman, 2008: 200). En consonancia con los planteos ya expuestos sobre el tiempo y la memoria, podemos observar cómo este trabajo se realiza a partir de restos, de desechos que han podido caer en el olvido. Así, el montaje pone el saber histórico en movimiento, estableciendo un juego *perturbador* con la memoria (Didi-Huberman, 2008: 151). En palabras de Benjamin, nuevamente, esto es “hacer estallar el continuo de la historia”.

La imagen da pie entonces al conocimiento por el montaje, realizado a partir de los despojos. La imagen desmonta la historia y a la vez la re-construye, recuperando aquello que en un principio no podía ser observado, o no era valorado como “histórico” o como “real”. Ese objeto pasa a comprenderse ya no como pura materialidad sino

como síntoma, y a partir de él la temporalidad se manifiesta distinta, ya no cronología, ya no continuidad: estamos en el reino del anacronismo. El saber histórico se pone en movimiento: el pasado ya no es un punto fijo, sino que interactúa dialécticamente con nuestra conciencia presente.

Por tanto, tomando una perspectiva histórica, el *found footage* puede ser entendido como una forma de revisión de la historia, de interpretación y evaluación del pasado a través de la recuperación de imágenes (tomadas estas como imagen-archivo), pero a modo de cuestionar, desmontando el discurso oficial que vehiculan. Sin embargo, más que producir una revisión de la historia en sí, lo que se pone en juego es una revisión de la representación de la historia. Con esto se pone de manifiesto la dudosa fiabilidad que está implícita en la imagen de archivo en tanto fiel testimonio de la realidad.

Subyace entonces en esta práctica la idea de “espigar”, “reciclar” o “reapropiarse” que ya marcaba Benjamin, coleccionar lo desechado al modo de un traperero que puede encontrar nuevos usos; en otras palabras, los despojos son resignificados en este trabajo de montaje.

En *La progresión de las catástrofes* las imágenes recuperadas por Galuppo son tomadas por lo que ellas son en sí, por su mismo carácter de imagen, extractándolas de su rol original dentro del relato. A través de su desmantelamiento, de su descomposición y su extrañamiento respecto de la *forma original*, hay un intento por poder comprenderlas en su funcionamiento, es decir resaltarlas en tanto imágenes, como representaciones construidas: la representación del gesto amoroso en el beso, por ejemplo; de tal modo que tanto la escena de Maureen O’Hara y John Wayne en *El hombre quieto*, la de *El beso* de Edison, como la película casera de la pareja mayor cobran un mismo estatus. Sacadas de su contexto son apropiadas y manipuladas a través de diferentes tipos de tratamiento sobre la imagen (ralentización, multiplicación, repetición), montadas de a momentos en pantalla a través de un montaje vertical (wipes) y en superposición la imagen caligráfica¹ que da cuenta de ellas: “no son más que *espectros* representando al amor”. Con esto, ninguna escena se presenta como más real que otra: no hay en el film de John Ford dos actores “representando un beso”, en el otro dos personas del siglo XIX dándose un beso frente a una “novedad de época” y en otro, finalmente, la representación “sincera”, “objetiva” y directa del amor en el film casero.

¹ Textos de Marguerite Duras y Jean-Luc Godard, montados por Gustavo Galuppo con el mismo criterio de recuperación y re-apropiación con el que trabaja las imágenes.

El aspecto dialéctico de esta visión se manifiesta en este *choque de tiempos*: la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo, y en esta colisión se encuentran las imágenes que Edison tomó con su kinetoscopio en el siglo XIX, una película de ficción de la década de 1940 y un film casero realizado en Super8. El pasado como hecho de memoria se constituye así en una memoria hecha de imágenes, inconsistente y fantasmática.

A estas imágenes se agregan las tomas de los acontecimientos de diciembre de 2001, extraídas de la pantalla de un televisor, que cobran el mismo estatus que las anteriores. Así, por un lado, el anacronismo hace que confluyan los acontecimientos pasados en el presente de la imagen, pero además se ponen en juego los procedimientos mismos de “toma de la realidad”: ya sea a partir de procedimientos analógicos (kinetoscopio, film de 35 mm., super8) como electrónicos (imagen televisiva), *La progresión de las catástrofes* se presenta como un trabajo de colección de imágenes ajenas, antiguas, extrañas, resignificadas en el acto mismo de montarlas.

A su vez, si lo dicho anteriormente puede ser relacionado con la construcción de una memoria individual o íntima, en las imágenes televisivas del 2001, constituidas desde los medios como “archivo histórico”, puede observarse la misma condición: no dejan de ser restos con los que se resignifica el pasado al confluir en el presente.

Galuppo hace visible, en una búsqueda de volverla conciente, la problemática realidad-representación: “el cine no puede, no es capaz de dar cuentas de nada, se topa permanentemente con los límites de su propio dispositivo y con la evidencia de su ilusionismo; si de algo finalmente sería capaz, si de algo pudiera dar cuentas, sería tal vez de la existencia vital de la mirada que los sustenta y que lucha vanamente contra el fracaso” (Galuppo, 2010: 83); mirada que podemos considerar representada en la imagen de la chica cuya actitud es simplemente la de mirar, la cual aparece repetidas veces a lo largo del video.

¿En qué consiste entonces la catástrofe? Hay en la película diversos intentos de comenzar de nuevo para plantear el problema, de los cuales ninguno puede satisfacer, y este fracaso también es puesto en palabras: “A lo demás no hay forma de explicarlo, de mostrarlo”; a continuación no hay más imágenes, la pantalla se torna en negro y se imprimen sobre ella las letras que llevan a la conclusión: “Eso es todo. Todo lo que tenía que hacer”, para finalmente encontrar allí la catástrofe: “tal vez esto sea una

catástrofe”. No hay manera de poder no solo *recuperar* la realidad con la imagen, sino tampoco de plantear con “claridad” (histórica, occidental, racional, continua) el problema de la representación. “Todo” lo que se puede hacer es seguir trabajando con las imágenes.

Así, la imagen presenta un registro de algo *nuevo*, una realidad que no pertenece a un pasado “recuperado”, sino a un presente, el de la imagen misma (a una temporalidad, la del cine, video, foto) que se actualiza constantemente, pero que constantemente se presenta como dado, como un real recuperado.

De todos modos, el poder autenticador respecto de un referente sigue siendo fuerte; a pesar de que no puede dar cuenta fehaciente de lo que dice representar, la imagen genera creencia, en el sentido de *norma para la acción*, de punto de partida para la generación de otras creencias, y no en el de “falsa verdad” o “verdad no contrastada”. Plantear los problemas de representación (ya no solo respecto de la imagen sino también del lenguaje mismo) importa situar el problema de la verdad en nuestra cultura. En este aspecto, rescatamos la importancia de un concepto de verdad con minúsculas, una verdad sin pretensiones de *validez universal*, que por un lado esté al abrigo de cualquier tipo de dogmatismo y por otro sea productiva en el sentido de generar constantemente sentido, de seguir alimentando la discusión. Esta noción de verdad es la que rescatamos de Richard Rorty particularmente (cfr. Rorty, 2000) y de sus lecturas del pragmatismo clásico norteamericano: dado que no existe la posibilidad de siquiera acercarse a algo que pueda ser considerado Verdad, lo que queda es *seguir discutiendo*, seguir produciendo discurso. Es este el gesto de Galuppo: buscar, coleccionar, recomenzar, producir, seguir produciendo, seguir discutiendo, seguir haciendo preguntas. Eso es todo lo que nos queda por hacer.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Galuppo, Gustavo (2010), “Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes”, en Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (comp.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, Buenos Aires: BAFICI.

Peirce, Charles Sanders (1988), *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, Barcelona: Crítica.

Wees, William C. (2002), "The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films", en *Cinema Journal*, Vol. 41, No. 2. Disponible en:

<http://visionesmetaforicas.blogspot.com/2009/05/found-footage-y-al-aura-ambigua-de.html>

Memoria e Identidad: dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica

José Walter Nunes

Universidade de Brasília, Universidad de Buenos Aires

nunesjw@gmail.com

Resumen:

Intento en este artículo analizar las dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella, articulándolas con las cuestiones de la memoria, de la experiencia y de la identidad, como campo posible de reconstrucción de la narrativa histórica, desde una perspectiva benjaminiana de la historia y el cine.

Palabras clave:

narrativa fílmica – memoria – experiencia – identidad – historia

Memoria e Identidad: dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica

Colocar como temática de investigación cuestiones que involucran la construcción del otro y de sí mismo, o sea, de quien elabora tal construcción, en narrativas fílmicas que tienen como referencia la memoria y la experiencia social, viene de una inquietud de mi práctica de investigación como historiador y documentalista, preocupado con las relaciones que se constituyen en el proceso de investigación fílmica, cuyos despliegues implican interpretación de trayectorias de vida de personas y grupos, seguida de reconstrucción de sus identidades sociales.

Actualmente elaboro un documental, en fase de montaje, cuya temática focaliza la historia política de Brasília, capital de Brasil. El eje son las luchas de sus habitantes para conquistar el derecho de votar y ser votado, elegir sus representantes en el ámbito legislativo y ejecutivo, pues desde la inauguración de la capital en 1960, fueron creadas

barreras para impedir este tipo de organización político institucional, principalmente luego del golpe militar, en 1964.¹

En esa investigación, al escuchar las narraciones orales de diferentes personajes, involucrados en las diversas batallas, acciones y movimientos sociales y políticos, un intenso proceso de recordación ocurrió también en mí, ya que fui participante de esos sueños de retomada de la democracia y de la conquista de ciudadanía, no sólo en Brasilia, sino en Brasil. Al reconstruir las memorias de los otros, me vi reconstruyendo las mías. Al reflexionar sobre la trayectoria social y los proyectos de identidad política de cada narrador, mi recorrido también fue recordado y mi identidad político social se fue transformando en objeto de investigación. De ese modo, no solo la cuestión de un yo aislado, sino el yo en relación al otro en la narrativa fílmica, se viene colocando para mí como tema de reflexión, a partir de mis experiencias como realizador de documentales y como historiador dedicado al estudio y al análisis de las relaciones entre Historia y Cine.²

Así, aunque en mis investigaciones y realizaciones audiovisuales utilice un abordaje más cercano a la etnohistoria, buscando el punto de vista *del otro*, en el montaje, se incorpora muy poco de esa relación *yo-otro*. La verdad es que la visibilidad de mi presencia en la narrativa fílmica se ha limitado apenas a la inserción de alguna pregunta formulada al personaje y también, en un lugar u otro, discretas imágenes del proceso de filmación. Apenas en un documental me coloqué frente a la cámara para narrar algunos hechos relacionados con la destrucción de una pequeña iglesia de madera, erguida por los operarios al iniciarse la construcción de Brasilia, en 1958, y que posteriormente, por su significado histórico-cultural, fue considerada patrimonio histórico. Lo hice, porque durante el acto popular de protesta en aquella comunidad, frente a las ruinas de aquel espacio de memoria, gran parte de sus miembros se recusó a hablar sobre lo ocurrido, por temor a la excomunión del cura local, sospechoso de estar envuelto en el caso, dado

¹ Proyecto “Memoria e Historia de la Emancipación Política del Distrito Federal”, que cuenta con recursos financieros del “Edital / 2008” de la Fundação de Apoio à Pesquisa / FAP / DF.

² Ver los documentales que realicé más recientemente: *Batallas por el Patrimonio, Batallas por la História*. Año: 1999. Color. Duración: 29:30’. *Série Nossa História, Nosso Patrimônio*: 1. *Vila Planalto*. 2. *Metropolitana*. 3. *Núcleo Bandeirante*. Año: 2000. Color. Duración: 19’, 22’ y 15’, respectivamente. Ellos son parte de mi tesis de doctorado presentada en la FFLCH de la Universidad de São Paulo en 2001. *Gerson de Castro - Pintando a História*. Año: 2003. Color. Duración: 14’. *Memórias e Histórias*. Año: 2005. Color. Duración: 35’. El documental que está en proceso de montaje tiene el título provisorio de *Auroras (Amaneceres)*, en el cual intentaré enfatizar mi dimensión personal, algo que, hasta ahora, he hecho de modo muy tímido en los otros documentales. La mayor parte de esos aspectos ¡siempre los he descartado en la mesa de montaje!

que él siempre defendió el derrumbe de aquella iglesia y la construcción de otra, dentro de una línea arquitectónica llamada moderna.

Por eso, me ha interesado el trabajo de Andrés Di Tella³ en función de su estilo narrativo que coloca al realizador interactuando con los personajes, haciendo parte de las experiencias narradas. Se crea una relación que actúa “no sólo en la temática, sino también en el lenguaje” (Bernardet, 2003: 9). De ese modo, decidí extraer algunos fragmentos de mis experiencias de investigación en el campo de la memoria, de la historia y del audiovisual, e iniciar esta reflexión. Intentaré analizar las dimensiones de la memoria, de la identidad y de la historia en la película *Fotografías* (2007) de Di Tella, cruzando y articulando sus testimonios con los datos que la plasman, desde una perspectiva de cine e historia de Walter Benjamin, en articulación con otros autores.

En efecto, Benjamin se dio cuenta y enfatizó las posibilidades que la mirada cinematográfica le coloca al proceso de producción del conocimiento, al confrontar el modo de percepción del psicoanálisis con el del cine. Si se recoge de la narración oral fragmentos que se transforman en indicios para el proceso psicoanalítico, en el cine la cámara adentra de un modo tan profundo en el objeto que de él hace emerger también lo no perceptible, es decir, la cámara evidencia aspectos que sustituyen “el espacio en que el hombre actúa conscientemente por un espacio en que actúa inconscientemente...” (Benjamin, 1987a: 189).

En las películas de Di Tella esas dos dimensiones establecen un intenso diálogo entre sí, sea en las relaciones de él con los personajes, sea en las relaciones que los personajes establecen entre sí, con los objetos y lugares que los circundan, sea en sus relatos orales, cargados de imágenes. Antes de llegar a la realización de *Fotografías*, el realizador adentra en las memorias e historias de los otros –las cuales están marcadas por relaciones traumáticas con grupos militares que tomaron el poder de Estado en Argentina, en el período de 1976 a 1983 –de allí emergen, entre otros, los documentales *Montoneros, una historia* (1995) y *Prohibido* (1997)-. En la primera, el realizador

³ Andrés Di Tella realizó graduación y pos graduación en Literatura y Lenguas Modernas en la Universidad de Oxford, Inglaterra. Es director, guionista y productor de cine. Es considerado uno de los más importantes documentalistas de la actualidad. Realizó varios filmes, los principales, como director, son: *Reconstruyen crimen de la modelo* (1990), *Montoneros, una historia* (1995), *Prohibido* (1997), *Historias de Argentina en Vivo* (2001), *La televisión y yo* (2003), *Fotografías* (2007) y *El país del diablo* (2008). Di Tella fue el creador (1999) del BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente - y su director durante los dos primeros años. El festival fue un espacio fundamental para el lanzamiento del llamado Nuevo Cine Argentino, definido por Di Tella, que es uno de sus participantes, como el cine que “cada uno solo igual a sí mismo, como sus películas” (2008: 255).

prioriza los recuerdos históricos, afectivos y políticos de una mujer, víctima de la represión, en articulación con testimonios de sus compañeros y compañeras de militancia política en la organización armada peronista Montoneros. Ya en la película *Prohibido* el cineasta aborda la represión cultural en el período también de la última dictadura, con enfoque principalmente en los comportamientos de aquellas personas que permanecieron en el país, ejerciendo sus actividades. En fin, en esas dos películas, sus personajes, a través de la memoria, narran, cuentan, recordando, reconstruyendo lo que se vivió, lo que se vive hoy como una recreación (Nunes, 2005: 18) que “en el arte o fuera de él, representa, es decir, trae como ficción lo que hace un tiempo había existido como un hecho, un haz real de acontecimientos...” (Brandão, s/d: 7).

En efecto, una de las características del cine documental de Di Tella es acercar la ficción a la realidad, a partir de la memoria. Así los tiempos en sus narrativas cinematográficas no se configuran en una linealidad pasado-presente, sino que se manifiestan en un vaivén de imágenes mentales suyas, de los personajes, imágenes de archivos y las imágenes fílmicas producidas por él, formando diferentes temporalidades históricas, abiertas por el proceso de rememoración. En otras palabras, los diferentes tiempos o temporalidades son reconstruidos desde un nuevo juego con “las trazas filmadas del pasado” (Comolli, 2007: 431), buscadas en los archivos, en los relatos de los personajes o en la puesta en escena (o fuera de ella) –personajes, sus lugares y objetos, sueños, derrotas, sentimientos de culpa, de luto- y en el modo como ellos son representados cinematográficamente –en los encuadramientos, planos, movimientos de cámara (Casetti y Di Chio, 2007).

Creo que Di Tella, a lo largo de sus realizaciones audiovisuales, y principalmente luego de realizar *Montoneros, una historia* y *Prohibido*, tuvo su experiencia de vida tocada o marcada por las historias de las otras personas a quienes había escuchado e interpretado. Son experiencias diferentes de las suyas, pero que tienen entre sí el sueño, la alegría, la tristeza, el luto, la pérdida, la lucha y la esperanza. Vale recordar aquí a Benjamin, para quien “la experiencia que pasa de persona a persona es la fuente a la que recurrieron todos los narradores” (Benjamin, 1987b: 198). Y el narrador Di Tella, poseedor de esas experiencias de (re)construcción del otro, posteriormente, se vuelve para sí mismo, busca e intenta agarrar sus recuerdos, reconstruyéndolos a través del cine.⁴

⁴ Por supuesto hay cruces entre los conocimientos académicos de Di Tella y su trabajo en el campo de la

Si con la película *La televisión y yo* el cineasta Di Tella abre camino para sus recuerdos familiares, exponiendo una historia en que su lado paterno está involucrado, con la película *Fotografías* hará una profundización de ese proceso, ahora por el lado materno. Decisión que tomó luego de la muerte de su madre, de origen hindú, que poco le transmitió de sus relaciones sociales vividas en la India, antes de conocer y casarse, en la década del 50, con su padre, argentino, de descendencia italiana, y con él vivir en EEUU, India, Inglaterra y Argentina. Desvendar ese silencio fue el tema inicial de la película.

Para esto, el cineasta va a articular sus recuerdos narrados en primera persona con material visual y audiovisual de archivo, viajará a la India dos veces, capturando imágenes fílmicas y hablas de sus parientes; en su país entrevistará a su padre, amigos de su madre y otros personajes involucrados en la cultura hindú. Por fin, construye una trama que le permite un vaivén entre lo privado y lo público, descortinando así memorias e historias de relaciones sociales más amplias. En este artículo, que es parte de un trabajo mayor de investigación que desarrollo sobre la narrativa fílmica de ese director,⁵ enfocaré el análisis en sólo dos aspectos o momentos de la película *Fotografías*, con las escenas correspondientes, conforme los objetivos aquí propuestos de centrarme en las relaciones entre cine, memoria, historia e identidad.

Destaco que ya en las primeras imágenes de la película *Fotografías*, la cuestión de la memoria se coloca como central: con planos cinematográficos cerrados, el cineasta narrador manosea algunas fotografías y las articula con su narrativa oral: “papá me pasó una caja con fotos. Estas son de nuestro viaje a la India. Fui allá sólo una vez. Yo tenía 11 años”. En un corte narrativo, la pantalla se pone negra, el espectador escucha el sonido musical, suave y distante de un tren en movimiento, pero que de a poco se vuelve fuerte y próximo. Entra el narrador: “después de ver las fotos, soñé con mi mamá...”. De la pantalla oscura aparecen, en un *travelling* hecho desde un tren, en una noche que va cediendo lugar al día, imágenes desenfocadas, en movimiento aún más acelerado por el montaje, de muros, edificios semi-iluminados, árboles... Amanece el

memoria, pero su contacto con narradores que interpretan sus experiencias desde la memoria fue algo imprescindible para que él se volviera para la suya también.

⁵ Tal investigación es parte de mis actividades de posdoctorado llevadas a cabo en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde estoy insertado en el Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano, teniendo como colaboradores a los profesores Francisco Javier y Diana Paladino y apoyo financiero de la CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior del Ministerio da Educação de Brasil.

día y el tren ocupa el centro de la pantalla y va pasando, avanzando. Prosigue el narrador, contando sobre su sueño: “en realidad, yo iba en tren y la vi pasar a mamá en otro tren...”. Las imágenes ahora muestran en una de las ventanas del tren a una mujer de pelo negro, largo y suelto al viento. Completa el narrador: “¡no es posible!, pensé y me desperté”.

Esas escenas de apertura de la película me remitieron a la noción de historia y memoria de Benjamin. De hecho, cuando la muerte le impone a cualquiera de nosotros una pérdida tan amorosa, como la de la madre o la del padre, acaba imponiendo simultáneamente un proceso intenso y profundo de rememoración, en que las experiencias pasadas hacen un apelo a las experiencias presentes y de ese encuentro tenemos el actual, el *ahora*, conforme Benjamin. Tiempo éste, resultante de ese encuentro de imágenes del pasado con las del presente, y dada la intensidad con que se da, el pasado es y no es el pasado; y el presente, es y no es el presente. Son imágenes de experiencias venidas de un tiempo que ya ha existido y que se coloca en diálogo con un tiempo en reconstrucción que es el de la rememoración, tiempo de *ahora*, que trasciende y suspende la linealidad pasado / presente (Benjamin, 1987c: 222-232).

Di Tella, como ya lo he descrito, hace esa suspensión temporal en su relato cinematográfico. Asocia y amplía sus recuerdos-imágenes narradas en voz alta - *over* o *off* - con sueños, fotos, sonidos del tren, el propio tren, con una actriz en una de sus ventanas, representando su madre. Para lograr esa construcción, él interrumpe el tiempo secuencial, aquel tiempo del reloj –enemigo de la memoria- y se sumerge en un tiempo calendario, o sea, el tiempo de recordar, de narrar los hechos y acontecimientos por él vividos, dentro y fuera del grupo familiar, que le marcaron y quedaron registrados o guardados en su inconsciente individual. En ese sentido, Benjamin enfatiza: “En verdad, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida colectiva como en la particular. Consiste no en tanto en acontecimientos aislados, fijados exactamente en el recuerdo, como en datos acumulados, no raro inconscientes, que confluyen en la memoria” (1987b: 30):

Las escenas que siguen muestran, en un plano cerrado, cinco niños hindúes jugando en una extensa franja de arena. Quedan fuera del plano fílmico el posible mar o río que esas imágenes -y sonido de una brisa, de un viento- sugieren. El director-narrador dice: “un día descubrí la palabra *wog*. En una pelea en un colegio en Londres, donde viví

desde los 9 hasta los 14 años, un chico me dijo: *¡fuckin wog!*”. Nuevamente, la pantalla se pone negra. Entra la voz del narrador: “¡De esto no hay fotos!”, en otras palabras, no hay imagen-objeto que pueda dar visibilidad a esa pelea escolar que ni él entendía. Bien, de la oscuridad de la pantalla, el espectador pasa a ver una lata plateada y el realizador sigue contando esa historia: “en su momento, encontré una pista en un frasco de mermelada: un personaje llamado ‘Gollywog’”. La figura que viene en la lata representa un chico de cabello y piel negros, vestido con blusa en colores azul y amarillo, pantalones rojos. Encuentra allí el director el significado de la palabra *wog*, con la cual su colega de escuela lo insultó: intolerancia étnica. Emerge así, para él, la cuestión racial como uno de los elementos de su identidad.

En un espacio exterior a la película, Di Tella retoma y busca recuperar ese aspecto de su memoria identitaria cuando discute el material ya producido y en fase de producción de esa película *Fotografías*, con un grupo de intelectuales de la Universidad de Princeton. Dice él, a ese respecto, que tuvo “(...) una experiencia difícil, del racismo que provocaba ser hindú, sin que tuviera la menor idea de lo que significaba ser hindú” (Di Tella, 2006). Con eso, pasó a negar ese lado cultural y se enraizó en la dimensión de su cultura paterna: “(...) yo también me aferré durante mucho tiempo a esa parte de mi identidad familiar, a la familia de mi padre, a los Di Tella, negando mi ascendencia hindú, que por distintas razones era más difícil, complicada y dolorosa” (Di Tella, 2006: 19).

Pollak enfatiza que “si podemos decir que, en todos los niveles, la memoria es un fenómeno construido, social e individualmente, (...) podemos decir también que hay una conexión fenomenológica muy estrecha entre la memoria y el sentimiento de identidad” (1992: 204-205). Sentimiento que es comprendido como imagen que el individuo o el grupo hace de sí, para sí y para los otros. Vale decir, la identidad es una construcción que se hace teniendo como referencia el otro o los otros. Los conflictos se hacen presentes. En la película *Fotografías*, Andrés condensa ese aspecto de su experiencia de identidad con el recurso narrativo de la pantalla negra, su voz -“de esto no hay fotos”- y un frasco de mermelada con la figura del personaje “Gollywog”. A la oscuridad de la pantalla, se asocian lo oscuro de la piel, la invisibilidad de ese pasado, el ocultamiento de las tensiones raciales de la época, y el preuncio de conflictos étnicos culturales en escala mucho mayor en las décadas siguientes, en función de las grandes migraciones internacionales. El frasco de mermelada, en aquel tiempo, sería un ícono ambiguo:

ejercía atracción por su contenido y rechazo por su embalaje, señalando, premonitoriamente, lo que vendría después en aquella sociedad, en términos étnicos culturales.

Estos fragmentos mencionados –y los anteriores ya evidenciados- escavados en la memoria del realizador y por él hoy resignificados, se afinan con la perspectiva benjaminiana de historia, para quien “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como de hecho él fue’. Significa apropiarse de una reminiscencia, tal como ella relampaguea en el momento de un peligro” (Benjamin, 1987c: 224). Y uno de los peligros es dejar que esas imágenes-recuerdos pasen de largo, no percibir las, o rechazarlas, por considerarlas cosas del pasado que no tendrían nada que decir, o entonces, recalcarlas. El cineasta Di Tella, sin embargo, se da cuenta de la fugacidad de esas imágenes y el apelo que ellas emanan, y así, las aprehende en su narrativa fílmica, sabiendo que representan posibilidades de superación de la pérdida, del dolor e incluso, por su carácter transformador y libertador, ve en ellas y en el acto de narrarlas, el sople de la redención y reparación de algo que podría haber sido y que no fue.

Me parece que esta narrativa cinematográfica de Di Tella tiene sus contornos benjaminianos cada vez más acentuados, a medida en que sus hilos van siendo tejidos por los sucesivos temas puestos en la pantalla, tal como sucede cuando él tematiza la cuestión de su identidad, pues allí acentúa la relación entre memoria y experiencia. De hecho, Benjamin formula el concepto de historia como una reconstrucción asociada al acto de narrar, articulada a la memoria y a la experiencia. En esta perspectiva, encara la memoria como forma de pensamiento, tanto en relación a relatos orales del presente como a relatos fragmentados que pueden ser escavados del pasado más remoto, asociados a la vez al momento presente. Con ellos se puede construir una contrahistoria, una historia que va en contra de la historiografía oficial -que oculta la barbarie, la opresión-. Di Tella rompe con su propio silencio, con el silencio de su familia y de la sociedad al traer a la luz esos fragmentos, por el acto de recordar y de reconstruirlos, a través de la memoria y del relato fílmico. Así los inscribe en la actualidad, con fuerza para reabrir cuestiones fijadas por las narrativas históricas de personas y grupos que quieren seguir dominando en las varias dimensiones de lo social y que buscan monopolizar la memoria, transformarla en algo unidimensional –sólo su experiencia debe ser considerada y tener continuidad en una sociedad- lo que puede proporcionar la

noción de identidad única, de lugar fijo y totalizador (Matos, 1989). El realizador, al revés, revela que los fenómenos de la identidad y de la memoria sufren cambios desde sus constantes movimientos, provocados por relaciones sociales que se confrontan en un cotidiano diverso y plural tanto en la familia como en la sociedad.

Bueno, como he dicho, este trabajo es parte de una investigación mayor en desarrollo. Aquí, por razones de espacio, presenté solo dos aspectos de mi análisis acerca de la película *Fotografías*. En el debate espero exponer otras dimensiones de esta reflexión que se articulan con las presentadas en este texto.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1987a), "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", en *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter (1987b), "O Narrador", en *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter (1987c), "Sobre o conceito de História", en *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*, tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Bernardet, Jean-Claude (2003), *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Companhia das Letras.

Brandão, Carlos Rodrigues (s/d), "Algumas Lembranças", en Carlos Rodrigues Brandão (org.), *As faces da Memória*, Coleção Seminários 2, Campinas/SP: Centro de Memória-UNICAMP.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1987), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.

Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder. La inocência perdida: cine, televisão, ficción, documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera / nueva librería.

Di Tella, Andrés (2005), "O documentário e eu", en Mourão, M. Dora e Amir Labaki (orgs.) (2005), *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify.

Di Tella, Andrés (2008), "Recuerdos del nuevo cine argentino", en Eduardo A. Russo (2008), *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, pp. 243-255.

Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro (compiladores) (2007), *Cine documental y archivo personal: conversación en Princeton*, Buenos Aires y Princeton: Siglo XXI, Ed. Iberoamericana y Universidad de Princeton.

Gaudreault, André y François Jost (1995), *El Relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós.

Matos, Olgária (1989), *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, A Melancolia e a Revolução*, São Paulo: Brasiliense.

Nunes, José Walter (2005), *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*, São Paulo: Annablume.

Pollak, Michael (1992), “Memória e Identidade Social”, en *Estudos Históricos*, nº 10, vol. 5, Rio de Janeiro.

Nuevo Cine Latinoamericano: discussão teórico-historiográfica

Fabián Núñez

Universidade Federal Fluminense (UFF), Departamento de Cinema e Vídeo

fabian_nunez@id.uff.br

Resumo:

A proposta é discutir os fundamentos do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), a partir de um viés historiográfico, postulando quatro aspectos característicos.

Nuevo Cine Latinoamericano: discussão teórico-historiográfica

Algumas características do Nuevo Cine Latinoamericano

O nosso intuito, nesse artigo, é pontuar alguns pressupostos teórico-ideológicos básicos do NCL, assumindo todos os riscos inerentes a qualquer generalização. Talvez muitos desses pontos sejam mais condizentes a certas cinematografias do que em outras.

A) *A Questão do Realismo:*

Podemos resumir *a grosso modo* o debate estético e ideológico do campo cinematográfico latino-americano na “*questão do realismo*”. Essa “Questão” atravessa o cenário cinematográfico latino-americano desde os anos 1950, mas se prolonga, de outro modo, na década seguinte diante do impacto dos “cinemas novos” e da radicalização política no subcontinente (na qual, a Revolução Cubana exerce um papel fundamental). Portanto, afirmamos que a “questão do realismo” é o substrato ideológico sobre o qual se edifica todo

o ideário do *NCL*.

É sob a herança do Neorrealismo italiano que a absorção das inovações estéticas dos “cinemas novos”, surgidos na virada dos anos 1950/60, no subcontinente latino-americano é processada, movida pelo profundo sentimento de mudança. Ou seja, a convicta resolução de que é possível (e necessário) transformar a realidade social e política de seus respectivos países (e ao cinema é reservado um papel nesse processo de mudança), que se adensa ao longo dos anos 1960 graças à articulação com as Teorias de Libertação Nacional, manifestas no fanonismo e no foquismo.

Eis a ideia-chave que vemos se desenvolver: os filmes do *NCL*, por sua intenção artística e estrutura formal, são considerados mais adequados à nossa realidade, melhor dito, à expressão de nossa realidade singular, de países periféricos (o que significa que não devemos copiar modelos forâneos, principalmente, de cinematografias centrais). Ou seja, em relação ao nosso passado recente cinematográfico (os melodramas e as comédias populares), os filmes da geração do *NCL* almejam ser verossímeis (ou, em um outro termo menos carregado de tradição estética, “adequados”) à nossa situação singular com o propósito de “conhecer” essa realidade (a nossa condição de subdesenvolvidos), com o fim último de ultrapassá-la (superar o subdesenvolvimento que nos assola). É por essa razão que iremos encontrar a crítica do *NCL* ao passado cinematográfico do subcontinente e a denúncia à sua herança que ainda solapa certas cinematografias (sobretudo, a mexicana e, de modo mais sofisticado, a argentina). O pressuposto básico nesse raciocínio é que o cinema “pode dar conta” da nossa singularidade, i. e., que pode ser um “instrumento de conhecimento da nossa realidade”.¹ Essa terminologia será usada literalmente (sobretudo, nos anos 1970) e é independente de gênero (documentário e ficção). Na verdade, a fronteira entre documentário e ficção tende a ser cada vez mais tênue, o que é uma peculiaridade do cinema moderno, e não do *NCL* em si. No entanto, a indistinção entre documentário e

¹ Em resposta a Louis Marcorelles, Glauber afirma que a origem do Cinema Novo está no espírito do governo Kubitschek (1956-1961), definido como uma “descoberta geral da realidade brasileira”. E acrescenta: “Nós pensamos que o cinema pode ser um grande instrumento de conhecimento da realidade brasileira, de questionamento desta realidade e, mesmo, de reversão. Ele pode ser um instrumento ativo de agitação política. É a partir deste princípio único, mas que permite experiências múltiplas segundo o temperamento de cada cineasta, que o cinema brasileiro começa a existir” (a tradução é nossa). Entrevista com Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Paulo César Saraceni (1966).

ficção é interpretada pelo *NCL* como uma característica positiva no sentido de converter o cinema no mencionado “instrumento de conhecimento de nossa realidade”, em vistas de transformá-la. Ao longo dos anos 1960 e 1970, esse pressuposto, digamos, epistemológico-político (conhecer e transformar a realidade) do fenômeno cinematográfico é alçado como o principal critério a ser valorizado em um filme latino-americano. Portanto, o *NCL* se autopostula como o estágio mais avançado (sob um viés histórico) do cinema latino-americano, garantindo para este um estofado de qualidade e, principalmente, de existência (uma vez que o “verdadeiro” cinema latino-americano é o *NCL*, dito de outro modo, o cinema latino-americano, em seu sentido mais profundo, somente passa a *existir* com o *NCL*). Em suma, o *NCL* se vê como um “ato inaugural”, que rompe (ou supera) um estágio anterior, considerado, por conseguinte, qualitativamente inferior (em termos mais radicais, como o caso cubano, um pré-cinema latino-americano).

B) A superação da inexistência dos “cinemas nacionais”:

Uma vez que o *NCL* se autoproclama como o procedimento mais coerente/consciente de abordar a singularidade de nossa realidade subdesenvolvida, isso significa que a maioria (ou a totalidade) da produção cinematográfica anterior ao *NCL* é nula, pois não está adequada ao “pressuposto epistemológico-político”. Se o principal critério para a validade de um filme latino-americano é o citado pressuposto, a produção anterior sofre uma dura crítica. No entanto, o *NCL*, ao sistematizar um critério de validade e, principalmente, se autopostular como um movimento articulado sob princípios sistematizados, provoca uma transformação em um dos principais dilemas do pensamento cinematográfico latino-americano: o questionamento sobre a própria existência dos cinemas nacionais em nosso subcontinente.

Diante da incipiente produção e das fracassadas tentativas de implantação de uma indústria cinematográfica, a própria existência dos “cinemas nacionais” é posta em xeque. Essa tradição de autoquestionamento, de autoanulação, vem se juntar com o “princípio do ato inaugural”, legitimando o *NCL* como o “verdadeiro” cinema latino-americano, ao

interpretar a sua irrupção como o aparecimento do “cinema nacional”. Ou seja, antes do advento do *NCL*, as respectivas cinematografias latino-americanas não “existiam”, uma vez que tal produção não expressaria as nossas singularidades, diferente do *NCL*. Claro que há variações nesse princípio, mas o ideário mais forte do *NCL*, principalmente catalisado por Cuba, expressa o “princípio do ato inaugural” em seu sentido mais puro, i. e., o *NCL* como o instaurador do cinema nacional, um autêntico demiurgo.

Desse modo, o problema não é mais de tipo existencial (se o cinema nacional existe ou não), mas de caráter ontogênico (quais são as raízes do cinema nacional, seja em um passado cinematográfico autêntico ou em outras manifestações artísticas, consideradas formadoras da identidade nacional) e, por conseguinte, axiológico (manter a produção fílmica conforme as “regras” da legítima tendência da identidade nacional). Por conseguinte, o corolário lógico é definir o que é o autenticamente nacional, problema manifesto sob duas faces. Uma de ordem, digamos, mais prática, referente ao tipo de filmes realizados, criticados, entre outros fatores, por carência de roteiros considerados “adequados”, não apenas em qualidade estética, mas principalmente (embora um aspecto esteja ligado ao outro), em termos de identidade nacional. A outra face é a consciência de um levantamento do “substrato nacional” no passado cinematográfico, i. e., a necessidade de se escrever uma história do cinema nacional, em busca de possíveis raízes (ou não) de exemplos estéticos (e ideológicos) em filmes de outrora e o esforço de compreensão do fenômeno cinematográfico em nossos países, ou seja, como se deu a invasão do filme estrangeiro em nossos mercados.

C) A superação da “problemática do roteiro”:

Outro ponto é a tradicional discussão no cinema latino-americano da “falta de bons roteiros”, principalmente, se levarmos em conta a ideia-motriz da “temática nacional”.² Em várias cinematografias da América Latina, podemos encontrar inúmeros debates sobre a

² Ver, por exemplo, a discussão sobre o “assunto brasileiro”, que freme o cenário cinematográfico no Brasil dos anos 1950, cf. Autran (2004), (2003).

“autenticidade” dos filmes nacionais, aspecto que, inclusive, reforça a mencionada ideia da “inexistência da cinematografia nacional”. Portanto, o *NCL* herda essa discussão, rearticulando-a com as Teorias de Libertação Nacional, deslocando esse debate do conteúdo dos filmes ao abranger também a forma, de acordo com a sensibilidade da crítica moderna. Coadunado com o “princípio epistemológico-político”, são superados os questionamentos em relação ao roteiro ao pensar a obra como uma integralidade, acrescido do forte apelo político. Devemos ressaltar que a geração dos “cinemas novos” é crítica à “subordinação” da realização ao roteiro. O roteiro, a realização e a montagem são encarados como etapas de um processo contínuo de construção artística.

D) A escrita de uma história do “cinema nacional”, sob o viés nacionalista:

A escrita das primeiras histórias de cinema, em nossos países, coincide com o advento do cinema moderno. Coadunados com o ideário do *NCL*, os autores dessa historiografia estão empenhados em buscar novos conceitos para pensar o cinema condizente com a nossa condição sócio-histórica. Na verdade, diante de uma escassa produção (salvo o caso mexicano) e de uma sistemática rejeição aos modelos estético-narrativos da produção “clássica”, os autores dessa historiografia se colocam na posição de reconhecer o que é válido, em termos de identidade nacional e de eficácia política e reivindicar, ou não, uma tradição para os movimentos dos “cinemas novos”. Isso denota uma particularidade em relação à escrita da história do cinema realizada na Europa e nos Estados Unidos.³

Dentro desse procedimento, há a busca de uma tradição para si, como mecanismo de legitimação. São os casos do Cinema Novo brasileiro, em sua aproximação com o cineasta Humberto Mauro e o cinema de “intervenção política” argentino, em relação a alguns filmes antigos.⁴ O relevante é o “nacionalismo” que perpassa o discurso do *NCL*, que faz

³ “As primeiras narrações históricas constituem verdadeiras narrativas de fundação, destinados à provar uma existência ou a afirmar uma tradição” (Paranaguá, 2000, a tradução é nossa). Ver também Bernardet, 1995.

⁴ A obra do diretor José Agustín *El Negro* Ferreyra é vista com simpatia, embora seja forte afirmar que a sua “leitura”, pelos argentinos do cinema “de intervenção política”, nos anos 1960/70, é igual ao de Humberto Mauro pelo Cinema Novo. Os cinemanovistas brasileiros, realmente, se dizem herdeiros de um determinado tipo de cinema (ou melhor dito, de uma determinada característica no modo de realização)

com que se procure no passado e/ou na absorção crítica de inovações estéticas estrangeiras, o fundamento que assegure a postura “realista” em relação à nossa situação singular na ordem mundial. Paranaguá frisa o caráter nacionalista predominante nas historiografias de cinema latino-americanas e, por conta disso, o “ponto de vista” da produção como critério metodológico. No entanto, apesar do privilégio da produção como critério teórico-metodológico, é o ramo da distribuição-exibição que, no fundo, é o fator-chave, pois o *enjeu* da preocupação historiográfica é movido pela luta contra a hegemonia de mercado por cinematografias estrangeiras, principalmente, a estadunidense.

Outro fator relevante no nacionalismo da historiografia cinematográfica latino-americana sublinhado por Paranaguá é o mencionado fato dos primeiros livros de história das cinematografias latino-americanas terem sido escritos durante os anos 1950/60 (ou em plenos anos 1970, durante a consolidação do ideário do *NCL*) e, em sua franca maioria, por estudiosos de esquerda e simpáticos aos “cinemas novos”. É importante ressaltar que essa historiografia é escrita não por “historiadores profissionais”, mas por membros da própria atividade cinematográfica (críticos, realizadores, conservadores), o que demonstra o olhar comprometido e militante na escrita desta história.⁵ Com certeza, toda e qualquer

atribuído a Mauro. Por sua vez, os cineastas militantes argentinos valorizam em seu passado cinematográfico os aspectos “populares”, e não “populistas” (como são rotulados os melodramas e as comédias musicais), ou seja, filmes interpretados como “a não idealização das classes populares”, que reproduzem nas telas os seus autênticos hábitos e costumes, em suma, cobram dos filmes a verossimilhança na condição de vida do proletariado. Assim, embora os filmes de *El Negro* Ferreyra sejam ideologicamente conservadores, eles são profundamente sinceros, inclusive pela própria origem popular do realizador (que era mulato). Assim, a discordância ideológica se assemelha à postura dos cinemanovistas em relação a Mauro, uma vez que é o caráter estético, e não político, o que, segundo Glauber, aproxima o Cinema Novo da obra maureana, já que o cineasta mineiro é, nos termos do próprio Glauber, “ideologicamente difuso”. A diferença com os brasileiros é que os argentinos são mais cautelosos em relação à figura de *El Negro* Ferreyra, considerando-o mais como um “realizador de origem popular” que, “intuitivamente”, criou uma obra cinematográfica de alto valor artístico e social, do que um verdadeiro “pai” de uma suposta “linguagem cinematográfica nacional”. Trata-se da busca de um cinema “autenticamente popular” e não “falso”, i. e., filmes que contêm uma “temática popular” (social) que são resgatados e valorizados, como os seguintes longas ficcionais: *Juan sin ropa* (1919), de George Benoit; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), de Manuel Romero; *Viento norte* (1937), *Kilómetro 111* (1938) e *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soficci; *Pelota de trapo* (1948) e *Edad difícil* (1956) de Leopoldo Torres Ríos; *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese; *Surcos de sangre* (1950) e *Las aguas bajan turbias* (1951), de Hugo del Carril e o média *Tire dié*, de Fernando Birri, considerado o marco inicial de um novo cinema argentino.

A intimidade entre a nova crítica (Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Jean-Claude Bernardet, entre outros), a pesquisa e os cinemas novos, então em impulso, permitiu evitar, na América Latina, a abstração teórica e a hegemonia da semiologia, por ocasião da entrada do cinema na universidade. Em todo caso, o nacionalismo, implícito ou explícito no procedimento de uns e de outros, conduziu a

historiografia, escrita por historiadores de formação ou não, é “interessada”, no sentido de que postula os seus princípios teóricos e metodológicos, de recorte e análise no tempo. O que nos interessa é assinalar que o surgimento dos estudos historiográficos sobre os cinemas nacionais em nossos países é mais uma frente, ao lado do espaço da crítica (tanto dos jornais quanto das revistas especializadas) e da realização (os próprios filmes, as entrevistas, os artigos e os manifestos dos cineastas), de batalha pela disputa e legitimação do *NCL*, principalmente, no cenário cinematográfico doméstico (embora, o cenário exterior também cumpra um papel relevante).

Bibliografia

Autran, A (2004), *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas

_____ (2003), *Alex Viány: crítico e historiador*, São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobras.

Avellar, José Carlos (1995), *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina*, Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp.

Bernardet, J.-C. (1995), *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, São Paulo: Annablume.

Getino, Octavio; Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución: aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires: Altamira.

Paranagua, Paulo Antônio (2000), *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, Paris: L’Harmattan.

_____ (2000), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madri: FCE.

Rocha, Glauber; de Andrade, Joaquim Pedro; Dahl, Gustavo; Diegues, Carlos; Hirszman, Leon e Paulo César Saraceni (1966), “Rencontre avec le Cinema Novo”, en Biette et al (2001), *Années 60: nouveaux cinémas, nouvelle critique*, Antoine de Baecque; Gabrielle Lucantonio (ed.), Paris: Cahiers du Cinéma, pp. 126-143. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 1965, e publicada, originalmente, em *Cahiers du cinéma*. nº 176, marzo.

Verdades fractales: el ingreso del factor documental en la ficción contemporánea

Marcela Parada Poblete

Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile

mparadap@uc.cl

marcelaparadap@gmail.com

Resumen:

Este trabajo distingue la renovación estructural que ha experimentado el cine de ficción de la generación del 2000, un cine que emerge a la sombra de un índice histórico-temporal y atravesado por el advenimiento de la sociedad de la comunicación; un panorama afectado por la simultaneidad en donde la noción de verdadero o falso ha cedido su lugar a la de verosimilitud. Ya no hay, como propone Baudrillard (2000), criterios de verdad o de objetividad, sino una especie de “verdad fractal”. Los acontecimientos ya no son forzosamente verdaderos o falsos, sino que oscilan entre 1,2 y 1,3 octavos de verdad. La reflexión que se emprende reconoce en un conjunto de filmes de ficción contemporánea el ingreso reflexivo de este estado de verdad fractal. Incorporando la ambigüedad entre documentalidad y dramatización, queda establecido un campo de análisis crítico sobre la imagen representacional del propio mundo contemporáneo que habitamos a diario.

Palabras clave:

documental - ficción - cine contemporáneo – contemporaneidad - representación

Verdades fractales: el ingreso del factor documental en la ficción contemporánea

Este trabajo distingue la renovación estructural que ha experimentado el cine de ficción

de la generación del 2000, un cine cuya credencial de verosimilitud ha puesto en obra la invocación de la lógica documental en el sistema representacional.

En los últimos años, películas como *La moitié gauche du Frigo* (Falardeu, 2000), *Y las vacas vuelan* (Lavanderos, 2002), *Rabia* (Cárdenas, 2006), *El Pejesapo* (Sepúlveda, 2007), *UPA! una película argentina* (Garateguy, Giralt y Toker, 2007) y *31 de Abril* (Cubillos, 2009), entre otras, han venido a problematizar particularmente el tema de la mirada incorporando un sistema representacional que trabaja la ambigüedad entre documentalidad y dramatización, y estableciendo con ello un campo de análisis crítico sobre la imagen representacional del propio mundo contemporáneo que habitamos a diario.

Dos cuestiones se desprenden de lo anterior. En primer lugar, se distingue que los filmes que adhieren a la categoría "Cine de ficción contemporánea" que aquí proponemos, no lo hacen sólo por una cuestión de época y actualidad, sino que corresponden a aquellas realizaciones que adoptan una estrategia discursiva operacional que, vía la invocación de la lógica documental, desestabiliza la imagen representacional de mundo, instalándose como marca de un nuevo modelo en la contemporaneidad. En segundo lugar, se elabora la hipótesis de que este Cine de ficción contemporánea actúa de modo reflexivo y comparte con la representación documental lo que Nichols (1997) llama un extracto de "el mundo" que habitamos a diario. Incorporando la ambigüedad entre documentalidad y dramatización, es el mundo que está ahí el que este cine representa, es precisamente la contemporaneidad de mundo contemporáneo la que queda puesta en obra, atravesada por la indeterminabilidad entre documental y ficción.

Parámetros de campo

Reflexionamos sobre un cine que emerge a la sombra de un índice histórico-temporal y atravesado por el advenimiento de la sociedad de la comunicación; un profuso escenario en el que Vattimo (1990) identifica que el nacimiento de los medios de comunicación de masas desempeña un papel determinante para el venir a darse de la disolución de los puntos de vista centrales, y con ello la disolución de la idea de historia como curso unitario de sentido. Los *mass media* han propiciado una explosión y multiplicación de

visiones de mundo, en donde "la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más diversos aspectos vuelve cada vez menos concebible la idea misma de una realidad" (81). En este sistema en marcha, la historia, concebida en la modernidad bajo la idea de un curso unitario, se vuelve ahora al plano de la simultaneidad; escenario en donde la noción de verdadero o falso ha cedido su lugar a la de verosimilitud. Ya no hay, como propone Baudrillard (2000), criterios de verdad o de objetividad, sino una especie de verdad fractal. Los acontecimientos ya no son forzosamente verdaderos o falsos, sino que oscilan entre 1,2 y 1,3 octavos de verdad.

Bajo estas distinciones que subyacen en la noción de contemporaneidad y dado que el cine no sólo opera con fragmentos de realidad, sino que no es posible desvincularlo de las operaciones que intervienen en la sociedad de la comunicación, por cuanto técnica, registro y difusión son parte fundamental del sistema representacional; el cine contemporáneo queda, en la contemporaneidad, atravesado por la explosión y multiplicación generalizada de visiones de mundo, en donde disuelta la idea de puntos de vistas centrales (disolución que en todo caso equivale a la multiplicación de puntos de vistas centrales), la noción de realidad acude en el entrecruzarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que salen a la luz.

El ingreso del factor documental en la ficción contemporánea

Con lo anterior, la reflexión que se emprende reconoce en un conjunto de filmes de ficción contemporánea el ingreso reflexivo de un estado de verdad fractal. Erosionado el principio de realidad, advenida la simultaneidad con el entusiasmo de las múltiples posibilidades disponibles y advenido, a su vez, el consecuente grado experiencial de indeterminabilidad y desestabilización, el cine de ficción entra a cuadro adoptando una condición autorreflexiva, donde los procesos vinculados a la representación modulan una comprensión narrativa, una comprensión retórica y discursiva, que incorpora -y en ello interroga- la subjetividad e inmanencia de la experiencia de un mundo abierto, que no es sino el propio mundo contemporáneo en acto que el cine pone en forma en su estrato artístico representacional.

Si en el documental, como dice Nichols, es el mundo que está ahí lo que representamos

"y lo configuramos para que se vea como si de la primera vez se tratara desde un ángulo en particular, mediado por una forma de mirar particular y por una argumentación característica acerca de su funcionamiento" (1997: 157), este cine de ficción contemporánea viene a espejear la propia condición de contemporaneidad. A modo de ejemplo referimos tres casos:

1) En *El Pejesapo* (Chile, 2007), desde la desazón argumental que pone en obra el filme –el sujeto que ha decidido suicidarse lanzándose al río y que el propio canal ha devuelto a la superficie reintegrándolo a su condición de arrojado sobre la tierra-, asistimos a la operación representacional de una poética del malestar. Dicho de otro modo, por sobre el malestar argumental, es el malestar mismo de la propia representación el que pasa a primer plano en la misma representación. La mirada sobre el mundo que convoca el filme es constantemente espoleada por la ambigüedad entre documentalidad y dramatización, así como por la fragmentación temporal, espacial y de parlamento. En términos operativos, el montaje de secuencias con distintas materialidades de registro (Digital 8 y MiniDV) acusa el propio sistema de registro en curso, eliminando la inercia visual de una estructura de ficción convencionalmente “aséptica”, que propicia el olvido de la cámara y sus operaciones. *El Pejesapo* evidencia la cámara como operación de registro sobre la realidad y en ello instala una suerte de “presencia documental”, como si se nos dijera, o se nos hiciera constantemente notar la premisa “Estamos grabando para usted lo que efectivamente acontece para la cámara”. Por su parte, el desenfoque constante y las tomas a contraluz o en situaciones de escasa iluminación se instala con soltura, resistiendo técnicamente a la agudeza visual, a la determinación visual y a la estabilidad de observación, incorporando en ello un grado significativo de inestabilidad representacional.

2) En *Rabia* (Chile, 2006), la protagonista es una chica de clase media, secretaria, desempleada, que busca trabajo desde hace un año y asiste a múltiples entrevistas infructuosas. Grabado en dos días, en soporte digital, cámara en mano (en general una sola), sin iluminaciones especiales, en exteriores (calles) e interiores (oficinas) sin despliegues escenográficos, con una sola protagonista y un número reducido de actores que la acompañan en cada episodio, *Rabia* puede ser leído como un programa en el que la precariedad –decisión de precariedad, claro está, restricción de recursos- es capitalizada estéticamente por vía de la invocación de una lógica documental. En la

táctica del seguimiento sobre la chica que pone en obra el filme, las situaciones de registro, tanto en composición como en diálogo, apelan a una situación modelo, de suceder habitual. Sin aspavientos técnicos o de producción -de hecho, composiciones mínimas-, las distintas secuencias pueden ser leídas como un extracto de “*el mundo*” que habitamos a diario. Se reconstruye una experiencia que puede ser reconocida por el espectador en toda su singularidad como una situación común, y en el que la proposición implícita pareciera estar en la expresión “Esto es así, ¿verdad?”, proposición que conlleva, para el caso, un factor significativo en la invocación de la lógica documental. Con estas señas, la restricción de recursos que pone en forma este filme y que corre paralela a la definición industrial tradicional, se traduce en una operación de conciencia representacional, por la cual se hace entrar a escena el naturalismo asociado al ámbito del documental. Como dice Rebentish, citando a Sontag en su libro sobre fotografía de guerra:

Toda imagen documental que transmita alguna forma de perfección formal siempre provoca escepticismo. En este sentido, con frecuencia se tiende a asociar la imagen documental ideal con la instantánea del aficionado. Si bien el fotógrafo documental profesional siempre tenderá a influir en la imagen con ánimos formales de una u otra manera, domina el estilo anti-artístico de la “imagen amateur” (Rebentish, en línea).

Así las cosas, *Rabia* construye su régimen de validación y de verosimilitud bajo la estética de la instantánea del gráfico de prensa aficionado. Como si la cámara, una vez ingresada a escena y focalizada en su objeto-sujeto de narración, fuese una suerte de recién llegado, que no ha tenido el tiempo ni lo tendrá para ajustar la distancia, el encuadre, el ángulo o las tomas a contraluz. Por su parte, la permanente inestabilidad y oscilación de la cámara en mano adopta una forma y materialidad en la que ronda la idea del registro inmediato. Un juego de inmediatez por el que *Rabia* construye su efecto de realidad y bajo el cual la imagen puede ser leída como “auténtica”, como un registro que no ha pasado por la conciencia de registro y selección de un aparataje de fabulación.

3) El caso de *UPA! una película argentina* (Argentina, 2007), explora y explota la práctica del seguimiento sobre sus actores-personajes, así como la invocación de la lógica documental en el sistema representacional. En términos argumentales, un director

cinematográfico emergente ha ganado un fondo audiovisual para la realización de su primera película y *UPA!* registra el proceso del equipo primerizo de realización, jugando a evidenciar los múltiples avatares que se han de sobrellevar y librar para concluir dicho filme. *UPA!* es, a grandes rasgos, la fabulación del documental acerca de la realización del filme fabulado y en este sentido presenta una estructura en abismo que promueve lo indeterminado. Consideremos, sobre lo mismo, que Santiago Giralt, guionista y director del filme *UPA!* es a la vez el guionista y director –por tanto, actor protagonista- del propio filme fabulado que se da a registrar *UPA!* y que, aún más, la ópera prima a la que remite argumentalmente *UPA!* en el mundo fabulado es, a la vez, la ópera prima del propio Giralt en el mundo real. En la misma línea, la fórmula de fusión entre actores-personajes es determinante para el ingreso del índice de ambigüedad entre documentalidad y dramatización. Dado el argumento del filme y el tratamiento representacional que se asume, la figura del actor queda ligada de forma particular a la figura del personaje que representa. Actores –intérpretes- y personajes –interpretados- se funden, se entrecruzan en un movimiento de contaminación entre realidad y ficción. Una y otra figura se espejean y los personajes surgen, con toda su intensidad, en el documental ficcionado sobre la ficción pretendida a la que son sometidos los actores. Estrategia de fabulación en la que ficción y documento se entrelazan y reflejan, y que remite colateralmente a la puesta en obra en *Incident at Loch Ness* (Inglaterra, 2004); filme estructurado sobre la base de un falso documental -que realiza Zack Penn- sobre un falso documental -que realiza John Bailey- sobre la vida de Herzog, mientras el mismo Herzog realiza un falso documental –del cual el productor es Zack Penn- acerca de la leyenda del monstruo del lago Ness. La estructura en abismo es a tal punto exhaustiva que acaba explosionando representacionalmente en un grado categórico de indeterminabilidad.

Conclusiones

Los filmes agentes-modelo que hemos revisado no son casos aislados. Una nueva modalidad de cine de ficción ha entrado ya a cuadro y se replica en casos similares.

Hoy en día asistimos a un cine de ficción que extrema la manera de contar vía la

invocación de la lógica documental en la representación. Un cine que se instala como marca de un nuevo modelo representacional en la contemporaneidad, incorporando una doble reflexión en la realización artística: Reflexión-reflejo y Reflexión-reflexiva.

La Reflexión-reflejo –como en toda estructura cinematográfica ficcional- se manifiesta en ese mundo invertido que transcurre al otro lado de la pantalla de proyección, compuesto por dispositivos de realidad, fragmentos de mundo que han sido arrancados de este lado para venir a articularse en una nueva disposición al otro lado de la pantalla de proyección.

La Reflexión-reflexiva, en tanto, viene a operar como una autoreflexión artística-representacional respecto de las condiciones del propio mundo contemporáneo que habitamos a diario. Aquellas verdades fractales con las que convivimos en lo cotidiano, estructuras de ambigüedad entre verdadero y falso propiciadas por la sociedad de la comunicación y los *mass media*, han sido incorporadas a la narrativa cinematográfica de ficción contemporánea. En este sentido, es el mundo que está ahí atravesado por verdades fractales el que este cine representa, poniendo en obra la condición imaginaria espectral de mundo contemporáneo.

Bajo la lectura que hemos realizado, los filmes que adhieren a esta categoría de Cine de ficción contemporánea que aquí proponemos y que se desprenden del modelo “aséptico” ficcional tradicional indican no ser, sólo y básicamente, un “mockumentary” o “documental falso”, sino una nueva forma artística por la cual se reflexiona acerca de la inmanencia de la verdad de mundo contemporáneo.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2000), *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Editorial Paidós.

Rebentisch, Juliane, *Imagen documental e imagen estética*, [en línea] <http://www.plataforma.uchile.cl/fb/cursos_area/estetica/modulo1/tema1/doc/Revista_Chile_Internacional_2.pdf> [obtenido el 20 noviembre 2008].

Vattimo, Gianni (1990), *La Sociedad Transparente*, Barcelona: Ediciones Paidós.

Cine português en femenino

Ana Catarina Pereira

Doctorado en Ciencias de la Comunicación, Universidad da Beira Interior; Labcom

anacatarinapereira4@gmail.com

Resumen:

La primera película hecha por una mujer portuguesa se remonta a 1946, 50 años después de que se han empezado a producir películas en Portugal. *Três dias sem Deus/Tres días sin Dios*, de Bárbara Virginia, llegó a ser presentado en el I Festival de Cannes, el 5 de octubre de 1946, a pesar de la indiferencia pública portuguesa. Este sería el primer y único largometraje dramático, hecho por una mujer durante la dictadura del Estado Novo (1932-1974). El segundo largometraje de ficción realizado por una mujer en Portugal -Trás-os-Montes- se remonta a 1976 y es un logro conjunto de Margarida Cordeiro y António Reis. Desde esa fecha hasta finales de 2009 serían realizados por mujeres 41 largo metrajes de ficción. El propósito de esta presentación es examinar la evolución del número de mujeres cineastas en el cine portugués, en comparación con la evolución del papel social de las mujeres y los estudios feministas en la sociedad portuguesa.

Palabras clave:

feminismo - cinema português – directora – representación - siglo XXI

O cinema português no feminino

Entre os princípios essenciais das teorias feministas do cinema destaca-se a proposta de encarar a sétima arte como um circuito de debate das questões de género. Para além do tradicional domínio da sociologia, da psicologia e da medicina, argumenta-se que o

cinema, enquanto meio de comunicação de uma determinada mensagem e com uma potencialidade infinita de espectadores, é também um território profícuo para o estudo das relações de género. Outras artes, como a literatura, a pintura ou a escultura, serão também centrais na definição dos papéis socialmente atribuídos a cada sexo. Laura Mulvey e Teresa de Lauretis são duas das principais representantes deste movimento, com posições antagónicas mas simultaneamente complementares.

Para as diversas vertentes das teorias feministas do cinema, o percurso histórico da mulher na sétima arte é reflexivo da própria identidade criada à volta deste grupo social. Por essa razão, afirmam que o discurso cinematográfico pode constituir uma alternativa aos valores e à cultura patriarcal dominantes, o que nos coloca perante uma tentativa de análise da mulher distante dos estereótipos de anjo/demónio, mãe virtuosa/*vamp* sedutora. Podendo subverter as bases nas quais o cinema se sustenta, as teóricas feministas criticam abertamente a estrutura tradicional do cinema clássico de Hollywood. com os apoteóticos finais em que a mulher virtuosa vence todos os males e nos quais, paralelamente, a transgressora é condenada à morte ou a um destino trágico. Por vezes, em alternativa, é também oferecida à “má da fita” a possibilidade de redenção de todos os seus pecados, transformando-a em nova vítima.

As teorias feministas do cinema defendem assim uma fuga à sequência tradicional, na qual o início do filme corresponde à apresentação da personagem, seguindo-se um desenrolar de inúmeros obstáculos e dificuldades que esta terá que atravessar. O final coincide invariavelmente com a vitória sobre todos os males. Em resposta ao “viveram felizes para sempre”, as suas representantes propõem uma visão alternativa menos mágica e mais real. Para estas autoras, ao contrário do que o cinema de Hollywood pressupõe, a personagem masculina nem sempre é sinónimo de coragem, autonomia e capacidade de decisão. Paralelamente, nem sempre a figura feminina deve ser vista como frágil, romântica e dependente.

Relativamente ao caso português, o primeiro filme realizado por uma mulher data de 1946, tendo estreado a 30 de Agosto no Cinema Ginásio. *Três dias sem Deus*¹, de Bárbara Virgínia, é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo Perdido*, e chegou a ser apresentada no I Festival de Cannes, a 5 de Outubro de 1946. A própria Bárbara Virgínia, Linda Rosa, João Perry, Alfredo Ruas e Maria Clementina fazem

¹ Matos-Cruz, J. (1999), *O Cais do Olhar – O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

parte do elenco. O filme conta a história de Lídia, uma jovem professora primária que vai ensinar para uma aldeia da serra. Logo nos primeiros dias é informada pelo médico que este irá estar ausente durante três dias, para acompanhar o padre à cidade. São “três dias sem Deus”, como costumava dizer-se. Nesse intervalo, conhece Paulo Belforte, de quem os habitantes da aldeia dizem ter um pacto com o diabo, por alegadamente ter tentado matar a mulher e incendiado a igreja. No final, tudo se esclarece, com o regresso do padre e do médico à aldeia.

Esta seria a primeira e única longa-metragem de ficção realizada por uma mulher durante o período do Estado Novo. No entanto, reconhecemos a importância de outras figuras da cinematografia portuguesa, como a produtora e argumentista Virgínia de Castro e Almeida (anos 20) e da argumentista, actriz e realizadora Maria Emília Castelo Branco que, nos anos 50, apesar de diversas tentativas de pedido de subsídio ao SNI (Secretariado Nacional de Informação), não conseguiu concluir a rodagem de uma longa-metragem, tendo apenas realizado curtas-metragens. Também Teresa Olga, a primeira mulher realizadora da televisão portuguesa, com fortes relações ao mundo do cinema, apenas contabilizou algumas participações em categorias técnicas de filmes do Novo Cinema Português (foi assistente de produção em *Domingo à tarde*, de António Macedo, e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha; montadora de *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes e de *Pedro Só*, de Alfredo Tropa). De referir ainda os casos de Alice Gamito e de Maria Luísa Bivar que, tendo realizado dezenas de curtas-metragens institucionais nos anos 60, nunca terão passado à realização de longas-metragens.

A segunda longa-metragem de ficção realizada por uma mulher em Portugal – *Trás-os-Montes* - data de 1976 e é uma co-realização de Margarida Cordeiro e António Reis. Para além destas, até ao final de 2009 seriam realizadas, por mulheres, mais 38 longas-metragens. A primeira década forte, em termos de produção, seria a de 80, quando se destacam os nomes de Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil. Na década seguinte, surgem os primeiros trabalhos de Teresa Villaverde e, na primeira década de 2000, são realizados metade dos 40 filmes mencionados: 20 longas-metragens datam já do início do século XXI, quando se destacam os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire.

A tabela que se segue revela o ano de estreia da totalidade das longas-metragens referidas, bem como o número de sessões e de espectadores de algumas delas. Estes

últimos dados foram disponibilizados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), sendo que apenas se encontram contabilizados para os filmes realizados a partir da década de 70 (com algumas exceções, mesmo a partir desta data).

Encontram-se sinalizados a amarelo os filmes que o ICA identifica como Produção Nacional Minoritária (PNM), e que não serão considerados para o presente estudo. Tratam-se de filmes de realizadoras estrangeiras que não têm cidadania ou residência em Portugal, ao contrário dos casos de Monique Rutler, Jeanne Waltz e Solveig Nordlund cujos filmes se encontram incluídos no *corpus* desta investigação.

Longas-metragens de ficção de realizadoras portuguesas				
Ano	Filme	Realizadora	Espectadores	Observações
1946	Três dias sem Deus	Bárbara Virgínia		Dados desconhecidos
1976	Trás-os-Montes	Margarida Cordeiro (e António Reis)	10.335	1 sala
1981	Velhos são os trapos	Monique Rutler	483	1 sala
1983	Dina e Django	Solveig Nordlund	4.637	2 salas
1984	Jogo de mão	Monique Rutler	16.911	3 salas
1985	Ana	Margarida Cordeiro (e António Reis)	3.233	1 sala
1989	Relação fiel e verdadeira	Margarida Gil	608	1 sala
1989	Rosa de areia	Margarida Cordeiro (e António Reis)		Nunca estreou comercialmente
1989	Serenidade	Rosa Coutinho Cabral		Nunca estreou comercialmente
1990	Na pele do urso	Ann & Eduardo Guedes	7.164	PNM
1990	O som da terra a tremer	Rita Azevedo Gomes		Nunca estreou comercialmente
1991	A idade maior	Teresa Villaverde	7.100	2 salas
1992	Solo de violino	Monique Rutler	2706	3 salas

1992	Rosa negra	Margarida Gil		Nunca estreou comercialmente
1992	Nuvem	Ana Luísa Guimarães	44.300	6 salas
1994	Até amanhã, Mário	Solveig Nordlund	11.000	5 salas
1994	Três irmãos	Teresa Villaverde	25.000	4 salas
1995	No recreio dos grandes	Florence Strauss	426	PNM
1998	Comédia infantil	Solveig Nordlund	2.000	5 cópias
1998	Os mutantes	Teresa Villaverde	27.000	8 cópias
1999	Glória	Manuela Viegas	4.245	8 cópias
1999	O anjo da guarda	Margarida Gil	1.943	5 cópias
2000	Noites	Cláudia Tomaz	4.500	5 cópias
2000	Capitães de Abril	Maria de Medeiros	110.337	40 cópias
2000	Frágil como o mundo	Rita Azevedo Gomes	1.600	3 cópias
2001	Rasganço	Raquel Freire	13.000	9 cópias
2001	Água e sal	Teresa Villaverde	3.600	5 cópias
2002	Fato completo ou à procura de Alberto	Inês de Medeiros	1.100	1 cópia
2002	Aparelho voador a baixa altitude	Solveig Nordlund	3.564	18 cópias
2002	Brava gente brasileira	Lucia Murat	465	PNM
2003	Nós	Cláudia Tomaz	2.187	5 cópias
2003	Altar	Rita Azevedo Gomes	1.023	3 cópias
2004	A filha	Solveig Nordlund	679	3 cópias
2004	Sem ela	Anna da Palma	1.330	290 sessões
2004	André Valente	Catarina Ruivo	2.197	308 sessões
2004	A costa dos	Margarida Cardoso	12.231	607 sessões

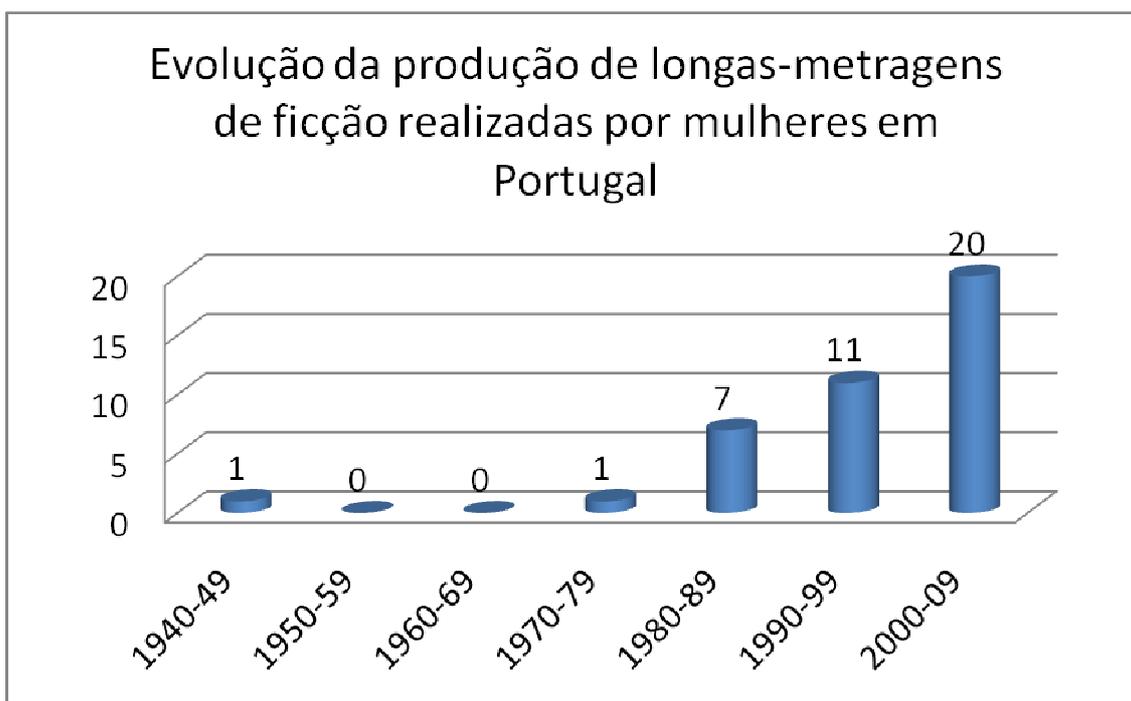
	murmúrios			
2004	Daqui p'ra alegria	Jeanne Waltz	352	42 sessões
2004	Rosa la China	Valeria Sarmiento	169	PNM
2005	Adriana	Margarida Gil	7.019	603 sessões
2005	Querida família	Teresa Pelegri/Dominic Harari	4.174	PNM
2006	Transe	Teresa Villaverde	5.020	339 sessões
2006	Lavado em lágrimas	Rosa Coutinho Cabral	1.328	170 sessões
2006	O diabo a quatro	Alice de Andrade	3.179	PNM
2006	Animal	Roselyne Bosch	7.632	PNM
2008	Terra sonâmbula	Teresa Prata	1.454	159 sessões
2008	Daqui pr'a frente	Catarina Ruivo	2.051	217 sessões
2009	Veneno cura	Raquel Freire	2150	229 sessões

Fonte: ICA e Matos-Cruz (1999)

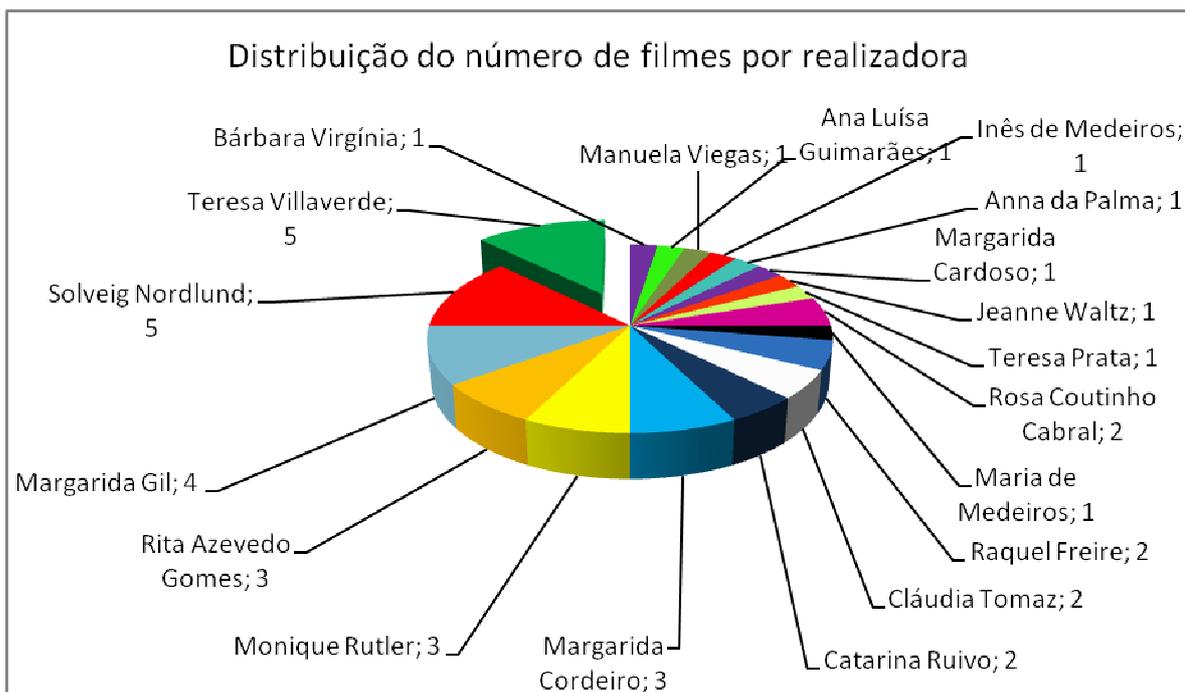
Pelos dados apresentados, podemos concluir que os três filmes mais vistos (dos que foram, até hoje, contabilizados) são *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, com 110.337 espectadores, sendo que existem 40 cópias do filme. Segue-se *Nuvem* (1992), de Ana Luísa Guimarães, com 44.300 espectadores, tendo sido exibido em seis salas. O terceiro filme mais visto é *Os mutantes* (1998) de Teresa Villaverde. Existem oito cópias do filme, que somou um total de 27.000 espectadores.

Inversamente, os dados do ICA revelam-nos ainda quais os filmes menos vistos nas salas de cinema. *Daqui p'ra alegria*, apesar de ter sido exibido em 42 sessões, não foi além dos 352 espectadores. É um filme de Jeanne Waltz, de 2004. O segundo filme menos visto (dos dados até hoje adquiridos) é *Velhos são os trapos* (1981) de Monique Rutler. Foi exibido em duas salas e não foi além dos 483 espectadores. Por sua vez, *Relação fiel e verdadeira* (1989), de Margarida Gil, foi apenas exibido em uma sala, somando um total de 608 espectadores.

A tabela realizada permite-nos ainda chegar a algumas conclusões, relativamente aos anos de maior realização feminina de longas-metragens em Portugal. Se, por um lado, *Três dias sem Deus* seria o único filme do período do Estado Novo, reconhecemos também o já mencionado reinício da produção nos anos 70 e uma subida exponencial registada no século XXI. Assim sendo, podemos ilustrar os dados obtidos no gráfico que se segue, onde se encontram clarificados.



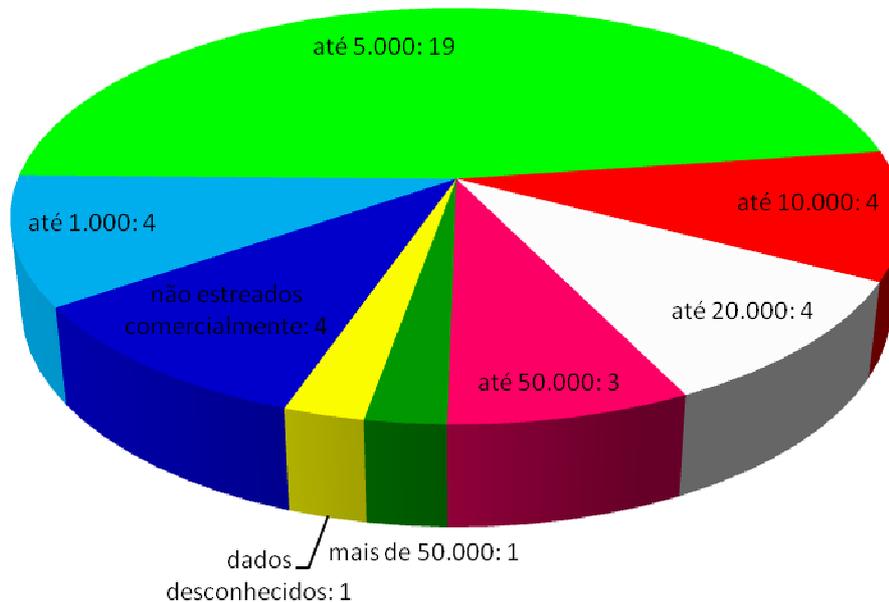
Depois de analisados os anos de maior produtividade cinematográfica feminina em Portugal, podemos ainda chegar a algumas conclusões relativas às cineastas com maior número de filmes realizados, conforme ilustramos no gráfico que se segue.



Podemos assim concluir que Teresa Villaverde e Solveig Nordlund são as realizadoras com maior número de longas-metragens de ficção (cinco cada uma), às quais se segue o nome de Margarida Gil (quatro).

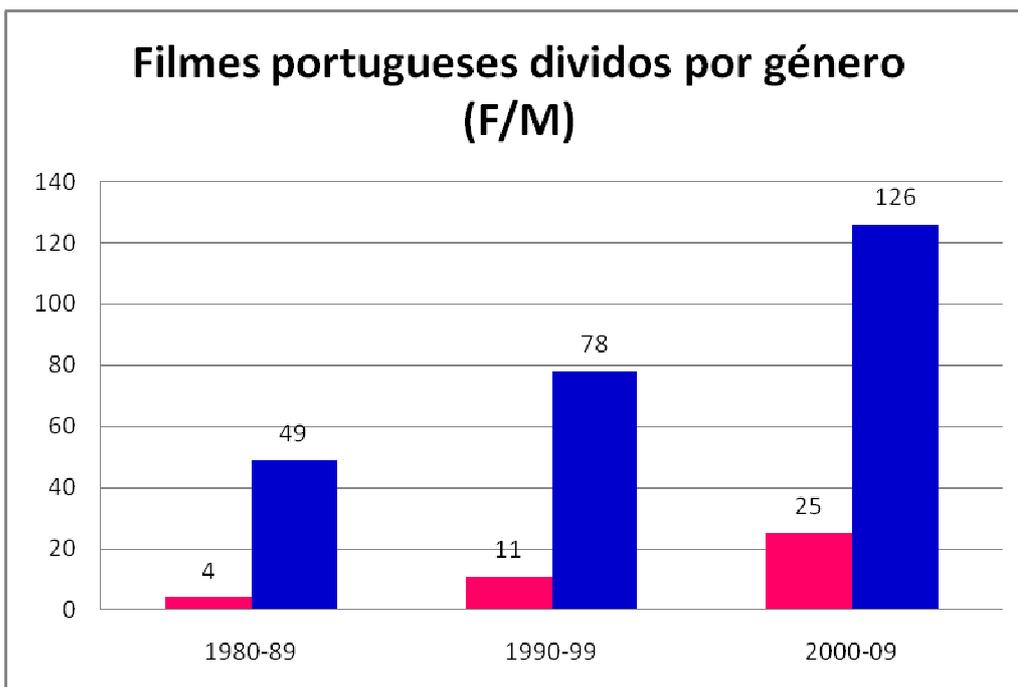
A tabela apresentada permite-nos ainda realizar um estudo da recepção destes filmes junto dos espectadores, como apresentamos no gráfico seguinte.

Distribuição do número de filmes por espectador

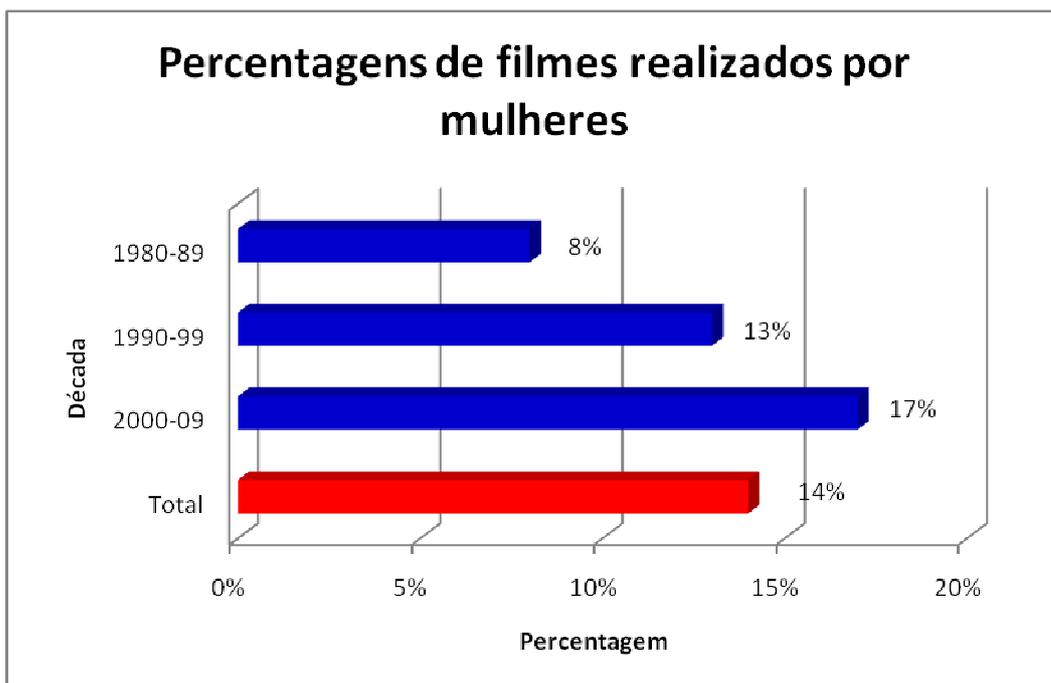


Pelo gráfico apresentado, podemos concluir que o número de filmes que não chegaram a ser estreados comercialmente é ainda significativo (4 longas-metragens de ficção). Paralelamente, a grande maioria dos filmes (19) tem entre 1.000 e 5.000 espectadores. Mais de 50.000 espectadores é um *record* apenas atingido por *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros.

Os dados do ICA permitem-nos ainda comparar o número de filmes realizados por homens e mulheres nas últimas três décadas. Sublinhe-se que a listagem elaborada pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual inclui produções nacionais minoritárias, cingindo-se apenas aos filmes estreados comercialmente e que, entre 1980 e 2009 foram 293.



Pela comparação apresentada podemos concluir que, das 293 longas-metragens nacionais (com produções maioritárias e minoritárias) apenas 40 foram realizados por mulheres. Apesar de a última década apresentar um aumento significativo na produção feminina, este foi contra-balançado por um simultâneo aumento de produção no número de filmes realizados por homens. Em percentagem, os dados podem ser apresentados da seguinte forma.



Pelo presente gráfico pode concluir-se que as mulheres realizaram 14 por cento das longas-metragens nacionais, estreadas comercialmente, nas últimas três décadas.

Face às estatísticas, facilmente percebemos que o cinema, não só em Portugal como no resto do mundo, continua a ser um universo maioritariamente masculino, pelo que consideramos útil que o debate se mantenha e actualize, tendo em vista um novo impulso à realização de filmes por parte de mulheres. As espectadoras (e, provavelmente, muitos espectadores) irão agradecer.

Ruina y refracción. Lectura en torno a Aquí se construye de Ignacio Agüero

Iván Pablo Pinto Veas

Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile

Resumen:

El cine documental ha sido pensado como registro referencial y discurso realista del mundo. Las líneas de interpretación vinculan al documental como un discurso transparente de denotación donde las operaciones cinematográficas tienden a la sobriedad del estilo y la utilidad argumental. Por otro lado el análisis narratológico de la ficción ha enfatizado la autonomía de la imagen cinematográfica y los modos de estructuración del relato, supeditando sus contenidos a una relación externa y subjetiva con el contexto. La primera discusión que queremos establecer dice relación con los modos de análisis del cine documental, desde una perspectiva que integre tanto su función simbólica como sus operaciones materiales; tanto su vinculación directa con el contexto social en el que está inmerso como su tensión discursiva, llámese giro retórico, opacidad, reflexividad. Desde aquí, nos interesa el documental como compleja operación simbólica que ha heredado de las agendas modernas del cine su vinculación a un pensamiento vivo sobre su presente. Se trata, en parte de encontrar un modo de analizar que rebase el descriptivismo y encuentre en la forma cinematográfica un modo de pensar histórico. En el caso chileno, el documental ha sido el lugar donde el cine ha mantenido un trabajo permanente en esta doble faz del signo, estableciendo, por un lado una agenda temática contingente y reflexiva sobre el presente político, y por otro, operaciones materiales que han confluído en el encuentro de alegorías e imágenes que nos hablan de un país, un momento histórico, un entorno económico y social. En ese marco, analizaremos dos documentales de Ignacio Agüero, uno de los realizadores más relevantes de los últimos 20 años en Chile. Nos centraremos en *Aquí se construye*. De la que tomaremos una metáfora temporal: la Ruina. En "Aquí se construye" Agüero filma las nuevas políticas de construcción urbana y sus estilos arquitectónicos (arquitectura efímera), ya su vez como la constante demolición de viejos barrios. Con música de Arvo

Pärt, el film parece insistir en las formas de esta destrucción y de la aparición de una modernidad ligada a la ruina.

Ruina y refracción. Lectura en torno a Aquí se construye de Ignacio Agüero

La cinta *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació)* de Ignacio Agüero se estrena en el año 2000, y tiene por personaje central a Guillermo Mann- profesor de biología, hijo de inmigrantes alemanes- quien ve amenazado su casa familiar y barrio residencial fruto de los procesos de edificación desregulada propios de la modernización neoliberal.

Anteriormente el cineasta había realizado *Cien niños esperando un tren*, donde filmaba a Alicia Vega dando clases de cine a un grupo de niños de poblaciones y de paso retrataba una sociedad saliendo de la dictadura. En el año 92 estrenó *Sueños de hielo* falso documental sobre el iceberg que llevó Chile a Expo Sevilla 92, encargo institucional rechazado por el gobierno, ya que no parecía reflejar el espíritu globalizante del Jaguar de Sudamérica. *Aquí se construye* confirmó a Agüero como un documentalista observador de su realidad social, pero a la vez con una gran apuesta estética. Abre, también, una década donde el documental chileno expandirá sus límites expresivos y genéricos, estableciendo una doble hélice cinematográfica, la narración de lo político y el testimonio del presente.

Este texto aborda dos figuras presentes en la cinta de Agüero la refracción y la ruina.

1. La cámara nos muestra a una familia mudándose de su hogar, una casa ubicada en un apacible barrio de Santiago. Una casa se deshabita y Agüero desde una mirada descriptiva nos muestra el patio interior de la casa- un jardín amplio Ñuñoíno- mientras su ex habitante la despide, el último plano de la escena nos muestra el frontis hasta escuchar un sonido de estruendo, que da paso a un plano del mismo frontis que, entre medio de la polvareda, distinguimos que está siendo demolida con máquinas de excavación. Durante extensos segundos el director nos muestra con insistencia información que va un poco más allá de un hecho informativo, para establecer una cierta fascinación por la fuerza violenta y destructiva de las máquinas: paredes cayéndose, el impacto de las máquina y el metal contra el cemento, lo que queda de aquello que ya no existe más.

En una segunda instancia, el director pasa a un montaje de calles, casas, edificios. Vemos una ciudad “en venta”, edificios de apartamentos de arquitectura efímera, máquinas que destruyen y construyen, un paisaje de cemento en movimiento, donde algunos transeúntes observan de forma atónita, circulan o murmuran alguna vaga protesta. El sonido que ha comenzado con un estruendo se confunde con una composición de Arvo Pärt, que transita por estructuras libres, atonales. La materia visual- recalando el efecto físico de la destrucción y los espacios abandonados a medio construir, el cemento y el hierro en proceso constante – y sonora- vía el ruido permanente, la música- están en primer plano, y por momentos la acción narrativa no avanza.

En uno de los planos se recorre con un travelling lateral una demolición, y el punto de vista no parece claro, más bien acechante, entre medio de rejas y elementos puestos entre medio del fondo y el lente, nos preguntamos ¿Quién mira?

2. El cine documental como forma expresiva ha sido delimitado desde la perspectiva de cierto canon teórico históricamente a ilustrar cierta argumentación ideológica, a transparentar planteamientos, a reflejar por vía de la imagen cinematográfica procesos sociales: Bill Nichols ha llegado a hablar de un realismo intrínseco al cine documental, negando cierto derecho a la metáfora y prevaleciendo la metonimia, que, de acuerdo a ciertas “particularidades de la película fílmica y la cinta magnética” ceñirían al cine documental de cierta forma exacta de lo real; en ese sentido, el estilo privilegiado del documental desde este planteamiento pareciera ser el realismo, y su relación entre registro y referente, parecieran llevarlo a la analogía (Nichols, 1997).

Sin embargo, el filme de Agüero parece plantear ciertos problemas al respecto. La detención e insistencia de los planos, así como los intervalos poéticos dados por una serie de *travellings*, y movimientos que buscan otorgar temporalidad, nos llevan más bien a un cierto vaciamiento o desplazamiento del significado literal de la imagen cinematográfica.

Un primer punto que nos interesa señalar, sería este: *Aquí se construye* es un filme documental, en el que sus significados “cognitivos” se desplazan, no anulándose, pero sí retardando, o estableciendo estrategias de opacidad (distanciamiento, dispersión, conceptualización por vía del montaje) frente al motivo central del film.

Gabriel Castillo en su ensayo sobre el ensayismo latinoamericano, ha llegado a hablar de una cierta “refracción del estilo”, entendido como una distancia del gesto mimético articuladas desde una “esfera preconciente, una proyección enrarecida de diferencias inmediatas” (...) donde “el medio modifica las trayectorias de significación que el creador busca darle conscientemente”(Castillo, 2005: 32).

En el caso de la cinta de Agüero podríamos pensar esta relación mimética- en el caso del ensayismo referido a la copia de un estilo- con respecto a los modos clásicos del documental (observacional o expositivo, según Nichols), donde los intervalos poético-musicales, abstractos, y con cierta tendencia a la dispersión de los motivos, tiende a establecer un vaciamiento de la significación. Lo que opera bajo un modelo de observación, más bien establece un tráfico, donde el lente regresa una y otra vez a los espacios, al paisaje urbano, a las máquinas en movimiento, en una sinfonía apocalíptica; donde lo que vemos, parece más que mostrarse, ocultarse.

Michael Renov en “Charged visión”, ha comentado algo de estas fuerzas magnéticas de la imagen cinematográfica documental que “mezcla motivos conscientes y deseos inconscientes, motivada tanto por la curiosidad como por el terror y la fascinación”, apostando por una teoría del cine documental que abogue por sobre establecer un discurso “sobrio y objetivo” más bien por un campo de conflicto permanente entre “conocimiento, verdad y placer” lejos de la unidad, certeza y autosuficiencia del sujeto, abriéndose tanto al conocimiento racional como a ciertos impulsos fantasmáticos de la imagen (Renov, 1993).

El caso del documental de Ignacio Agüero sería paradigmático. Su doble trabajo, que pasa por narrativizar una crítica al manejo del espacio urbano y la extinción de los barrios residenciales- por un lado- y por otro dejarse llevar por un cierto deseo fugitivo de la mirada, fascinada por la destrucción, abriría su documental hacia algo más cercano a la poesía que a la prosa, citando una vieja polémica del cine moderno.

3. Pero hay otro elemento que nos interesa en este filme de Agüero. La fascinación no sólo se remonta a los efectos destructivos del avance de la técnica, y la edificación urbana, sino también a un cierto decadentismo presente a lo largo de todo el filme. El personaje central, parece ser el vestigio viviente tanto de una clase alta europea siendo hijo de un diplomático alemán, hoy dedicado a hacer clases de biología en una universidad privada. A su vez, su

discurso parece ser un discurso donde desde el principio la cuestión de la muerte está presente. Al respecto de la edificación que se encuentra realizándose al lado de su casa de infancia donde reside estoico, dice: “Todos estamos decayendo con nuestro entorno...estamos frente a una destrucción violenta del paisaje. Me están matando mi pasado, mi cultura, mi persona...es parte de una infancia que se va...es como la muerte de un familiar”.

A la reflexión de Mann, se impone el paso del tiempo, inexorable. Agüero establece tres o cuatro elipsis de tiempo, separadas por varios meses para volver a visitar a Mann. En cada una, el ánimo del personaje parece ir decayendo, y es la construcción que se hace al lado de su casa la que pareciera ser culpable. En la última entrada de Mann, su ánimo se ve inquieto, su madre está muy enferma y él recientemente operado del corazón. En las escenas finales la madre muere, y junto con ello, la casa está en venta. Las diversas reflexiones sobre el hábitat que establece Mann a lo largo del film dan un contexto donde la cuestión del territorio, el hábitat, la lucha por la especie parecen estar muy presentes, llevando, de algún modo, a una cierta naturalización del sujeto.

Agüero detiene el lente en los jardines interiores de las casas residenciales, ligados a hábitats de especies animales,¹ vemos también, distintos “hábitats” y modos de “dominación del territorio”; circos, acuarios. Pero así también, un seguimiento a los obreros que trabajan en la construcción de al lado, que viven en otra zona de Santiago- Renca- que surgió con las tomas de terreno de la década del 60. Agüero sigue sus trayectos hacia el trabajo, y contrasta sus existencias con la de Mann. A su vez, en un montaje de plano/contraplano, hacia el final del film, Mann intenta escudriñar a la distancia quienes son los nuevos habitantes del edificio que asoman en el balcón; ellos también lo observan, intentan verse, pero pareciera que la vista “no alcanza”. Agüero opone regímenes temporales: el habitante de un barrio residencial en decadencia cuyo auge fue hacia la década del 50; los sobrevivientes y habitantes de las tomas de terreno de la década del 60; el nuevo habitante santiaguino heredero de la neomodernización, que se acaba de comprar

¹ Valeria de los Ríos ha llegado a hablar de los jardines del film como “heterotopías”, siguiendo la noción foucaultiana.

un departamento. En esas yuxtaposiciones, Agüero opera desde la decadencia, desde aquello que deja de existir.

Podemos pensar esta figura bajo la idea de “la ruina”, entendiendo por ella- y de acuerdo a extensos análisis realizados sobre su presencia en la literatura contemporánea- como la “mortificación de aquello que ya no es novedoso” (Buck Morss, 181), y que Idelber Avelar ha propuesto leer en oposición a la “redondez metafórica” del mercado, la infinita sustitutibilidad de la mercancía, que vuelve obsoleta la anterior, sin residuos, sin restos (Avelar, 2004). En el marco del “pacto neoliberal” que fue llevado a cabo en Chile,² podemos decir que el trabajo de Agüero implica un trabajo de aquello que el neoliberalismo del mercado ha establecido como pasado, como algo sustituible. Agüero filma carteles de casas en venta y arriendos y ventas inmobiliarias, contrastando los estilos arquitectónicos de ambas: casas residenciales y departamentos. Ellas son mercancías que el mercado inmobiliario cotiza y pone precio. Y en el marco de ello, la neoarquitectura reemplaza - “limpiando” antes el territorio- las viejas casonas. Avelar escribe “la mercancía anacrónica, desechada, museificada o reciclada encuentra su sobrevivencia en cuanto ruina”. Agüero filma los jardines, las fachadas, los techos como figuras en extinción; los restos destruidos de las casonas, como fragmentos de un pasado que desaparece. Son, ellas mismas “alegorías”, fechadas, llenas de marcas del tiempo, vestigios de un pasado que espera a ser redimido, un tiempo otro “mortuorio”, “cadavérico”.

Hacia el final el personaje dice: “Los bichos se reproducen. Mi madre está muy mal. La

² Tomás Moulián ha realizado un análisis del “ajuste estructural” llevado a cabo durante la dictadura por los llamados “Chicago boys” y con el apoyo ideológico del padre del neoliberalismo Milton Friedman, confirmando su programa durante los años de Transición. Es desde acá donde Moulián instala en la figura del consumidor, el ciudadano credit-card, una de las metáforas más interesantes acerca del nuevo sujeto social, cooptado por el mercantilismo en las relaciones sociales (la fetichización del dinero y el utilitarismo en los vínculos), y cristalizado en esa doble relación de dominio y placer que da el consumo. Un escenario que pareciera no sólo haberse confirmado, si no, monumentalizado, vía el triunfo de la derecha económica de Sebastián Piñera, que significa, en el macro, un retroceso en la presencia del Estado de bienestar y un avance en el horizonte globalizado y transnacional del mercado desregulado. Luis Cárcamo-Huechante, por su parte, ha llegado a hablar de una “Nación-mercado”, como “espacio material y simbólico que se proyecta dentro del diseño de la liberalización económica”, un espacio que debe pensarse a su vez como “fábula, trama y discurso” donde es factible analizar “operaciones discursivas” que han sido “claves para dar forma a una retórica, a un universo de signos y una imaginación social que terminarán reconfigurando la cultura pública del país”.

Situación es crítica. Cáncer terminal”

La muerte, presente en el filme desde el principio, llena de un aire melancólico, decadente. Agüero hace énfasis en las extinciones, aquello que ha dejado de ser, el resto olvidado.

Conclusiones:

Lo que he querido hacer en este trabajo, es establecer un acercamiento al filme documental de Agüero que establezca una distancia teórica con la transparencia o la mimesis (refracción) y que, por otro lado, se distancie de lo simbólico, para acercarse a una metonimia- ruina- alegórica. Son, a la vez, las marcas refractarias del documental las huellas, o marcas de la superficie visual, son ellas, las marcas que fuerzan también a la mirada reflexiva.

Bibliografía

Avelar, Idelber (2004), *La ficción dictatorial y el trabajo del duelo*, Cuatro propio.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Buenos Aires: Paidós.

Renov, Michael (2004), *The subject of documentary*, Minnesota: University of Minnesota press.

O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo

Angela Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco

prysthon@gmail.com

Resumo:

Apresentaremos um breve histórico do cinema produzido no Recife, desde o mítico Ciclo do Recife nos anos 20, passando pelo período vanguardista do Super 8 na década de 1970, pela retomada dos 90 e pela adesão ao *mainstream* do cinema brasileiro, para enfim chegarmos ao conjunto de filmes (tanto ficções, como documentários) realizados por duas produtoras de jovens cineastas, a Símio Filmes e a Trincheira. O objetivo é investigar como os modos de aproximação ao real e a rejeição tanto do regionalismo, como do ponto de vista alegorizante, moralista e/ou sentimental que de certo modo predominaram nas gerações anteriores, puseram em marcha um conjunto de banalidades, que, paradoxalmente, desafiou a própria noção do banal.

O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo

Talvez uma das chaves mais eficazes para compreender o cinema feito hoje no Recife, sobretudo aqueles filmes realizados por um grupo de cineastas que em sua maioria está chegando agora aos trinta anos, seja a ideia de sensibilidade do banal, sensibilidade esta que vem se tornando cada vez mais recorrente, não apenas no cinema latino-americano, mas no cinema mundial contemporâneo - mais especificamente o que se chamava Terceiro Cinema anteriormente e que talvez seja mais pertinente chamar de cinema periférico. Falar sobre os filmes do Recife do final da década de 2000 pressupõe uma entrada, ainda que breve, na historiografia do cinema da cidade, ou de modo mais amplo, o cinema feito no estado de Pernambuco.

O cinema pernambucano vem ocupando um espaço bem relevante na história do cinema brasileiro desde os anos 20, quando foi estabelecido o chamado “Ciclo do Recife” – um

dos ciclos regionais mais destacados do cinema silencioso no país e resultado de um esforço coletivo de cerca de 30 cineastas que, de 1923 a 1931, realizariam 13 longas-metragens (nomes como Edson Chagas, Gentil Roiz, Jota Soares e filmes como *Retribuição*, *Jurando Vingar*, *Aitaré da Praia* e *A filha do advogado*, talvez o mais conhecido desses filmes). O segundo desses ciclos (já na época do cinema sonoro, na segunda metade do século XX, depois de uma primeira metade muito complicada para o cinema da região – poucas películas, filmagens interrompidas) seria o ciclo do Super 8 na década de 1970, com nomes como Firmo Neto, Geneton Moraes Neto e Jomard Muniz de Brito desenvolvendo sobretudo em Recife um cinema alternativo e experimental. O Super 8 gerou cerca de 250 filmes (primordialmente documentários e filmes experimentais) e serviu para formar a geração posterior. Entre 1983 e 1988 foram produzidos quinze filmes (curtas e médias) em 16 e 35 mm, especialmente documentários sobre personagens e temas da região, quase todos financiados com dinheiro público (CONCINE e Embrafilme).

Mas foi nos anos 80 que a geração que se consolidaria uma década depois como o establishment do cinema de Pernambuco (os que ficaram conhecidos no resto do país) começou a produzir curtas: Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Cláudio Assis, entre outros. A década de 90 significou, portanto, a inserção mais enfática do cinema de Pernambuco no mainstream cinematográfico brasileiro, sobretudo a partir do filme *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1996), primeiro longa-metragem produzido no estado desde a década de 70, desde *O palavrão* (Cleto Mergulhão, 1972).

Baile perfumado marcou em Pernambuco o que se chamou de “Cinema da retomada”, ou seja, a reconstrução da produção cinematográfica brasileira depois do período de enormes dificuldades entre o final dos 80 e início dos 90. Além de restabelecer a indústria do cinema, a “retomada” também significou o reconhecimento da produção de outras regiões que não o Sudeste, os filmes que vinham de fora do “eixo Rio-São Paulo”. Essa emergência de uma filmografia periférica estava associada também a uma afirmação regionalista, mais evidente até na música popular, como no caso do *manguebeat*.¹ No caso de Pernambuco, é importante sublinhar a ênfase regionalista de grande parte dos realizadores que começaram nos 80 e 90: de “O Baile Perfumado” de Paulo Caldas e Lírío Ferreira; passando por *Amarelo Manga* de Cláudio Assis (2003);

¹Manguebeat (ou Manguebit, como preferiam seus fundadores) foi um movimento musical do Recife dos anos 90, com grande influência em outras esferas da cultura como moda, design gráfico e audiovisual.

Árido movie (2005) de Lírío Ferreira e *Cinema, aspirina e urubus* (2006). Tal ênfase regionalista estava conjugada de modo geral a outro traço estético, um naturalismo que tendia ao grotesco, especialmente nas obras de Cláudio Assis e Lírío Ferreira. Sem deixar de ser realista, o cinema *mainstream* de Pernambuco buscou afirmar uma espécie de sotaque fílmico (Nacify, 2001) através da caricatura, através do estranhamento, através do excesso de caráter local.

E é justamente a este localismo folclórico, a este excesso grotesco e caricatural do Nordeste, o elogio do popular “histérico” e até certo ponto da vulgaridade ou ao realismo “vernacular”² que de certo modo se contrapõe a sensibilidade do banal apresentada pela nova geração (e também por alguns cineastas da geração anterior que tentam matizar o regionalismo, ainda que operando claramente dentro de suas fronteiras – caso de Paulo Caldas em “Deserto Feliz” e, principalmente, Marcelo Gomes que junto a Karim Ainouz fez “Viajo porque preciso, volto porque te amo”). A produção de jovens cineastas (a maioria não chegou aos trinta anos) abordada aqui (Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Daniel Bandeira, Marcelo Lordello e Leonardo Lacca) tenta, ainda que não deixando de apresentar características e temas regionais, romper com o regionalismo da geração anterior, afastando-se do “sertão”, abandonando as conexões com o manguebeat e evitando o road movie (que de certa maneira predominaram nas produções dos anos 90 e da primeira metade dos 2000). Nos filmes deste grupo (e aqui me refiro principalmente às produtoras Símio Filmes e Trincheira Filmes) predominam os documentários e mesmo nas incursões ficcionais há uma inclinação realista.

Esta nova geração do Recife adveio da universidade, a maioria deles formada em cursos de comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. É o caso de Marcelo Lordello, da Trincheira Filmes, que iniciou sua carreira de diretor com o curta-metragem *Garotas de ponto de venda* (2007) (FIG.1), que aborda o universo das promotoras de vendas em supermercados do Recife. O filme sutilmente inscreve sua crítica aos contornos mais perversos (e nonsense) do capitalismo transnacional, sendo simultaneamente irônico e delicado, respeitoso e irreverente:

Lordello enfrenta um desafio: tornar personagem um indivíduo que parece apagado pelo

² “A arte vernacular, não acadêmica, é produzido informalmente por indivíduos que não se reconhecem como artistas, e tem um papel muito importante na estética Manguebeat. Podem ser considerados elementos da estética vernacular os bordados e adereços dos figurinos do maracatu, as padronagens de sacola de feiras, as xilogravuras dos cordéis, etc” (Fonseca, 2005: 30).

discurso da marca para a qual trabalha. Olhares distraídos, pés que demonstram impaciência, o momento em que a cabeça voa entre um cliente e outro - o cineasta soube nos oferecer a sensação de que, por trás da fala automatizada da empresa que elas não se cansam de reproduzir, há um sujeito particular, trabalhando e tentando tocar sua vida para frente (Callou, 2008).



FIGs. 1, 2 e 3

Lordello viria a aprofundar o rechaço ao regionalismo e esboçar de modo mais contundente essa poética do banal com outro curta (FIG.2), *Nº 27* (2008), desta vez uma ficção sobre um garoto que se tranca no banheiro da escola depois de um ataque de dor de barriga. Através de planos de rigorosa elegância e atuações desafetadas dos adolescentes (quicá deixando entrever inspirações bressonianas), *Nº 27* apresenta um acidente do cotidiano que se converte em catástrofe, mostrando o próprio universo do banal como território do horror. No seu primeiro longa-metragem (FIG.3), *Vigias* (2010), o diretor retoma o documentário e a intenção de registrar as transformações do capitalismo no Recife, ao acompanhar a jornada noturna de sete vigilantes de edifícios de classe média da cidade da sua chegada ao trabalho até a sua saída. Em *Vigias*, Lordello amplia suas preocupações com os detalhes do cotidiano, com os tempos estendidos e alongados do real, com as minúcias desimportantes da gente comum, frisando de um lado a aversão à caricatura e ao barroquismo que predominavam no cinema do Nordeste até a primeira metade da década de 2000 e uma adesão aos ventos minimalistas que sopravam desde a década de 90, sobretudo no cinema asiático e latino-americano.

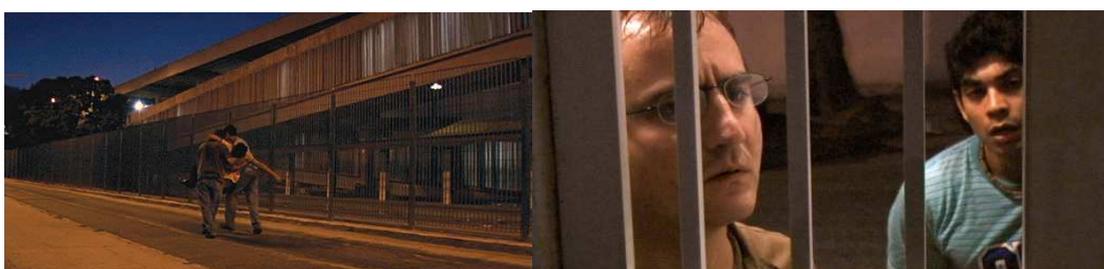
Também da Trincheira Filmes, Leo Lacca dirigiu em 2008 o curta-metragem de ficção *Décimo Segundo* (FIGS. 4 e 5), sobre um rapaz que visita uma amiga (ou ex-namorada, não se sabe ao certo) num apartamento do 12º andar. Esta lhe prepara um café. Neste filme, os efeitos de desdramatização e gestos automáticos servem para construir uma espécie de estrutura que vai dar evidência a cada elemento dos planos do filme.

Interessam fortemente a Lacca os longos planos- sequência, a visibilidade total do mínimo.



FIGs. 4 e 5

Um dos exemplos de ficção mais dissonantes, contudo, do cinema feito em Pernambuco– tanto por ser uma espécie de comédia screwball, como pelo pendor para o nonsense do cotidiano – desse nosso recorte recifense seja o longa *Amigos de risco* (2008), de Daniel Bandeira (FIGs 6 e 7), realizador ligado à Símio Filmes. Um *After Hours* (Martin Scorsese, 1985) de baixíssimo orçamento ou um *Rapado* (Martin Rejtman, 1992) mais acelerado, o filme mostra as surpresas da vida ordinária, os sustos do cotidiano, o humor melancólico da urbanidade periférica a partir das desventuras de dois amigos de classe média baixa na noite recifense ao se depararem com um terceiro amigo trambiqueiro. Ainda que trazendo à tona cor local (com os sotaques, os subúrbios e viadutos de Recife, a trilha sonora “típica”) e se alinhando a certa tradição da representação da violência do cinema brasileiro, parece almejar o universalismo da banalidade e o apelo do comum.



FIGs. 6 e 7

Dois outros diretores da Símio Filmes, Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro também parecem encampar o projeto de comentário sobre o Brasil contemporâneo a partir do cotidiano, embora tenham modos diversos de abordá-lo. Realizaram juntos, por exemplo, o documentário de longa-metragem *KFZ 1348* (2008) (FIG.8), no qual, a partir de um fusca encontrado num ferro-velho do Recife, mostram a busca por todos os

seus oito donos, desde o empresário de São Paulo que o comprou primeiro em 1965 até o dono do ferro-velho, percorrendo várias cidades do país. Pela própria natureza do seu dispositivo e pela sucessão de personagens e situações, o filme não é propriamente minimalista como os outros exemplos mencionados acima, contudo aponta para a mesma sensibilidade do corriqueiro exibida pelos exemplos anteriores, delineia uma leveza de tom sem ostentações desnecessárias ou uma retórica excessiva e adere a um discurso historiográfico alternativo.



FIGs. 8 e 9

Marcelo Pedroso dirigiu sozinho outros documentários, entre eles o média-metragem *Balsa* (2009) (FIG. 9), a filmagem de um dia numa balsa que leva passageiros e carros de dois pontos distintos do litoral de Alagoas. Incorporando o ritmo do trajeto, o filme se aproxima da lentidão observacional de um cineasta como o chinês Jia Zhang-Ke ou como o argentino Lisandro Alonso deixando irromper um estado de apatia, essa sorte de deriva que no caso de *Balsa* literalmente “deixa-se balançar por vagas quaisquer” (Barthes, 2003, 375).

Entretanto, incursão mais inquietante no universo do banal de Pedroso foi o longa *Pacific* (2009) (FIG. 10), documentário que reúne footage feito por passageiros de um cruzeiro de classe média a Fernando de Noronha. O filme engendra narrativas a partir do material pré-existente, um material composto por kitsch, sentimentalismo, constrangimento e excesso. Depende completamente de imagens alheias (seu diretor sequer estava no cruzeiro, as imagens foram obtidas por assistentes ao fim da viagem) que primam pela precariedade e pelo clichê amadorístico, porém uma vez reunidas ganham um contorno estranho e também melancólico, parecem mostrar o avesso do banal dentro da própria banalidade.



FIGs. 10 e 11

Para finalizar, temos um exemplo híbrido: *Avenida Brasília Formosa* (2010) (FIG. 11), de Gabriel Mascaro, longa-metragem sobre as transformações de uma comunidade pobre da periferia do Recife chamada Brasília Teimosa. Na primeira metade dos anos 2000, foi construída no bairro uma avenida (a do título), uma construção que acabou significando o ápice de uma intervenção urbana que deslocou seus moradores para um conjunto habitacional em outro subúrbio da cidade. Aludindo direta e insistentemente a algumas formas usuais de espetáculo: reality shows, novelas, música brega, música evangélica, Mascaro construiu uma ficção com os moradores do bairro e sobrepôs os registros documentais destes personagens com momentos nos quais eles atuavam e repetiam diálogos escritos pela equipe de roteiristas. Beatriz Sarlo (2005) fala de uma proliferação de histórias da vida cotidiana, pela multiplicação das memórias individuais, o que ela chama de “virada subjetiva”, especialmente no discurso acadêmico que, inclusive, ampliaria o interesse do público geral por esse discurso. Esse argumento pode ser estendido ao cinema, no qual “histórias mínimas” parecem curiosa e paradoxalmente refletir uma espécie de ressaca da espetacularização da cultura.

Nos últimos anos, sobretudo nos festivais mais alternativos, é possível detectar por um lado um cansaço, certo esgotamento das estratégias fílmicas do minimalismo expressivo da década de 2000 (representado em grande parte pelo cinema argentino e oriental). Muitos dos cineastas já se estabeleceram, mais do que isso, foram decretados *passés* em alguns circuitos da crítica e dos festivais (o caso mais emblemático provavelmente é a recepção majoritariamente negativa do último filme de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza* [2008]). A própria discussão sobre o cotidiano, sobre o real e suas apropriações no cinema, tanto o de ficção, como o documentário, dá a impressão de uma superexposição, de um esgarçamento pelo excesso de uso. Por outro, e os filmes do

Recife o demonstram exemplarmente, a sensibilidade do banal ainda se constitui como uma sorte de resistência, de embate. Então, parece-nos profundamente necessário avaliar quais os impactos dessa estética de modo mais contundente. Principalmente tendo em conta a última geração que tem assumido e assimilado a influência desses cineastas se não propriamente como precursores, certamente como renovadores desse fascínio com o ordinário a ponto de transformá-lo, da recusa (e muitas vezes a problematização) ao espetáculo mesmo que tematizando-o (como é o caso Marcelo Pedroso com os shows toscos do *Pacific* ou de Mascaro com a aspirante ao Big Brother e a inescapável trilha sonora brega de *Avenida Brasília Formosa*), do elogio às margens e ao obscuro, do desafio à vulgaridade muitas vezes a partir da própria vulgaridade, e, especialmente, do retorno ao âmago do banal para atravessar de modo crítico e original os estereótipos da humanidade.

Bibliografia

Barthes, Roland (2003), *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes.

Callou, Hermano (s. d.), “De fato 2 (descrições)”, Disponível em http://www.janeladecinema.com.br/edicoes_anteriores/2008/janelacritica/2008/11/de-fato-2-descrises_18.html (acessado em 08 de março de 2011).

Jameson, Fredric (1995), *As marcas do visível*, Rio de Janeiro: Graal.

Nacify, Hamid (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Sobre as situações de filmagem no documentário

Sérgio Puccini

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Instituto de Artes e Design (IAD)

sergpuccini@hotmail.com

Resumo:

Esta comunicação procura resgatar assunto tratado em livro do autor intitulado *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2009), em que examinamos as situações de filmagem no documentário. Partindo de um recorte classificatório marcado por dois grupos designados respectivamente por *eventos integrados* e *eventos autônomos*, o artigo se detém nas situações não controladas dos eventos autônomos dando ênfase a depoimentos de cineastas ligados à prática do documentário direto.

Palavras-chave:

cinema – documentário - documentário direto

Sobre as situações de filmagem no documentário

Essa comunicação tem como base conteúdo do livro *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (Puccini, 2010), em que abordamos, em sua segunda parte, questões relacionadas às situações de filmagem enfrentadas pelo cineasta no documentário.

Nesse livro, trabalhamos com um recorte classificatório marcado por dois grupos: filmagem de *eventos integrados* e filmagem de *eventos autônomos*. Chamamos de eventos integrados todos aqueles que ocorrem por força da produção do filme, só existem para o filme, são escalonados e organizados para atender as necessidades de produção de um documentário. Já os eventos autônomos são aqueles que fogem do

controle da produção do filme, são os eventos do mundo que não se moldam aos critérios de uma filmagem.

Quando falamos em controle da situação não estamos necessariamente nos referindo a um trabalho de filmagem feito a partir de uma roteirização prévia, que permita planejar, de maneira precisa, todo o conteúdo dos planos de filmagem. Aquilo que entendemos por controle das situações de filmagem está relacionado a critérios que orientam o trabalho de fotografia do filme, a uma preparação adequada do ambiente de filmagem em que as condições de iluminação possam ser moldadas pelo diretor de fotografia, da montagem e afinação da luz ao trabalho de câmera. A preparação do ambiente de filmagem cria obrigatoriamente uma certa formalidade em torno evento que pode interferir na espontaneidade de seus participantes. Esse grau de formalidade pode variar em função dos locais em que essa filmagem ocorre: de um ambiente de estúdio, todo dominado por um aparato técnico, aos ambientes de convívio dos participantes, em que esse aparato técnico se vê obrigado a se ajustar às condições do meio.

O grau de controle das situações de filmagem interfere diretamente no trabalho de direção do documentário. Situações mais controladas favorecem um maior domínio do diretor nas decisões de filmagem. Já as situações de menor controle, típicas da filmagem de eventos autônomos, minimizam o papel do diretor ao mesmo tempo em que aumentam a responsabilidade do *cameraman*, que muitas vezes assina a direção de fotografia, nas escolhas feitas durante as tomadas.

O que mais nos interessa nessa comunicação vem a ser o exame das situações de filmagem que envolve os eventos autônomos, aqueles que não são controlados pela produção do filme. O imperativo para a filmagem de situações não controladas vem a ser *mobilidade*. Foi graças às leves câmeras de 16 mm, e ao gravador de som magnético e portátil, que um novo método de se fazer documentário pode ser introduzido, ainda nos anos 1960, todo ele baseado nas relações que nascem do contato direto de uma reduzida equipe de filmagem com o mundo que a cerca. Das estratégias de recuo do primeiro cinema direto norte-americano, às opções mais participativas do documentário verdade francês de recorte mais reflexivo, o trabalho de construção do filme passa a ter como um dos pilares centrais o decisivo papel do cinegrafista nas escolhas feitas durante as filmagens.

De Louis Marcorelles:

Você já tem que ir montando o filme ao mesmo tempo que o acontecimento se produz realmente. Você tem que decidir: é isto que eu quero ver e não isso, aquilo e aquilo outro. Nada de ficar lá sentado esperando ordens. Você mesmo é que tem de tomar a decisão, depois é impossível mudar. Sua habilidade torna-se bem menos importante do que o fato de saber se o assunto é interessante e se a concepção que você tem do assunto é interessante. Você não mostra o assunto integralmente, você seleciona e é a seleção que você faz que decide (Moura, 1985: 56-57).

Ao contrário do que ocorre em situações controladas, em que toda a ação que se passa na frente da câmera tende a se conformar com as exigências do quadro cinematográfico, em situações de filmagem de eventos autônomos a ação tende a escapar dos limites do enquadramento da câmera, a correr por fora, fazendo com que o registro da câmera se torne muitas vezes incompleto, fragmentado. O enquadramento da câmera é dominado por uma força centrífuga que obriga o operador uma correção de quadro constante. A relação entre a ação e as conformidades do quadro são mais conflituosas. O espaço do mundo é soberano e a câmera, muitas vezes, apenas reage às manifestações que dele provém.

Essa relação de submissão entre a câmera e o espaço de mundo influencia também o repertório expressivo de filmagem. A primeira consequência dessa situação de filmagem é valorização das tomadas de longa duração. Em uma tomada longa, feita em situação de mundo, as exigências da técnica de filmagem, como correção do foco, composição do quadro e iluminação, ficam submetidas às necessidades do registro, como atesta o diretor de fotografia Adrian Cooper:

A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra as sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme (*apud* Puccini, 2009: 79).

No momento da filmagem de eventos autônomos, feita sem nenhum roteiro, o diretor de um documentário, e seu operador de câmera, freqüentemente é obrigado a enfrentar

situações que os diretores de filmes de ficção se esforçam para evitar: as situações nascidas do acaso. Essas situações, invariavelmente, obrigam ao cinegrafista improvisar seu trabalho de câmera confiando apenas na sua sensibilidade em lidar com um problema que lhe é imposto por circunstâncias que fogem do controle da equipe de realização. A experiência de enfrentar situações nascidas do acaso e a possibilidade de se filmar em aberto, sem um roteiro técnico previamente definido, atrai boa parte dos documentaristas. Adrian Cooper, diretor de fotografia de *ABC da greve*, comenta sobre um momento específico da filmagem do documentário de Leon Hirzman:

O acaso era nosso guia. Em um dos momentos mais reveladores do filme, tínhamos acabado de filmar clandestinamente dentro de uma fábrica, falando com os operários sobre a greve, e saímos para a calçada. Nesse momento chegava um jovem executivo, muito agressivo, exigindo explicações da equipe e querendo nos mandar embora dali. Aproveitando a deixa, Leon imediatamente convidou-o a fazer uma declaração sobre a greve. Foi incrível, porque de repente toda aquela arrogância do empresário – que na verdade era também um coitado, um empregado que estava do lado dos patrões – toda arrogância dele caiu por terra, e ele percebeu que tinha que responder por suas atitudes e palavras. E ele então se cala, não sabe mais o que dizer. Essa capacidade de aproveitar o momento, de saber lidar com o acaso, deu ao filme momentos muito fortes, resgatados da realidade pela sensibilidade de Leon. (...) O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso. Na verdade, só o acaso é importante, o acaso é o que você filma (*apud* Puccini, 2009: 80).

Cooper faz de sua experiência de filmagem em *ABC da greve* uma experiência paradigmática: “O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso”. Em seu relato, Cooper destaca dois aspectos que estão presentes no processo de filmagem de um evento autônomo: o risco do real, aqui representado pela intervenção do empresário, pondo em risco o material obtido no interior da fábrica; e a necessária sensibilidade do cineasta em saber incorporar, dentro do conjunto de exigências do filme, situações que batem de frente com o quadro de expectativas deste cineasta para com o universo filmado: aquilo que a princípio representava risco para o filme, acaba sendo incorporado pelo filme.

Vale ressaltar que documentaristas experientes possuem métodos próprios de trabalho

que faz com que, ao se defrontarem com uma realidade que é maior do que eles, não fiquem absolutamente paralisados, incapazes de lidar com a massa de informação visual e sonora que está defronte deles. Esses métodos de trabalho podem variar de acordo com a situação de filmagem, o assunto ou os personagens envolvidos. Saber lidar com situações imprevistas e ter coragem de enfrentá-las é condição obrigatória para qualquer um que queira se dedicar a direção de filmes documentários. O desafio do documentarista é o de saber fazer uso dessas situações sem que isso inviabilize seu projeto, especialmente no caso de projetos de cunho mais autoral, feitos com reduzidas fontes de financiamento, cujos percalços de produção podem ser infinitamente maiores. O fato de serem obrigados a reagir a uma situação não planejada, que ocorre no aqui- agora da filmagem, faz com que a experiência de filmagem se transforme em um processo de criação instantânea, de construção de um repertório de imagens marcada por uma interpretação de mundo feita pelo cinegrafista. Essa interpretação de mundo é guiada pelas escolhas do olhar do cinegrafista, pelos movimentos de câmera, pelos ajustes da lente (*zoom in* e *zoom out*, foco), pela gestualidade do corpo que incorpora a câmera e interage com aqueles que habitam o espaço de mundo ao seu redor.

As decisões de filmagem, feitas no decorrer da tomada, já estão contaminadas por uma idéia de filme que trazem “na cabeça” e que orienta as composições dos planos. O fotógrafo americano Don Lenzer chama de “intuição educada” seu processo de trabalho em situações de filmagens não controladas, em que escolhas intuitivas também são resultado de um treinamento anterior.

Diferentes tipos de interação entre câmera e mundo condicionam diferentes tipos de reação por parte daqueles que são filmados. O documentário direto americano do primeiro período teve por característica a opção por uma postura de recuo, em que a câmera se tornava “invisível” ao manter uma distância segura do evento filmado fazendo pleno uso dos efeitos de aproximação da lente *zoom*. Essa técnica de recuo que vemos, por exemplo, em *Caixeiro-Viajante* (*Salesman*, 1968), filme de Albert e David Maysles, é completamente refutada por cineastas como William Klein, americano radicado na França, e pelo fotógrafo francês Yann La Masson, colaborador de Klein, de quem extraímos a citação abaixo:

Não gosto nem um pouco da técnica que consiste em fazer um zoom num rosto. Eu prefiro eu mesmo me aproximar. (...) O fato de nos aproximarmos fisicamente de um

personagem, ou de alguma coisa que está acontecendo, modifica nosso comportamento. Quando estamos bem lá no nosso cantinho e nos aproximamos artificialmente, não fazemos os mesmos enquadramentos, não nos comportamos da mesma maneira, e isto se sente na tela...” (Moura, 1985: 89).

Em relação à circunstância da tomada de eventos autônomos no documentário, esta difere radicalmente da tomada de filmes de ficção. Para o cinegrafista, não existe mais a necessidade de defender um cenário, através do controle do enquadramento, de invasões externas de pessoas e objetos que são estranhos ao universo de ficção que ele abarca, ou seja, equipe e parafernália técnica. O diretor de fotografia Edgar Moura faz a seguinte distinção:

Considero que o quadro faz parte de um certo número de instrumentos que nos dão a possibilidade de realizar filmes de ficção, e, quando falo aqui de filmes de ficção, me refiro aos filmes realizados a partir de um roteiro e sobretudo com iluminação, cenários, figurinos, maquiagem, maquiador, técnico de som, maquinistas e todo um sistema que cria em torno do quadro uma outra realidade. Na prática, para um operador que trabalha com filme de ficção, a visão a olho nu e a visão do quadro são totalmente diferentes. Esta última se limita a comandar os movimentos de câmera, assegurando que a outra realidade – a dos projetores, *booms*, sombras – fique fora do quadro. Na realidade, o quadro é uma máscara com a qual o operador mascara a realidade (...)

Assim, sua escolha no enquadramento de uma imagem é comandada por seus sentidos e não pela necessidade de esconder a realidade fora do quadro” (*apud* Puccini, 2009: 87-88).

Essa homogeneidade entre o universo contido no enquadramento e aquilo que está fora do quadro, no caso do documentário, dá maior liberdade ao cinegrafista no trabalho com a câmera. Tudo o que está ao redor do cinegrafista pode vir a atrair seu interesse. O olhar da câmera interage com o universo ao seu redor. “Se compararmos o trabalho de um *cameraman*, filmando para um diretor, com o de um diretor-*cameraman*, compreendemos melhor em que consiste o trabalho de câmera num documentário: a escolha das imagens é determinada pela realidade” diz Edgar Moura (1985: 35-36).

As situações de filmagem de eventos autônomos minimizam o trabalho de uma direção prévia ao mesmo tempo em que valorizam a função do cinegrafista na criação do filme

a ponto de estabelecer uma relação de co-autoria entre este e o diretor do documentário. De Pierre Lhomme, sobre as filmagens de *Joli mai*, de Chris Marker:

A gente se metia freqüentemente em situações de improvisação total. No caminho, indo encontrar alguém, aproveitava para discutir com Chris Marker; ele me dizia as razões pelas quais queria encontrar tal pessoa ou ir a tal lugar, o que é que esperava daquilo, sabendo muito bem que talvez a gente encontrasse uma coisa que não tinha nada a ver com o esperado, uma outra coisa completamente diferente. E quando a gente começava a trabalhar naquele ambiente que ele tinha escolhido, ele teleguiava as coisas, mas era eu que fazia. Pela própria natureza das coisas neste tipo de trabalho, o *cameraman* tem uma participação total, ele está tão envolvido que, ou ele se entende muito bem com o diretor e existe um trabalho integrado e dá certo, ou então não existe integração no trabalho e aí o *cameraman* faz seu filme; um filme que não tem nada a ver com o que o diretor faria, se ele soubesse usar uma câmera (*apud* PUCCINI, 2009: 89).

Essa relação de co-autoria muitas vezes é assumida pelo próprio diretor do filme, como foi o caso de *Arraial do Cabo*, marco do documentário brasileiro, dirigido por Paulo César Saraceni, co-dirigido por Mário Carneiro, fotógrafo do documentário.

Bibliografia

- Marsolais, Gilles (1974), *L'aventure du cinema direct*, Paris: Éditions Seghers.
- Moura, Edgar (1985), *Câmera na mão, som direto e informação*, Rio de Janeiro: FUNARTE.
- O'Connell, P.J. (1992), *Robert Drew and the development of cinema verite in America*, Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Puccini, Sérgio (2010), *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*, Campinas: Papirus.
- Rabiger, Michael (1998), *Directing the documentary*, Boston: Focal Press.
- Ramos, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: SENAC.
- Rosenthal, Alan (1996), *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Niñas furiosas: representación del deseo en el cine latinoamericano actual

María José Punte

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina

Resumen:

Judith Butler se plantea la pregunta acerca de cómo representar el lenguaje del deseo. En su ensayo *Antígone's Claim* ya había delineado una propuesta mediante esta figura literaria. La joven hija de Edipo se constituía en ejemplo de una subjetividad que emergía como voz de aquello situado en los límites de la inteligibilidad. Antígona transita en numerosos personajes del cine latinoamericano actual dirigido por mujeres. Llaman la atención estas “niñas furiosas”, sucedáneas del personaje de Sófocles, en varias películas que han obtenido un reconocimiento explícito tanto de público como de crítica. Son presentadas en un claro rol demoledor de las representaciones que sustenta el sistema del patriarcado. El tema de un deseo desestabilizador es tematizado en los personajes adolescentes de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La niña santa*) y de Lucía Puenzo (*XXY*, *El niño pez*), así como en la directora peruana Claudia Llosa (*Madeinusa* y *La teta asustada*).

Niñas furiosas: representación del deseo en el cine latinoamericano actual

“¿Qué narrativas serían posibles sobre el deseo?” (Casale, 2009: 39), se pregunta Judith Butler. La interrogación surge ante la constatación de que no se trata sólo de que el lenguaje no es lo suficientemente transparente para develar el deseo. Ocurre que el deseo es siempre desplazado en y por el lenguaje, en un permanente corrimiento del marco de representación. La filósofa se concentra en la cuestión de la tensión que existe entre “una concepción del lenguaje como formador y productor del deseo (...), y por otro lado, una concepción del lenguaje como el vehículo a través del cual el deseo es desplazado” (38). Butler sostiene que estos cuestionamientos, que apuntan al corazón del discurso de la metafísica, han abierto nuevas posibilidades para los estudios

literarios. Mi interés aquí es su aplicación al lenguaje cinematográfico y a la narrativa del cine. En el cine la narratividad se encuentra, en principio, ligada al tema de la mirada. Existe también la dimensión del sonido y de la voz, como lo ha estudiado, entre otros, la teórica Katja Silverman (1988).¹ Pero como punto de partida tenemos que tomar al cine desde la concepción de lo visual, de como se estructura la mirada en sus tres niveles. Laura Mulvey, en su ensayo clásico sobre el placer de mirar y el rol que le cabe en la estructuración del ego, hablaba de estos tres aspectos que conciernen a la construcción de la mirada en el cine. La primera y más evidente es la mirada de la cámara, que se supone es una mímica del punto de vista del director. En segundo lugar, hay que considerar la de los caracteres. Ambos elementos forman parte de la ilusión fílmica, o lo que Lucrecia Martel describe como los “pequeños trucos” con los que cuenta el director de cine para lograr su objetivo, que es seducir al espectador (Oubiña, 2007: 68). En tercer lugar hay que incluir la esfera de la mirada de la audiencia, a la que Mulvey estudia desde la cuestión de la “escopofilia”, el placer de mirar o de ser mirado. Ese aspecto también ha sido considerado por la crítica Ann Kaplan para discutir algunos de los presupuestos del psicoanálisis, en lo relativo a la configuración del ego y al establecimiento de las estructuras de género sexual. Tanto Mulvey como Kaplan develan la manera en que el cine de narración tradicional sirve a los fines de reforzar la división de roles entre hombre y mujer. Mulvey se concentra en la cuestión del placer escópico ligado a la ilusión narrativa. Según ella, la construcción de la mirada a ambos lados de la pantalla, ha establecido una forma de mirar que responde a un orden patriarcal. Mientras que al hombre se le concede un papel activo, a la mujer le compete ser el estructurante del deseo erótico, lo que la convierte en un fetiche visual. A eso se suma el carácter de pasividad de su posición dentro de la pantalla, limitada al papel de mirada deseante. Kaplan coincide al concluir que en nuestro lenguaje, y dada la estructura con que sea ha moldeado al subconsciente, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina. Se ha producido una masculinización de la mirada, que responde al deseo de controlar y dominar, y que termina identificando al acto de mirar con la acción y la posesión, elementos que estarían excluidos del modo de mirar supuestamente femenino. Claro que estas dos autoras trabajan desmenuzando el cine clásico de Hollywood, que en los años de su consolidación trabó lazos simbióticos con

¹ Véase también Chion (2004).

el psicoanálisis, en un proceso que determinó influencias mutuas.² Tal vez no sea exagerada la preocupación de las autoras, en la medida en que este cine ha sido determinante para la circulación de estereotipos de género, en un mundo globalizado a partir de una estética hegemónica.

El objetivo de esta ponencia es explorar algunas narrativas posibles sobre el deseo en el cine actual dirigido por mujeres en Latinoamérica, que se presentan como alternativas a las del cine clásico. Voy a retomar una línea de interpretación que trabajé en una ponencia anterior en base a un texto de Butler que es *El grito de Antígona*.³ En este texto Butler escoge, como paradigma de transgresión, la figura de Antígona. Lo hace porque este personaje es el eje de uno de los mitos trágicos que con mayor agudeza y penetración trabaja sobre las leyes de parentesco: el relato de la familia de Edipo. La filósofa norteamericana hace girar al mito para descubrir una de sus facetas, que disiente con las interpretaciones recurrentes hechas sobre el mismo, desde Hegel hasta Lacan. Para Butler, Antígona no sólo transgrede las normas de parentesco, sino también las de género. Lo que la hija de Edipo pone en evidencia, es el carácter socialmente contingente de estas normas. El desafío de Antígona presenta varios escorzos. El primero, consiste en su ademán de asumir cierta soberanía masculina. Butler define a la joven como una “figura desafiante, masculina y verbal” (Butler, 2001: 24). Los dos actos que la definen, el entierro de su hermano y el desafío verbal hacia el Estado, son encuadrados por sus interlocutores (Creonte, los mensajeros) dentro de parámetros de virilidad (24). Creonte deja en claro que las conductas de Antígona la sitúan en un entre-lugar, desde el momento en que no pueden ser colocadas en ninguno de los espacios permitidos por la sociedad, tramada desde la heterosexualidad. El tema del incesto alrededor de la figura de su hermano, sería otro elemento más de la transgresión. Pero Butler no deja de notar que en realidad Antígona pertenece a una genealogía que ya desde su origen se ha fundado sobre el corrimiento de la norma. ¿Qué lazos de parentesco podría defender entonces?⁴ Antígona no se coloca en oposición a la ley en

² Véase Kaplan, 1990.

³ La ponencia “Herederas de Antígona. Mirada adolescente en el Nuevo Cine Argentino”, fue presentada en las *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 29 y 30 de Octubre 2009. Puede leerse en mi página web www.punte.org.

⁴ Butler da la siguiente definición, que funciona a modo de conclusión:

términos de igualdad. Su acto la ubica por afuera de toda ley universal. Ella más bien representa la confusión de roles, ya que en su conformación familiar todos los lugares se encuentran desplazados. Antígona coloca la aberración en el corazón mismo de la norma. Da cuerpo a la contingencia de una situación que se ubica en los límites de la inteligibilidad (41). Y desde ese espacio, realiza un tipo de demanda que pone en jaque al lenguaje y que muestra su desplazamiento permanente con respecto al deseo.⁵ El objetivo de Butler es replantear el vínculo entre la posición simbólica y la norma social. Por eso, la figura de Antígona, quien ya había sido interpretada como la oposición al Estado, para ella implica todavía otra vuelta de tuerca: “como figura política, apunta más allá, no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad” (16).

La cineasta Lucrecia Martel trabaja de modo explícito el tema de la circulación del deseo, sus dinámicas y los obstáculos que frenan su flujo.⁶ En sus dos primeros largometrajes, *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004), este flujo se manifiesta en los personajes de niños y adolescentes. Los niños, al no tener todavía del todo incorporado el sistema de represiones, encarnan para Martel la vitalidad y la expresividad del deseo.

El parentesco, entendido como una serie de acuerdos socialmente alterables que no tienen características estructurales transculturales que puedan ser totalmente extraídas de sus funciones sociales, significa cualquier conjunto de acuerdos sociales que organiza la reproducción de la vida material, que puede incluir la ritualización del nacimiento y la muerte, que proporciona lazos de alianza íntima, duradera o vulnerable y que regula la sexualidad a través de la sanción y del tabú (99).

⁵ La versión en castellano del título de Butler, *Antígona's Claim*, que traduce “claim” como “grito”, no traslada algunos aspectos que esta palabra tiene en inglés, relacionados con el derecho. Porque “claim” significa “reivindicación” o “reclamo”, y contiene además los sentidos de “afirmación” o “alegato”. Estos rasgos tienen sus implicancias para la argumentación de Butler, que está intentando justificar la fundamentación de un nuevo tipo de orden jurídico o un nuevo modo de intelección del parentesco. La idea de grito limita el acto verbal de Antígona, que no se plantea como una mera rebeldía, sino como un reclamo al Estado, una reivindicación de su acto y de su genealogía abyecta. Y además es un gesto de afirmación de lo propio frente al otro.

⁶ Oubiña cita una entrevista hecha a Martel en donde dice:

La familia es un particular grupo de gente en donde, por cuestiones que para mí no son nada naturales, está proscripto el sexo salvo en los padres. Pero el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media (...) Donde más se ve una persona viva es en esas actitudes, que son totalmente anárquicas y están siempre latiendo y vivas. Para mí lo sensual o sexual de la película era importante para contradecir esa cosa de desesperanza” (Oubiña 2007: 38).

Por eso se los ve siempre en movimiento, corriendo y agitando la escena, en fuerte contraposición con la inmovilidad de los adultos. De todos modos, también es posible observar en los adolescentes, cómo se divide el espectro entre los que ya van introyectando las normas y los que se separan del grupo.⁷ En este segundo sector, se recortan con nitidez los personajes de Momi, en *La Ciénaga*, y de Amalia, la “niña santa”. Momi es la que a su modo resuelve el conflicto planteado alrededor de la cuestión del ver y el no ver, es decir, de la lucidez para asumir el propio destino, un tema muy marteliano. A su vez, este personaje viene a contradecir varias de las normas imperantes, tanto en el terreno de la sexualidad como de las jerarquías y distinciones de clase. Ella está enamorada de la mucama Isabel, el único personaje con un cierto grado de autonomía e iniciativa, pero al que se ve siempre denostado por los habitantes de la finca La Mandrágora.⁸ Momi, por su parte, es la única que se moviliza en pos de lo que desea. Al personaje de Amalia lo vemos justo en el momento en que empieza a indagar acerca de su deseo. Se muestra el instante del descubrimiento, la búsqueda de parámetros para darle forma, en un momento de fuerte ambigüedad. Esto conduce a que la niña aplique coordenadas que para los demás serían incompatibles, porque hace una lectura de su despertar sexual desde la religión. Amalia no sólo no discierne entre discurso y acción, sino que todavía no ve la dicotomía entre cuerpo y espíritu. A diferencia de su amiga Josefina, quien ya sabe qué es lo que se puede decir o no, hacer o no, Amalia desconoce los imperativos de la moral. El actor Carlos Belloso, que encarna al doctor Jano, hace un juego de palabras al definir a estos dos personajes: “Jano es la inocencia de la maldad, y la niña es la maldad de la inocencia” (Aguilar, 2006: 95). Gonzalo Aguilar ya había hecho notar que la intensa sensorialidad de las películas de Martel, tenía que ver con el tema del deseo y la imposibilidad en esa sociedad de que

⁷ El trabajo que hace Martel con la oralidad tiene mucho que ver con esta cuestión de la repetición en las estructuras sociales que tanto la irrita. Se muestra en la manera en que niños y jóvenes repiten frases, así como conductas copiadas de los mayores. Por ejemplo, Agustina, la hija mayor de Tali, no sólo imita el modo de ser maternal, sino que hace el mismo tipo de comentario malicioso y/o chismoso. O Joaquín, el hijo menor de Mecha, portavoz de los prejuicios clasistas y racistas de sus padres. Y José, el hijo mayor de Mecha, mediante el cual se exhibe esta repetición, ya que va en camino de ser un parásito como el padre, con quien comparte a la que fuera su amante.

⁸ Isabel no es un personaje al que se le haya prestado atención, tal vez porque carece de dobleces. Pero en su análisis de la película, Donoso Pinto le dedica un apartado. Lo ve en tanto que novedoso, en términos de cómo se trabaja en él los factores de género y etnia. Se distienden los estereotipos sobre marginación, a partir de la relación entre ella y Momi. Isabel no se subalterniza frente a su “ama”, sino todo lo contrario. Y esto produce que se invierta el modelo tradicional de la “china” seducida por el hijo del patrón (Donoso Pinto 2007: 34-35).

sea representado (Aguilar, 2006: 100). La visión, dice Aguilar, al intentar ponerlo en escena, le impone sus órdenes, sus jerarquías, y termina imprimiéndole “el dominio ocular masculino”. Amalia es la única en la que el deseo se expresa sin ser sometido (ella y en todo caso, el doctor Vesalio). No se encuentra atrapada por la mirada masculina, como sucede con su madre. Por el contrario, se da vuelta para mirar y termina dominando la situación. Pero por sobre todas las cosas, se muestra su no sujeción a lo visual, en la manera suya de estar conectada con todos los otros sentidos: el tacto, el olfato, el oído.

En la filmografía de Lucía Puenzo, los personajes adolescentes se rebelan con mayor virulencia y claridad.⁹ Si bien Puenzo opta por un formato que resulta más asequible para el público, a partir de géneros fáciles de reconocer, su obra no se caracteriza por ser sutil. Ha desarrollado temas que son bastante contundentes, como la intersexualidad,¹⁰ el homoerotismo o el parricidio. Alex, el protagonista de *XXY* (2007) lleva en su cuerpo las marcas de una ambigüedad que resulta insoportable para el entorno adulto. El conflicto se plantea cuando ya no es posible sostener esa ambigüedad y se empiezan a demarcar las diferencias de género, una vez dejada atrás la infancia. Aquí entran en colisión los deseos de los padres y el de Alex, en cuanto a la elección identitaria. Pero Alex no se somete a la decisión de sus padres. A eso se suma que toma la iniciativa al seducir a Álvaro, con lo cual se coloca en un espacio en donde los significados se vuelven muy complejos. Porque Alex, quien elige ser varón, seduce a un varón desde una posición fálica, se resiste a ser feminizado por los otros varones que no lo ven como un par. Esta línea del relato se cruza también con el tema de la sexualidad de Álvaro, cuya crisis tiene que ver con su propia elección sexual frente a los prejuicios de sus padres y los esquemas que quieren imprimir sobre él.¹¹ En *El niño pez* (2009) la

⁹ En uno de los pocos trabajos que se han escrito, Traci Roberts-Camps hace un análisis desde el mito de Saturno, que se devora a sus hijos. Sostiene que los textos de Puenzo, entre los que incluye las novelas, ponen en escena a la segunda generación de los “hijos de Saturno”, que regresan luego de ser vomitados, para hacer valer su identidad en abierta rebelión contra el padre. Roberts-Camps, “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo” (s.p.).

¹⁰ También este tema aparece tratado de modo diferente, para el caso, a como lo aborda Julia Solomonoff en *El último verano de la boyita* (2009), que elige un mayor distanciamiento, no sólo al adoptar un punto de vista narrativo ajeno al personaje intersexual, sino por un técnica más realista y costumbrista. Puenzo nos coloca de lleno en la subjetividad de Alex, lo cual es mucho más jugado, pero también más arbitrario. Da un producto que impacta más, pero que delata un mayor artificio, y que tiene el riesgo de caer en inverosimilitudes.

¹¹ La contraposición entre Alex y Álvaro pone en jaque todo el sistema de representaciones de género, las muestra como arbitrarias, y da por tierra con los preconceptos con los cuales la sociedad suele manejarse.

protagonista es Lala, una adolescente de San Isidro que se enamora de su mucama paraguaya (la Guayi), y trama un plan para escaparse con ella, lo cual desencadena el asesinato del padre. Puenzo trabaja cuestiones de género en donde se interpolan vectores históricos con los sociales, sobre todo en la figura de la Guayi. Porque este personaje da cuerpo a la situación en la que quedan los pueblos originarios, que actúa como metáfora de la conquista de América. Ella sufre una doble subalternización: por ser mujer en primer lugar, sometida a la dominación masculina, que atraviesa clases y estamentos;¹² pero también por pertenecer a una clase social considerada inferior, ligada al mundo indígena. En contraste con el personaje sometido de la Guayi, Lala reacciona apropiándose del falo y rompe con todas las convenciones. Desmintiendo la fragilidad de su condición (su aspecto es infantil y delicado, características que corporiza muy bien la actriz Inés Efrón), no vacila a la hora de dinamitar la estructura familiar, que ya se percibía como desmantelada. Tanto en Lala como en Alex, la confrontación con la Ley paterna es frontal y virulenta, y contrasta con la actitud más atenuada de sus *partenaires*, la Guayi o Álvaro. Sin embargo todos comparten la necesidad de diseñar un proyecto identitario que responda al propio deseo.

Junto a estas dos realizadoras argentinas, me pareció oportuno incluir la obra de la peruana Claudia Llosa, que abarca hasta la fecha dos largometrajes, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). Ambos han sido profusamente premiados en festivales de gran prestigio y han tenido repercusión dentro y fuera de su país. En muchos sentidos, se puede equiparar su obra con la de Martel, salvando las distancias que genera la pertenencia a diferentes contextos culturales, con problemáticas ajenas. Uno de los temas centrales de las películas de Llosa es el conflicto entre tradición y modernidad, así como las migraciones internas y la consecuente aculturación de los pueblos campesinos. Se ve una continuidad entre las dos historias, resaltada por la presencia de una actriz de gran belleza y sensibilidad, Magaly Solier, que ha demostrado ser un elemento nodal para el trabajo de la directora. Lo que tienen en común con Martel y también con Puenzo, es el protagonismo de las adolescentes, que se enfrentan con un

Alex, se supone que es la hembra, pero es presentado como agresivo, dueño de la iniciativa y del poder. Álvaro posee las características que se atribuyen a las mujeres: sensibilidad, delicadeza, pasividad.

¹² La Guayi es acosada sexualmente por todos los hombres de la película: el padre de la familia Brontë, su propio padre, el jefe de policía que la secuestra para una red de prostitución, hasta el cuidador de la esquina. Se puede incluir también, aunque el trato con él es de afecto, al “dealer” que finalmente las ayuda a escapar.

sistema patriarcal para hacer valer un derecho, cuyo ejercicio supone dismantelar el sistema societal. *Madeinusa* narra la historia de una chica de catorce años, cuyo deseo principal es escaparse del pueblo en donde vive con su padre y su hermana Chale, en la sierra peruana. Aprovecha la coyuntura que se le ofrece durante la celebración de una fiesta ritual, el “Tiempo Santo”. En ella se cruzan elementos paganos y cristianos. Funciona como una especie de Carnaval, un tiempo suspendido en el que todas las licencias a la ley estarían permitidas, pero de manera regulada. La motivación para querer irse tiene que ver con varios factores, que implican un cuestionamiento a la estructura social. En principio, es para evadir el avance sexual de su padre y la obligación de acostarse con él. Tras el disfraz de una costumbre arcaica y tradicional, la fiesta del “Tiempo Santo”, el padre pretende hacer que la hija ocupe un espacio que la madre ha dejado vacante. La segunda razón parecería ser el abandono de la madre y la incapacidad de Madeinusa de realizar el duelo por esta pérdida. Dicha motivación, más difusa, se pone en evidencia en la obsesión de la chica por apropiarse de un objeto fetiche, los aretes que eran de la madre. Y que terminan convirtiéndose en el desencadenante de la tragedia.¹³ El personaje de Made, al igual que la Amalia de *La niña santa*, no muestra las inhibiciones del orden moral, y supedita todas sus acciones al cumplimiento del deseo. Por eso resulta muy difícil emitir un juicio sobre su comportamiento. Aunque éste la conduzca, al igual que en el personaje de Lala, a cometer un parricidio. En *La teta asustada* se continúa con la temática del duelo no consumado, muy ligada a los hechos políticos padecidos por Perú durante la década de los ochenta.¹⁴ Fausta es un personaje preso de la melancolía, pero a diferencia de Madeinusa, no reacciona con furia. Aunque sí demuestra una tenacidad que desmiente cualquier tipo de claudicación. La lucha que ella emprende, en medio de la incomprensión generalizada, es la de enterrar a su madre, lo cual actualiza el mito de Antígona en uno de sus aspectos. La joven mujer opone una lógica alternativa a la *ratio* neoliberal, la máquina que tritura las subjetividades en pos de un orden

¹³ Madeinusa asesina a su padre, en un gesto algo impulsivo, cuando él le quita una serie de objetos que ella ha ido coleccionando y que materializan el lazo entre ella y la madre. Los aretes son parte importante de ese tesoro, y son un signo de la madre ausente, tanto para la hija como para el padre. La furia de Madeinusa se desata cuando descubre que el padre ha destrozado los aretes.

¹⁴ El mito de la “teta asustada” es un relato que circula como consecuencia de las violaciones de derechos humanos perpetradas en el Perú en los años ochenta. Tiene que ver con la transmisión, mediante la leche materna, del trauma ante estas violaciones. Parece ser un cruce entre una matriz psicoanalítica y la forma del relato popular.

homogeneizador.

Laura Mulvey sostiene que es el lugar de la mirada el que define al cine, la posibilidad de variarlo y exponerlo (Kaplan, 2000: 46).¹⁵ Esta nueva generación de cineastas logra insertar una mirada a través de sus personajes adolescentes, que trabaja a partir del desgarramiento del tejido social, lo cual lleva al crítico David Oubiña a definir al cine de Martel como “quirúrgico” (Oubiña, 2007: 51). Oubiña también afirma de *La Ciénaga* que, si funciona como intervención política, es antes que nada por fundar “una nueva comunidad de lo visible” (52). Parece coincidir con la opinión de Martel de que el uso más primitivo de la narración siempre ha sido “volver a armar el mundo de otra forma” (58), una operación que para ella es tanto sanadora como reveladora. El cine, según Martel, es un recurso para poner al otro en el cuerpo de uno. Eso implica recuperar un saber que está en el cuerpo, que se ha perdido por distracciones que le competen tanto a la mirada como a la voz, es decir, al lenguaje. “Lo siniestro es eso (dice Martel), cuando de golpe mirás algo y reconocés que deliberadamente no estabas viendo todo” (Cinelli, 2008: 7). Los personajes adolescentes femeninos que emergen son furiosos. Se colocan en la genealogía de la hija de Edipo. Obligan al espectador a compartir una experiencia de incomodidad ante las estructuras sociales que ya no sólo no les ofrecen ningún tipo de contención, sino que las colocan en espacios de marginalidad y abyección. Al utilizar el recurso de hacer comunicable aquello que resulta socialmente irrepresentable, estas directoras parecen concretar lo que Judith Butler considera una apertura de la posibilidad política. Antígona, para Butler, lo que hace es explotar el lenguaje de la soberanía, para producir una nueva esfera pública, en la que le otorga a la mujer una posición inédita. Si bien no se produce con esto una revolución, se logra un corrimiento, que es lo que para Butler está en su idea de la “resignificación radical” del poder. En última instancia, para la resignificación de lo que califica para ser humano.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires:

¹⁵ La frase original es: “The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it”.

Santiago Arcos.

Amado, Ana (2004), "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Manantial.

Bustamante, Roberto (2006), "El juego de máscaras en *Madeinusa*", en *Argumentos. Coyuntura*, Publicación del Instituto de Estudios Peruanos, Año 1, N° 7, Noviembre, 17-18.

Butler, Judith (2001), *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure Editorial.

Casale, Rolando y Cecilia Chiacchio (comps.) (2009), *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*, Buenos Aires: Catálogos.

Cinelli, Juan Pablo (2008), "Creo en la extrañeza de lo cotidiano. Entrevista a Lucrecia Martel", *Revista Ñ*, 13.9.

Chion, Michel (2004), *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.

Donoso Pinto, Catalina (2007), *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*, Buenos Aires: Corregidor.

Forcinito, Ana (2006), "Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 35 (2). Noviembre, 109-130.

François, Cécile (2009), "El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (UCM), N° 43, Feb. 2009/Nov. 2010 (s.p.).

Gómez, Leila (2005), "El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura. Journal of literary criticism and culture*, N° 13, Julio. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13.html>. Acceso: 15/07/2010.

Jagoe, Eva-Lynn y John Cant (2007), "Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel", en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Kaplan, Ann E (1990), "Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism", en Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & Cinema*, New York/London: Routledge.

Kroll, Juli A (2009), "Between the "sacred" and the "profane": cultural fantasy in *Madeniusa* by Claudia Llosa", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 38 (2), Noviembre, 113-126.

Martins, Laura (2007), "Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*)", en Hortiguera y Rocha (eds.), *Argentinean cultural production during the neoliberal years (1989-2001)*, New York/ Ontario: The Edwin Mellen Press.

Mulvey, Laura (2000), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Kaplan (ed.), *Feminism & Film*, Oxford Readings in Feminism: Oxford University Press.

Oubiña, David (2007), *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires: Picnic Editorial.

Page, Joanna (2007), "Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel", en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ríos, Hugo (2008), "La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel", en *Atenea*, Vol. XXVIII N° 2, diciembre.

Roberts-Camps, Traci (2010), “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (UCM), N° 43, Año XIV, Nov. 2009/Feb. (s.p.).

Silverman, Kaja (1988), *The acoustic mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Zevallos-Aguilar, Juan (2006), “*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal”, *Wayra. Imágenes de lo andino*, Año II, N° 4, Uppsala, segundo semestre de 2006, 72-80.

Margens e afeto: notas para uma investigação

Fábio Ramalho

Doutorando em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação

fabioallanm@gmail.com

Resumo:

Neste trabalho, propomos discutir o conceito de *margem* não apenas a partir de uma perspectiva geográfica, social ou econômica, mas sobretudo afetiva. Para tanto, buscamos configurar os termos em que poderíamos pensar a constituição de “sensibilidades marginais” no cinema contemporâneo, recorrendo a um filme em especial – *A hora da estrela* (1985), da diretora brasileira Suzana Amaral – que, argumentamos, pode nos indicar elementos conformadores de uma poética da marginalidade.

Palavras-chave:

cinema – margem – afeto – sensibilidades – *A hora da estrela*

Margens e afeto: notas para uma investigação

Encontrar um lugar para habitar é circunscrever um campo de interesses, estabelecer um marco de relações, trabalhar uma forma de apreensão e recriação do mundo sensível. Delimitação de um universo próprio que não é nem deliberadamente eleito nem se constitui apenas por fatores alheios à vontade, mas que consiste antes em um gesto de afirmação diante das circunstâncias mais adversas ou dos assédios mais persistentes, como um modo de se posicionar frente à desordem cotidiana. Trata-se, em suma, da constituição de um mundo, como Gilles Deleuze (2002: 129-130) observou a respeito

do animal que, dentre um universo de estímulos possíveis, vai responder a apenas dois ou três deles. Um mínimo que não apenas lhe garante a sobrevivência mas que conforma, também, o seu território.

Diante das formas mais insidiosas das culturas de mercado, que prometem um pertencimento sempre adiado ou insuficiente, o lugar que cabe aos sujeitos habitar tem sido freqüentemente a *margem*. Tal conceito reaviva, assim, seu caráter topográfico e o ultrapassa para dar conta desta territorialidade que não se esgota nas periferias dos grandes centros, na exploração das desigualdades geopolíticas ou nas negociações de fronteira. O marginal remete a zonas marginalizadas da experiência (Richard, 2001), um tipo de postura simultaneamente ética e estética. A margem pode, assim, ser pensada não apenas como problema social, elemento de diagnóstico ou indicador de demandas para orientar políticas de reparação, mas como recurso para um pensamento de contraposição às forças que tendem a submeter, em diferentes graus, as relações e disposições múltiplas dos sujeitos, restringindo-as a um horizonte traduzível, assimilável.

Sob esta perspectiva, o que se busca valorizar é certo potencial de irredutibilidade que reside na margem como dispositivo para a reflexão e para a crítica, um esforço, enfim, de pensá-la “não apenas na negatividade de sua carência (carência de lar, de trabalho, de ‘lugar social’, etc), mas também na afirmatividade de sua errância” (Perlongher, 1997: 72), insistindo em zonas cuja assimilação pela cultura de mercado tem-se dado sempre de forma incompleta – de modo que se torne possível falar ainda de conflito, impugnação e crise em vez de acionar apenas os ideais de adesão, reparação e inclusão que as políticas econômicas e sociais sugerem. Estas “outras marginalidades” impõem o problema de como pensá-las em termos teóricos, bem como a tarefa de mapear as obras e realizadores que as colocam em cena e analisar as implicações formais e estéticas destas operações. Trazem também o desafio de empreender um estudo sistemático que não reduza nem neutralize aquilo que Julio Ramos (1998: 221), tomando um contexto específico e um caso extremo – o de casais de loucos enamorados em um sanatório – pensou como “articulações [que] trabalham às vezes as formas e as existências mais diversas, produzindo junturas, alianças, nos lugares mais inesperados”.

Assumindo esta perspectiva, torna-se possível afirmar que as sensibilidades que decorrem destes lugares à margem conjugam de modo complexo a auto-afirmação e a

carência, os impulsos de liberdade e os interditos que vêm restringi-la, assinalando seus limites. Evocam, ainda, os sentimentos de destituição e ruína, a incidência de um desamparo que não pode ser mensurado por nenhum indicador ou estatística, posto que fere sobretudo pela repercussão das desconexões que ocasiona, pela solidão e pela dificuldade de partilhar estes mundos sempre precariamente erigidos.

Para uma proposta de abordar reflexivamente tais sensibilidades seria preciso, portanto, enfatizar primeiramente os aspectos que escapam aos determinantes sociais e econômicos que povoaram o conceito de margem e terminaram por atribuir-lhe uma conotação excessivamente sociológica ou mesmo criminal (a marginalidade como delito). Para tanto, torna-se necessário ir além dos arquétipos que se cristalizaram como marcos para a referência ao marginal, como é o caso do imigrante, do índio, do favelado, do sertanejo, do pária, do fora da lei. A confrontação destes arquétipos, e não sua simples negação, permite-nos explorar traços para a configuração de marginalidades que não se esgotam apenas nas questões mais evidentes de classe, mas que ao mesmo tempo não podem escapar ao entrelaçamento dessa e de outras instâncias: o social, o cultural, o econômico, o político, o subjetivo, o afetivo. Dito de outro modo, não se trata aqui de falar da margem contornando o mal-estar ocasionado pelo reconhecimento dos efeitos mais severos da desigualdade, os mesmos que alguns segmentos do cinema latino-americano, por exemplo, assumiram como determinantes para a sua estética, mas que hoje estão majoritariamente absorvidos pela exploração da miséria como espetáculo. Consiste, pelo contrário, em buscar aquilo que escapa a esses arquétipos – seja a partir deles ou mesmo em uma posição de exterioridade aos mesmos – aquilo que demanda um tipo diferente de articulação conceitual.

O olhar condescendente ou mesmo francamente reacionário que é por vezes dirigido, no cinema contemporâneo, àqueles assolados pelos dilemas da periferia do capitalismo nos dá uma ideia do ponto em que o marginal sócio-econômico “tematizado” em muitas obras se distancia de uma margem entendida como sensibilidade. Tal disjunção se apresenta de maneira clara em um filme como *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, no qual a complexidade de sua composição e a sutileza da abordagem excedem o dado da nordestina imigrante, aspecto que aparece de forma talvez demasiadamente eloqüente e que, por isso, tende a sobressair em uma primeira e apressada apreciação das questões postas pelo longa-metragem. De fato, o estado de quase-indigência da

protagonista e a falta de uma educação formal que lhe permita apropriar-se dos saberes em circulação, bem como a mediocridade da subocupação que lhe coube exercer e o seu confinamento em um quarto coletivo são elementos que podem sugerir uma correspondência com os limites materiais impostos pela sua posição social. Esta, todavia, não pode nos dizer tudo, uma vez que persiste como resto – incomensurável – algo como uma permanente sensação de descompasso em relação ao mundo, um senso de inadequação frente às dinâmicas em que são transadas as relações pessoais.

A Macabéa interpretada por Marcélia Cartaxo aparece como uma mulher que se move, sem salvaguardas, em um meio onde cada pessoa precisa lançar mão de diferentes máscaras para tomar parte no jogo social que a circunda. A ausência de uma malícia que lhe permita perceber as regras desse jogo é mobilizada para constituir a faceta mais crítica que o filme lança em direção à sua protagonista: a postura dócil e a aparente passividade com que lida com a hostilidade do mundo tornam o seu comportamento enervante, sugerem uma intolerável subserviência frente à arrogância de Olímpico (José Dumont) e às confabulações de Glória (Tamara Taxman). Não obstante, a partir das derivas urbanas com que a personagem preenche suas horas livres, somos levados também a partilhar de uma curiosidade que se detém nos elementos mais inusitados; um olhar que se volta às insignificâncias do entorno com vistas a capturá-las para o seu mundo e, nesta operação, conceder-lhes um sentido. O apreço pelos detalhes e a exploração das coisas mínimas como fontes inusitadas de um prazer possível permanecem a despeito de (ou mesmo devido a) seu absoluto despreparo para a vida, e é aí que reside boa parte da ambivalência da obra.

Nesse sentido, o alheamento de Macabéa pode assumir outro viés: porque não sabe nada, ela pode flagrar em cada palavra sua materialidade. Em sua presumida ignorância, desnuda a arbitrariedade dos signos e a banalidade da cultura, colocando em conflito as hierarquizações de valores. Seu fascínio pela rádio-relógio aponta para um apego à cultura inútil e para o fetiche da informação, além de sugerir, de uma maneira não desprovida de idealizações, a possibilidade de uma relação menos programada – mais suscetível, talvez – com a estética, como quando a personagem chora ao ouvir uma ária, tomada por uma sensação que, como quase tudo, é incapaz de explicar.

Nesta deriva somos confrontados também de forma desconcertante com o seu desejo, em imagens saturadas de uma carga sensorial, um excesso – dimensão afetiva – que

repercuta no erotismo latente de um corpo que permanece intocado, sofrendo o interdito de sua falta de atrativos. Nas noites solitárias, no espaço exíguo do seu quarto, Macabéa cede a tais estímulos, para logo em seguida detê-los com um gesto que vem indicar outra instância que a oprime: a instância religiosa ou da superstição. No confinamento, ela opera um deslocamento no arco que vai da potência intraduzível do afeto à elaboração de um sentimento carregado de representações e valores.¹ Diante do espelho, fantasia a si própria a partir de um ideal feminino e resolve imaginariamente o abismo entre sua figura imperfeita e o *star system* que povoa a sua autofabulação. Também aí ela maneja a escassez de experiências lançando mão dos únicos atributos disponíveis, e com isso logra adaptar para si a imagem deformada de um modelo: “sou datilógrafa, sou virgem e gosto de coca-cola”.

O medo atravessa a forma de perceber o entorno e permeia o olhar esquivo de Macabéa, que não pode encarar o acúmulo de sua trajetória malograda sem se deparar com a desdita de sua própria existência. A verdade de sua solidão é desoladora, e é somente porque Madame Carlota (Fernanda Montenegro) não tem medo das palavras que pode dizê-la sem rodeios. Quando o faz, é tanta infelicidade que somos levados a pensar que deve haver algum atenuante, e é isso o que, momentaneamente, a vidente nos concede. De fato, o que a madame lê nas cartas e garante como a certeza de uma restituição providencial para todo sofrimento progresso não é outra coisa senão a promessa que tem sido sempre dirigida a cada um de nós: a oportunidade de finalmente *fazer parte*; a garantia, enfim, de que em alguma esquina ou em outro canto do intrincado *topos* urbano uma mudança sem precedentes nos espera, pronta para reintegrar-nos à coerência de um modo de vida sonhado. Para a protagonista, essa restituição é apresentada sob a forma do amor romântico e suas ficções. Diante da certeza do acontecimento futuro antecipado pela vidente, Macabéa ri doida, desvairada. Por um instante lhe são concedidos todos os clichês, ela mesma tão reduzida pela forma quase caricatural de suas carências. Daí que a ironia última com que, na novela,² a previsão se transmuta de prognóstico místico em drama íntimo tenha sido articulada no filme pela

¹ Sigo aqui o entendimento de que o afeto é um conceito que remete sobretudo às sensações físicas – como experiência que ocorre no nível do sensorio mais do que na consciência (Jameson, 2008) –, ao passo que o *sentimento* designa uma noção mais ampla que abrange tanto as sensações físicas quanto os estados psicológicos (Terada, 2001: 4). Segundo esse pensamento, as elaborações levadas a cabo por um imaginário romântico midiático fariam parte do escopo das representações implicadas na compreensão do sentimento amoroso.

² O filme foi baseado na novela homônima de Clarice Lispector.

exageração dos procedimentos do gênero romântico: a corrida em *slow motion* para o abraço do futuro amante, os cabelos ao vento, a roupa de princesa, a música que vem tornar ainda mais enfático o tom grandiloquente da última cena. As convenções de gênero são mobilizadas como comentário irônico dirigido a um imaginário romântico que está sempre atualizando seus modos de apresentação.

Uma vida que não foi abençoada, para recorrer a uma noção clariceana, é aquela que precisa inventar suas bênçãos,³ tramar cotidianamente suas condições de existência diante da certeza de que não há garantias nem atenuantes. Também nesse sentido poderíamos pensar que a margem indica uma postura ética e uma potência. Diante da insuficiência e mesmo do absurdo de qualquer expectativa de reparação, não recorrer a um esforço de assimilação nem ceder a barganhas, mas abraçar toda a abertura desta condição limítrofe, o nem aqui nem lá dos lugares à margem. Tal postura, evidentemente, não guarda uma correspondência exata e necessária com o lugar assumido pela protagonista; é antes o que nos interpela desde a instância que apresenta – não sem grande dose de ambivalência – as desventuras de uma existência maldita.

Bibliografia

- Deleuze, Gilles (2002), *Espinosa, filosofia prática*, Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, São Paulo: Escuta.
- Jameson, Fredric (2008), “Realismo e afeto”, Conferência proferida no XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/scs/audiovideo/video/abralic/20080714_02.flv>. Acesso em 10 jun. 2010.
- Lispector, Clarice (1998) [1977], *A hora da estrela*, Rio de Janeiro: Rocco.
- _____ (1999) [1984], *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Perlongher, Néstor (1997), *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Ed. Colihue.
- Ramos, Julio (1998), “Dispositivos del amor y la locura”, en *Estudios: Revista de Investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Año 6, n.11, jan-jun, pp.219-226.
- Richard, Nelly (2001), *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Terada, Rei (2001), *Feeling in theory: emotion after the “death of the subject”*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.

³ É nesse sentido que proponho ler a afirmação da escritora de que “escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada” (1999: 134).

La inscripción del pueblo en el cine de la Generación del sesenta

Jorge Sala

Instituto de Historia del arte argentino y latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires.

jorgesala82@hotmail.com

Resumen:

El texto se propone dar cuenta de las particularidades y variantes que tuvo la representación del “pueblo” en el cine de la denominada Generación del 60. A partir del análisis de algunos films iniciales de este movimiento (particularmente los primeros cortometrajes de Rodolfo Kuhn y David Kohon) se analizarán las transformaciones operadas en la construcción de dicho sujeto colectivo, su puesta en escena –explícita, obliterada o directamente oculta- para establecer la modalidades singulares que estos directores asumieron al momento de efectuar su inscripción en los textos fílmicos. De esta manera, lo que el trabajo pretende como objetivo suplementario es reintroducir las discusiones sobre la politicidad de los productos de la Generación del 60 para poder establecer puntos de contacto o bien de divergencia tanto con las producciones del cine clásico industrial precedente, como con las obras del cine militante inmediatamente posterior.

La inscripción del pueblo en el cine de la Generación del sesenta

Al interior del cuerpo teórico que conforma el panorama historiográfico local han comenzado a revisarse, desde hace unos pocos años, las categorías tradicionales con las que se caracterizó históricamente a la producción de la denominada Generación del 60. Algunas de los aportes novedosos que, por otra parte trazan lazos con las búsquedas iniciadas en otros campos de análisis de las producciones culturales de la época, han tendido a una revalorización sobre el grado de politización visibles en las obras y declaraciones de

aquella tendencia.

Sin lugar a dudas, los realizadores que componen dicho movimiento constituyen un colectivo heterogéneo y con múltiples variantes. No obstante, el conjunto ha recibido diversas definiciones, algunas de las cuales redundaron en un reduccionismo simplificador de sus particularidades. De esta manera, los discursos canónicos que sirvieron para caracterizar a los films de aquellos directores nóveles surgidos tras la caída del gobierno de Perón en 1955 funcionaron como un *corset* teórico que imprimió una serie de rótulos a un corpus cuya naturaleza se evidenciaba como altamente compleja. Lo que produjeron estas publicaciones fue consolidar apresuradamente una sólida tradición selectiva, según la expresión de Raymond Williams, en la que “ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados son rechazados o excluidos (Williams, 2009: 159). En el caso concreto de varios de los realizadores que conformaron este grupo, los términos utilizados los ubicaron correctamente en la senda de un cine innovador, moderno e intelectual, pero por eso mismo antipopular y ombliguista en sus objetivos esenciales. Esta mirada fue la responsable de minar toda posibilidad de análisis desde una perspectiva política. Me propongo en el presente trabajo revisar algunos acuerdos a partir del análisis de las modalidades de aparición del “pueblo” en escena, en tanto concibo a este sujeto colectivo como uno de los nudos centrales del pensamiento político de estos creadores, y que los asocia con las reflexiones formuladas por los intelectuales e integrantes de la nueva izquierda aparecidas tras la revolución libertadora, ideas que pueden condensarse bajo la pregunta tantas veces formulada: ¿Qué hacer con las masas? (Cfr. Sarlo, 2007). Así también, considero que, en las estrategias de representación implementadas por los realizadores del grupo para poner en escena a este sector en la pantalla, pueden visualizarse las coordenadas de una ruptura que pusieron en crisis las imágenes tipificadas sobre las clases subalternas.

Por cuestiones de espacio me concentraré exclusivamente en dos obras marginales de sendos integrantes de la Generación del 60: Rodolfo Kuhn y David José Kohon. El motivo de esta elección se vincula a que, a mi entender, fueron estos los que cargaron en primera instancia con el peso de un equívoco que rápidamente se extendió al resto del movimiento. Fueron ellos los primeros en ser considerados, tanto por analistas como por los sectores

más radicalizados del campo cinematográfico, como autores individualistas y despreocupados por el contexto histórico. Frecuentemente se los ubicó como los responsables de un cine que eludió la representación de los problemas de los sectores populares para concentrar, en cambio, el foco de atención alrededor de las vicisitudes de la clase media. Si tomamos, por ejemplo, las definiciones que efectúan Claudio España y Ricardo Manetti al momento de cartografiar las variantes que componen la Generación del 60 podemos ver de qué modo distinguen, por un lado, a la corriente esteticista y literalizante de Manuel Antín; por el otro a su polo antagónico, es decir la que expresaría un acercamiento a lo social-crítico, representada por Fernando Birri y Lautaro Murúa; y finalmente aquella integrada por los directores en cuestión, cuya caracterización los colocaría dentro de lo que podríamos denominar un *realismo despreocupado*, ya que para estos historiadores, esta línea aparentemente sólo “modeló el dibujo juvenil de chicos y chicas de la mediana burguesía urbana en contradicción con su edad, con la clase social de pertenencia y con la profesión elegida o impuesta” (España y Manetti, 1999: 292). Definición esta que puede emparentarse fácilmente con la que en su momento estableciera el grupo Cine liberación cuando describiera a este supuesto *segundo cine* como “una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes” (Solanas y Getino, 1988 [1969]: 33). Construida así esta tradición selectiva a la que me refería, se obstaculizó la posibilidad de ver en Kuhn y Kohon aquellas estrategias heterodoxas de inscripción del pueblo en algunos de sus trabajos.

Muy probablemente estas nociones partan de una mirada sesgada de sus obras que toma como base una focalización exclusiva en aquellos largometrajes que les dieron un espacio de reconocimiento dentro del campo cinematográfico. En efecto, en una película como *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), la única escena en la que los sectores populares se actualizan se produce en el famoso *travelling* del viaje de los protagonistas a Mar del Plata. La imagen, que remite en su tratamiento formal a la textura sucia y no mediada del documental en contraposición a la cuidada planificación del resto del metraje, pone en pantalla la presencia de una villa miseria al costado de la ruta. Se trata de una realidad entrometida que se cuela en la historia de aquellos jóvenes que deliberadamente deciden ignorarla, no sin un gesto irónico que demarca la postura de falta de compromiso para con

el entorno por parte de los personajes, pero no necesariamente de su director. El film en su totalidad –tal como lo perciben historiadores y cineastas militantes- traduce los conflictos de esa clase media urbana cuyas desventuras individuales constituyen los núcleos del relato. Pero el error está, entonces, en pretender homologar la visión de mundo de este sector con su autor.

Aunque ejemplos como este avalan la lectura que coloca a los directores en el espacio de un individualismo acérrimo, existen otros que se distancian, e incluso se oponen a este modelo. Específicamente me interesa tomar el caso de sus primeros cortometrajes, realizados ambos en 1958, es decir antes del estallido generacional que les dio entidad de movimiento. *Contracampo*, de Kuhn y *Buenos Aires*, de Kohon fueron obras en las que se pusieron la descubierto las necesidades de problematizar las formas de representación de las masas desde una óptica que, si bien no renuncia a una inscripción novedosa de los sectores populares desde la perspectiva del “compromiso” sartreano con la realidad, tampoco deja de lado la formulación de unos recorridos experimentales y modernizadores al momento de plantear dicha aparición.

Ambos films comparten una elección similar que lleva a construir sus relatos desde una lógica que hace de la contrastación de espacios su eje central. De hecho esta predilección por establecer el conflicto alrededor de la topografía se instaura desde sus mismos nombres. La confrontación entre el campo y la ciudad, en el caso del corto de Kuhn, y entre las villas miseria y el centro, en el de Kohon, son los marcos en los que se producen los desplazamientos y el deambular de los sujetos que habitan en ellos. Las escenas al aire libre, las imágenes reconocibles de Buenos Aires que, poco después, se convertirían en marcas de estilo de todo el cine de este período, contrastan con los espacios irreconocibles de sus márgenes inmediatos o bien del interior profundo. Del mismo modo, los dos cortos tienen como fundamento el imperativo de testimoniar lo social desde el presente, aunque difieran en la elección de los registros implementados. Kohon recurre al documental de denuncia que establece una proximidad inmediata en su forma con el cine de Dziga Vertov, en tanto Kuhn se mueve dentro de los parámetros de un realismo con toques de estilización experimental.

Contracampo –cuyo guión fue elaborado por Manuel Antín- toma el problema de la

migración interna como disparador argumental para desarrollar su drama del espacio social y sus diferencias. Los planos iniciales ponen en evidencia los contrastes entre el interior y la capital. Se suceden rítmicamente tomas de la Pampa húmeda con un claro predominio de líneas horizontales sobre el plano, opuestas a la verticalidad de los edificios modernistas y de las luces de los carteles de neón. Sobre este fondo de imágenes enrarecidas que rozan lo abstracto se recortará la figura del provinciano que inicia el recorrido en busca de mejores condiciones económicas y cuyo destino será Buenos Aires. El recorrido deja de ser lineal y muta en una forma vagabundo en la que el sujeto en cuestión se pierde frente al deslumbramiento inicial con aquella modernidad fulgurante a la que se le dedican varios planos. La ciudad, pese a que queda inscripta por sus lugares reconocibles, se ve enrarecida por una arbitraria elección que niega el trazo de líneas que demarquen un trayecto preciso. Así, la banda visual oscila entre una referencialidad explícita y un progresivo distanciamiento debido a la deliberada omisión de las coordenadas del movimiento. De este modo, las certezas de la imagen-acción son puestas en crisis por un relato que toma partido alrededor de una historia que se desarrolla como espasmos de escenas autónomas, por la carencia de diálogos, la abundancia de tomas bruscas en picado y contra-picado que vuelven evidente la monstruosidad moderna de un espacio que devora al personaje y lo empequeñece. Frente a esta realidad extrañada, la única opción posible parece ser la de circular sin rumbo. Pero, a contrapelo del realismo objetivo plagado de tiempos muertos por el que Kuhn optara más adelante en sus primeros largos y en el que la deriva se hacía igualmente presente, en este caso lo que se impone es la articulación de un texto fracturado que impone a la enunciación, aunque sea de forma germinal, un montaje-shock que impacta en el juego de sus oposiciones semánticas (vertical-horizontal, noche y día, exterior e interiores), anticipando con ese recurso la utilización que harían de él los cineastas militantes surgidos a posteriori.

A estas primeras microsecuencias organizadas al modo de un contrapunto rítmico pautado por la música concreta, le sigue la mostración del fracaso del protagonista. Hay una sucesión de tomas en las que se ve al personaje parado frente puertas con carteles que solicitan mano de obra especializada. La imagen se estabiliza y deja de lado las angulaciones inusuales para poner en escena la imposibilidad de supervivencia en la ciudad

cuando al sujeto se le niega el acceso al mundo del trabajo. Rodolfo Kuhn se sirve por un momento del realismo para colocar en pantalla el fracaso de aquellos que creyeron encontrar en la Capital una posibilidad de ascenso social. Un tema que, lejos de evidenciar un ombliguismo, da cuenta de un conflicto experimentado por varios. En su estudio sobre los procesos de urbanización durante los sesentas, Rodrigo Hobert y Javier Auyero plantean una lectura de la que *Contracampo* da cuenta: “El sector industrial crece pero no logra absorber el incremento de la oferta de mano de obra, producto del crecimiento vegetativo y de las migraciones internas” (Hobert y Auyero, 2002: 221). Sin embargo, aun cuando indudablemente el relato remite a esta problemática, el corto de Kuhn se aparta del film de denuncia clásico teniendo en cuenta el modo en que inscribe –o más específicamente elide– al pueblo en la pantalla. En *La imagen-tiempo*, Deleuze establece un primer punto de separación para pensar al cine político moderno con relación al paradigma clásico. Para el autor, lo que define a este nuevo tipo de construcción política es justamente la certeza de que el pueblo está ausente, es lo que falta. (Deleuze, 1986). En *Contracampo* la figuración de ese miembro de un sector desplazado de la sociedad se cimienta desde la eliminación de todo entorno humano. No hay hombres ni mujeres caminando por las calles, vagando como él por la ciudad, como tampoco los hay en su búsqueda infructuosa de trabajo. Buenos Aires es revelada como una sucesión de espacios vacíos por los que el sujeto circula. Su drama, al plantearse desde lo privado y no ya como una parte de un colectivo mayor e identificable, posibilita profundizar el camino para la construcción de nuevos enunciados sobre ese pueblo al cual se alude pero al que deliberadamente se mantiene oculto. Y esta apuesta –política– se potencia desde el momento en el que el relato niega también la posibilidad configurar una psicología individual. Porque lo que se mantiene fuera de cuadro es también la motivación de ese personaje, su prehistoria. Con ello, se pone en crisis a su vez la representación clásica que configuraba a casos particulares como modelos de situaciones globales.

El corto de David Kohon, en cambio, sí conforma su recorrido desde la mostración de un sujeto colectivo, en este caso el de los habitantes de una de las villas ubicadas en los márgenes de Buenos Aires. Pero al igual que en *Contracampo*, aquí también se trata de una multiplicidad de cuerpos sin nombre. Como se mencionó, el sentido preponderante se

asocia a la importancia concedida al espacio. En el inicio del film se ven las calles del centro de la ciudad, el Kavannagh, el ministerio de obras públicas, el Congreso y otros tantos edificios reconocibles. El primer plano de un cartel que promociona la venta de unos departamentos de la moderna arquitectura racionalista seguido de un *travelling* de alejamiento funcionan como un comentario irónico: el cartel, lejos de comunicar la posibilidad de acceso a un bien, es utilizado para cubrir una de las paredes de las casillas de cartón de la villa de emergencia. Mediante este contrapunto ideológico se inaugura el ir y venir de la cámara por aquellos ámbitos contiguos. Estas primeras escenas se organizan como una polifonía cuyo *leitmotiv* lo constituye la presencia de los sujetos: en el centro de la ciudad los trabajadores de cuello blanco y en sus bordes los pobladores de las barriadas que miran de manera cómplice a la cámara.

El mismo año del estreno de Buenos Aires, casi como uno de los últimos representantes de un modelo clásico-industrial en agonía, Lucas Demare inauguró bajo su lógica liberal y antiperonista la tradición de ficcionalizar la vida en el interior de las villas que se ocultaban por debajo de aquella estampa que sí tenía derecho a representarse, la de la ciudad pujante de las clases medias. En *Detrás de un largo muro*, un extenso paredón separaba ambos territorios, les otorgaba límites y cualidades específicas y al mismo tiempo los construía como emplazamientos estancos: O se estaba adentro o se estaba afuera, y esa topografía signaba a priori la posición que los sujetos mantenían dentro del espacio social. La película de Demare, aún en su preocupación por dar visibilidad a una realidad oculta, remitía en su formulación a los parámetros más tradicionales de representación de los distintos sectores sociales en pantalla. Kohon produce una ruptura que se opone a esta perspectiva. Retomando las ideas de Deleuze, una de las formas que implican la crisis de la imagen-acción –de la que *Detrás de un largo muro* es un claro ejemplo- se da por la puesta en evidencia de los tópicos y su cuestionamiento (Deleuze, 1985:290). En el corto *Buenos Aires*, las dos zonas de la ciudad no se configuran como infranqueables. La segunda mitad del corto, la que prosigue a la presentación de aquellas zonas todavía tipificadas, marca el quiebre en el momento en el que los villeros ingresan y circulan por el otro espacio que no les está vedado como en la representación clásica. El documental sigue a un cartero, a una operaria de una fábrica textil y a un obrero en sus tareas. La cámara los filma desde que se

levantan y salen a trabajar y los sigue obsesivamente en sus actividades cotidianas y en el contacto con los miembros de ese otro ámbito, en el que están insertos y del que forman también parte. Son justamente estos sujetos, en su calidad de trabajadores, los que se incorporan a la maquinaria de la ciudad día a día, activándola. Kohon traza con este gesto de unidad la síntesis entre los polos que antes se habían expresado por contraste. En el final de esta secuencia, que oficia asimismo de clausura del film, estos sujetos retornan a la villa después de cumplidas sus actividades y por primera vez se les otorga voz. Miran a la cámara y anuncian “sí señor, yo vivo acá”. La frase se repite varias veces y puede interpretarse de dos maneras diferentes: como la afirmación de pertenencia a ese lugar del que provienen, a una identidad espacial y de clase, o sea a un “yo trabajador, vivo en una villa”, pero también como testimonio de una realidad escamoteada, como si con esas palabras expresaran “yo también formo parte de esta Buenos Aires”.

El documental se vale de la inclusión de los sectores populares para efectuar una denuncia que se explicita en un montaje que integra la palabra de los villeros con las imágenes de una pintada electoral que al mismo tiempo brinda un marco temporal preciso a la narración. Y en el mismo movimiento se elimina toda posibilidad de conclusión positiva y de resolución al dejar un final abierto en el que los sujetos no transforman su estado. El interés del realizador, al igual que lo que sucede en el trabajo de Rodolfo Kuhn, pasa por visibilizar una situación más que por convertir a este sector en protagonista de una acción transformadora.

Vistos comparativamente, y para concluir, puede afirmarse que el valor que ambas obras tienen es el de haber propuesto desde la discusión de las formas nuevas estrategias de representación de las clases subalternas. Establecieron nuevos recorridos de visibilidad, ya sea por su notira actualización en el caso del documental analizado, o bien por apuntar a esa necesaria invención de un pueblo, de múltiples enunciados sobre el pueblo tal como pretendía Deleuze, y que Rodolfo Kuhn hiciera progresivamente explícitos en el resto de su filmografía. Es necesaria una revalorización de estos cineastas como integrantes de una variante particular de cine político para demostrar que, no sólo ellos, sino también el resto de los integrantes de la Generación del 60 aportaron nuevas miradas sobre este y muchos otros fenómenos, sin perder de vista el compromiso implícito en todo acto de enunciación.

El desafío está en empezar a ver los puntos de contacto más que las diferencias entre ellos, así como con los cineastas militantes; y por otro lado el imperativo de una nueva lectura está en reconocer la multiplicidad y la heterogeneidad antes que los rótulos.

Bibliografía

Auyero, Javier y Rodrigo Hober (2002), “¿Y esto es Buenos Aires?” Los contrastes del proceso de urbanización”, en Daniel James (Dir.), *Nueva Historia argentina, Vol. 9: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires: Sudamericana.

Deleuze, Gilles (1985), “La crisis de la imagen-acción”, en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.

_____ (1986), “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

España, Claudio y Ricardo Manetti (1999), “El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis”, en José Emilio Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política*, Volumen 12, Arte 2, Buenos Aires: Sudamericana.

Sarlo, Beatriz (2007), *La batalla de las ideas. (1943-1973)*, Buenos Aires: Emecé.

Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires: Puntosur.

Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.

Ese oscuro objeto del deseo: Un acercamiento a la pornografía y el postporno

Romina Smiraglia

FSOC, UBA

Resumen:

Nuestro trabajo se propone transitar por la pornografía para intentar recomponer su lugar como objeto de estudio válido y fundamental para los estudios cinematográficos feministas. Para ello, comenzaremos por presentar el problema de su definición y sus características principales desde su consolidación como industria en los años setenta, para luego examinar brevemente las principales posturas a favor y en contra que dentro del movimiento feminista se formaron alrededor de la misma. Por último, abordaremos la irrupción del postporno como posible forma de resistencia a la pornografía hegemónica, a través de la subversión de los estereotipos sexuales y de género.

Ese oscuro objeto del deseo: Un acercamiento a la pornografía y el postporno

Introducción

Desde sus inicios, la pornografía ha sido como objeto de estudio muchas veces condenada por lo estudios feministas sin juicio previo. Su carácter controversial ha producido apasionadxs¹ detractorxs y defensorxs que en su mayoría han impedido que la discusión pueda salirse por fuera de los términos de su derecho o no a existir. Pero como nos señala de forma polémica Linda Williams, existe. Y no sólo existe, sino que en la actualidad es uno de los géneros que en términos económicos más dinero produce

¹ Con el fin de evitar la repetición de palabras en sus formas femenina y masculina, o el uso constante de la barra a los mismos fines, y ante la imposibilidad que muchas veces se presenta para reemplazar los conceptos por sinónimos genéricos que incluyan al femenino y al masculino, tomaré como criterio general a lo largo de este trabajo el uso de la letra “x”. Esta opción no sólo me permite contemplar la forma femenina y masculina de la palabra utilizada, sino también incluir las demás opciones que están – que ponen- en tensión a esa dicotomía.

dentro de la industria audiovisual.² Asimismo, no podemos dejar de advertir que la pornografía es una tecnología social más que se encuentra operando sobre la construcción del género. Una tecnología portadora de un discurso normativo sobre el sexo que actúa -en forma pedagógica- moldeando prácticas sexuales, gustos, placeres, y nos dice -nos enseña- cómo tener sexo, con quién, en qué situaciones, en qué lugares.

Como con cualquier otro objeto de estudio, acercarse a la pornografía, interrogarse sobre su funcionamiento, su circulación, su recepción, no niega la posibilidad de una mirada crítica sobre la misma. Elegirla como objeto de estudio no implica necesariamente aprobación, placer, excitación, aunque tampoco -y esto es fundamental- cierra de antemano las puertas a esas opciones. En su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Román Gubern, intentando explicar su interés por ocuparse de la pornografía y otras *provincias iconográficas malditas* -justificación no necesaria generalmente en otra selección de problemáticas- nos dice que “(...) a veces resultan más elocuentes y ofrecen materiales más productivos para el análisis y comprensión de una época o de una sociedad que las grandes obras maestras canonizadas en los museos” (2005: 7). Sería interesante, pues, que la teoría crítica feminista pueda confrontar el desafío que de manera particular la pornografía le presenta, sobrepasar las reacciones iniciales y adentrarse en su análisis.

En este sentido, nuestro trabajo se propone transitar por esta *zona de destierro*, intentando recomponer su lugar como objeto de estudio válido y fundamental para los estudios feministas cinematográficos. Para ello comenzaremos, en primer lugar, por presentar el problema de su definición y sus características principales desde su consolidación como industria en los años setenta, para luego examinar brevemente las principales posturas a favor y en contra que dentro del movimiento feminista norteamericano se formaron alrededor de la misma. Por último, nos adentraremos en la irrupción del postporno como posible forma de resistencia a la pornografía hegemónica a través de la subversión de los roles de género.

No puedo definirla, pero sé lo que es en cuanto la veo

² A través de los años ha sido imposible determinar las cifras exactas que mueve la industria pornográfica en su totalidad. A pesar del debate en torno a este punto, se estima que debe ubicarse entre 5 y 10 billones de dólares anuales.

Si hay un punto de acuerdo entre todas las partes involucradas, es que definir a la pornografía nos presenta grandes dificultades. La etimología griega de la palabra “pornografía” está compuesta por el sustantivo *pornê* que refiere a las prostitutas y el verbo *graphein* que remite a escribir y/o describir³ (Ogien, 2005: 47-61; Marzano, 2006, 32). Sin embargo, a través de los años, el término ha sumado innumerables significados que han hecho imposible arribar a una definición aceptada universalmente. Como nos explica Raquel Osborne, existen tantas definiciones como personas deseen proponer una, y esto conduce a que “(...) a menudo se habla de obscenidad, erotismo, pornografía o indecencia para referirse a las mismas cosas, dependiendo de quién use estos términos” (1993: 28). Así pues, podemos encontrarnos con definiciones enfocadas en el contenido del material, que caracterizan a la pornografía como toda representación - texto, imagen- de sexo explícito no simulado, destinada a ser consumida por el público. O definiciones más en términos funcionales, como el material que pretende lograr una estimulación sexual, un dispositivo virtual masturbatorio. Hasta llegar a definiciones irónicas como la de Robbe-Grillet de que “la pornografía es el erotismo de los otros”. Lo cierto, es que intentar arribar a una definición esencialista, a una definición que no dependa tan directamente de la posición del sujeto que define, parece, en principio, una tarea quimérica.

La persistencia en encontrarla casi siempre -y no por casualidad- estuvo vinculada a las instituciones jurídicas y políticas en su intento de identificarla, condenarla y censurarla. Esto último, ha derivado en debates en torno a la distinción entre “lo erótico”, como algo placentero, inocuo y por lo tanto permisible, y “lo pornográfico”, como lo obsceno, repugnante y por lo tanto condenable. Pero esta distinción cae inevitablemente en la misma trampa que el título de este apartado, ya que termina dependiendo de la supuesta intención del autor del material para trazar la línea divisoria, y/o de la subjetividad de quien(es) consume(n), y/o los circuitos -comerciales o “artísticos”- por donde este material circula.⁴ Por otro lado, si es tan notoria la diferencia entre una y otra como se

³ En este trabajo no nos adentraremos en los debates en torno a los orígenes de la pornografía ya que exceden los objetivos del mismo. Para mayor referencias, vease Hunt (comp) (1993); Williams, 1999; Kendrick, 1987, entre otros.

⁴ Para un mayor desarrollo de la problemática distinción entre pornografía y erotismo, véase “El sexo en disputa. Un acercamiento a la conflictiva relación entre pornografía y feminismo” en *CD de las Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias

intenta demostrar, ¿por qué siempre es tan problemático distinguirlas?, si por un momento aceptáramos que es posible llegar a -por ejemplo- conocer la intención del autor, ¿por qué no siempre la misma obra produce los mismos efectos en todxs sus espectadorxs?⁵

Estos interrogantes abiertos, no niegan la necesidad de una crítica al sexismo imperante en la industria pornográfica que refuerza los estereotipos de género, como tampoco la posibilidad de denuncia de aquellas manifestaciones misóginas. Más aún, luego de la consolidación de la pornografía como una industria poderosa⁶ que claramente no encarna, como nos señala Gayle Rubin, una utopía feminista. Pero todo ello es muy distinto a intentar eliminar el sexo comercial en su totalidad (Hollibaugh, 1989).

La Fábrica Pornográfica

En los años setenta, al comenzar el cine pornográfico a salir de sus *ghetos* e ingresar al circuito de salas de exhibición con películas como *Deep Throat* (Damiano, 1973), *The Devil in Miss Jones* (Damiano, 1973), *Behind the green door* (Mitchell A., Mitchell J., 1972), el género logra usufructuar los recursos visuales y sonoros brindados por el cine. En esta época, comienza la consolidación de ciertas fórmulas, recetas, de lo que no podía faltar en cualquier película porno exitosa.⁷ Empieza a desarrollarse una especialización de la producción vinculada a plazos de rodaje, puestas de cámara, montaje y selección de actores, buscando la mejor relación costo-beneficio para una buena explotación del negocio. Las herramientas de la industria cinematográfica permiten a través del encuadre de cámara, seleccionar las zonas consideradas erógenas, detenerse en primeros planos de los órganos sexuales, y las expresiones faciales efecto

Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA).

⁵ “Cuando una mujer mira una foto de un hombre y una mujer follando, ¿acaso no importa si es o no lesbiana, si le gustan los penes o le parece algo horrible, si fue educada en el catolicismo, en un pequeño pueblo de Minnessota o si era la única niña gitana de su comunidad? ¿Acaso no tiene todo esto un profundo y radical impacto en lo que una mujer considera pornográfico y lo que considera sexy?” (Hollibaugh, 1989: 196-197).

⁶ “(...) pero es sólo al comienzo de los setenta, con el hard-core llegando a las pantallas comerciales, que comienza el verdadero desarrollo de la industria pornográfica. A partir de entonces cada salto tecnológico (del cine al casete de video y de ahí a Internet) significó un incremento prodigioso en el tamaño del negocio pornográfico y por consiguiente en su nivel de visibilidad e influencia” (Lissardi, 2009: 78).

⁷ Hasta podemos encontrarnos con un manual que nos enseña como convertirse en unx buenx pornógrafx como el de Stephen Ziplow, 1977.

de las prácticas sexuales en curso. Asimismo, el montaje permite orientar la mirada de lxs espectadorxs durante la película, alejando cualquier vestigio de la narración que pueda obstruir el desarrollo de la acción. Removido el acto sexual de cualquier contexto y convertido en un producto de consumo, se explota comercialmente el sexo que se encontraba oculto detrás de las elipsis narrativas del cine clásico, “(...) el cine pornográfico duro empieza allí donde se inicia el fundido y se interesa específicamente por esas omisiones pasionales propias del cine tradicional” (Gubern, 2005: 22).

Un claro ejemplo de lo anterior, es la importancia que obtiene la felación realizada por mujeres a los hombres en las películas. Esta actividad nos permite en un solo plano, no sólo fijar en detalle el pene erecto -única forma que puede ser mostrado: siempre erecto, siempre dispuesto- sino detenerse también en la expresión -siempre de placer- de la mujer mientras realiza el acto. Y el *climax*, en el doble sentido de la palabra, pasa así a cumplir dos funciones fundamentales para el cine pornográfico: la posibilidad de darle un punto final al desarrollo de la acción (Williams, 1999), y la verificación empírica del orgasmo masculino⁸ a través de la eyaculación externa del hombre sobre el cuerpo o cara⁹ de su(s) partner(es). Una de las formas más frecuentes de esta última es justamente la eyaculación sobre la cara de la mujer que no deja de ser una señal visible de dominio y que “viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él” (Gubern, 2005: 21).

A través de los años, el porno bajo el reino de la mirada masculina heterocentrada, sigue siendo el porno dominante. Conocemos su desenlace antes de empezar: la acción gira en torno al comienzo, desarrollo y finalización del orgasmo masculino, el cual funciona como centro de la narración. La decisión de lo que entra en cuadro y la posición de cámaras están a merced de la mejor forma, el mejor ángulo, para brindarle al espectador onanista la “realidad” del sexo. La bisexualidad sigue estando bajo un doble standard, en donde el sexo entre mujeres sigue funcionando como preludeo al sexo “verdadero”, a la satisfacción “real”, en cambio, el sexo entre los hombres sólo es permisible en películas enmarcadas en el porno gay. Por otro lado, es interesante observar como en los últimos años se ha dado un creciente interés por la *saturación*: de bocas (*cum*

⁸ La dificultad de la “verificación empírica” del orgasmo femenino y su relación con la pornografía ha sido trabajada de forma muy interesante por Linda Williams en su libro *Hard Core. Power, Pleasure, and the “frenzy of the visible”*, 1999.

⁹ Si la eyaculación es sobre la boca, se sigue cumpliendo el mismo precepto, ya que la actriz no debe tragarlo (ocultarlo) sino devolverlo al exterior.

*swapping*¹⁰), de cuerpos (los *gang-bangs*¹¹), de penes (dobles felaciones o *bukkakes*¹²), de penetraciones.¹³ No obstante, la conclusión que podríamos derivar de lo anterior no es tanto que la pornografía es irremediabilmente fálica, sino que “pornography is insistently phallic in this particular way, at this particular time” (Williams, 1999: 117).

*¿Esclavxs o hacedorxs de la historia?*¹⁴

En 1979, a través de la creación del grupo *Women against pornography* encabezado por Catharine MacKinnon y Andrea Dworkin, la pornografía vuelve a posicionarse como un -si no el más- importante tema a discutir dentro del movimiento feminista norteamericano,¹⁵ tomando como postulado que “la crítica a la pornografía es al feminismo lo que su defensa es a la supremacía masculina” (MacKinnon, 1996: 45). Su argumento principal es que al ser la doctrina legal sobre la obscenidad la única herramienta que brinda el Estado para la regulación de la pornografía, la industria pornográfica ha logrado ampararse fácilmente, a través de los años, en el derecho a la libertad de expresión. Es por ese motivo que, para estas autoras, la crítica feminista a la pornografía debe ubicarse en el ámbito político por ser “el origen de actitudes y conductas violentas y discriminatorias que definen el tratamiento y el lugar que ha de ocupar en el mundo la mitad de la población” (MacKinnon, 1996: 47). En sintonía con la declaración de Robin Morgan de que “la pornografía es la teoría y la violación, la práctica” aseguran que para los hombres, la sexualidad y la violencia están intrínsecamente ligadas, y encuentran su expresión cultural en la pornografía. El material pornográfico expresa una ideología determinada que reproduce la opresión sexual de las mujeres, fragmentando sus cuerpos para su posterior posesión y consumo.

¹⁰ Una mujer recibe el esperma en su boca y lo comparte con su(s) compañera(s).

¹¹ Sexo grupal en donde una mujer satisface a múltiples hombres. Se puede dar a la inversa (*reverse gang-bang*), pero es menos común.

¹² Varios hombres se turnan para eyacular sobre una mujer o un hombre.

¹³ Preferiblemente triples que incluyan boca, vagina y ano, aunque también dobles, tanto para el porno gay como heterosexual.

¹⁴ Este punto fue ampliamente trabajado en una ponencia titulada “El Sexo en Disputa: un acercamiento a la conflictiva relación entre pornografía y feminismo”. Debido a la extensión de este trabajo, aquí sólo se realizará una breve presentación del debate.

¹⁵ Es interesante ver como este debate no tuvo el mismo impacto en la Argentina. En nuestro país, la pornografía generalmente ha sido trabajada en vinculación, y en un segundo plano, a la problemática de la prostitución.

Pero esta problemática vinculación entre sexo, violencia y pornografía, descuidando cualquier tipo de análisis histórico o social, produjo fuertes respuestas al interior del movimiento feminista. Por más que podamos coincidir en que la pornografía ofrece en su mayoría representaciones del poder patriarcal, y que es necesario realizar una dura crítica sobre las mismas, la censura a estas últimas no nos ofrece una real solución a la violencia y el abuso que experimentan las mujeres en su vida diaria (Williams, 1999). Por ello, en 1982, feministas discrepantes con la postura anti-pornografía, organizaron en el Barnard Collage de la Universidad de Columbia un simposio titulado “Hacia una política de la sexualidad”. En ese espacio, autoras como Carole Vance, Gayle Rubin y Linda Gordon, entre otras, intentaron -a pesar de las fuertes críticas en su contra- cambiar el eje del debate: “la sexualidad es, a la vez, un terreno de constreñimiento, de represión y peligro, y un terreno de exploración, placer y actuación. Centrarse sólo en el placer y la gratificación deja a un lado la estructura patriarcal en la que actúan las mujeres; sin embargo, hablar sólo de la violencia y la opresión sexuales deja de lado la experiencia de las mujeres en el terreno de la actuación y la elección sexual (...)” (Vance, 1989: 9).

Al vincular directamente el género con el sexo, derivando al segundo del primero, caemos inevitablemente en generalizaciones sobre los roles sexuales en donde “la sexualidad masculina es compulsiva, irresponsable, orientada hacia lo genital y letal en potencia. La femenina es pasiva, difusa, orientada hacia lo interpersonal y benigna” (Echols: 1989: 97). Pareciera que para las feministas anti-pornografía sólo hay una forma de sexualidad, sin importar cómo y desde qué lugar se la viva, sin tomar en cuenta la clase, etnia, orientación sexual o el contexto. Hay una Mujer, una sexualidad “políticamente correcta”, convirtiendo al resto en cuasi-desviadas producto de las trampas de la sociedad patriarcal.

Es por ello, que el camino que nos proponen estas autoras -denominadas generalmente pro-sexo- es realizar, de una vez por todas, un análisis serio de la sexualidad, desculpabilizando el placer, evitando, de esta manera, que el feminismo se convierta en la nueva normativa moral sobre la sexualidad femenina. En pocas palabras, lo que nos quieren señalar es que existe una frontera muy fina entre hablar de sexo y establecer normas, y que como feministas debemos superar nuestros prejuicios, nuestros miedos a la diferencia, y empezar a aceptar que es muy probable que no todas las mujeres

encuentren placer en las mismas experiencias sexuales que nosotras.

Hazlo tú mismx

En los últimos unos años, irrumpieron en la escena porno materiales que proponen trabajar sobre una *desexualización del placer*,¹⁶ materiales que experimentan con nuevas formas de placer, a partir de objetos o partes del cuerpo en situaciones no convencionales, intentando desplazar lo genital como único lugar posible del placer sexual. Entendiendo que, en palabras de Preciado, el antídoto frente a la pornografía hegemónica no es la censura, sino la producción y circulación de propuestas alternativas.¹⁷

Será Annie Sprinkle quien utilice por primera vez en 1990 la expresión del artista Wink van Kempen “postpornografía” en una de sus performances: *The Public Cervix Announcement*.¹⁸ El término remite a un tipo de producción audiovisual que contiene elementos pornográficos, no sólo con el fin masturbatorio de la pornografía hegemónica, sino también con fines políticos, humorísticos o críticos (Preciado, 2009), “el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). El postporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo)” (Sáez, 2003).

La mayoría de las producciones audiovisuales enmarcadas en el postporno, nacieron acompañadas de talleres de discusión y reflexión sobre la pornografía desde una perspectiva feminista y/o *queer*. Talleres teóricos-prácticos en donde se repetía el slogan de *hazlo tú mismx*, en donde lxs participantes se ubicaban detrás y delante de la cámara para la creación de su propio material. No en busca ya de el placer femenino, o el placer

¹⁶ El término es retomado de Foucault.

¹⁷ “Para liberar la sexualidad del control biopolítico actual no basta con dejar actuar el sexo público fuera del ámbito del trabajo (asalariado o no), ni tampoco con extirpar el sexo del dominio de la esfera pública dejando su regulación al Estado. Otros de los riesgos sería la romantización de una sexualidad no pública, la vuelta (imposible) a una forma privada y no industrial de la sexualidad. Aquí fracasan tanto las empresas liberales y las emancipacionistas como las abolicionistas. Se trata, por el contrario, de inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado” (Preciado, 2008: 184)

¹⁸ Sprinkle invitaba al público a explorar el interior de su vagina con un espéculo. Performance que todavía se puede visitar en su página web <http://www.anniesprinkle.org/html/writings/pca.html>.

lesbiano, sino entendiendo que “la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la categorización” (Butler, 2006: 22). Virgiene Despentes, *Girls who like porn*, Go Fist Foundation, María Llopis,¹⁹ Belladonna,²⁰ Erika Lust,²¹ entre otrxs, intentan justamente ofrecernos a través de diferentes propuestas, una reelaboración de los códigos pornográficos hegemónicos, cuestionando las formas de tener sexo y los estereotipos de género que las mismas reproducen.

En este sentido, la postpornografía, asumiendo la función pedagógica que ha cumplido el porno durante años, propone explorar sobre representaciones de sexualidades divergentes que subviertan los estereotipos sexuales y de género. Como se afirma en el programa de la Maratón Postporno realizada en el 2003 en el MACBA de Barcelona, la sexualidad es siempre representación, siempre performance. Por lo tanto, se trata de evitar el monopolio de la representación, de resistir al discurso normativo de la pornografía que se hace pasar por la verdad del sexo. Registrar prácticas sexuales que no queden atrapadas en la genitalidad, ni que tengan solamente como hilo conductor el inicio, desarrollo y desenlace de la eyaculación (masculina). En fin, tomar la pornografía como ámbito de exploración de la sexualidad y de intervención política para subvertir la imagen que de nuestra sexualidad ha construido a través de los años la industria pornográfica.

A modo de conclusión

Ciertamente la industria pornográfica no es una utopía feminista. El monopolio sobre la representación de la sexualidad que ha detentado en las últimas décadas, ha contribuido a la construcción/reproducción de un discurso normativo que se presenta a si mismo como la verdad del sexo. La pornografía, al igual que los discursos institucionales, el sistema educativo, entre otros, funciona como una *tecnología social* que al nombrar,

¹⁹ Una de las fundadoras de *Girls who like porn*, grupo que estuvo activo desde el 2003 al 2007.

²⁰ Belladonna es uno de los íconos de la pornografía comercial hegemónica, sin embargo en sus producciones trabaja sobre la sexualidad femenina muchas veces por fuera de los estereotipos propuestos por la industria.

²¹ Vale aclarar que Erika Lust está más vinculada a la reivindicación de la categoría de porno para mujeres, categoría que generalmente es rechazada dentro del postporno ya que refuerza –nuevamente- un estereotipo de lo que a la mujer le (debe) causa(r) placer en oposición a los hombres. Véase *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*, 2008.

representar y/o definir la feminidad o la masculinidad, también la están creando. Es por ello que la pornografía no puede abandonarse como objeto de estudio y como espacio de intervención. El feminismo cuenta con las herramientas para realizar una lectura sintomática sobre la misma y echar luz no sólo sobre qué figuraciones se encuentran circulando, sino también en el cómo se producen, el por quién y para qué.

Por otro lado, pensar a la pornografía por fuera de su contexto de producción, clausura a priori la posibilidad de cambio. Aún frente a las *tecnologías sociales* que se encuentran operando sobre la construcción del género, *tecnologías de género* que producen o promueven representaciones del mismo, los términos de una construcción diferente subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos (De Lauretis, 1996). Como feministas no podemos cerrar la posibilidad de explorar sobre nuestras sexualidades bajo el manto del peligro. En este sentido, sería irónico, como nos señala Carole Vance, que en la búsqueda de seguridad sexual terminemos silenciándonos, de la misma manera en que acusamos a los hombres de hacerlo. Quizás, entonces, la tarea sea justamente salvaguardar la productividad de la representación de las mujeres, cualquiera sea el riesgo.²²

Bibliografía

AA.VV (2001), Interview Dennis McAlpine, en “American Porn”, Frontline, PBS. Descargada de <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/porn/interviews/mcalpine.html>.

Ackamn, Dan (2001), “How Big is Porno?”, en <http://www.forbes.com/2001/05/25/0524porn.html>.

Brown, Wendy (2007), “The mirror of pornography”, en Drucilla Cornell (ed), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press.

Butler, Judith (2005), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2006), *Deshacer el Género*, Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2007), “The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe, and the discursive excess”, en Drucilla Cornell (ed.), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press.

Carter, Angela (2007), “Polemical Preface: pornography in the service of women”, en Drucilla Cornell (ed.), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press.

²² “[...] it is important to risk losing control of the ways in which the categories of women and homosexuality are represented, even in legal terms, to safeguard the uncontrollability of the signified” (Butler, 2000: 504).

- Cornell, Drucilla (2007), "Pornography's temptation", en Drucilla Cornell (ed.), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press.
- De Lauretis, Teresa (1996), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, USA: Indiana University Press.
- Dubois, Carol y Gordon, Linda (1989), "La búsqueda del éxtasis en el campo de batalla: peligro y placer en el pensamiento sexual feminista norteamericano del siglo XIX", en Carole Vance (comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones.
- Echols, Alice (1989), "El ello domado: la política sexual feminista entre 1968-83", en Carole Vance (comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones.
- Foucault, Michel (2008), *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gubern, Roman (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama.
- Hollibaugh, Amber (1989), "El deseo del futuro: la esperanza radical en la pasión y el placer", en Carole Vance (comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones.
- Hooks, Bell (2007), "Good girls look the other way", en Drucilla Cornell (ed.), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press.
- Hunt, Lynn (1993), "Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800", en Lynn Hunt (ed.), *The Invention of Pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York: Zone books.
- Kendrick, Walter (1987), *The secret museum: Pornography in Modern Culture*, New York: Penguin.
- Kristeva, Julia (1998), *Poderes de la pervisión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lissardi, Ercole (2009), "Después de la pornografía", en Roberto Montevideo (comp.), *Porno y Postporno*, Montevideo: Casa Editorial HUM.
- Lust, Erika (2008), *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*, Barcelona: Editorial Melusina.
- MacKinnon, Catharine (1996), "La pornografía no es un asunto moral", en Catharine MacKinnon y Richard Posner, *Derecho y pornografía*, Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Marzano, Michela (2006), *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ogien, Ruwen (2005), *Pensar la pornografía*, Barcelona: Paidós.
- Osborne, Raquel (1993), *La construcción sexual de la realidad*, Madrid: Cátedra.
- Preciado, Beatriz (2008), *Testo Yonqui*, España: Espasa Calpe.
- Preciado, Beatriz (2002), *Manifiesto Contra-sexual*, Madrid: Opera Prima.
- Puppo, Flavia (1998), *Mercado de deseos, una introducción en los géneros del sexo*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Sáez, Javier (2003), "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo", en Maratón postporno, MACBA 6 de junio. Descargado de <http://www.hartza.com/fist.htm>.
- Speck, Wieland (1993), "Porno?", en Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar (ed.), *Queer Looks. Perspectives on lesbian and gay film and video*, NY: Routledge.

Vance, Carole (1989), “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”, en Carole Vance (comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones.

Williams, Linda (2004), “Porno Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An introduction”, en Linda Williams (ed.), *Porno Studies*, Durham: Duke University Press.

Williams, Linda (1999), *Hard Core. Power, Pleasure, and the “frenzy of the visible”*, USA: University of California Press.

Williams, Linda (2009), “El acto sexual en el cine”, en *La Fuga – Revista de Cine*, Dossier “Cine y Pornografía”, Otoño, 2009. Descargado de <http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>.

Ziplow, Stephen (1977), *The film maker’s guide to pornography*, New York: Drake.

Méliès: magia fora da tela

Luiz Felipe G. Soares

Curso de Cinema, Universidade Federal de Santa Catarina

felipenara@yahoo.com.br

Resumo:

Proponho ver imagens de Méliès, não como curiosidades técnicas ou brincadeiras circenses, mas como lugares de uma experimentação da *Nachleben* (no sentido warburgiano de vida póstuma) de formas de incorporação do *spiritus mundi*, tal como no contexto da magia renascentista. Com isso, sugiro ler o cinema de Méliès como proposta de retorno à potência mágica como fundamentação do desenvolvimento da potência técnica própria à recém-nascida imagem cinematográfica.

Méliès: magia fora da tela

Em muitos dos 555 filmes¹ dirigidos por Méliès o mágico está ausente. Não vemos o personagem, aquele que opera a magia. Vemos, porém, outros personagens que se sujeitam a ela. A magia, na verdade, costuma provocar o desespero, como em *La desabillage impossible* (1900, sf 312-3), em que o personagem simplesmente não consegue se despír: sempre que tira uma peça de roupa, uma outra aparece em seu lugar. Ele não entende o que está acontecendo, a ansiedade aumenta, ele parece agir cada vez mais rápido, como que tentando superar com seu ritmo o ritmo dessa magia autônoma que brinca cruelmente com ele. Da mesma forma, em qualquer lugar, em qualquer tempo, no universo de Méliès, é muito comum as cadeiras sumirem derrubando quem nelas vai se sentar, muitas vezes igualmente levando-os ao desespero. Por outro lado, é muito frequente também, em Méliès, a composição visual renascentista, aí sim incluindo a figura do mago, aquele feiticeiro já convencional antes do Renascimento, com seu chapéu cônico e seu manto carregado de estrelas e planetas.

¹ cf. <http://www.imdb.com/name/nm0617588/>

Nos dois casos – ambientes de vários contextos dominados pela magia autônoma e ambientes renascentistas compostos em torno da figura do mago –, o que se vê em Méliès é a proposta de um retorno à potência mágica para que se desenvolva bem a nova potência técnica da recém-nascida imagem cinematográfica. Ou seja, Méliès propõe o retorno à magia renascentista, que gerou a modernidade científica, como modelo de construção dessa nova imagem, nascida já sob a promessa da degradação moderna. A proposta não vingou. “The first wizard of cinema”, “o mago das telas”, “Le grand Méliès”, ou qualquer outro título mais ou menos equivalente, nos soa melancolicamente como clichê ou epitáfio, ou então como slogan promocional caduco, encorajando aquele sorriso condescendente que costumamos ter diante da suposta ingenuidade de outras épocas. O criador de talismãs, que trouxe a energia da Renascença para o século 20, foi categorizado meramente como o curioso mágico de circo que transferiu sua habilidade técnica para as engrenagens do cinema. A potência mágica foi esquecida no berço da nova imagem, e a “magia do cinema” virou clichê.

Valorizar Méliès apenas como dominador da técnica equivale a perder de vista sua proposta de que a imagem cinematográfica nos poderia expor àquela vida irrestrita, àquela potência cósmica cutucada com a varinha dos magos. Equivale a nos encerrar, como espectadores, à resignação pueril do *vaudeville*. Se Méliès tem algo de pueril, isso nos lembra de que talvez, como propõe Agamben, “a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasce precisamente dessa consciência de não serem capazes de magia” (Agamben, 2007: 23). A criança sabe que a felicidade nos vem de algo que não merecemos, só aparece ali onde *não* estava destinada para nós, ou seja, ali onde nos sabemos capazes de magia, capazes de evocar magicamente as potências espirituais. A redução de Méliès a curiosidade técnica nos lembra que, deteriorada a magia, resta-nos uma alusão a ela, distante, segura, melancólica.

Proponho aqui, ao contrário, ver em Méliès uma vida póstuma das imagens construídas de fato por magos renascentistas. Refiro-me à *Nachleben* warburguiana. A partir do conceito de *engramma* de Richard Semon, Aby Warburg acreditava na memória como a qualidade que distingue o vivente da matéria orgânica, ou como a capacidade de reagir. Cada acontecimento deixa no vivente uma marca, o *engramma*, que guarda sua energia potencial, de modo que tal energia pode ser reativada quando o organismo é adequadamente estimulado (v. Gombrich, apud Agamben, 2005: 131-2). Para Warburg,

as formas artísticas, e talvez a imagem em geral, são capazes de provocar tais estímulos à reaparição de reações precedentes. O símbolo provoca na cultura a mesma função que o *engramma* provocaria no indivíduo (Agamben, 2005: 132).

A cultura é carregada de fórmulas de sensibilidade, ou *Pathosformeln*, aptas a atizar experiências anteriores. Através de parentescos entre linhas, gestos, movimentos, Warburg defendia a possibilidade de “construir um espectro contínuo, irizado e exaustivo de representações no qual se reproduzisse a trama secular da memória do ocidente” (Gombrich, apud Burucúa: 29). As transmissões (como que de energia) entre as imagens, de acordo com as *Pathosformeln*, promovem, no atual, a *nachleben*, a vida póstuma do antigo: as linhas, os movimentos, talvez os espantos, voltam a aparecer, a vibrar, mas sem deixar de serem anteriores, antigos, deslocados no tempo – fantasmáticos. Em Méliès, com sua obsessão pelo universo visual do Renascimento – mais particularmente pelo dos magos dos séculos 15 e 16 – é possível ver a *Nachleben* de figuras – incluindo talismãs – que já na Renascença, construídas pelos magos, eram carregadas de potências das várias esferas.

Essas imagens são cultuadas com mais rigor no século 15, quando, apesar da perseguição oficial a pesquisa sobre magia ganhava força. A queda de Constantinopla, em 1453, fez chegar à Itália livros até então inacessíveis por ali, como o *Corpus Hermeticum*, conjunto de textos atribuídos a Hermes Trismegisto,² que apenas 10 anos depois Marsilio Ficino, pago por Lorenzo de Medicis, traduz do grego para o latim. Esse texto dá as bases para o estudo das relações entre o homem, o cosmos e a divindade, ou seja, fundamenta as práticas mágicas. O contexto é o da forte recuperação, na Itália, do neoplatonismo de Plotino. O mesmo Ficino posteriormente traduz Platão e comenta Plotino em seus *Libri de vita*. Entre os pressupostos básicos do pensamento de Ficino, que iria repercutir em outros magos, estava a concepção platônica do mundo, já modificada pela tradição. Segundo Frances Yates, já era bem conhecida a divisão do mundo não em dois, mas em três níveis: (1) intelecto, ou *mens* divina, onde estão as Idéias; (2) a *anima mundi*, onde se encontram as *razões seminais*, correspondentes em quantidade e conteúdo às Idéias; e (3) o *corpus mundi*, conjunto de matérias forjadas pelas razões seminais. Antigos sábios sugerem que há como regenerar matérias

² Os interessados na época acreditavam em Hermes como um profeta egípcio contemporâneo de Moisés. Como se descobriu bem mais tarde, os textos foram escritos no século 3 depois de Cristo, não se sabe exatamente por quem.

degradadas manipulando-se as razões na alma do mundo. Haveria entre essas razões e as respectivas formas inferiores, congruências que Zoroastro chamava de liames divinos, e Sinésio, de encantamentos mágicos (cf. Yates, 1995: 76-7). Plotino sugere que esses sábios “buscavam assegurar a presença dos seres divinos pela ereção de altares e estátuas” e perceberam que, embora essa Alma (...) seja acessível em toda parte, sua presença será assegurada mais prontamente quando for elaborado um receptáculo apropriado, um sítio capaz de receber alguma porção ou fase dela, algo que a reproduza e sirva como um espelho para captar sua imagem. (...) Cada coisa em particular é a imagem dentro da matéria de um princípio-razão, o qual, por sua vez, é a imagem de um princípio-razão pré-material: assim, toda entidade, em particular, está ligada àquele Divino Ser a cuja semelhança foi feita (Plotino, *Enéadas*, IV, 3, apud Yates, 1995: 77). Para Ficino, Plotino aqui apenas reforça o que já havia escrito Hermes Trismegisto. É preciso entender que os conceitos envolvidos nesse modo de pensar e agir eram sentidos de fato no corpo do mago como parte do corpo do mundo. Precisamos enxergar aqui a concretude da concepção, não como uma crença, mas como fundamento para a alteração da matéria.

É nessa concretude, ainda, que aparece a noção de talismã. Como observa Gombrich (apud Yates, 1995: 79), os magos da Renascença, começando por Ficino, percebiam na imagem antiga não apenas uma alusão, mas algo que trazia em si “um eco, um sabor, uma substância” da respectiva Idéia na *mens* divina – algo concreto a ser absorvido num receptáculo, num talismã. Essa relação com a imagem possibilita inclusive a Ficino atribuir à magia um valor moral e religiosamente positivo, nela reconhecendo uma pureza natural. Ele defendia que “os antigos sábios e os modernos usuários de talismãs não invocavam os diabos, mas tinham uma compreensão profunda da natureza do Todo e das etapas que os reflexos das Idéias Divinas atravessavam para descer até nós” (Yates, *idem*).

O meio necessário a essa transposição dos reflexos era o *spiritus mundi*, uma substância fina e sutil, como que um ar ou um calor muito fino, disseminado em todo o universo, que poderia ser atraído do mundo superior por objetos, animais ou plantas. A teoria do *spiritus* e dos talismãs, segundo Yates, só pode ter saído do *Picatrix*, tratado de magia escrito primeiro em árabe provavelmente no século 12 e que traz listas de imagens e procedimentos mágicos, a partir de um olhar filosófico vindo também do *Corpus*

hermeticum. A construção correta dos talismãs envolve escolhas corretas de metais, cores, dias de trabalho etc. Assim o *Picatrix* descreve imagens a serem utilizadas. Saturno, por exemplo tem ““A forma de um homem com o rosto e pés de corvo, sentado num trono, com um chuço na mão direita e uma lança ou uma flecha na esquerda””, enquanto Vênus seria ““uma mulher vestida de branco, com os cabelos soltos, montada num veado, com uma maçã na mão direita e, na esquerda, flores”” (Yates, 1995: 65).

Ficino, aliás, ensinava o valor do *spiritus* relativo a fontes de saúde e rejuvenescimento, como o Sol, Vênus e Júpiter, evitando Saturno. Numa carta a Lorenzo de Medici, Ficino diz estar lhe preparando um “presente dos próprios céus”. Yates associa esse presente a um conselho sobre como construir talismãs corretamente. Na *Primavera* de Boticelli, Gombrich (tão warburguiano quanto Yates) vê Mercúrio à esquerda, associa as Três Graças a Sol, Vênus e Júpiter, embora enfatize que a figura central só pode ser Vênus. Yates então sugere ver o quadro “como um complexo talismã, uma ‘imagem do mundo’ disposta para transmitir apenas as influências saudáveis, rejuvenescedora e anti-saturninas” (Yates, 1995: 90).

Ao contrário de Ficino, que propunha a magia natural e órfica, Cornelio Agrippa, mago de duas gerações seguintes, se dispõe a evocar demônios, sem medo, no sentido de aumentar mesmo o poder da magia. Seu abrangente e detalhado tratado, *Três livros de filosofia oculta*, traz listas de números e nomes (seguindo o caminho apontado por Pico della Mirandola, que acrescenta o poder da cabala à magia de Ficino), bem como lista de imagens, descrevendo-as mais ou menos como o *Picatrix*. Encoraja, porém, o leitor a encontrar outras imagens por si próprio, vivificando-as com uma virtude natural ou celestial, angélica ou demoníaca (Yates, 1995: 198). Assim, sugere Yates, se o venusiano *Primavera* é o talismã de Boticelli, a saturnina *Melancolia* é o talismã de Dürer (168).

A já mencionada obsessão de Méliès por imagens do mundo mágico renascentista obviamente nos encoraja a correr o risco de ver seus filmes como talismãs, ou pelo menos, enquanto *Nachleben* das formas de transmissão do *spiritus mundi*. Seu estúdio, em grande parte dos filmes, se converte inteiramente num espaço ritualístico de homenagem a esse imaginário. Máscaras, figurinos, adereços, gestos, desenhos, cenários, mobiliário, peças de decoração, tudo guarda uma relação, ainda que vaga, com o contexto em que os magos renascentistas operavam – a começar, é claro, pelo tema (a

própria mágica), pelos títulos dos filmes. Os figurinos muitas vezes são herdados diretamente da *Commedia Dell'Arte*, herança que adquire importante reforço com as máscaras. Mesmo a pantomima *vaudevilleana* que enriquece os gestos, tem impressa a marca da tradição farsesca que caracterizava o teatro popular renascentista. O espaço é povoado de clowns, pantaleões, arlequins e, mais vagamente, colombinas, que interagem com personagens não mais do teatro, mas da pintura renascentista ou mesmo do romance de cavalaria. O panejamento que a Renascença recuperou dos gregos, e que aparece, por exemplo, nas personagens da *Primavera*, convive com calças apertadas, botinhas e camisas de mangas bufantes.

O castelo dos fins da Idade Média é especialmente recorrente nos telões pintados ao fundo do estúdio, com formas ogivais nos tetos, colunas imponentes, enormes lareiras com borda em grandes blocos de pedra, caldeirões, gárgulas (provavelmente desenhadas por Méliès) e brasões. Armaduras também são frequentes. Curiosamente, um modelo de banquinho de madeira, com o recorte das pernas em ogivas duplas, parece ser o elemento cênico mais insistente. Lareiras ou espaços de ligação entre salões ganham um fundo preto que facilita os truques, tanto pelo corte quanto pela sobreposição do filme – as duas técnicas acontecem sobre o fundo preto, por exemplo, em *Le magicien* (1898, sf 147),³ em que a cadeira some, personagens se transformam e um busto feminino ganha vida à revelia do escultor.

O sopro do *spiritus mundi* anima por si só muitas figuras, até mesmo a do corpo humano despedaçado, como em *Nouvelles lutttes extravagantes* (1900, sf 309-10), ou em *Guillaume Tell et le clown* (1898, sf 159), em que um boneco é montado e desmontado à vontade, ganhando vida quando lhe convém, ou melhor, quando a já mencionada magia autônoma lhe anima. Há também muitos exemplos de corpos que se multiplicam ou se fundem, como em *Chez la sorcière* (1901, sf 350-1). Em Méliès, o *spiritus* pode vir tanto de Vênus quanto de Saturno, o que o remete a uma dança de talismãs entre Ficino e Agrippa. *Le rêve du Radhah ou La forêt enchantée* (1900, sf 281-2), por exemplo, é altamente venusiano, tendo as ninfas com panejamento grego e uma grande borboleta mecânica, animada pelo sopro divino. O próprio diabo, ou vários diabretes, por outro lado, aparecem frequentemente, sendo algumas vezes cruéis e

³ Cada referência aos filmes de Méliès traz o ano de produção seguido da numeração do filme estabelecida provavelmente pela produtora do autor, a Star Film (sf), de acordo com a edição da coleção em DVD *The First Wizard of Film*, da Flicker Alley.

levando um corpo de mulher a uma bela e colorida dança do fogo (*La danse du feu*, 1899, sf 188).

Dentro ou fora do estereótipo de castelos medievais, um dos ambientes diegéticos mais presentes em Méliès é, de qualquer forma, o Laboratório. O próprio estúdio dele se torna para nós irresistivelmente o análogo privilegiado do laboratório mágico-científico renascentista. O que se torna especialmente curioso para esta leitura é que Méliès funde, sem truques, apenas com o toque quase poético de um anacronismo cuidadoso, o feiticeiro de chapéu cônico ao astrônomo. É assim, por exemplo, no famoso *Voyage dans la Lune* (1902, sf 399-411), em que não só o presidente da associação de astronomia, mas também os outros associados se vestem como feiticeiros. O telescópio – outro anacronismo – é ao mesmo tempo instrumento de trabalho científico e dispositivo que concretamente ajuda a diminuir a distância à Lua a partir de sua valorização como imagem. O filme é obviamente um desenvolvimento de *La Lune à un metre* (1898, sf 160-2), feito quatro anos antes, em que é a Lua invade o laboratório pela janela, terminando por sorver e mastigar o astrônomo. Este, assim como *Le cauchemar*, de 1897 (sf 82) e *Le diable au couvent* (1899, sf 185-7), nos mostra uma lua animada não só por algum sopro divino, mas também por um impulso mecânico: seu rosto lembra bonecos de ventríloquos, o maxilar mecanicamente descendo e subindo, os olhos indo mecanicamente de um lado ao outro. Nos filmes relativos ao espaço, as imagens de estrelas, luas e planetas, dialogando com os mantos dos feiticeiros, reforçam obviamente a idéia dos talismãs. Além disso, outra recorrência importante nos traz seres siderais personificados, como em antigas gravuras, igualmente dotados de rostos, expressões, movimentos de olhos e bocas e mesmo com longevas gravuras infantis – como, por excelência no *Eclipse de Soleil en pleine Lune* (1907, sf 961-8).

A já mencionada redução de todo esse universo à resignação imposta pelo império da técnica tem, reconheço, base histórica. Se o prestígio da magia no grande projeto humano de domínio do universo foi sendo transferido para a ciência, principalmente nos séculos 16 e 17, essa transferência foi motivada, é claro, pelo pragmatismo, que privilegia métodos e resultados práticos. Dentro da genealogia da moral condizente com o estabelecimento do biopoder, a ciência foi mais convincente quanto ao controle, à manutenção e à multiplicação da vida biológica. Mas o curioso é que tal transferência deve muito também a um importante pressuposto que se manteve comum à magia e à

ciência: o da vontade de operação, um valor novo, instalado pelo Renascimento, para além do resgate dos gregos.

Fundamentalmente, os gregos *não queriam* operar. Consideravam as operações coisas baixas e mecânicas (...). A Idade Média deu continuidade a essa atitude, sob a forma da teologia (...) a real função do mago da Renascença, em relação ao período moderno (...), é ter transformado a vontade. Era, então, digno e importante que um homem operasse; estava também conforme à religião e não era contrário à vontade de Deus que o homem, esse grande milagre, exercesse os seus poderes. (...) Quais foram as fontes emocionais dessa atitude? Talvez se possa insinuar que se encontravam na exaltação religiosa causada pela redescoberta da Hermética e de sua acompanhante, a magia (Yates, 1964: 155-6).

De fato, mesmo em Newton a hermética e a magia encorajam o impulso operador científico. “É significativo que o fundador da mecânica moderna não tenha recusado a tradição de uma revelação primordial e secreta, assim como não recusou o princípio da transmutação” (Eliade, s/d: 138). Eliade lembra que Westfall, ao analisar a concepção newtoniana de força, conclui que “a ciência moderna é o resultado do casamento da tradição da hermética e da filosofia mecânica” (idem: 139). A própria etimologia o reforça: no protoindoeuropeu, magia e máquina coincidem, ambas vindas de magh, ou seja, ser capaz, ter poder.⁴ Magos herméticos, alquimistas e cientistas como Newton se dirigem à operação do aperfeiçoamento do homem através do saber que “devia integrar num cristianismo não confessional a tradição hermética e as ciências naturais, ou seja, a medicina, a astronomia e a mecânica. Esta síntese constituía de facto uma nova criação cristã, comparável aos resultados espantosos obtidos pelas integrações anteriores do platonismo, do aristotelismo e do neoplatonismo” (Eliade, idem).

Eliade considera essa síntese pelo saber do século 18, essa continuação do sonho dos alquimistas, embalada pelo mito soteriológico do aperfeiçoamento, como “a última empresa ‘total’ tentada na Europa cristã” (idem). Vê na industrialização, a partir do 19, a conquista da capacidade, do poder do homem de se substituir ao tempo: o mesmo sonho perseguido pelo alquimista, que pretendia, ele mesmo, operar transformações de matéria que levariam meses, anos ou séculos. A diferença entre o industrial e o

⁴ Harper, Douglas. Online etymology Dictionary, disponível em <http://www.etymonline.com/abbr.php>. No dicionário, o período mais recente apontado para o protoindoeuropeu é de 3500 aC.

alquimista é que para este a natureza era fonte de hierofanias, e o trabalho era um ritual, enquanto a indústria dessacraliza tudo. Mais do que isso, se o alquimista respeitava o tempo, repetindo sempre a morte e a ressurreição iniciáticas, o homem industrial (coletivo) assumiu a obra do tempo, identificou-se com ele e assim se condenou a realizar essa obra mesmo quando perdesse a vontade. Foi condenado à consciência trágica da vaidade de toda a existência humana.

Nessa escatologia, porém, Eliade se esquece de considerar a tentativa de Wagner de montar a empresa total – e portanto do cinema como um desdobramento. Benjamin já mostrou (e Susan Buck-Morss o reforça) que a catástrofe histórica acontece de fato nas imagens – nas imagens como história. Na substituição da magia pela indústria, a sutileza do *spiritus mundi*, que desde Hermes Trismegisto animava as estátuas, acabou substituída pela violência do sopro que condena o Angelus novus de Klee a voar de costas, resignado. Aos olhos do privilégio técnico, as estátuas de Méliès se tornam meras alusões venusianas ao *spiritus* em seu estúdio-laboratório, animadas na verdade por esse novo sopro e melancólico, não necessariamente saturnino. Talvez ainda seja possível, com a técnica da reprodutibilidade digital, restaurar ali a potência perdida do *spiritus*, indicada em sua vida póstuma, e salvar o próprio anjo – isso depende da abertura mágica que possamos dar ao que não merecemos.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2005), “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, Roma: Neri Pozza.

Agamben, Giorgio (1995), “O cinema de Guy Debord”, (conferência em Genebra), Tradução (do francês) de Antonio Carlos Santos (fotocopiado).

Agamben, Giorgio (2007), “Magia e felicidade”, in *Profanações*, Tradução de Selvino Assmann, São Paulo: Boitempo.

Agamben, Giorgio (2004), “Nimphae”, en *Aut-Aut*, n. 321-322.

Benjamin, Walter (1985), *Magia e técnica, arte e política*, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Bruno, Giordano (2004), *Cause, Principle and Unity*, en Richard J. Blackwell and Robert de Lucca (Eds.), Cambridge (UK): Cambridge University Press.

Buck-Morss, Susan (1996), “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin

reconsiderado”, en *Travessia: revista de literatura*, nº 33, Florianópolis: UFSC, ago-dez, p. 11-41.

Burucúa, José Emilio (2003), *História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Costa, Flávia Cesarino (1995), *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Traducción de Oscar Antonio O. Funes, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: 34.

Nancy, Jean-Luc (1990), *La communauté desoeuvré*, Paris: Christian Bourgois.

Nancy, Jean-Luc e Lacoue-Labarthe, Philippe (2002), *O mito nazista*, Tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras.

Eliade, Mircea (s/d), *Ferreiros e alquimistas*, Lisboa: Relógio d’Água.

Eliade, Mircea (1996), *Imagens e símbolos*, São Paulo: Martins Fontes.

Ficino, Marsílio (1995), *The Book of Life*, New York: Spring Publications.

Hermes, Trismegisto (2010), *The Corpus hermeticum*, Translated by G. R. S. Mead, New York: Kessinger Publishing.

Nettesheim, Henrique Cornelio Agrippa de (2008), *Três livros de filosofia oculta*, São Paulo: Madras.

Nietzsche, Friedrich (2003), *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e da desvantagem da história para a vida*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Nietzsche, Friedrich (1998), *Genealogia da moral*, Tradução de Paulo Cesar Souza, São Paulo: Companhia das Letras.

Picatrix: books I and II: Astrological Magic (2009), Translated by John Michael Greer and Christopher Warnock, Iowa City: Renaissance Astrology Press.

Rudlin, John, and Crick, Olly (2001), *Commedia dell’Arte: A Handbook for Troupes*, New York: Routledge.

Walker, D. P. (1995), *Spiritual and Demonic Magic: From Ficino to Campanella*, University Park: Pennsylvania State University Press.

Warburg, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*, Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal.

Warburg, Aby (1998-2001), *Gesamelte Schriften* (2 vs), Berlin: Akademie-Verlag.

Warburg, Aby (1995), “Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”, Translated by Michael P. Steinberg, Ithaca: Cornell University.

Yates, Frances (1975), *L’art de la mémoire*, Paris: Gallimard.

Yates, Frances (1995), *Giordano Bruno e a tradição hermética*, Tradução de Yolanda Steidel de Toledo, São Paulo: Cultrix.

El policial en el cine y la literatura argentina

Fabián Soberón

Universidad Nacional de Tucumán

El policial en el cine y la literatura argentina

La historia, que es pródiga en invenciones, nos ha entregado dos variantes del género policial.¹ Esas versiones o distorsiones se han iniciado en la literatura pero rápidamente han sido captadas por la industria cinematográfica. Las variantes del policial son, como se sabe, el blanco y el negro.² Tradicionalmente se ha visto en el policial blanco una expresión de la estética racionalista y, en el policial negro, una ética del capitalismo. Pero, ¿qué complejidades esconden estos rótulos advenedizos?

El blanco³

El policial inglés (que curiosamente fue inventado por el norteamericano Edgar Allan Poe) coloca al detective en el centro de la organización narrativa y profesa una estética menos interesada por la realidad social que por las construcciones de la razón. Y el método filosófico deductivo de la novela inglesa es realista. Es decir, el detective Sherlock Holmes cree que la razón puede alcanzar la verdad. Los detectives de la novela blanca están convencidos de la capacidad racional del hombre para descubrir la verdad. El hombre, sostiene un investigador de la novela blanca, puede, a través de sus deducciones, atrapar la esencia de lo real. La realidad posee una estructura lógica o racional y el detective busca develar el secreto.

El negro⁴

El policial negro norteamericano propone una visión desencantada del mundo social. La

¹ A propósito de esta distinción, Piglia ha escrito un ensayo memorable en *Crítica y ficción* (2000).

² Tal vez esta clasificación haya sido funcional en los comienzos del género. En nuestros tiempos, la taxonomía puede resultar arbitraria.

³ Uso el adjetivo blanco en clara oposición al adjetivo negro, adjetivo asociado al policial norteamericano.

⁴ Mempo Giardinelli ha realizado un estudio minucioso de los orígenes y de la historia del género negro. Ver Giardinelli, 1997.

mirada de los personajes es escéptica o cínica. Los personajes de la novela negra no creen en la transparencia de los hechos o en la claridad de lo real. Más bien creen que el crimen y el robo son epifenómenos de la realidad económica. Para un policía o para un ladrón del policial negro, el secreto del asesinato siempre queda abierto y la cadena del crimen se bifurca de manera insospechada. El detective y el criminal están atrapados en la red del capitalismo y sus acciones son “patadas” en el vacío que nunca violarán la estructura férrea del sistema.

La lógica del crimen escapa a la lógica racional. La esencia de la realidad criminal no puede ser captada por la razón humana. La novela negra dice: el hombre ha creado el sistema social que lo condena a repetir un misterioso ciclo de horror y muerte. Los crímenes serán descifrados pero el problema fundamental quedará sin resolverse. Hay algunas pistas ciertas pero el conflicto subterráneo permanecerá.

El policial al sur

En la Argentina, el policial fue cultivado por primera vez hacia fines del siglo XIX. La historia del género puede ser leída como el escenario ideal desde el cual mirar la historia de la literatura argentina. Es una muestra de las relaciones confusas y, al mismo tiempo, entusiastas de los escritores con el género. En este recorrido, resuenan los ecos de los debates y enfrentamientos de los escritores. Autores con diferentes poéticas han abordado el policial para entrar y salir de él, para entrar y quedarse o para entrar y no volver nunca. La historia del género conforma, entonces, una perspectiva oblicua y sesgada de lectura de la tradición literaria.

El policial nace, podríamos decir, tardíamente. Horacio Quiroga y Roberto Arlt son, quizás, los principales exponentes en los momentos del origen. En Quiroga hay un ensayo con el género de una manera más indirecta. No son propiamente relatos policiales pero la muerte y el crimen operan como piezas fundamentales en la construcción de sus relatos. La muerte, de hecho, aparece en el título de uno de sus libros. Roberto Arlt trabaja con ciertas claves del género: la paranoia, la mujer fatal, el prostíbulo como escenario obligado, las prostitutas, la lógica del enigma y cierto

suspense narrativo forman parte de sus novelas.⁵

Borges y Bioy Casares se ocuparon de difundir a los autores anglosajones. En Borges hay no sólo una práctica revolucionaria del género –su cuento *La muerte y la brújula*– sino también una activa actitud de difusión. La relación con el género forma parte de la construcción de su mito como autor. Borges hizo, como sabemos, una apología del policial inglés y negó, de alguna manera, la versión negra.⁶

Ricardo Piglia fue uno de los enérgicos difusores del género en la década del setenta. Escribió numerosos prólogos y ensayos y sus cuentos y novelas dan cuenta de su apropiación sesgada. Juan José Saer mantuvo una relación más ambigua. Mientras que en algunos ensayos confiesa su afición devota por las novelas de Chandler,⁷ en otros, en cambio, le niega al norteamericano un lugar en el panteón de los escritores. Y sus novelas y cuentos muestran esa actitud de uso, de asimilación y de rechazo.

Tres categorías: fiel, infiel, purgatorio

En este ensayo estudiaré tres modos de apropiación del policial en la literatura y en el cine de Argentina. Me referiré a tres categorías para estudiar las relaciones de la literatura y el cine con el policial: la apropiación fiel, la apropiación infiel y -lo que he llamado- “un purgatorio literario y cinematográfico”.

En el primer caso -la apropiación fiel-, algunos autores, de una manera kantiana, ven en el policial no un medio sino un fin en sí mismo. Son narradores o cineastas que se interesan por el género a manos llenas y entienden que éste les permite realizar sus textos de la mejor manera posible, develando verdades del mundo “policial” y corrupto argentino. Es el caso de la novela *Delincuente argentino*, de Ernesto Mallo, *Últimos*

⁵ David Lagmanovich ha escrito en *La narración policial argentina* un ensayo histórico sobre el género en nuestro país. Ver Lagmanovich 2007.

⁶ Borges y Bioy Casares (1998) escribieron una apología del cuento policial inglés y rechazaron, sutilmente, la variante negra: “Es curioso observar que en su país de origen, el género progresivamente se aparta de su modelo intelectual que proponen las páginas de Poe y tiende a la violencia de lo erótico y de lo sanguinario”.

⁷ Para Saer cualquier escritor de la generación perdida norteamericana es mejor que Chandler y ningún escritor de novela negra es mejor que Chandler. Evidentemente, Saer tuvo para sí una relación ambigua no sólo con Chandler sino también con la tradición de la novela negra. En el temprano ensayo de 1965 “El largo adiós”, incluido en *El concepto de ficción* (2004), razona a favor de Chandler y en la posdata reacciona en contra del autor norteamericano. En “Dos razones”, ensayo incluido en *La narración-objeto* (1999), Saer esgrime las razones por las cuales intentó en su novela *La pesquisa* una vuelta a los orígenes

días de la víctima, de José P. Feinmann y su versión cinematográfica homónima. Otros, en cambio, se valen del género como una herramienta para construir su propia obra, usándolo casi como material de descarte. Son autores que se valen de los procedimientos de construcción narrativa del género para escribir una novela con marcas poéticas en la forma y en el tema. Es el caso de los libros de Juan José Saer o de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Asimismo, el tercer grupo, encuentra en el policial la zona intermedia que les permite armar sus narraciones y películas desde una especie de “purgatorio literario y cinematográfico”: son autores que entran y salen del policial, tomándolo como un medio y también como un fin. No hay una decisión rotunda de salir del policial y tampoco una decisión de quedarse; se sitúan en una hipotética vía media, una especie de zona franca en la que se encuentra buena parte de la literatura contemporánea que establece un comercio intencionado con el género. En esa zona intermedia, ubico las novelas de Ricardo Romero y las películas *Crónica de una fuga* y *El Bonaerense*.

La apropiación infiel: “El taximetrista”⁸ de Juan José Saer

El cuento

“El taximetrista”, de Juan José Saer, es y no es un cuento policial. Viola el principio de no contradicción. Sigue algunas reglas del género pero, al mismo tiempo, se desvía de ciertas convenciones. Tal vez en esta tensión Saer encuentra sus marcas narrativas.

El cuento narra la vida tediosa y melancólica de un taximetrista y su extraña relación amorosa con una sinuosa prostituta. Dora trabaja con Coria, el *cafisho*, pero tiene un pasado oculto en el que el taximetrista tiene parte fundamental. “El taximetrista” cuenta un triángulo amoroso, un asunto que es propio del relato policial. Basta recordar los famosos triángulos en las novelas *El cartero llama dos veces* y *Pacto de sangre* de James Cain.

Aunque el texto de Saer cuenta la relación triangular, los personajes narrados con mayor precisión son el taximetrista y Dora. Dora es una especie de mujer fatal, hastiada de los maltratos que le trae el oficio, una prostituta que vive en la casa de su hermana y que

del género en el momento en que el policial ya estaba muerto.

aprovecha los beneficios de Coria. Coria, gordo, de baja estatura, con la nariz quebrada, es un ex boxeador que ha encontrado su destino en el negocio de los taxis. Maneja los coches y regatea a las prostitutas como un *cafisho* energético y violento. Su vida es ociosa y desordenada.

El taxista viene de una familia en ruinas y con muy poco lugar para él. Se ha ido de la casa de sus padres porque se siente extraño en su familia y busca en el trabajo la calma que no encuentra en la casa. Él no tiene días libres en el trabajo y está contento con esa situación. Es claro que no necesita día franco; si lo tuviera no sabría qué hacer con él. En la vida rutinaria del taxista hay un hastío de fondo y la dedicación casi obsesiva al trabajo es una manera de ocultar ese absurdo.

El taxista (no recibe nombre en el cuento de Saer) se había quedado prendado de Dora en un tiempo anterior al tiempo del relato y ese encuentro pasado vuelve como una obsesión melancólica. Esos regresos mentales del pasado le proveen al relato una zona difusa y móvil. El cuento intercala la descripción de los recorridos laborales del taxista por el pueblo y sus recuerdos reiterados y obsesivos. Esa intermitencia es una manera de ensayar una construcción del tiempo narrativo. A medida que avanzamos en la lectura, los recuerdos del taxista son cada vez más recurrentes y la aceleración propone una manera de ordenar los hechos y de crear un suspenso. El desenlace es imprevisto y con él llega una especie de calma atroz e inesperada.

Saer logra no sólo una descripción minuciosa de los árboles, la luna, el viento, las casas, el puente, la playa y el río sino también una escritura rumiante que se detiene en la percepción del espacio y en las cualidades de los objetos. Es posible entrever además, en esa manera de organizar los adjetivos y en la mirada sobre las diferencias económicas entre los barrios del pueblo una lectura saeriana de las novelas de Chandler. Acaso como un Chandler argentino, Saer desgrana las relaciones de poder no a través de una explicación filosófica de las relaciones de producción en una provincia sino que lo hace con su mirada puntillosa y cruel de los colores, las texturas, los gestos de los personajes y las superficies de las cosas. Tal vez, como dice el cuento a propósito de la percepción de un personaje, las cosas y el entorno de las cosas sean percibidas en su precisión como “una abigarrada y viva mezcla de colores y de movimientos brillantes”. En “El taximetrísta” no hay crimen. En ese sentido no es un cuento policial. Pero hay la

⁸ “El taximetrísta” pertenece al volumen de cuentos *Palo y hueso* (2006).

antesala del crimen, la traición que puede originar un crimen. “El taximetrista” es una introducción velada a un relato policial. Es una especie de registro frustrado de los prolegómenos. Está la mujer fatal, está la traición, están los signos de fidelidad, está la amistad entre hombres, está el dinero como engranaje de las relaciones humanas en un mundo suburbano. Pero falta el crimen. En cierto sentido este cuento no es un relato policial.

“El taximetrista” se apropia de ciertas marcas genéricas (la mujer fatal, la obsesión sentimental del personaje, el suspenso narrativo, la prostitución, el *cafisho* y el triángulo amoroso) pero no se ajusta de manera absoluta a los tics del género. Podríamos decir que el cuento se aparta más que la película de Sergio Renán basada en el cuento. Y tal vez esto se deba a que los condicionamientos del mercado operan de manera menos deliberada en la literatura que en la película.

“El taximetrista” es un cuento policial y no lo es. Repite ciertas convenciones del policial pero olvida otras. Es una introducción velada al género, escrita con una prosa cuidada y sesgada por las marcas de la percepción del espacio y de la melancólica vida de un taxista absorbido por el pretérito. Tal vez este cuento sea una cifra de las relaciones de asimilación y rechazo que Juan José Saer mantuvo con el policial.

La película

La película *Tres de corazones* no reproduce el título del cuento. Esta es una elección no solo onomástica sino también narrativa y estética. El cambio de nombre indica un cambio en el contenido del relato. A diferencia del cuento, la película *Tres de corazones* no es, fundamentalmente, la historia del taximetrista y su amor por Dora. Es, también, la historia de Coria, de la madre de Coria, de Dora, la mujer fatal. Es la historia de un triángulo amoroso. *Tres de corazones* no es un mero título, es la cifra de la relación fatídica de tres corazones en un pueblo de una provincia argentina. Es una historia de traición, de sexo, de dinero y de muerte. Es una historia policial.

El taximetrista es sólo uno de los protagonistas de la película. Pero no es el único. Desde el inicio advertimos que ella (Dora) y él (Ángel), junto con Coria serán los héroes desdichados de la cinta.

Coria no es un ex boxeador, como en el cuento, sino un ex policía que tiene repetidos accesos de violencia. Coria, sarcástico, torpe e ingenuo, maneja el negocio de los taxis y

de la prostitución en el pueblo.

El taxista del cuento se ha convertido en un ex camionero que comienza a trabajar como remisero. La película reproduce ciertas escenas y el núcleo del desenlace. Pero no sigue el desarrollo de la trama. A diferencia del cuento, propone mayor despliegue al personaje de Coria. En la cinta, Coria es un hombre pagado de sí mismo que se pavonea frente a las mujeres debido a su dinero. En este sentido, el personaje central es Coria y la ostentación de su dinero. *Tres de corazones* sigue una de las reglas del género: las relaciones capitalistas determinan una ética del dinero y éste es el núcleo que organiza los vínculos entre las personas. Podríamos decir que Dora persigue lo mismo que tiene Coria. Pero Ángel (que no tiene plata) quiere lo mismo que también quiere Coria: el amor de Dora. El amor, entonces, es la pieza desencajada del sistema, una pieza utópica, imposible. El orden de lo real está signado por el dinero y es el dinero lo más real. Los que quieren escapar a esa lógica son traicionados o asesinados. Dora parece ser la única que comprende el mecanismo del sistema.

El joven Ángel busca trabajo y Coria lo cobija. Coria se convierte en el padre de Ángel. Pero todo cambia –o parece que cambia- cuando ambos advierten que desean la misma mujer. Coria será el violento policía que reclama a la mujer fatal y Ángel será el pudoroso joven que reclama el amor de una prostituta. Sin embargo, ella no quiere a ninguno. El desenlace de la película reproduce el del cuento. Renán cumple con las reglas de Saer.

La película de Renán sigue las pistas del policial negro argentino pero es, también, una película clásica. Hay un triángulo al modo de Cain y de Billy Wilder. La fotografía impecable y las actuaciones medidas contribuyen al tono ajustado del policial de la década del cuarenta norteamericano.

Un purgatorio literario: dos novelas de Ricardo Romero

El síndrome de Rasputín

Ricardo Romero ha publicado en *Negro absoluto* -fervorosa colección contemporánea de policiales- dos eslabones de su saga. En *El síndrome de Rasputín*, el raro Abelev, perforado por un tic hitleriano, ha sido empujado desde el piso doce de un edificio.

Cae, milagrosamente, en la carcasa muda de un colectivo 86 y se salva; es internado en un hospital. Allí conoce a su extraño compañero de pieza, Miranda, quien resultará una curiosa pieza clave en la resolución del conflicto.

Dos amigos de Abelev, Maglier y Muishkin, también acosados por el síndrome epiléptico de repetir tics, se unen para develar quién está detrás del atentado.

Maglier, un vigilante de cincuenta años, trabaja en Puerto Madero y escucha, sonámbulo, todas las noches, los teléfonos que suenan enloquecidos en el edificio en penumbras. Muishkin, joven ejecutante de flauta y *disc jockey* nocturno, pone música en una disco subterránea. Ambos serán los encargados de perseguir a los gemelos rubios, agentes monótonos de los hermanos Zucker. Uno de los hallazgos de la novela es, precisamente, la creación de los hermanos pornógrafos dedicados al negocio ilegal de cine barato. Al principio, los tres simpáticos y hitlerianos amigos creen que uno de los Zucker ha matado a su hermano. Esa pista, llevará a Maglier y a Muishkin tras las huellas de Maximiliano Zucker. En ese camino sinuoso, se encontrarán con un personaje que es un verdadero hallazgo: el gigante ruso, el camarógrafo decadente de los Zucker. El gigante no habla pero cuando suelta la lengua se convierte en el protagonista de una escena fascinante: Muishkin, convicto del gigante, es obligado a trasladar uno de los cuerpos muertos de los gemelos. En un edificio atrapado por la oscuridad y las llamas, el gigante ruso le cuenta a Muishkin las claves de la creación erudita y desafortunada de Mauricio Zucker. Le cuenta que Mauricio es el genio y el otro el comerciante, que Mauricio ve en el silencio de los resortes estridentes de las camas el inicio del arte. Romero logra combinar el más brutal sentido de lo bizarro con la cita culta y crea un estilo arltiano de ciencia ficción, una versión suicida y gótica del policial. Romero le da una vuelta de tuerca al género combinando sus elementos típicos con la peripecia de la novela de aventuras y la atmósfera neblinosa y húmeda del gótico. En otro capítulo insoslayable, Muishkin y el Murciélago Rojo deambulan por los espacios oscuros y asfixiantes del subte. Allí, en la zona más utópica y real de la ciudad, muchas familias se han apropiado de las zonas abandonadas. Y han desarrollado una ciudad paralela, una ciudad platónica invertida, podríamos decir, en la que las bandas clandestinas de *punk* y la música electrónica pululan como un veneno tóxico y melancólico. Después de haber mantenido un diálogo memorable con el vampiresco monarca rojo, Muishkin se enfrenta a uno de los gemelos. Y Romero, siguiendo la

mejor tradición de la novela gótica, despunta su lápiz y esboza una de sus escenas gloriosas.

En *El síndrome de Rasputín* la ciudad de Buenos Aires se transfigura: es otra y la misma. Con dos obeliscos, infinidad de edificios derruidos y en llamas, los fantasmas deambulan por las calles y las bombas prometidas por los nacionalistas del Bicentenario esperan en cualquier esquina la repentina explosión. Romero desenfoca la ciudad real y la mira desde la lente delirante y sarcástica de su lupa. Una lupa irónica que agranda los efectos y ve, en los intersticios, la cara oscura y enloquecida de la ciudad. Así, Ricardo Romero esculpe una ciudad real y fantástica, futurista y cercana, cargada con los engranajes de la ciencia ficción y del terror. Romero arma un escenario plagado de seres harapientos que deambulan, insomnes, a través de la niebla permanente, con la lluvia como un anticipo del Apocalipsis. En ese sentido, Romero escribe su versión carpentiana de Buenos Aires y narra una notable y dinámica saga de aventuras que no desprecia el uso cuidado del lenguaje y la oportuna cita a la historia del cine. Entre sombras que se agrandan en la pantalla y en las calles, bombas repentinas y el ruido intermitente de los helicópteros, *El síndrome de Rasputín* nos entrega una visión negra de un país en llamas.

Los bailarines del fin del mundo

El segundo eslabón de la saga, presenta a los simpáticos amigos embarcados en encontrar a una mujer pálida y perdida. Con la misión encargada por Guadalupe Huidobro, la madre de la hermosa María, parten cada uno con una fotografía en la mano. En el camino, se encuentran en la casa mínima, en un San Telmo neblinoso y fantasmagórico, con un fotógrafo delirante; hablan con Javier Casal, el joven novio de María Huidobro, internado en una clínica psiquiátrica. Romero despunta nuevamente su lápiz y nos muestra que puede crear diálogos delirantes y lógicos.

Abelev, ya fuera del hospital y en su silla de ruedas, bebe hasta la madrugada con un travesti y escucha la historia de un alemán que ha instalado, desesperado, luego de la muerte de su amante, el cabaret *Kaput*: los únicos visitantes son enfermos terminales. Siguiendo la pista, conversa, por unos segundos, con una anciana graciosa que cocina

chipás. Y en la puerta, detrás de la persiana, conoce al hombre más amable del mundo, el de la risa temible: Santolaya.

Cada uno de los investigadores touréticos, sigue, de algún modo, una huella difusa. Maglier se entrevista nuevamente con Guadalupe y contempla, extasiado, su cuerpo brillante y desnudo en una noche helada, en medio de una mansión de luces inexistentes, con la limousine negra en la puerta y con su mayordomo pop. Muishkin se ocupa de contactar al Murciélago Rojo, el emperador de la noche, para que los ayude a encontrar la disco en la que suponen se encuentra María. Mientras Abelev cae en las redes del profesor Lawrence -temible y loco hacedor de la fórmula de la felicidad- y del hombre engominado, el Murciélago Rojo, Maglier y Muishkin, a las 22.07 de la noche (no podía ser en otro momento), se internan en el “CentrodelaTierra” (sic). La aventura es más negra y más aventura con la aparición de los interminables bailarines de la noche eterna. En el centro mismo de la tierra, en la zona más oscura y recóndita, los flashes perturban la mirada y la música enciende los cuerpos. En un rincón de esa pista infinita se encuentra, perdida, entre los cuerpos evanescentes de los zombis, la entrañable María Huidobro.

En *Los bailarines...*, Romero se sale, en cierta medida, del policial: en lugar de la figura emblemática de la mujer fatal, el centro de la búsqueda es una joven lánguida, dormida, desmayada entre los cuerpos de los zombis, raptada por un científico loco y por un morocho perfumado y peinado con gomina. En lugar de situar la trama en una zona que cifre los vaivenes del capitalismo, Romero elige el submundo desviado, gótico y verniano. Hábil hacedor de peripecias, combina las estrategias del gótico, del policial negro y ciertos tics de la ciencia ficción para enhebrar una novela de aventuras con atmósfera enrarecida y clima a lo Fritz Lang. Con los engranajes aceitados de la ciencia ficción, agranda su lupa gótica y enciende una Buenos Aires desbocada y neblinosa, la versión invertida de la ciudad platónica. Los flashes, los relámpagos de la noche, los bailarines eternos, los muertos vivos confluyen en el centro negro, lumínico y parpadeante de la tierra, el lugar de los tiros y de la muerte triste.

Los bailarines del fin del mundo reafirma la apuesta de Romero y profundiza su versión gótica de la ciudad. La saga continúa: Abelev, Muishkin y Maglier disparan en la niebla y esperan, sin sosiego, la nueva e inesperada aventura.

Un purgatorio cinematográfico

El bonaerense, de Pablo Trapero

Tres películas de Trapero comienzan con un elogio de la forma y terminan con un canto a la soledad. Un hombre que ha perdido su trabajo y vuelve solo del sur. Una abuela que se queda en la tierra roja al final del viaje. Un joven fracasado que ha sido traicionado silenciosamente en la policía. La constatación del cuidado de las formas en el centro de un mundo que se desvanece convierte al cine en una geometría de la tristeza.

John Cheever escribió un libro llamado *La geometría del amor*. Como el norteamericano, Trapero une la sutileza de las formas con el sentimiento de la desolación. La cámara lúcida del cineasta nos deja ver la melancolía en el horizonte.

El director argentino Pablo Trapero filmó cuatro largometrajes: *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Familia rodante* (2005) y *Nacido y criado* (2007). Hay una marca clara en las cuatro películas: el interés por contar historias de personajes envueltos en avatares mínimos que guardan profundos dilemas sociales.

Tanto la abuela de *Familia rodante*, el Rulo de *Mundo Grúa* como el policía de *El Bonaerense* viven atrapados en las miserias cotidianas. Esos sinsabores simples ocultan los equívocos del sistema. En los rincones del dolor común, Trapero lee la marca del capitalismo.

La película

El bonaerense es Zapa, un joven ayudante de cerrajero que ha sido encarcelado y debe irse a la Capital para iniciar su vida lejos del delito. Estudia en la escuela de policía y aprende los engaños y las mentiras del cuerpo. Y después de atravesar los difíciles escalones accede a la condición de miembro de la fuerza. *El bonaerense* no es el epítome de la dicha: la traición abunda en la vida y en la película. Zapa no sólo es traicionado por su compañero de trabajo sino también por el comisario de policía.

La desgraciada vida de Zapa transcurre entre la frustración y el aprendizaje de la corrupción. La película sigue ciertas convenciones genéricas: una mujer policía que mantiene relaciones sexuales casi como una prostituta, el jefe mafioso, el mundo de los ladrones que se confunde con el de los policías, la vida del protagonista como una

tragedia común signada por los crueles mecanismos del sistema, el dinero como el centro regulador de las relaciones personales. Y al mismo tiempo, *El bonaerense* hace uso del género para contar una historia política. La película de Trapero no solo narra la tragedia individual sino también el gusano que corroe desde la profunda entraña al cuerpo de policía.

El Zapa es un *loser* y por eso la secuencia final es inolvidable. El Zapa ha vencido lo que podía vencer y ha perdido lo que debía perder. Ha querido a una mujer que lo ha dejado. Ha creído en los hombres que después lo traicionan. Ha sido el hombre más feliz y el más ingenuo de la policía. Y vuelve a su casa. Con una pierna herida, con una pierna coja. Camina con dificultad, camina con mucha dificultad. En la casa, en el campo, brindan por los logros del hombre que había estado preso y que ha regresado como cabo. Y él sonríe. Brindan. Se escuchan las voces alegres y el choque de los vasos. Y él sale de la casa. Y camina solo por el campo. Y el sol lo envuelve como envuelve a todos los que caminan solos en una tarde inmensa. La cámara lo muestra al Zapa entre los pastos y sentimos temor y piedad por ese hombre.

¿Puede narrarse la penuria a través de la aritmética y el color? En la película vemos la ruina del capitalismo. La falta de trabajo, el desencanto, la necesidad de un sostén y la escasez de dinero condicionan los avatares de los personajes. Trapero narra las alegrías y las frustraciones de la clase baja. Y ese deseo narrativo se convierte en una estética cercana al realismo urbano y coloquial. El bonaerense es una película realizada desde una estética sutil y que usa el registro frenético y cruel del género para contar la corrupción y la miseria.

Crónica de una fuga, de Adrián Caetano

Crónica de una fuga abre con la captura de Claudio, arquero de Almagro en manos de un grupo de parapoliciales. La secuencia muestra, en detalle, la rápida y cruda apropiación de Claudio después de un partido de fútbol. Luego, vemos cómo lo llevan a la Mansión Seré, una casona que funcionó como centro clandestino de detención durante la dictadura. En la realidad, la casona albergó a muchos jóvenes, militantes y no militantes, que fueron golpeados y torturados. Una de las particularidades de la película

es que no muestra las torturas. Tal vez por esto esas escenas estén entre sus extrañezas. A diferencia de sus predecesoras, *Crónica de una fuga* no recurre a la ostentación sádica de las agresiones sangrientas sino que trabaja con el fuera de campo. Causa horror no lo que se ve sino lo que se oye y no se ve. El grito de dolor de Claudio estremece, como en un *thriller* o en un policial, solo, como un sonido agudo que nos hace sufrir lo que no se ve. En este sentido, la película no hace alarde de la maldad de los torturados desde una reivindicación moralista de los héroes sufrientes. Al contrario, no muestra las torturas. Y con este gesto parece adoptar una perspectiva extramoral. Las aberraciones físicas aparecen menos como testimonio que como parte de una película de género. En este sentido, *Crónica* hace una suspensión de la moralidad, según la expresión de Silvia Schwarzbock, es decir, no se centra en la cuestión moral sino en la resolución cinematográfica de un asunto delicado.

Se podría decir que *Crónica de una fuga* es una película policial de horror.⁹ Trabaja con el género sin mostrar la sangre ni los fenómenos sobrenaturales. Logra manipular las emociones del espectador dejando fuera de campo (fuera de su visión) las imágenes de la tortura. A pesar de trabajar con la referencia histórica al enfrentamiento entre los grupos guerrilleros y los militares, *Crónica* no es una película política en sentido convencional. Al contrario, narra la cuestión política desde la mirada del género. La puesta en escena se parece más a *Psicosis* (de Alfred Hitchcock) que a *La historia oficial* (de Luis Puenzo).

Después de cuatro meses en la casa y a punto de ser asesinados, Claudio (Tamburrini), el gallego, el vasco y Guillermo deciden escapar. Creo que las escenas más logradas de la película son precisamente las de la fuga. La lluvia persistente, el foco solitario y amargo de la pieza, los movimientos de cámara, los cortes en el tiempo, las miradas, la música de fondo, los cuerpos desnudos conforman una amalgama de imágenes y sonidos que centran la atención no en la discusión política sino en el suspenso narrativo de una gran película de género. *Crónica* es, en ese sentido, la primera película sobre la dictadura que logra escapar del didactismo y de la enseñanza moral. Es una puesta en escena sobre un asunto difícil desde la perspectiva del *thriller* y con un ritmo narrativo

⁹ En la historia del cine argentino moderno, el uso de los géneros no ha sido frecuente. Por eso, quizás, es bienvenida la aparición de *Crónica de una fuga* con las alusiones directas al género policial y al *thriller*. También es importante destacar las películas del director Fernando Spiner. Tanto *La sonámbula* como *Adiós querida luna* -y la futura *Aballay* (basada en un cuento de Di Benedetto)- trabajan con el tono y el modo del registro de la ciencia ficción.

espectacular. En este sentido, el género no se convierte en la repetición de un *cliché* sino en el recurso que contribuye a disminuir el peso del moralismo inherente en el contenido, en el tema. Es decir, los recursos audiovisuales y narrativos propios del género apaciguan el didactismo moralizante de las películas sobre este asunto histórico. La película puede ser dividida en tres tramos. El primero es el de la captura de Claudio. El segundo es el de los días tortuosos del cautiverio. El tercero es el de la fuga. Quizás el fragmento narrado con mayor esmero cinematográfico sea el tramo del escape. Claudio y los otros descubren que con un tornillo se puede armar la fuga. En la madrugada, uno de ellos, abre la ventana y salen por el hueco que les descubre la noche y la posibilidad del castigo. Los cuerpos desnudos se aferran a las colchas que son usadas como una soga para descender del tercer piso. La lluvia los atosiga y los cuerpos brillan entre la luz tenue y la oscuridad amenazante. Cuando ya han logrado bajar tres de los cuatro, el último, Guillermo, se ha quedado escribiendo una inscripción en la pared de la pieza. El próximo plano muestra, desde abajo, los pies y las piernas de Guillermo iniciando el descenso. Luego vemos a los otros recibiendo un cuerpo blanco y mojado bajo el torrente desgarrador de la lluvia. Como en un cuadro de Rembrandt, las luces falsas descubren solo una parte y convierten a la escena en una puesta trágica. Guillermo, débil y famélico, es recibido por tres jóvenes en mitad de la noche. Todos están desnudos y el momento recuerda el descendimiento de la cruz de Cristo. Los brazos se estiran y reciben un cuerpo entre el temor y la esperanza. La toma posterior es un plano secuencia en el que los cuatro caminan detrás de la balaustrada como monos húmedos y temerosos del amo que los castiga. Esquivan la verja de arriba y bajan a la tierra. Sorpresivamente se les aparece la camioneta de la patota. Se asustan y esperan. Cuando el vehículo desaparece, corren y se ve la entrada de la mansión como un castillo gótico entre los rayos finísimos de la tormenta. Los cuerpos resplandecen por la luz intermitente de los rayos. Y comprobamos que estamos ante una película de horror sobre la represión de la dictadura.

Pero el peligro no termina. Al salir a la calle, ven a un hombre que está al lado de un auto con una sombrilla. El hombre los mira. Y ellos también. Por un momento parece que el hombre puede hacerles algo. Pero no sucede nada. El hombre sale corriendo y ellos se esconden en un taller mecánico. Desde la oscuridad del taller, dos de ellos ven por una rendija mínima las luces amenazantes del *jeep* que vigila la ciudad.

Uno de ellos decide salir del escondite y será él el que mande el auto del padre para que los rescate. El gallego sube al auto de su padre y el vasco y Claudio se esconden en el baúl. Cuando el auto arranca, el gallego le cuenta a su padre que habían sido capturados y que se han fugado. El padre le dice que seguro que vuelven a buscarlos. El espectador siente que todo puede suceder, que todo puede volver a empezar.

En una calle cualquiera de un barrio cualquiera, el padre del gallego los tira a los que estaban en el baúl. Y después vemos que cada uno de ellos camina por algún lugar de la ciudad buscando escapar a la tortura del recuerdo.

Creo que la tercera parte de la película trabaja con los tics de ese subgénero del policial conocido como películas de persecución y de fuga. En este sentido *Crónica de una fuga* entra y sale del género, se apropia de ciertas marcas sin pactar (pacto del diablo) con el sistema del policial. Por eso, creo, es un ejemplo de “purgatorio cinematográfico”.

Ni el tiro del final. (Conclusiones)

He tomado un cuento (de un autor clásico), dos novelas (de un autor joven) y tres películas para estudiar las relaciones contemporáneas de esos relatos con el género policial en la Argentina. El cuento de Saer está escrito con una prosa cuidada y sesgada por las marcas de la percepción del espacio y de la melancólica vida de un taxista absorbido por el pretérito. “El taximetrista” es una introducción velada al género y hace de él una apropiación infiel. Las novelas de Romero, en cambio, realizan una apropiación más fiel y buscan exponer en clave narrativa el clima postapocalíptico de la ciudad de Buenos Aires; las novelas son una especie de mapa dislocado del futuro de lo que sucede hoy. *El síndrome de Rasputín* y *Los bailarines del fin del mundo* son más fieles al género (o a los géneros) y proponen una versión vernácula del cruce entre ciencia ficción y policial combinados, hábilmente, con ciertos tics del gótico. En este sentido, son un ejemplo paradigmático de lo que he denominado “purgatorio literario”.

La película de Renán y *El bonaerense* de Pablo Trapero (así como *Leonera* y *Carancho*) hacen uso de ciertas convenciones del policial y “adaptan” la realidad argentina a sus reglas. Se podría decir que las películas no cuestionan los principios básicos del género pero que, al mismo tiempo, no lo repiten de manera dogmática sino que entran y salen

del género para proponer una visión política sesgada -en el caso de Renán- y una visión política menos explícita, desde una ética del desencanto y desde el descentramiento de la mirada convencional en el cine argentino contemporáneo. En *Crónica de una fuga* hay un uso del género pero sin que la película se quede adherida a él. La película de Caetano es una mirada cruda y, en cierta medida, indirecta sobre la realidad íntima de un grupo de víctimas, valiéndose de ciertos tics del género de terror y del policial pero sin que esa adhesión le signifique a la película un encierro en el género o una limitación. Por eso, creo, es otro ejemplo de la vía oblicua, intermedia, un ejemplo de purgatorio cinematográfico.

En los filmes se cruzan las huellas del policial clásico cinematográfico y las marcas del policial negro norteamericano reorganizadas a partir de la realidad social argentina. Y si bien es cierto que pululan ciertos tics del policial inglés las películas mantienen un diálogo más intenso con la tradición del cine negro que con la versión inglesa. Ciertos directores del nuevo cine argentino (y en *Tres de corazones* de Renán se acerca, en ciertas zonas, a la nueva generación) han emprendido sus películas desde una poética menos esteticista y más realista que los directores antecesores. Y han producido piezas logradas porque han tomado la versión negra del género y no la inglesa ya que, siguiendo la hipótesis de Carlos Gamerro en el *Decálogo del policial argentino* (2006) la realidad social argentina se ajusta más al modelo norteamericano que al modelo inglés.

Bibliografía

- AAVV (1979), *Cuentos de la serie negra*, Introducción de Ricardo Piglia, Buenos Aires: CEAL.
- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1998), *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires: Emecé.
- Campero, Agustín (2008), *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Chandler, Raymond (2002), *El simple arte de narrar*, Buenos Aires: Emecé.
- Gamerro, Carlos (2006), *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires: Norma.
- Giardinelli, Mempo (1997), *El género negro*, Córdoba: Op oloop.
- Lagmanovich, David (2007), *La narrativa policial argentina*, Colonia: Universidad de Köln.

- Link, Daniel (compilador) (2003), *El juego de los cautos. De Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires: La marca.
- Piglia, Ricardo (1999), *Crímenes perfectos*, Buenos Aires: Planeta.
- Piglia, Ricardo (2000) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Romero, Ricardo (2008), *El síndrome de Rasputín*, Buenos Aires: Aquilina.
- Romero, Ricardo (2009), *Los bailarines del fin del mundo*, Buenos Aires: Aquilina.
- Saer, Juan José (1999), *La narración objeto*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2004), *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (2006), *Palo y hueso*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Schwarzbock, Silvia (2007), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires: Picnic.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine y literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.

Perversión y perturbación de la mirada en El artista (2009)

Carolina Soria

UBA, CONICET

soriacarolina@gmail.com

Resumen:

En el film argentino *El artista* (2009), de Mariano Cohn y Gastón Duprat, es posible detectar la coexistencia de recursos provenientes de dos sistemas de representación de la historia del arte: el renacimiento y la modernidad. Es en la dimensión formal del film donde los elementos compositivos como el centrado/descentrado, el campo/fuera de campo y la construcción del espacio y punto de vista entran en tensión. En cada elección subyacen los presupuestos de ambos paradigmas estéticos, los cuales serán analizados a partir de conceptos provenientes del análisis fílmico en función de las nociones de espacio narrativo y punto de vista (Stephen Heath, 2000), desencuadre (Pascal Bonitzer, 2005) y campo y fuera de campo (Casetti y Di Chio, 1991).

Perversión y perturbación de la mirada en El artista (2009)

El renacimiento introdujo paulatinamente una concepción del mundo naturalista y científica y un sistema de representación basado en las nociones de perspectiva y tridimensionalidad, proponiendo una imagen unilateral, unitaria y dominada por un único punto de vista. La perspectiva lineal contribuyó a crear profundidad en los espacios representados y a determinar la posición de los objetos dentro del cuadro. Este sistema dominó las artes pictóricas durante varios siglos y su utilización para la composición se trasladó luego al campo de la fotografía y la cinematografía.

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX el arte moderno propuso nuevas formas de composición, privilegiando la abstracción, la experimentación de nuevos puntos de vista y la descontextualización de objetos conocidos.

A su vez, dentro de la historia del cine, el sistema de representación clásico, cuyo estilo

basado en el realismo y la continuidad narrativa caracterizó gran parte de la producción cinematográfica, fue cuestionado en los años sesenta por los postulados del cine moderno. Este presentaba diferentes posibilidades de construcción de la narratividad y los personajes, así como también novedosas configuraciones espaciales y temporales.

El presente trabajo se propone señalar y examinar la coexistencia y relación que mantienen los sistemas de representación clásico y moderno que caracterizaron dos períodos fundantes tanto en la historia del arte pictórico como en la historia del cine, en el largometraje argentino *El artista* (2009), de Mariano Cohn y Gastón Duprat. Se privilegiará el análisis textual de la imagen fílmica a partir de las nociones de espacio narrativo y punto de vista (Stephen Heath, 2000), desencuadre (Pascal Bonitzer, 2005) y campo y fuera de campo (Casetti y Di Chio, 1991).

“El artista”

Jorge Ramírez trabaja de enfermero en un geriátrico. Entre sus pacientes se encuentra Romano, un anciano que realiza dibujos que Ramírez introducirá de a poco en el mercado del arte haciéndolos pasar como propios. El enfermero no vacila en hacerse pasar por artista, y el medio artístico y académico que comienza a rodearlo lo reconoce como tal. Esta breve sinopsis contiene todos los elementos para poder señalar lo que la película tematiza: el arte como definición, gesto y ejecución, como discurso crítico, académico y erudito. Los directores acuden, para la construcción de los personajes, a personalidades provenientes de diversas disciplinas artísticas: de la música, Sergio Pángaro en el papel de Jorge Ramírez; de la literatura, Alberto Laiseca en el papel de Romano; de la curaduría, Andrés Duprat en el papel de Emiliano y de las artes plásticas, León Ferrari como interno del geriátrico.

Un factor que estructura el film del inicio al fin es la dialéctica arte/artista. Por un lado, Romano es el artista a quien alude el título mismo del film, quien postrado en una silla de ruedas y sin decir palabra realiza diariamente, y desde el anonimato, dibujos y pinturas que son valorados como verdaderas obras de arte, y como veremos a continuación, son visibles para los personajes del film pero se ocultan al espectador, quedando siempre fuera de campo. Sin embargo, el anonimato en que está sumido

Romano es resarcido por los reiterados primeros planos de su rostro en pleno ejercicio creador, quedando la figura de Ramírez relegada a un segundo plano.

Por otro lado, Romano se apropia de la producción del anciano e ingresa, sin dudarlo, al mundo del arte, con muestras colectivas y exposiciones individuales. Impone su nombre y cuerpo a la producción de Romano y es reconocido como “el artista” por el campo artístico y la academia.

La dialéctica se expresa, en términos narratológicos, en las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje. El film oscila entre un relato *no focalizado* o de *focalización cero* cuando el narrador (y por extensión el espectador) sabe más que los personajes – Romano es el artista y no Ramírez como creen–; y un relato en *focalización externa*, en tanto como espectadores nunca accedemos a la obra de arte que contemplan los personajes y que suscita tan variados discursos a lo largo del film.

Cuando Jorge, motivado por la ignorancia y la inquietud sobre un área de conocimiento por completo ajena a él, comienza a interiorizarse sobre el arte moderno, interpreta literalmente sus postulados. Básicamente, los principios expresados por Duchamp de que el gesto de sacar un objeto de su contexto y presentarlo como arte lo convierte en tal. Y entonces se pregunta, agarrando un control remoto: “si digo que esto es arte, ¿soy un artista?”. La apropiación que hace de la obra de Romano se justifica, por decirlo de algún modo, en el simple hecho de decidir presentarla en una galería de arte contemporáneo.

La interpretación teórica del enfermero y la actitud que asume en torno a la producción que presenta como propia, generan indefectiblemente humor y empatía con el personaje, como también los numerosos comentarios y reflexiones, que recaen en irrisorios lugares comunes, generados por su obra. Tomemos como ejemplo el siguiente extracto del film:

-“Qué interesante no?

- No sé, interesante es una palabra que le digo a mis alumnos cuando no me interesa decirles nada”....

-¿Y entonces... para vos qué significa este cuadro?

-Qué pregunta, eh... Tendría que estar prohibida esa pregunta... No sé lo que significa pero Rimbaud decía que el arte en el fondo es una imbecilidad. Yo no entiendo qué significa y me parece bien que no entienda. Si entendiera perdería valor, si acaso lo tiene.

-No sé si entiendo bien lo que querés decir.

-No importa, Duchamp decía que el arte no está en los cuadros ni lo hacen los pintores, el arte está en el que mira, o sea que está en vos”.

Espacio narrativo y punto de vista

La obra de arte es el elemento estructurante del film y pone en evidencia el punto de vista y el fuera de campo. Es anclaje de miradas, valoraciones e interpretaciones de los personajes, en un fuera de campo continuo que constituye el punto ciego del espectador. Superficie vidente pero invisible, la obra de arte adquiere por momentos estatuto de personaje con un punto de vista asumido, dirigiendo la mirada, ofreciendo la visión. La cámara toma la posición de la obra a fin de mostrarle al espectador lo que ve. Este fuera de campo, a su vez, se encuentra en el interior del cuadro mismo, perturbando doblemente la visión en términos de Stephen Heath: por un lado desde un lugar imposible, como denomina el autor a los lugares inadmisibles de ubicación de la cámara, y por otro, identificándose con el punto de vista del dispositivo y por extensión, con el del espectador. Este lugar imposible de ubicación es la pared en la cual debieran estar colgados los cuadros, o las superficies en que están apoyados y desde las cuales se observan, como escritorios y mesas.

Así como Heath señala que tradicionalmente el plano muestra lo que se mira –el objeto– sin la persona que mira –el sujeto–, en *El artista* se presenta la situación inversa: se muestra el sujeto que mira y no el objeto mirado, que adopta a su vez el punto de vista del espectador.

Esta perturbación es compensada mediante planos contruidos con un sistema de perspectiva monocular, que implica el posicionamiento del espectador en una identificación con la cámara y con su punto de vista, esta vez, centralmente abarcador y seguro. Nos referimos, principalmente, a los planos simétricos y de referencia del espacio exterior del geriátrico que recorre rutinariamente Ramírez y de la entrada de su edificio y el pasillo que conduce a su departamento, espacios unitarios y homogéneos que son vistos desde un único ángulo frontal y estático. Estos planos rescatan la concepción del cuadro simétrico renacentista, componible y centrado, como también el lugar que ocupa el espectador en la composición perspectivista de la pintura clásica.

Otras figuras de la convención cinematográfica también son reutilizadas novedosamente, como la figura del plano contra plano, la construcción del punto de vista y la funcionalidad del espacio narrativo que no se autocontiene sino, por el contrario, desborda sus límites.

Campo y fuera de campo

El fuera de campo cumple un papel fundamental en tanto es actualizado y llevado a primer plano por el sonido en *off* (sonido diegético exterior cuya fuente no está encuadrada), contribuyendo a la apertura del espacio no visible. Por ejemplo, el sonido describe acústicamente el espacio no visible de la galería de arte, en un *in crescendo* del ruido de los asistentes a la primera muestra individual de Ramírez.

Dentro de esta dimensión *off* del espacio, Casetti y Di Chio reconocen diferentes categorías y tres condiciones de su existencia: el espacio no percibido, el espacio imaginable y el espacio definido. Es el espacio imaginable el que adquiere aquí una función narrativa fundamental, en tanto que aquello que se nos priva de la visión es evocado en todos los casos por el sonido *off*: llamados telefónicos, mensajes en el contestador y ruido de la multitud en dicha muestra individual. Es este mismo sonido en *off* el que hace evolucionar el personaje de Ramírez: desde el enfermero que recibe el llamado de una galería de arte contemporáneo para concertar una entrevista que permitirá exponer por primera vez su obra, hasta el artista reconocido y legitimado, convocante de una multitud en su primera muestra.

El espacio no representado o no mostrado adquiere una importancia incluso mayor que el espacio visible. No por la naturaleza básica de que encuadrar implica una selección y dejar algo por fuera, como señalan Gaudreault y Jost, y tampoco porque en la articulación narrativa el fuera de campo se actualizará visualmente convirtiéndose en campo. Esa jerarquía del espacio virtualmente representado corresponde principal y fundamentalmente a su funcionalidad e incidencia en los espacios representados, contribuyendo tanto a la progresión dramática del film como en la evolución del protagonista.

Este lugar primordial del fuera de campo nos recuerda lo que señala Bonitzer en

relación con el espacio “plagado de vacíos, lagunas, de solicitaciones a lo invisible y a lo oculto” de la representación moderna. “La representación no es la repetición maníaca de lo visible si no también la evocación de lo oculto, un juego de la verdad con el saber” (Bonitzer, 2005: 102).

Por otro lado, la evolución del protagonista en el desarrollo dramático del film (de enfermero a artista “cool”) tiene su correlato en su apariencia física cada vez más moderna. Progresivamente Jorge cambia de peinado, su forma de vestir y los anteojos que usa; y, con la ayuda de su novia Ana, reemplaza el empapelado de su departamento por pintura blanca, renueva el mobiliario y los artefactos de iluminación.

Desencuadre

La desviación del encuadre que impide al espectador dirigir su mirada al centro, empujándolo a recorrer los límites del cuadro y a imaginar lo que sucede más allá de lo visible, es definida por Bonitzer como irónica-sádica. “El desencuadre es una perversión, que pone un punto de ironía sobre la función del cine, de la pintura, incluso de la fotografía, como formas de ejercer el derecho a mirar” (Bonitzer, 2005: 104).

Los dibujos y pinturas de Romano vinculan a Ramírez con el mundo exterior, funcionan de nexo y le permiten establecer las diversas relaciones que entabla en el transcurso del film. En los sucesivos diálogos que Jorge mantiene, primero con el galerista que le ofrece su primera exposición, luego con el periodista que lo entrevista en un programa de televisión, y por último con el director de una galería de arte contemporánea en Italia, el contraplano de Jorge se resuelve en un primerísimo primer plano de la mitad izquierda de su rostro, recortado sobre el lado derecho del encuadre y yendo más allá de los límites de la pantalla. Como señala Lotman: “(...) en ningún otro arte figurativo las imágenes que llenan el interior del espacio artístico se empeñan tan activamente por romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro. Este conflicto permanente es uno de los factores principales que crean esa ilusión de realidad del espacio cinematográfico” (1979: 115).

Jorge no es capaz de hacer arte y mucho menos de decir algo sobre él. Cuando intenta imitar a Romano previsiblemente fracasa, y se atiene a repetir lo que escucha sobre su

obra: “le falta fluidez, no me convence”. Lo que considera como un enchastre realizado por Romano cuando comienza a experimentar con las manos y pintura negra, los expertos de arte lo consideran “el período negro de Ramírez”, “un discurso crítico sobre la obra anterior, que por un lado lo tapa y lo niega, pero por otro lado lo realza”.

Hay una ridiculización de los discursos en torno al arte mediante la reiteración de lugares comunes y del vocabulario ampuloso empleado para referirse a las obras. Tomemos como ejemplo la descripción absurda e irrisoria de un cuadro de Ramírez que realiza la guía en una visita en la galería de arte:

Una negación que se expande multidireccionalmente sobre una situación gestual atractiva, rica, potente, profunda, interrupta. ¿Qué significará todo esto? ¿Qué es lo que ustedes sienten que está de alguna manera buscando Ramírez en esta última producción? Yo tuve la oportunidad de hablar con él en una muestra y en un momento le pregunto, le acerco la cuestión de la negación, cuál es la relación que establece su producción con este campo que niega. Y la respuesta fue brillante, contundente: un silencio tajante.

A modo de conclusión, *El artista* pone de manifiesto mediante la refuncionalización de los paradigmas culturales y estéticos de la historia del arte, como el renacimiento y la modernidad, el lugar ocupado por el arte y las instancias de legitimación, la figura del autor y el proceso creador y el lugar ocupado por el sujeto-espectador en el universo ficcional construido tanto por la pintura como por el cine. Es en la elección de los encuadres, el punto de vista y la funcionalidad del fuera de campo donde coexisten ambos sistemas de representación, elementos que comienzan a prefigurar un estilo personal de realización y que se afirma en la producción posterior de los realizadores, *El hombre de al lado* (2009).

Bibliografía

- Bonitzer, Pascal (2005), “Desencuadres”, en De Baecque, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Buenos Aires: Paidós.

Hauser, Arnold (1998), *Historia Social de la Literatura y el Arte* Vol I, Debate: Madrid.

Heath, Stephen (2000), *Espacio narrativo*, Ficha de Cátedra de Análisis de películas y crítica cinematográfica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lotman, Yuri (1979), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Gustavo Gili.

Un especialista. *Retrato de la banalidad del mal*

María Elena Stella

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

mestella@fibertel.com.ar

Resumen:

Inscribiéndose en la concepción pragmática de la imagen, el filósofo Patrick Vauday propone no pensar la imagen como representación ni como proyección, sino considerarla como una actividad que crea relaciones nuevas, singulares e inadvertidas entre las cosas. Como las demás imágenes, el retrato, más que la imitación de un original, es una expresión que crea la semejanza y que produce un modelo que se parece a la idea de parecido. Así, el pensador francés nos coloca frente a la paradoja del retrato: crear la figura del sujeto al que se supone que imita. Con el cine, la actividad de relacionar cosas ya no se produce en la imagen sino entre imágenes y esa puesta en relación se realiza en la operación del montaje. A la luz de estas concepciones teóricas, la presente ponencia considerará el filme de Eyal Sivan, *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (1999), un retrato del criminal nazi que se parece a la idea de banalidad del mal, elaborada por Hannah Arendt pero que agrega nuevas relaciones y significados sobre la personalidad del sujeto y su conducta.

Palabras clave:

retrato - Sivan - film - banalidad del mal - Eichmann

Un especialista. *Retrato de la banalidad del mal*

1. *Introducción*

Como apunta Patrick Vauday, durante largo tiempo, la filosofía sólo consideró a la imagen desde el punto de vista ontológico, centrándose exclusivamente, en la pregunta ¿qué es la imagen? Y, pese a los distintos matices, siempre prevaleció la respuesta basada en la idea del espejo. Ya se trate de la imagen como imitación de una cosa - mimesis, en Platón, representación, en Aristóteles - o, bien, de la imagen como reflejo del sujeto que la observa - Sartre-. Vauday nos propone abandonar el modelo del espejo y la pregunta esencialista y sustituirla por ¿Qué realizan las imágenes? y ¿cuáles son sus efectos sobre nosotros? Esto implica dejar de considerarla como algo pasivo, para tratarla como un hacer, una intervención que pone en relación elementos dispares y crea un conjunto. La imagen no es, ya, un espejo sino un proceso, inscribiéndose, así, en la dimensión de una estética pragmática, cuyo precursor es Gilles Deleuze (Vauday, 2009: 59 -60).

Aunque el retrato aparezca como más esquivo a ser incluido en esta caracterización, al igual que las demás imágenes, puede considerarse como una operación que, lejos de ser una copia de un original, es una actividad que crea la semejanza. Con el advenimiento del cine, la actividad de relacionar cosas ya no se produce *en* la imagen sino *entre* imágenes y esa puesta en relación se realiza en la operación del montaje

Partiendo del marco teórico propuesto, el presente trabajo intentará aprovechar la capacidad de las imágenes para crear nuevos significados en torno al criminal nazi Adolf Eichmann. Para ello, se ha seleccionado el film *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* del cineasta Eyal Sivan, quien, a partir de las imágenes de video tomadas por Leo Hurwitz en 1961, intentó poner en imagen y sonido el retrato del nuevo tipo de criminal moderno, que Hannah Arendt había conceptualizado en su obra, *Eichmann en Jerusalén. Estudio sobre la banalidad del mal*. Pero, más allá de las intenciones del realizador, el presente trabajo apuntará a descubrir las nuevas conexiones que obran las imágenes, trascendiendo lo previsto por el sujeto que las produce.

2. *El concepto de banalidad del mal*

En el *Informe sobre la banalidad del mal*, Adolf Eichmann es retratado como un hombre común, una persona como cualquier otra, pero incapaz de ejercer el juicio reflexivo, es decir, de incluir a los otros en la previsión de las consecuencias de sus actos. Lo que tiene de banal el mal cometido por Eichmann no está en lo que hizo, evidentemente, monstruoso, sino en por qué lo hizo. Arendt constata que esos crímenes no partían de convicciones ideológicas profundas ni de motivaciones especialmente malignas. Había, también, otra cuestión, aun, más inquietante: el agente del mal, lejos de reducirse a sectores minoritarios, bien regimentados y adoctrinados, se extiende a una amplia masa social desideologizada que contribuyó, activa o pasivamente, a la implantación del régimen nazi y a la consumación del genocidio.

A lo largo del juicio, Arendt señaló el abismo existente entre los crímenes cometidos y la personalidad común del reo, un hombre que parece incapaz de juzgar sus propios actos y medir las consecuencias sobre los demás. Emplea un lenguaje administrativo, se expresa con clichés que funcionan como mecanismos de defensa contra las palabras de los otros y la realidad misma. Su incapacidad para expresarse estaba estrechamente ligada a su incapacidad para pensar, sobre todo, desde el punto de vista de sus semejantes (Arendt, 2000: 80). La noción de banalidad del mal es un instrumento conceptual que pretendió dar cuenta del daño que puede ocasionar la abdicación de la facultad de juzgar. Casi cuatro décadas más tarde, en los umbrales del siglo XXI, Eyal Sivan se propuso rescatar el concepto para enfrentar las posturas que reivindicaban la absoluta singularidad e inefabilidad de la Shoá, las cuales, paradójicamente, contribuían, sin quererlo, a ignorar el peligro, dejando a la sociedad indefensa. Contra esas interpretaciones, el cineasta buscó restituir el acontecimiento al terreno de los hombres y al mundo histórico, a la vez que advertir que la renuncia al juicio crítico y la irresponsabilidad persistían, alarmantemente, en la sociedad actual. Encontró que muchas de las matanzas y sufrimientos inflingidos a los hombres hoy en día, pueden ser explicadas a través del concepto acuñado cuatro décadas antes. Por eso, la urgencia y la apuesta a poner en imagen y sonido el retrato de un criminal moderno.

3. Retrato como proceso. La llegada del cine

El retrato se define por la noción de parecido con un modelo al cual estaría copiando. Se considera que hay un original que la imagen imita. Para Vauday, en cambio, el retrato no se parece al original sino a una idea de parecido al original. Entonces, más que reflejar una cara real, la imagen- rostro produce un modelo que se parece a la idea de parecido (Vauday, 2009: 67). Los pintores ven la realidad en función de otras representaciones que le sirven de matriz. Reforzando su propuesta, Vauday afirma que, aunque la imagen sea parecida, es el sujeto el que se parece a su imagen con la cual se identifica más o menos. La paradoja del retrato consiste en crear la figura del sujeto del que se considera que está imitando o, dicho en otros términos: el retrato es la producción del sujeto y su imagen.

La imagen cinematográfica viene a complejizar, aún más, la relación entre apariencia y realidad, entre lo virtual y lo actual. Según Deleuze el cine se diferencia de las otras artes en tanto que éstas apuntan, más bien, a un irreal a través del mundo, mientras que, el primero hace del mundo mismo un irreal o un relato. “Con el cine el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo” (Deleuze, 2005: 88-89).

La imagen cinematográfica produce el carácter indiscernible de lo real e irreal. Y, mientras, la fotografía hace llegar lo real en forma diferida, según Vauday, el “cine produce la llegada de lo real”, su epifanía, haciéndonos contemporáneos de la imagen (Vauday, 2009: 81).

4. Retrato de un criminal moderno. Un especialista

Un especialista nos coloca en la inmediatez del hecho histórico, actualiza el acontecimiento de manera que asistimos a la sala de audiencias en la que se está juzgando al Coronel de las SS. Pero se trata de un montaje. Si, para Vauday, el cine es un montaje de lo real, en el film de Sivan es así, literalmente, sin metáforas.

El encuadre, es decir, todo lo que aparece en la pantalla: decorados, personajes, accesorios, conforman un recorte que busca centrarse en la figura del reo. Al fondo, en el centro y de cara al espectador, está dispuesta la mesa de los tres jueces; más abajo, el fiscal, el defensor y sus colaboradores; al costado se encuentra la jaula de vidrio del

acusado, enfrentada a los testigos. El punto de vista del espectador es el del público de la sala, que no aparece en pantalla sino que fue enviado al fuera de campo. Su presencia nos es revelada por el reflejo en los cristales de la cabina de vidrio y por el sonido, los murmullos y, en ocasiones, los gritos. Los acontecimientos e incidentes que se suscitaron en este sector de la sala, quedaron fuera del encuadre, pero llegan a nuestros oídos.

De las trescientos cincuenta horas del video original, sólo quedaron dos; la inmensa trama de hechos, temas e interpretaciones vinculadas al genocidio, fueron descartadas en función de concentrarse en el perfil del asesino de escritorio: un engranaje en la maquinaria de muerte, un eslabón en la pirámide burocrática del crimen administrativo. Y, de la multitud de testigos, declaraciones, documentos y personajes que componían el archivo fílmico, únicamente, quedó lo que tenía relación directa con el reo y su tarea: la identificación, la confiscación de bienes, la deportación y la organización del transporte, funciones en las que era, según su autopercepción y la consideración de los demás, “un especialista”.

Como dice Eisenstein, el montaje es la Idea, es el todo del film. Al servicio de la idea se alteró el orden cronológico de las sesiones del juicio y, en cambio, se restituyó la secuencia temporal de los hechos históricos, utilizando el recurso de fundido a negro y la voz en *off* para anunciar cada ‘capítulo’. Así, el relato fílmico recorría las sucesivas etapas de la vida de Eichmann: su entrada al servicio de las SS, los ascensos, traslados, el dramático giro de la política a la evacuación hacia el Este, es decir, el exterminio.

Los testimonios de los miembros de los consejos judíos, que ocupan un espacio importante en la filmación de Hurwitz y en la obra de Hannah Arendt, tienen un lugar acotado en *Un Especialista*. Su inclusión, más que denunciar la conducta colaboracionista de los dirigentes judíos, como lo hace la pensadora alemana, está al servicio de elucidar cómo funcionaba el sistema en el que Eichmann actuaba, sistema que incluía hacer colaborar a las víctimas en su propio exterminio.

Se renunció totalmente a la exhibición de las imágenes del horror. Los documentos fílmicos de Dachau, Bergen Belsen, Buchenwald y Auschwitz, que habían sido exhibidos en los Juicios de Nuremberg y que, también, se presentaron como pruebas en el Juicio de Jerusalén, fueron desplazados al fuera de campo. Solo quedó la descripción que el Fiscal hace durante la proyección de los mismos, mientras la cámara se posa en

rostro de Eichmann, para captar su pensamiento y sentir ante el espectáculo del sufrimiento humano y del cual es responsable. Pero jerarca nazi no se siente responsable, ni manifiesta compasión. Además del efecto buscado por el director, la imagen pone en evidencia la desproporción, señalada por Arendt, entre la magnitud del crimen y la insignificancia de su agente.

Por otra parte, la imagen asocia lo que el discurso del burócrata disocia: mientras éste delimita su responsabilidad al transporte de personas, desentendiéndose del campo de exterminio, en las imágenes proyectadas en el juicio, el tren y el campo están fatalmente conectados.

Un especialista da cuenta de otra contradicción, otro desacuerdo entre las palabras y las imágenes. Al comienzo, el fiscal presenta su acusación denunciando “al destructor de un pueblo, un enemigo del género humano. Nació como hombre, pero vivió como una fiera en la jungla. Cometió actos abominables...” y que “actuó por propia voluntad, con entusiasmo, ardor y pasión hasta el final”. Mientras pronuncia estas palabras, la cámara nos muestra la figura de Eichmann, ajeno e indiferente a la acusación, enfrascado en la tarea de ordenar sus papeles, sacudirles el polvo y acomodar sus lentes en el escritorio. Parece un oficinista meticuloso, absolutamente, carente del “entusiasmo, ardor y pasión” que le endilga el Fiscal.

El mal banal, además de ser superficial, posee la característica de estar extendido, de ser cotidiano y normal. Según el relato de *Un especialista*: cuando Himmler ordenó, a fines de 1941, el fin de la política de emigración y el comienzo de la deportación, Eichmann se sintió contrariado, “había perdido el placer creativo del trabajo” - ya que lo suyo era la “emigración ordenada y metódica” - pero muy pronto debió resignarse porque se sentía demasiado débil y sin poder para revertir esta política que no compartía. Se consideraba una gota en el océano del mal.

Cuando se le interroga acerca de la Conferencia de Wannsee, aquella reunión en que los Secretarios de Estado “discutieron acerca de las diferentes maneras de matar” y “donde se habló de ejecución, de eliminación y de exterminio”, según sus propias palabras, observó que todos se manifestaban en términos muy crudos y sin eufemismos. Sin embargo, la reunión transcurrió “de manera muy tranquila, muy cortés, muy disciplinada y agradable”. “No se habló mucho y no duró mucho tiempo. Los mozos trajeron coñac y el asunto quedó concluido.” Las palabras del acusado y el tono con que

las pronuncia remiten a un contexto en el que matar, no era algo extraordinario, sino, un tema cotidiano y normal. Pero, no hay saña ni pasión en su relato, por eso, le extraña que el juez le pregunte si la copa de coñac fue para celebrar el acontecimiento. No, no se trataba de un festejo, era sólo gratificarse con la satisfacción del deber cumplido.

5. *El fin*

Un especialista no finaliza con la sentencia pronunciada por los jueces, su tema no es el Juicio. No pretendió ser una reconstrucción del hecho histórico, sino, el retrato de un criminal moderno. Termina con un primer plano del reo hablando de sí mismo y de sus actos. Un rostro que refleja su historia, sus pensamientos, sus afectos y el estado de su conciencia. Adolf Eichmann se parece a su imagen, no al monstruo perverso que describe el fiscal Hausner. El “especialista” es un hombre de aspecto enfermizo, con gruesas gafas y numerosos tics que contraían su boca y sus ojos. No se encoleriza, no levanta la voz y no se regodea con la muerte. No es un fanático racista, ni actuaba por una determinación ideológica, solo hablaba de su tarea en términos de problemas y de soluciones.

Quiero declarar que considero ese crimen, el exterminio de los judíos, como uno de los mayores de la historia de la humanidad.

Declaré para terminar que ya, en esa época, personalmente, consideraba que esa solución violenta no estaba justificada. La consideraba como un acto monstruoso. Pero para mi gran pesar, al estar ligado por juramento de lealtad, en mi sector debía ocuparme de la organización de los transportes. Y no fui relevado de ese juramento...

Por lo tanto, no me siento responsable en mi fuero íntimo. Me sentía liberado de toda responsabilidad. Estaba muy aliviado de no tener nada que ver con la realidad del exterminio físico. Estaba bastante ocupado con el trabajo que me habían ordenado que hiciera. Estaba adaptado a ese trabajo de oficina en la sección, e hice mi deber, según las órdenes. Y nunca me reprocharon haber faltado a mi deber. Todavía hoy, debo decirlo.¹

¹ Las palabras también pueden verse en Brauman, Rony y Sivan, Eyal (1999), donde se transcribe el guión del film.

El retrato cinematográfico creado por Eyal Sivan, se parece en forma admirable a la imagen construida por Hannah Arendt y Adolf Eichmann, se asemeja e identifica con ambos porque “Para decirlo con Deleuze, el retrato crea una relación humana entre el hombre y sí mismo al juntar en la singularidad de una figura sobreviviente, la disparidad de sus apariencias y de sus momentos”... “La paradoja del retrato es crear la figura de sujeto al que se supone que imita” (Vauday, 2009: 68).

Finalmente, un plano medio del acusado al que los trucajes del cine le van quitando los atributos que lo vinculan al juicio que tuvo lugar en 1961. Desaparece la sala de audiencias, la cabina de vidrio, los auriculares, los expedientes. Queda sólo un hombre detrás de su escritorio, que deja de ser blanco y negro, actualizándose en colores, incorporándose a nuestra contemporaneidad. Y esa figura sobreviviente ya no es Adolf Eichmann sino, es la imagen de “la terrible banalidad del mal, ante la cual las palabras y el pensamiento se sienten impotentes” (Arendt, 2000: 382).

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2000), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Badiou, Alain (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, Alain (2004), “El cine como experimentación filosófica”, en Gerardo Yoel, *Pensar el cine I*, Buenos Aires: Manantial.
- Bauman, Zigmunt (2006), *Modernidad y Holocausto*, Madrid: Sequitur.
- Brauman, Rony y Sivan, Eyal (1999), *Elogio de la desobediencia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2003), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Rees, Laurence (2005), *Auschwitz. Los nazis y la “solución final”*, Barcelona: Crítica.
- Vauday, Patrick (2009), *La invención de lo visible*, Buenos Aires: Letranómada.
- Vauday, Patrick (2005), “La filosofía francesa contemporánea capturada por la imagen”, en *Voces de la filosofía francesa contemporánea*, Buenos Aires: Colihue.

La interrogación infantil del orden simbólico en El orfanato

Charles St. George

Arizona State University, School of International Letters & Cultures

charles.stgeorge@asu.edu

Resumen:

Como punto de disyunción entre lo Real y lo Simbólico lacanianos, la figura del Niño se usa con mucha frecuencia en las películas de horror para producir un efecto estremecedor entre sus espectadores: un proceso que termina reinscribiendo el orden hegemónico—el cual se puede ejercer solamente como orden simbólico—como algo familiar y necesario. *El orfanato* (España, 2007) es único en el género de horror en que le da vuelta al papel tradicional del Niño para interrogar el orden simbólico en vez de legitimarlo. Este estudio explora algunas de las maneras en que el Niño en *El orfanato* se utiliza para cuestionar las nociones prescriptivas de familia que en el pasado franquista de España se han blandido como armas ideológicas en una campaña para naturalizar el orden hegemónico.

Palabras clave:

El orfanato - películas de horror - orden simbólico - teoría *queer* - futurismo reproductivo

La interrogación infantil del orden simbólico en El orfanato

Al principio de la iconoclasta película de horror brasileña *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), el director (José Mojica Marins o “Zé do Caixão”) le apunta el dedo a la cámara y proclama explícitamente un tema que suele quedar implícito en el género de horror, a pesar de su centralidad en el mismo: “O que é a vida? É o princípio da morte...”

O que é a existência? É a continuidade do sangue! O que é o sangue? É a razão da existência!”. La inscripción de un tema tan abstracto como la razón de la existencia humana en una sustancia tan palpable y visible como la sangre es una estrategia retórica que naturaliza el sentido de continuidad que se imagina en la procreación. La transferencia de sangre que ocurre entre padres e hijos biológicos da cabida a la ilusión de cierta continuidad simbólica en el tiempo, a pesar de la realidad representada por la mortalidad. Por lo tanto, la figura retórica del Niño representa un punto de enfrentamiento entre lo Simbólico y lo Real (en el sentido lacaniano), lo cual ha fomentado su centralidad en los debates existenciales y en la política de lo íntimo: tema desarrollado por Zavarzadeh (1991) y Edelman (2004). Pocos años después de una reconfiguración de la política nacional española con respeto a lo íntimo/familiar—es decir, la concesión de los derechos de matrimonio y de adopción a los ciudadanos homosexuales—*El orfanato* (2007, dirigido por J.A. Bayona) reposiciona sutilmente al Niño para invitar una interrogación de la tradición narrativa que históricamente ha construido el imaginario nacional—por lo menos en parte—a través de un “futurismo reproductivo” (Edelman, 2004) que se encarna en el Niño mediante una esencialización de su sangre.

El niño protagonista de *El orfanato* es Simón: un chico de siete años que no sabe que fue adoptado por Laura y Carlos. Tampoco está enterado de las implicaciones del VIH con el cual nació. De niña, Laura fue adoptada después de pasar parte de su niñez en un orfanato aislado en la costa norte de España, el cual eventualmente quedó abandonado. Se casó con Carlos y los dos decidieron comprar el edificio para convertirlo en una “residencia para niños discapacitados”. Una vez instalada la familia en su nueva casa, Simón empieza a hablar de Tomás—su nuevo amigo imaginario que, según mantiene Simón, le informa sobre su adopción y la gravedad de su enfermedad. Como no es lógico creer que un niño imaginario le divulgara estos secretos, Laura y Carlos suponen que Simón descubrió el archivo que contenía dichos secretos por su propia cuenta.

Un día, Laura y Carlos dan una fiesta de disfraces e invitan a varios niños discapacitados y a sus padres para que consideren el antiguo orfanato como posible residencia. Durante esta fiesta, Simón desaparece, y con el paso de los meses y la falta de una explicación racional por su desaparición, Laura comienza a creer que hay una explicación sobrenatural que tiene que ver con el turbio pasado del orfanato. A pesar de

las protestas de Carlos, Laura invita a unos parapsicólogos al orfanato, entre ellos una médium que, estando gravemente enferma y cercana a la muerte ella misma, pretende poder establecer contacto con los espíritus de los muertos: en este caso, los fantasmas de los niños del orfanato. Luego Laura descubre que Tomás—el “amigo imaginario” de Simón—vivía en el orfanato con su madre Benigna, quien trabajaba allí. Tomás siempre traía puesto un saco en la cabeza que ocultaba la “malformación” con la que había nacido. Los niños le gastaron una broma que trágicamente le resultó fatal, y para vengarse, Benigna los envenenó y quemó sus cadáveres en la caldera.

El horroroso pasado del orfanato es lo que crea el espacio fantasmal habitado por estos niños. Laura decide que la única manera de averiguar qué le pasó a Simón es poniéndose en contacto con los mismos, por lo cual toma unas pastillas nocivas para estar más cercana a la muerte. Los niños fantasmales empiezan a jugar con ella, llevándola a descubrir una puerta escondida que da al sótano, donde encuentra el cadáver de Simón. Los espíritus de Simón y los demás niños se alegran porque ahora Laura ha cruzado al otro lado (es decir, ha muerto) para cuidar de ellos y curar las heridas de su pasado. Bayona deja abierta tanto la posibilidad de una explicación sobrenatural por lo sucedido como la posibilidad de una explicación racional: las alucinaciones de una madre vuelta loca (o por lo menos desesperada) que toma demasiadas pastillas y muere de una sobredosis. Aunque abundan temas en *El orfanato* que son dignos de exploración—entre ellos esta doble narrativa—en este estudio nos enfocaremos en el uso de la figura del Niño.

En su libro *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Lee Edelman (2004) propone que el Niño—cuya capacidad de imponer sus propios intereses políticos está limitada por su edad—sirve como superficie conceptual para la proyección de la ideología política. La promesa de un mejor futuro para nuestros hijos ha sido un grito de guerra muy eficaz para todo un sinfín de causas políticas, desde las más extremas hasta las más templadas—eficaz en términos prácticos porque el futuro es un momento que nunca llega, y eficaz en términos retóricos porque, al fin y al cabo, ¿quién se opondría a un niño: símbolo de lo más inocente y lo más vulnerable de la humanidad, y por ende, merecedor de gran defensa contra cualquier amenaza que se perciba (o mejor dicho, que se plantee estratégicamente como tal)?

La representación ideológica del Niño depende de una fantasía que suspende el tiempo,

congelando eternamente al Niño en una etapa anterior a cualquier identidad propia en términos sexuales o políticos para que siga representando la humanidad en su estado más “natural”. Puesto que la suspensión del tiempo no es posible sino mediante un proceso imaginativo, es evidente que el estado “natural” representado por el Niño es más bien un estado *naturalizado* mediante dicho proceso de fantasía. Además, el deseo de representar al Niño como un sujeto apolítico es sintomático de una agenda patentemente política según lo ha observado Slavoj Žižek en su ensayo “Fantasy as a Political Category: A Lacanian Approach”: “Ideological identification exerts a true hold on us precisely when we maintain an awareness that we are not fully identical to it, that there is a rich human person beneath it. The position, not all is ideology, beneath the ideological mask, I am also a human person, is the very form of ideology, of its ‘practical efficiency’” (1996: 82).

De esta manera, el Niño se presta fácilmente a múltiples agendas políticas para ser blandido como un arma retórica, facilitando la demarcación de grupos “naturales”/pro-niño que se definen en oposición a grupos designados como antinaturales/anti-niño.

Por lo tanto, Edelman (2004) postula que las relaciones heterosexuales que “naturalmente” producen hijos se han naturalizado en oposición a las homosexuales en el discurso conservador, aunque destaca que tanto la Izquierda como la Derecha se niegan a cuestionar el futurismo reproductivo que establece los límites conceptuales del debate. Por virtud de la coartada proporcionada por la procreación, las relaciones heterosexuales gozan de un privilegio sociopolítico cuya validez se alimenta de esta naturalización.

No obstante, la realidad ontológica presenta contraejemplos que exponen rupturas en este orden utópico: sujetos (por marginados que sean) que problematizan este proceso de naturalización, entre ellos los homosexuales, los heterosexuales estériles o los que no quieren tener hijos y los huérfanos y niños adoptivos. Tal como se pregunta Zé do Caixão (1964), “Vale a pena viver se não há continuidade do sangue?”. ¿Qué pasa cuando en las venas del Niño corre la sangre de unos padres que—en abierta contradicción al orden utópico—se le han muerto (o peor, lo han abandonado)? ¿Cómo se puede imaginar una continuidad de sangre sin haber conocido nunca las fuentes de dicha sangre? Simón descubre que su relación con sus padres no es “natural”, sino una mentira cuidadosamente construida: “¡Tú no eres mi madre!”, exclama. “¡Eres una

mentirosa!”

La naturalización de las relaciones sanguíneas es semejante a la naturalización del lenguaje mismo como representativo de la realidad. Tal como lo señaló el formalismo y luego el psicoanálisis, mediante el lenguaje se construye todo un mundo referencial: un mundo simbólico que pretende ponerle cierta gramática o cierto orden a la vida y organizar el caos de la realidad para que “tenga sentido”. La existencia humana se define mediante este orden colectivo lingüístico/conceptual—una existencia que se define en oposición a los polos que miden su trayectoria: la vida y la muerte. Recién llegados de aquella *terra incognita* que está más allá del orden simbólico, los niños, como principiantes—aprendices del orden simbólico—nos recuerdan que, por naturalizado que sea, nuestro orden es una mentira cuidadosamente construida.

En la película abundan ejemplos de estos recordatorios inquietantes llevados a cabo inconcientemente por los niños. En una de las primeras escenas de la película, Simón se despierta a lado de su madre y le pregunta, “Mamá, ¿me puedo despertar? ¿Me puedo despertar?”. Laura se despierta y le corrige el uso del verbo despertarse: “Ya estás despierto, hijo. Ahora te puedes levantar”. Para un adulto, la diferencia entre despertarse y levantarse ya se ha naturalizado. No se cuestiona—se da por enterado. El error del niño nos recuerda que la diferencia conceptual entre los dos verbos no es natural, sino construida; imaginada; arbitraria. La gramática sólo existe porque se va enseñando de generación en generación. El lenguaje y la narrativa nos posibilitan una ilusión compartida de continuidad, al igual que la procreación.

Este descubrimiento expone una ruptura en nuestro orden simbólico, ilustrando la fisura entre lo Simbólico y lo Real y provocando una interrogación de otras cosas que como colectivo afirmamos que existen. Después de que Laura y su marido Carlos hablan con Simón acerca de su adopción y revelan que no son sus padres “naturales”, el niño les pregunta, “Lo de los Reyes Magos, ¿también es mentira?”. Laura y Carlos sonrían sin responderle que sí: que es mentira. Esta pregunta inocente trae consigo un peso inquietante. ¿Será que se imagina la existencia de Dios de la misma manera de la que se imagina la “naturalidad” de las relaciones sanguíneas, nuestra continuidad a través de las mismas y la diferencia gramatical entre despertarse y levantarse? ¿Y se hace por el mismo motivo: para calmar nuestra ansiedad ante los misterios de lo Real?

En la escena de la fiesta de disfraces, se nota que el orfanato hecho residencia cuenta

con varios salones grandes—entre ellos una especie de capilla, repleta de ornamentación religiosa. Durante su visita, los niños corren juguetonamente por la capilla sin hacerle caso al (o sin darse cuenta del) ambiente que típicamente se asocia con ella. Que la capilla no ocasione una reverencia natural de parte de los niños indica que no es un lugar sagrado por excelencia (o por “naturaleza”). Más bien, la calidad sagrada que se le atribuye depende de un consenso entre los sujetos presentes para imaginar que es un lugar sagrado, creando así una ilusión compartida, construida y aprendida.

El hecho de que este recordatorio se transmita a través de los niños explica su recurrente centralidad en el cine de horror, cuyo deber definitivo involucra la desfamiliarización de lo natural(izado) con finalidad de producir un efecto estremecedor entre los espectadores. Este viaje turístico al margen nos acerca al inquietante caos de lo Real para luego devolvernos al imaginado orden de lo Simbólico y su reconfortante cotidianeidad, reinscribiendo de esta manera el centro como tal y la familiaridad y la validez de dicho orden como fuerza organizadora social: un proceso que naturaliza y legitima la hegemonía que se ejerce a través del mismo.¹ *El orfanato* es una película que corre el riesgo—como toda película de horror—de repetir esta reinscripción tradicional. ¿Qué, entonces, es lo que hace que esta película sea excepcional? Como lo observa Anthony Lane en su reseña en *The New Yorker*, “‘The Orphanage’ is unblushingly traditional, one rule of horror movies being that there is nothing new under the moon” (2008: 86). Seguro que esta película no es la primera en explotar la inquietud inherente en un orfanato como lugar distópico de acción, y como ya se ha mencionado, los niños no escasean en el cine de horror. Tomás—el “protagonista” de los niños fantasmales—no habla nunca, lo cual lo mantiene inquietantemente distanciado del orden simbólico, y por ende, inmune a las leyes del mismo. En su escena más amenazante (en la fiesta de disfraces, donde le aparece a Laura entre los niños “vivos”), gruñe como un animal, supuestamente para que salga aun más espantoso—efecto que reinscribe el confort de las palabras, con todos sus efectos naturalizadores. No obstante, veremos cómo *El orfanato* invita una interrogación de la tradición narrativa cuya construcción representa una simbiosis con dicho orden.

Como se mencionó anteriormente, el pequeño Simón descubre que no hay una relación

¹ Žižek (1996) explora este tema en términos más generales con respecto al género de fantasía.

sanguínea entre él y sus padres, lo cual rompe con la idea de la familia orgánica en el imaginario nacional.² Algo que intensifica esta interrogación de la validez de esta ilusión es el hecho de que Simón nació con VIH—un virus que invoca una problemática *queer* y que está presente en su sangre por virtud de una transferencia natural y orgánica de su madre biológica: un virus que complicará el proceso de procreación y que problematizará la esencialización de la sangre que tradicionalmente se ha utilizado para reinscribir la ilusión narrativa de su continuidad en el tiempo. En la sociedad española (y en muchas otras), esta ilusión ha dependido de la procreación como coartada para el deseo sexual, como una razón coherente de “ser” (filosofía ejemplificada por el monólogo de Zé do Caixão) y como evidencia para la legitimidad “natural” del heteronormativismo.³ Si “la continuidad de la sangre” es la “razón de la existencia” según la narrativa tradicional, el caso de Simón invita una interrogación tanto de esta tradición como del mismo orden simbólico.

De esta manera podemos ver que, mientras *El orfanato* nos acerca a la fisura entre lo Real y lo Simbólico, lo cual reinscribe hasta cierto punto la validez de éste (como toda película de horror), ejerce también cierta interrogación del orden simbólico, haciendo eco de la reciente interrogación política de la definición prescriptiva/exclusiva del matrimonio y de la familia. Además, al quitarles a los niños fantasmales su elemento espeluznante al final de la película y al alegorizar la marginación de Tomás, el film termina abogando por una conciencia más inclusiva entre el público español. En otras palabras, el espacio que tradicionalmente ha constituido el margen de la sociedad española—en el contexto del film, un orfanato situado en el margen de la península; en el contexto más ancho, los españoles que no cumplen con la utópica familia normativa prescrita por Franco y que han sido marginados por la misma—no tiene por qué seguir siendo un lugar abyecto, temido u horroroso. Bayona manipula la figura del Niño para aprovecharse de su clásica propensión al género y para luego darle vuelta, cuestionando sutilmente el futurismo reproductivo tradicionalmente asociado con el Niño e

² Llera (2001) examina el uso ideológico de la palabra “orgánico” en la retórica de la dictadura franquista, la cual intentó naturalizar su propia autoridad a través de un paralelismo retórico con la idea de la familia orgánica: “Nosotros, a la democracia inorgánica le oponemos una democracia orgánica, en que los hombres discurren a través de sus cauces naturales, de la familia, del Municipio y del Sindicato, y queremos que lo mismo los Municipios que los Sindicatos cumplan su misión y sean el medio por donde pueda llegar la voluntad del pueblo a las altas esferas del Estado”.

³ Manrique Arribas (2007) analiza el heteronormativismo falangista con respeto a la mujer y su prescrito papel procreativo—su razón de existir—dentro de la visión franquista para una sociedad española utópica. Este heteronormativismo literalmente se institucionalizó en la Sección Femenina.

interrogando—explícita e implícitamente—el orden simbólico sobre el cual el mismo se construye.

Bibliografía

Bayona, J.A (2007), *El orfanato* [Película], Barcelona: Está Vivo!

Edelman, Lee (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham y Londres: Duke UP.

Lane, Anthony (2008), “Dangerous Games; ‘The Orphanage’”, [Versión electrónica], en *The New Yorker*, p. 86.

Llera, José Antonio (2001), “La retórica del poder en los discursos de Franco”, en *Espéculo: Revista de estudios literarios 18*, Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/discurso.html>.

Manrique Arribas, Juan Carlos (2007), “La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista”, en *Hispania Nova 7*, Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es/7/index.htm>.

Marins, José Mojica (1964), *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, São Paulo: Fantoma.

Zavarzadeh, Mas'ud (1991), *Seeing Films Politically*, Albany: State U of New York P.

Žižek, Slavoj (1996), “Fantasy as a Political Category: A Lacanian Approach”, en *JPCS: Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society 1(2)*, 77-85.

*Las posibilidades del melodrama: Libertad Lamarque en México (1945-1955)*¹

Mónica Szurmuk,

CONICET, UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana

monicaszurmuk@yahoo.com

Resumen:

Criticado a menudo por su presentación tradicional de roles de género, el melodrama puso también en escena según Ana M. López “dramas de la identidad que complicaban las identificaciones ideológicas para hombres y mujeres” (159). En esta presentación me ocupé de la filmografía de Libertad Lamarque en México durante los años 1946-1955. Durante ese período Lamarque protagonizó veinte películas aprovechando el rol privilegiado del melodrama para las mujeres maduras: el de la maternidad. La maternidad en Lamarque está siempre cruzada por traumas: a menudo es madre abandonada o sola (en general, por un engaño o por la muerte de su marido), en otras películas roba niños o imagina tenerlos, en varias es loca o amnésica y en todas es extranjera. Analizo las diferentes versiones de la maternidad abyecta que representó Lamarque en este período y propongo una lectura que da cuenta de las posibilidades del melodrama para desarrollar roles femeninos ligeramente subversivos y de los modos en que se presentan identificaciones múltiples en esta filmografía.

Las posibilidades del melodrama: Libertad Lamarque en México (1945-1955)

Criticado a menudo por su presentación tradicional de roles de género, el melodrama puso también en escena según Ana M. López “dramas de la identidad que complicaban las identificaciones ideológicas para hombres y mujeres” (la traducción es mía, 1993: 159). En esta presentación me ocupé de la filmografía de Libertad Lamarque en México durante los años 1946-1955. Durante ese período Lamarque filmó veinte películas y se estableció como una estrella en el complicado “star system” del cine mexicano,

¹ Este trabajo forma parte del proyecto colectivo “Mexican Golden Age Cinema and the World” coordinado por Robert McKee Irwin y Maricruz Castro Ricalde.

protagonizando roles abyectos dentro del melodrama: fue loca, extranjera, pobre, marginal. Se podría conjeturar que su éxito estaba relacionado con una identificación del público con esa abyección – “necesitamos,” afirma Kaja Silverman, “obras estéticas que hagan posible que idealicemos, y por consiguiente, nos identifiquemos con cuerpos que en otras circunstancias repudiaríamos” (la traducción es mía, 1996: 2). Dada la limitación de tiempo, me voy a enfocar solamente en el primer film de Lamarque en México, *Gran casino* y voy a concluir con algunas observaciones generales sobre su filmografía posterior.

En 1946, Lamarque, a los 36 años, filma *Gran casino* con dirección de Luis Buñuel, su primera película mexicana. La actriz ya era conocida en este país especialmente a través de la película *Ayúdame a vivir* de 1936 y era popular como cantante de tangos. Al llegar a México, Lamarque debuta en el centro nocturno “El patio”, donde alterna con Germán Valdés “Tin Tan” e inicia una actividad muy intensa como actriz. Es preciso subrayar algunas estrategias de gran eficacia, desplegadas tanto por la propia artista como por quienes, del lado de la industria mexicana, detectaron su enorme potencial para integrarse al “star system” del momento (Cantinflas, Negrete, Félix, Del Río, Armendáriz). Es fundamental para su instalación el arraigo que el tango tenía en el gusto popular. Gastón Martínez señala que su influencia dentro de la música mexicana se debió a “las compañías de zarzuela españolas de la primera década del siglo, el surgimiento de un teatro musical -la revista mexicana- y la llegada a México en 1921 de las grabaciones de Carlos Gardel y poco después las de Rosita Quiroga” (1984: s/n).

El tango en México formaba parte tanto del repertorio cotidiano de la diversión de las clases populares a través de la cuantiosa discografía de Carlos Gardel, promovida radiofónicamente. La industria del entretenimiento argentina identificó en este artista y en el género una punta de lanza para entrar al mercado latinoamericano y no se equivocó (King, 2000: 37). Parte de la explotación de este éxito se extendió a Luis Sandrini, Pepe Arias y la propia Lamarque.

En *Gran Casino*, se utiliza el tango combinado con las populares canciones rancheras como marco. Así, el centro de juego y espectáculos que le da título a la película presenta a una mujer entrada en años cantando una zarzuela y mientras es abucheada por el público, Gerardo Ramírez (Jorge Negrete) explica la razón: “A cada quien le gusta lo que le llega aquí dentro”. En otra secuencia, la concurrencia abuchea un trío

que al ritmo de una gaita baila una danza escocesa y sólo la entrada de Negrete cantando “La norteña de mis amores” la apacigua. Antes de cantar, el personaje de Negrete le dedica el tema con ironía al villano de la historia: “a ‘mi buen amigo’ don Fabio y conste que lo salvo de un compromiso porque si no es por un servidor, esta noche le hacen pedazos el casino”. Es decir, el rechazo por “lo otro”, lo radicalmente ajeno, es tan violento que sólo lo cercano satisface a la multitud.

Los diálogos que anteceden o rematan los números musicales despreciados se encaminan a fortalecer lo que el público pide, conoce o estima. “Lo que le llega aquí dentro”, al ser compartido por un lugar abarrotado y cuyo público traspasa la pantalla e involucra a los miles de espectadores del cine de la época, va cohesionando al grupo, configurando un gusto popular y participando en la formación de un basamento común: nacional, primero; latinoamericano, después.

A pesar de que los créditos de las dos estrellas se presentan a la par (el de Lamarque a la izquierda; el de Negrete, a la derecha, en el mismo nivel y tamaño de la tipografía), la actriz en su personaje de Mercedes Irigoyen, aparece sólo después del primer tercio del filme. Varios indicios apuntan acerca del débil poder con el que la actriz entra al engranaje de la industria cinematográfica mexicana: no cobró por su intervención en *Gran Casino*; aceptó ser dirigida por Luis Buñuel, que en ese momento era apreciado solamente por un pequeñísimo puñado de especialistas. Lamarque pidió, como un favor especial, la concesión de dos pequeños roles para un par de compatriotas y esto le fue negado, debido a restricciones sindicales. El guión no le había gustado en lo absoluto, pero tampoco pudo alterarlo (ella, quien se enorgullecía de intervenir, en Argentina, desde la preparación de sus argumentos fílmicos). Sobre esto, escribió en su *Autobiografía*: “Recuerdo que con toda franqueza dimos a Oscar Danciguers [sic] (el productor) nuestra opinión al respecto; pero él contestó: ‘Es lo único que tengo para ofrecerles... además, quién sabe si podríamos tener a Jorge Negrete para otra oportunidad.’ ¡Qué puedo decirles! Yo recién llegada al país y ¿poniéndome moños?... ¡Qué va! Acepté lo que me dieron... y muy agradecida” (1986: 327).

Esta anécdota proyecta quién era el verdadero protagónico de la película y la conciencia de fragilidad de Lamarque en un medio laboral aún desconocido. No hubo tal lectura en su país de origen, cuya prensa difundió su entrada triunfal a la cinematografía mexicana, al lado del ídolo Negrete.

La proyección de *Gran Casino* en el cono sur, tal vez, hubiera despejado un poco ese desfavorable panorama que comenzaba a presentársele a la intérprete en la Argentina. Por un lado, latía en la historia una apuesta por el nacionalismo mexicano (no en balde, la pequeña compañía petrolera en disputa se llama “La Nacional”), mediante la adhesión a la expropiación petrolera cardenista, un subtexto antieuropeo, en contra de los grandes “trusts”² y una crítica a los “malos mexicanos” (los corruptos al servicio de los dueños del capital económico). En su lugar, se establece un simbólico pacto de amistad entre México y Argentina, primero con la alianza entre el pequeño propietario proveniente de este país, José Enrique Irigoyen, y su mano derecha, Gerardo; y después con el romance entre su hermana Mercedes (Lamarque) y el personaje de Negrete, amorío sellado con la interpretación de un abanico musical que se mueve entre ritmos mexicanos y argentinos.

De Lamarque se subraya su extranjería: el traje con el que arriba a la estación de trenes es una estilización de la indumentaria gaucha (chaleco corto con ribetes, falda larga con vuelo), enseña a la rumbera Mercedes Barba jerga porteña y cómo cantar tango y para ello interpreta “Loca” (casi de manera premonitoria, en relación con el tipo de roles, temáticas y estilos cinematográficas que prevalecerán en su carrera cinematográfica en México).

Gran Casino no detonó especial entusiasmo, ni en la taquilla ni entre los críticos, a pesar de significar la entrada de Luis Buñuel al cine mexicano. La situación económica del cineasta en Estados Unidos era precaria y, sobre todo, se había convencido de que ahí no tendría oportunidad alguna de trabajar detrás de las cámaras. Dancigers le ofrece un “melodrama de aventuras tropicales y canciones con dos de los artistas más populares del momento: Jorge Negrete y Libertad Lamarque. Pero esto no importó para que la película fuera recibida fríamente por el público, y el fracaso económico consecuente manda a Buñuel a la banca por tres años más” (Valdés Peña, 2000: 12). El filme permaneció tres semanas en cartelera en una sala de primera (el cine Palacio), lo

² Los países afectados por la decisión de Lázaro Cárdenas fueron Estados Unidos, Inglaterra y los Países Bajos. De los tres, el mayor número de compañías provenía de los Estados Unidos. La adaptación realizada por Mauricio Magdaleno, no sabemos si sugerida por la producción, evita problemas con la censura y prefiere identificar al mayor villano (quien desea acabar con la pequeña empresa petrolera La Nacional, si no es sujeto de venta) no en un ciudadano estadounidense, sino en uno de origen holandés: Van Eckerman. Hemos observado ya que, de manera semejante, lo europeo es desdeñado (no se aceptan las canciones ni los bailes de ese otro lado del océano Atlántico) y sí es acogido con entusiasmo aquello que cohesionan el ideal panamericano.

cual era un buen augurio. Sin embargo, su proyección en los siguientes niveles del circuito de exhibición fue de menor duración, indicio del escaso arraigo popular que tuvo la fórmula Negrete-Lamarque. Esta situación contrasta con su éxito inmediato en *Soledad* (1949), en la que el mismo Dancigers le concede el primer crédito y la pone a las órdenes de Miguel Zacarías. El papel de sirvienta engañada que se convierte en la cantante más célebre, sólo después de haber renunciado a su hija para luego intentar recobrarla, conectó con la audiencia mexicana en forma sorprendente. No sólo se exhibió un mes completo en el cine México, sino que predeciría su incuestionable notoriedad de los siguientes años. Ésta sería refrendada en otros melodramas urbanos tan paradigmáticos como *La loca* (1951) o *Ansiedad* (1952), todas dirigidas por Zacarías.³

En Argentina, la suerte de *Gran Casino* fue más dramática: el gobierno peronista prohibió su exhibición y “quedó enlatada en la aduana de Buenos Aires”. Negrete trató de salvar la situación, aprovechando la simpatía que el presidente Perón le había expresado, desde que asistió como invitado de honor a uno de sus conciertos en el Teatro Broadway. Entre ambos hubo un contacto esporádico, en el que intercambiaban obsequios. Así, el 29 de noviembre de 1947, desde la Casa Rosada se acusó un afectuoso recibo de “la preciosa montura mejicana, que aprecia como una expresión de su exquisita gentileza”. Casi un año después, en 1948, en un intento para que la película circulara, el charro cantor le escribe para agradecerle el regalo de su retrato enmarcado y se atreve a manifestar su reclamo: “No sería absolutamente sincero con Vuestra Excelencia si correspondiendo al honor y a la simpatía que me demuestra no le expresara el sentimiento de pena que me ha causado la noticia de que mi última película, *Gran Casino*, que dediqué con tanto cariño al pueblo argentino, ha sido prohibida por la Dirección General de Espectáculos Públicos” (Negrete, 1993: 48).

El veto no fue levantado y esto es un indicador de la censura real que pesaba sobre Lamarque. En su *Autobiografía*, la estrella dedica varias páginas a relatar (“con el fuego hoy apagado de amarguras que indudablemente me dolieron en su momento”) distintos episodios, a los que designa como “Pequeñeces”, “naderías”. Regresa a visitar a su hija,

³ Zacarías relataría lo siguiente: “Con *Soledad*, Óscar Dancigers ganó mucho dinero; la produjo en sociedad con Grovas [la productora Grovas Films]. Cada uno tenía el 40% y yo el resto; las ganancias fueron fabulosas, yo saqué 250 mil pesos, así que es cosa de imaginar lo que obtuvieron ellos. No sé qué pasó con Dancigers pues lo saqué de la ruina al pobre, hizo *Gran Casino* [...]” (García Riera a, 1992: 142).

año y medio después de su partida, atraída por la propuesta de realizar una temporada teatral. El empresario Pascual Carvallo, propietario del teatro Presidente Alvear, le informa que le “han puesto la tapa” (a su ataúd). Esto significaba: “no volver a trabajar en la Argentina, era figurar en una lista negra de ciudadanos indeseables, prohibidos, mi nombre tabú, no teatro, no cine, no radio, no discos, no mi nombre ni mi rostro en periódicos ni revistas” (1986: 261). La prohibición, nunca admitida públicamente, entrañaba no sólo la omisión o el silencio, sino el ataque: caricaturización de la diva, panfletos en su contra, antiguas amistades que preferían evitar a la pareja o negarles el saludo, desprecios públicos (la invitan a una cena y después de sentarla en la cabecera, la levantan y, ostensiblemente, la ubican en un lugar insignificante), clausura de revistas que no acataran la mencionada nomenclatura de personajes vetados (Lamarque, 1986: 260-273).⁴

Nada de esto fue relevante para la industria cinematográfica mexicana, pues un par de años después de *Gran Casino*, la intérprete estaba filmando ya un promedio de tres títulos anuales. Puestos en la balanza el que las películas no se proyectaran en Argentina o aprovechar la gran popularidad de la actriz dentro y fuera de México, pesó mucho más este último factor. A partir de *Soledad*, Lamarque encontró lo que sería su rol privilegiado en el cine mexicano: el de la madre abyecta.

El rol indiscutido para una mujer madura aún encabezando marquesina era por supuesto el de madre, rol que definió a la actriz mexicana Sara García.⁵ La extranjería de Lamarque potenciaba la posibilidad de tener roles levemente desestabilizadores, donde el eje del conflicto se ubica en la maternidad traumática. Como indica Diana Paladino “a diferencia de la caracterización textual de la cantante que tuvo su desarrollo constante a lo largo de toda la filmografía de Lamarque, la caracterización de la madre sólo alcanzó un desarrollo acabado en sus filmes rodados en México” (1999: 71). Lamarque interpretó madres separadas de sus hijos, mujeres pobres casadas con

⁴ No podemos asegurar si la “lista negra” era también acatada por los gobiernos cercanos a Perón, con el propósito de mantener buenas relaciones con el régimen argentino. Pero es preciso tener en mente que varias compañías distribuidoras tenían su casa matriz en Buenos Aires. Por ejemplo, la de Juan José Guthman, Cinematografía Interamericana, se encargaba de Argentina, Uruguay y Paraguay. Por lo tanto, es lógico pensar que fueran los mismos empresarios quienes decidieran evitar problemas con el poderoso aparato de Estado argentino. Lamarque informa que “automáticamente” se abstuvo de aceptar o pedir contratos en la región limítrofe, pues “hubiera podido tomarse como una provocación”. Después del derrocamiento de este militar, la intérprete se presentó en Uruguay y Chile (1986: 337).

⁵ La centralidad de la figura de la madre en el cine dorado mexicano tiene la ventaja de ofrecer múltiples posibilidades actorales para actrices maduras que en otros cines como el de Hollywood debían interpretar personajes secundarios.

hombres inescrupulosos en falsos matrimonios, cantantes buenas de corazón pero sospechadas de tener vidas livianas. En todos los casos, será una mujer buena en malas circunstancias que la mantienen separada de sus hijos, o si vive con ellos deberá realizar actividades consideradas levemente inmorales para mantenerlos como cantar en cabaret. En trece de las veinte películas filmadas en el período, Lamarque es madre, en otras dos rapta o adopta un niño. La maternidad está siempre cruzada por traumas: a menudo es madre abandonada o sola (en general, por un engaño o por la muerte de su marido). En tres casos, le roban un hijo. Aunque en todas las películas canta, en doce de ellas lo hace de manera profesional (su papel suele ser el de la joven – casi siempre de origen humilde- que triunfa por su voz extraordinaria). En otras tres es compositora, directora de una escuela de música o da clases de piano y canto. Tiene roles en todos los espectros sociales: a veces es rica heredera, otras es sirvienta. En *Huellas del pasado* (Alfredo B. Crevenna, 1950), es deportada a la Argentina y luego regresa para recuperar a su hijo, después de recobrar la fama de la que gozaba antes de casarse. En todas las películas que realiza en México, Libertad Lamarque mantiene el acento argentino. En algunas, la trama gira alrededor del ser argentina como es el caso de *Gran casino*. En otros casos no hay referencia a su origen y en la mayoría no se explica mucho; se habla, por ejemplo, de “su niñez en Buenos Aires”, sin aclarar qué la llevó a México. Dada la limitación de su acento, es notable que haya realizado tantos filmes y siempre encabezando las marquesinas; a veces compartiéndolas con otro *star* de la talla de Pedro Armendáriz, Pedro Infante y Jorge Negrete, y en muchos casos, ya totalmente instalada en el medio artístico mexicano, como protagonista única. La extranjería, el ser “fuereña,” punto débil de la vida de sus protagonistas se transforma en Lamarque en una marca de éxito.

García Riera explica que el “star system” racionalizaba “compensatoriamente las extrañas relaciones y comunicaciones afectivas establecidas por el público con personajes tan próximos como fantasmales. [...] [Aseguraba] en el público un máximo de concurrencia con un mínimo de juicio. Esto se logró por la identificación total del actor con el personaje” (1978: 25). La supuesta agresión física de Lamarque hacia Eva Perón y la manera como la máxima actriz de la época manejó la anécdota obró en su favor, ante la opinión pública foránea. El enfrentamiento hacia una incipiente intérprete, quien estaba apoyada por poderosos factores ajenos al talento, siempre estuvo

respaldado por justificaciones válidas (desplantes, actitudes insolentes, faltas de respeto, incumplimientos, por recordar algunos de los comportamientos incluidos en cualquiera de las versiones). Su permanencia en México, muchas veces designada por los medios como “autoexilio”, reforzaba su auto-victimización y su calidad de artista perseguida e imposibilitada para regresar a su país. Mientras tanto, fue construyendo dentro y fuera de la pantalla, un personaje que invitó múltiples identificaciones y que se ganó un lugar significativo dentro del mundo cultural continental.

Bibliografía

- Camarena, Amelia (1990), “Rostro y voz de una diva sufrida y bondadosa”, en *Somos*, número especial “La novia de América: Libertad Lamarque”, año 1, México, pp. 22-31.
- Anónimo (1943), “Los filmes argentinos en las salas de México”, en *Cine*, año 2, núm. 20, Buenos Aires, abril 16, 1943: 2.
- Anónimo b (1945), “La batalla de Cantinflas”, en *Cine*, año 2, núm. 25, Buenos Aires, julio.
- Anónimo c, “Sin planes para 1946”, en *El Heraldo del Cinematografista*, año 16, vol. XV, núm. 738, Buenos Aires, octubre 24, 1945: 157.
- Argente, Héctor (1990), “El génesis de la lágrima”, en *Somos. La novia de América: Libertad Lamarque*, año 1, México, diciembre: 32-41.
- Gallegos C., José Luis (1997), “Libertad Lamarque: Mi nombre y el de Eva Perón, unidos a la historia de Argentina. I Parte”, en *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, secc. Espectáculos, marzo 3, 1997: p. 1-E.
- (1997), “Libertad Lamarque participó en la primera película que Luis Buñuel dirigió en México, ‘Gran Casino’, en 1946. II Parte”, en *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, secc. Espectáculos, marzo 4: p. 1, 2-E.
- García Riera, Emilio (1978), “El cine en México: algunos antecedentes (Comentario)”, en *Televisión, cine, historietas y publicidad en México*, México: UNAM.
- King, John (1990), *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Nueva York: Verso.
- Lamarque, Libertad (1976), *Libertad Lamarque. Archivo de la palabra*, Entrevista realizada por Marta Valdés, México, Instituto Mora, mayo 26 y 27.
- (1986), *Libertad Lamarque*, Buenos Aires: Joaquín Vergara Editor.
- López, A.M (1993), “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Ol’ Mexican Cinema”, en King, J; López, A.M y Alvarado, M. *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, Londres: British Film Institute.
- Martínez, Gastón (realizador) (1984), *El tango en México. Volumen II*, CD musical, México: SEP-DGCP-Museo Nacional de Culturas Populares.

- Monroy Martínez, Rodolfo (2008), “Que 100 años no es nada”, en *Excélsior. El periódico de la vida nacional*, secc, Función, México, noviembre 23.
- Monsiváis, Carlos (1994), *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México: IMCINE.
- Moral, Fidel (2000), “Adiós a Libertad”, en *Novedades*, columna “Permanencia Voluntaria”, secc. Espectáculos, México, diciembre 13 p. 10.
- Negrete, Jorge (1993), “Carta a Juan Domingo Perón”, en Serna, Enrique *Jorge El Bueno. La vida de Jorge Negrete*, tomo II, México: Clío.
- Paladino, Diana (1999), “Libertad Lamarque, la reina de la lágrima”, en *Archivos de la filmoteca* 31, México, pp. 61-75.
- Silverman, Kaja (1996), *The Threshold of the Visible World*, Nueva York y Londres: Routledge.
- Somos* (1990), número especial “La novia de América: Libertad Lamarque”, año 1, México, diciembre.
- Valdés Peña, José Antonio (2000), “Feliz centenario, maestro Buñuel”, en *Buñuel. Una mirada del siglo XX*, México: Conaculta, Cineteca Nacional.
- Zúñiga, Félix (1990), “La vida no le debe nada”, en *Somos*, número especial “La novia de América: Libertad Lamarque”, año 1, México, diciembre, pp. 6-19.

Historia y memoria: Una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel

Natalia Taccetta

UBA, CONICET, IIGG

ntaccetta@gmail.com

Resumen:

Walter Benjamin caracteriza a la historia como un “estado de excepción permanente” que se corresponde con el lenguaje de la imagen y que, por lo tanto, necesita una lógica visual no lineal en la que los conceptos sean construidos según los principios cognoscitivos del montaje. A la luz de su crítica a cierta idea de Historia, la idea de progreso y cierta práctica historiadora, se intentará “leer” *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel en clave benjaminiana a fin de evaluar el vínculo entre la práctica artística y el pasado para recuperar al cine como fuente y agente de la historia.

Palabras clave:

Walter Benjamin - cine - historia y memoria - Lucrecia Martel - montaje

Historia y memoria: Una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel

Para el historiador Enzo Traverso, dado que Auschwitz se ha convertido en el punto neurálgico de la memoria colectiva occidental y centro de representaciones que construyen el pasado en el que se instala como figura privilegiada el testigo -el superviviente de los campos nazis o, como dice Traverso, de “guerras, genocidios, depuraciones étnicas y represiones políticas y militares” (2007: 15)-, el historiador no puede ya desoír las palabras de este portador del recuerdo y, en consecuencia, debe modificar su modo de hacer historia. Es así que la relación entre historia y memoria se

abre como campo problemático ineludible, pues la memoria,¹ con el agregado de la dimensión subjetiva, parece contemplar más elementos que los considerados por la disciplina tradicionalmente denominada Historia y “se presenta como una Historia menos árida y más ‘humana’” (Traverso, 2007: 13). Se instala en el espacio público y en el imaginario colectivo, previa selección y reinterpretación, en función de las premisas culturales y las conveniencias políticas del presente. Si, al menos en principio, puede considerarse la historia como una puesta en método del recuerdo, es a este método al que Walter Benjamin apunta para interrogar sus presupuestos y herramientas, no sólo desde una exigencia epistemológica, sino desde una mirada eminentemente política.

Benjamin asume la historia como un campo de batalla, “como campo conflictual cuya impronta indeleble es la instancia del sufrimiento” (Oyarzún, 2000: 35), a partir del cual el alcance de las tesis de *Sobre el concepto de historia* (1940) se vuelve epistemológico-político. En consonancia con la pregunta por la historia y la memoria y a fin de abrir el problema a la dimensión estética, se podría pensar de qué modo la práctica artística puede dar cuenta del pasado. En otros términos, se podría indagar en si determinadas producciones se vuelven también agentes políticamente responsables en relación con la historia/memoria del contexto en el que surgen. En este sentido, se propone en estas páginas una lectura de *La mujer sin cabeza*, film de Lucrecia Martel, una de las representantes del Nuevo cine argentino (NCA), cuyas obras son, posiblemente, de las más estilizadas del grupo. La idea de incluir esta inflexión se vincula con el interés por problematizar las categorías filosóficas en el marco de la representación de la memoria en el contexto artístico argentino contemporáneo, arrojar sobre el cine una mirada eminentemente política e intentar repensarlo como fuente y agente de la historia.

Pasado, rememoración y olvido

Como señala Michael Löwy (2005), la filosofía de la historia de Benjamin se configura

¹ Enzo Traverso define la memoria de este modo: “La memoria, entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección” (Traverso, 2007 a: 69).

a partir de tres fuentes muy diversas: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo. A partir de estas perspectivas, Benjamin elabora una nueva manera de concebir la historia, pensar sus agentes y repensar la tarea del historiador. Pero las intuiciones “antiprogresistas” de Benjamin -como las llama Löwy- se articulan en su discurso con una visión fuertemente crítica al marxismo evolucionista vulgar para concebir la revolución como la interrupción histórica que lleva a la catástrofe. Una catástrofe que es, en el presente, posibilitadora de la emancipación de las clases oprimidas, pues, en la concepción benjaminiana, la historia se representa como permanente catástrofe y como fuerte crítica al progreso y el dominio de la naturaleza.

Desde la primera tesis de *Sobre el concepto de historia*, el materialismo histórico y la teología quedan habilitados como fuentes de conocimiento. Lo que interesa a Benjamin del marxismo es un sentido práctico de la verdad, es decir, la verdad como justicia; y, de la teología, no Dios, sino la religión como el “lugar” en donde se hallan las huellas de las experiencias de los hombres. Detrás de la idea teológica de “redención” hay, en Benjamin, un atender a las preguntas que plantean las ruinas humanas, dado que, para el autor, lo que ha sido olvidado por la razón ilustrada es “un componente de la política de los vivos contra los muertos” (Reyes Mate, 2009: 54). Un verdadero conocimiento histórico debe ser redentor en este sentido; debe reconocer a las víctimas aquello que no lograron. Así es que Benjamin elabora una “teoría de la memoria”² que permite acercarse al pasado en términos de una redención que es redención política.

Para Benjamin, la memoria se “asemeja a rayos ultravioletas capaces de detectar aspectos nunca vistos de la realidad”, y su idea de “memoración” (*souvenance*) se vincula con una construcción del presente *desde* el pasado que no implica una restauración, sino una creación del presente con materiales pretéritos. Benjamin considera que el pasado vencedor ha sobrevivido por sobre el vencido que no ha dejado

² Se sigue la idea de la teoría de la Historia que, en Benjamin, pasa a ser una “teoría de la memoria” siguiendo a Márcio Seligmann-Silva. Para este autor, se trata de una teoría de la memoria porque

asume los contornos de un trabajo más cercano al artesanal, en el cual el “historiador” deja sus huellas digitales. El tiempo deja su marca en el espacio; es telúrico, pesado: como en las esculturas y cuadros de un Anselm Kiefer. En ese sentido ya no podemos hablar de *mimesis* en su sentido de *imitatio*, sino de otra modalidad de *mimesis*, que Benjamin supo valorar como pocos: el mundo de las afinidades y *semejanzas*, que para él constituía tanto la “magia” del lenguaje como fundamentaba la relación de cada ahora con un determinado “acontecido” (Seligmann-Silva, 2007).

de desaparecer de la historia. Parece haber un pasado que fue y sigue siendo –un pasado de dominación- y un pasado que “es sido” y ya no es, que es el de los vencidos, el pasado con el que se relaciona la memoria. Se trata de un pasado al que se le ha impedido vivir, caracterizado por un deseo –frustrado- de realización.

El pasado ausente del presente -que se vuelve objeto de la memoria- es el que hay que considerar, no como un dato “natural”, sino como frustración, injusticia y violencia. Es en este sentido que la obligación de recuperación de ese pasado se vincula con un imperativo moral en Benjamin antes que epistémico. De este modo, la tarea del historiador benjaminiano y de la comunidad entera es la de detectar lo muerto en las pinceladas de vida; la de habilitar un puesto al que puede narrar desde el fracaso.

Benjamin se refiere a la historia de los oprimidos como un permanente estado de excepción.³ Así denuncia que el pensamiento político se ha acercado a la explotación y la dominación como partes de un proceso positivo cuando, para volver a contar la historia, hay que instalarse en la contingencia que mira al pasado. El cuestionamiento a la lógica progresiva implica no sólo el no-olvido, sino su deliberada interrupción. Es así que la importancia política de la memoria no está sólo en las causas defendidas, sino en la reelaboración de la historia con las voces oprimidas.

Memoria a contrapelo

Para Benjamin, el historicismo había configurado un “tiempo homogéneo y vacío”, frente al que propone la idea de “tiempo ahora” (*jetztzeit*), haciendo del tiempo histórico algo que no nace propiamente hasta que opera “una conjunción fulgurante entre el pasado y el presente y ambos forman una constelación” (1999: 25). La crítica de Benjamin a la filosofía del progreso tiene su blanco en la construcción de una representación del tiempo como homogéneo y lineal que avanza hacia la nunca totalmente lograda perfectibilidad. El “tiempo ahora”, en cambio, alude al nuevo estatuto del presente como un momento en el que puede detenerse el tiempo, haciendo estallar el *continuum* de la historia. Esta concepción benjaminiana del tiempo histórico

³ Con esta expresión, que proviene del ámbito jurídico antiguo, se alude al momento en que se suspende el derecho para garantizar precisamente su propia continuidad o existencia.

se una a una idea de escritura de la historia marcada por la catástrofe y cierta supervivencia de la lengua que porta lo acontecido para ser recuperado en el tiempo pleno del ahora. Como los fotogramas de un film, los fragmentos de la historia benjaminiana se montan sobre un discurso que no intenta el aplastamiento de la catástrofe, sino la evidencia de la misma y que no da por superado el conflicto, sino que lo expone como estrategia textual fundamental.

A la luz de estas consideraciones y para abrir el planteo a la dimensión estética, podría resultar interesante ver de qué modo *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel se instala en la problemática de la memoria. Cuestionando la visión unilateral y arbitraria de la verdad, el presente y la historia, a partir del film se pueden pensar dos cuestiones que parecen centrales en la concepción benjaminiana de la historia: en primer lugar, la función histórico-redentora del recuerdo; en segundo lugar, el montaje como mecánica de construcción que permite dar cuenta de una mirada ideológico-epistemológica. Dicho en otros términos, se puede ver de qué modo la temporalidad que se construye y el modo de narrar del film dan cuenta de una intervención que es a la vez estética (cinematográfica) y política. En la operación benjaminiana para concebir la historia, el procedimiento del montaje es el modo de romper con la linealidad del tiempo homogéneo y vacío, pero es también el proceder más intrínsecamente cinematográfico, lo que parecería habilitar a la representación cinematográfica como una variable en la problemática de la historia/memoria. Y, en consonancia con esto, podría resultar interesante pensar al artista como agente histórico que intenta, con sus medios, restituir algo del pasado olvidado.

En su tercer largometraje, Lucrecia Martel construye una narrativa “extraña” con un punto de partida casi trivial: A Vero, una mujer de la clase alta salteña, en medio de la ruta, le suena el celular. Producto de la distracción del momento, atropella a algo o alguien. Amaga bajar pero no lo hace y arranca sin mirar atrás. A partir de entonces, está perdida, camina como sonámbula sin reconocer casi nada de su vida cotidiana: se aloja en un hotel sin saber para qué, baja a desayunar cuando es de madrugada, se escapa de su marido al verlo, se sienta como una paciente en su propio consultorio odontológico, no reconoce el nombre de su hija cuando su esposo la nombra. Poco después confiesa: “Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”. Su esposo la tranquiliza y parece que mató a un perro, pero un cuerpo –que “puede ser una

persona o un ternero” - aparece atascado en el canal. Cuando intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: ya no están ni la ficha de registro en el hospital, ni las placas que se hizo después del accidente, ni los rastros del choque en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación 818 del hotel.

La mujer sin cabeza escapa a la representación de la violencia militar durante la dictadura, poniendo en escena la complicidad colectiva y la solidaridad de clase. La película muestra cómo alguien puede desaparecer sin que queden rastros de sus responsables y obturada toda posibilidad de reproche jurídico. Al plantearlo en el contexto contemporáneo, el reclamo vuelve sobre el tiempo presente con nuevas formas. Sin homologar los desaparecidos con las formas de marginación actual, el film aborda los mecanismos de silenciamiento y desmemoria que podrían estar reinventándose y muestra, en definitiva, los procedimientos de negación. Se convierte en un film político en un sentido no convencional reafirmando, por un lado, que la memoria reinscribe el pasado en el presente y, por el otro, que la intervención cinematográfica podría romper con la idea de *continuum* que caracteriza las visiones oficiales.

La temporalidad que surge de *La mujer sin cabeza* se liga al fragmento y a la pérdida de referentes. El film da cuenta del desastre de que “todo siga así” y pretende, de algún modo, una redención a partir de una forma catastrófica. La propia mecánica “historiadora-artística” de Martel podría estar dirigiéndose a las ruinas de la historia/catástrofe para “recoger sus escombros”. Lo hace por medio de una forma no clásica que evidencia sus propias condiciones de posibilidad. Rechazando la comodidad de la representación canónica,⁴ en el film no hay lugar para una visión tradicional de la historia ni un modo clásico de contar, ni la construcción de una instancia de enunciación que se mantiene al margen. El pasado se lee en *La mujer sin cabeza* como un ahora penetrante y profundo que, desde su forma fragmentada, se hace eco del tiempo de *shock*. Así como el historiador benjaminiano dirige su conocimiento a una intervención

⁴ Se considera “representación canónica o clásica” a la que primó en la representación cinematográfica, aproximadamente, hasta mediados de la década del 50. Se caracteriza por tener personajes psicológicamente definidos, estructura paradigmática de tres actos, final cerrado, fuerte causalidad conducida por el personaje protagonista, relaciones espacio-temporales motivadas por el realismo, narración omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente. El estilo se caracteriza porque la técnica está abocada a la transmisión de la información, que alienta al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes con la acción y en el que el espectador reconoce convenciones intuitivamente. Entre la abundante bibliografía sobre el tema, podría consultarse el capítulo sobre “La narración clásica” en Bordwell, 1996.

política, la cineasta se instala en el contexto cultural contemporáneo con una película que habla del fin de un tipo de narración. El relato sigue obsesivamente a un personaje del que el espectador sabe poco a través de una causalidad caprichosa mientras el realismo construido deforma la percepción de tiempo y espacio por medio de un sujeto sin orientación, lagunas narrativas y detalles visuales -como las manitos marcadas en los vidrios del auto de Vero.

La mujer sin cabeza se escribe desde el desencuadre, el fuera de foco, los planos de angulaciones extrañas, las imágenes reflejadas en vidrios o espejos y los planos vacíos. El espectador asiste a la representación de la aniquilación del acontecimiento como si Martel quisiera hacer desaparecer la experiencia de la desmemoria y el olvido, evitando presentarla y explicarla de un modo claro. Para dar cuenta del fin de un tipo de experiencia (cinematográfica), realiza dos operaciones: construye el punto de vista de una clase y muestra a “una mujer sin cabeza”. Por un lado, la exposición invisibiliza y desaparece a los empleados del hospital a quienes sólo se les ve el rostro en escorzo y sólo se oyen sus voces, muchas veces fuera de campo; apenas se ven las empleadas domésticas de la casa de Vero; la voz del remisero aparece fuera de campo y su rostro nunca se ve; la secretaria de Vero aparece en un plano alejado y fuera de foco; los ayudantes del vendedor del vivero apenas se ven; el jardinero aparece desenfocado, entre otros ejemplos. Por otro lado, muchas veces Vero es, literalmente, una mujer sin cabeza: ocurre cuando para en la ruta al principio del film y la cámara permanece dentro del auto viéndola caminar sin cabeza; cuando se encierra en el baño para escapar a las preguntas del marido y aparece sin cabeza reflejada en el espejo; cuando está en el club y un empleado le tira agua para refrescarle la nuca.

La representación genera un distanciamiento que se vuelve ineludiblemente reflexivo para el espectador planteando interrogantes visuales, pero también señales menos veladas: hay algo extraño enterrado en el jardín de Vero y su familia y sólo el jardinero descubre; o las declaraciones de la tía Lala, una suerte de matriarca enorme, que le dice a Vero: “No mires... Está llena la casa... Shhh... Son espantos... Ya se están yendo” mientras sale una empleada doméstica de la habitación.

A partir de estas operaciones, el tiempo en *La mujer sin cabeza*, no es vacío sino denso, con tramas, marcado por la experiencia y la memoria. El ejercicio de la memoria no sólo se relaciona con una forma de rememoración individual, sino que se trata de una

memoria que engendra la revolución como expectativa de redención del pasado. En el film, se representa una experiencia personal, una negación comunitaria y una memoria, por lo tanto, política y colectiva. Como producción cultural, se instala en lo colectivo y, desde una forma revulsiva, asalta para cortar el *continuum* tranquilizador. El film rompe con las convenciones y libera las energías creativas del espectador, habilitando la posibilidad de transformar la realidad. Esta es la tarea del escritor/cineasta comprometido con el pasado y el presente, que impone a la memoria como facultad primera. La propia técnica cinematográfica del film de Martel propicia una nueva percepción sensorial y hasta una nueva consideración de la experiencia. El film construye un espectador que abandona la pasividad contemplativa convirtiéndose en una suerte de puente entre el arte y la realidad, o entre la pasividad de la vida cotidiana y la fantasía revolucionaria, que puede proyectar desde la experiencia estética a la transformación política de la sociedad.

Imágenes finales

Benjamin veía en el cine una suerte de habilidad crítico-dialéctica que está garantizada por su misma mecánica, la técnica del montaje. El cine se basa en un efecto de *shock* y esta idea de choque puede pensarse a partir del film de Martel que, en términos de una hermenéutica explosiva que intenta contraponerse al tiempo homogéneo de una narrativa lineal-clásica, construye una estrategia de discontinuidad y ruptura que es ineludiblemente política.

¿Cómo se instalan *La mujer sin cabeza* y Martel en cierta consideración sobre lo político? Posiblemente, buscando la confrontación que, como en el teatro épico brechtiano, aúna el principio de la interrupción con el procedimiento del montaje. El descubrimiento justamente se produce por la forma, por la interrupción de la lógica clásica reconocible, aceptable y digerible. Se rompe la linealidad entre pasado y presente y es esta ruptura la condición de posibilidad del reconocimiento del pasado.

Se ha intentado pensar la mecánica historiadora de Benjamin a la luz de una idea de historia densa, compleja, que rastrea los vacíos del bloque histórico y los resitúa de la coyuntura al centro. Se ha intentado pensar también que la práctica historiográfica

benjaminiana puede tener una suerte de *analogon* en prácticas culturales que revolucionen el discurso convencional. Finalmente, se ha intentado ver cómo el montaje, en tanto técnica intrínsecamente cinematográfica, sumado a una narración errática pueden configurar una concepción de la temporalidad capaz de recuperar la práctica cinematográfica como forma de intervención política y al cineasta como testigo/agente de la historia.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999), "París, capital del siglo XIX", en *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus. Traducción: Jesús Aguirre.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- Löwy, Michael (2005), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Horacio Pons.
- Oyarzún Robles, Pablo (2000), "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad", en *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Arcis-LOM.
- Reyes Mate, Manuel (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid: Editorial Trotta.
- Seligmann-Silva, Márcio (2007), "La catástrofe de lo cotidiano, la catástrofe apocalíptica y la catástrofe redentora; sobre Walter Benjamin y la escritura de la memoria", en Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (Editores), *Políticas de la Memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires: Gorla.
- Traverso, Enzo (2007), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid: Marcial Pons, Traducción: Almudena González de cuenca.

Ansiedades censoras: discursos emergentes sobre moral y cine en Chile (1910-1925)

María José Torrealba

mjtorrealba@gmail.com

Resumen:

Al poco tiempo de la importación y el desarrollo del séptimo arte en Chile comienza una profunda revolución dialógica y mediática en el país. El cine se vuelve un explosivo fenómeno cultural que se instala como un (re) productor de conocimiento que prefigura matrices del saber y de la acción, impactando así en múltiples niveles del proyecto nacional. Este trabajo busca develar los discursos germinales sobre cine y moral en el país, observando el devenir del rol de este nuevo espectáculo y a su vez las primeras resistencias cívicas y aprehensiones que genera en diferentes actores sociales, tanto a nivel de construcción de saberes como de ideologías e identidad.

Ansiedades censoras: discursos emergentes sobre moral y cine en Chile (1910-1925)

El cine en Chile debutó a fines del siglo XIX, muy poco después de su estreno mundial: “sólo ocho meses después de esa memorable velada del 28 de diciembre de 1895 en el «Salón Indio» del «Grand Cafe», en París” (Jara, 1994:15). El «Cinematógrafo Lumière» genera un primer y gran impacto, pero luego se instala en la esfera local de manera relativamente marginal, emplazándose como un medio de entretenimiento popular de menor relevancia, ya sea por la campaña intelectual que lo situaba como medio antiartístico y burdo, que incluso lo acusó de prostitución del arte, o por sus primeros pasos con sus inherentes fallas: reiteraciones temáticas, estéticas y múltiples fallas técnicas; además de su devenir, en un comienzo incierto, sobre su lugar como soporte y espectáculo.

A pesar de este primer acercamiento ante la nueva tecnología, ya a partir del centenario de Chile en 1910, cien años después de la independencia nacional, esta nueva forma de representación pareciera comenzar a colonizar el país. El cine empieza a adquirir un lugar crucial dentro del espectro social y masivo de distracciones, instalándose como el

medio de entretenimiento moderno por excelencia. Sus influencias y resonancias se reflejan tanto en las crónicas periodísticas de la época como en el surgimiento incipiente de una industria cinematográfica nacional.

El cine y sus procedimientos son ya aplaudidos por muchos, habiendo conquistado desde masas plebeyas hasta canónicas élites culturales. Entre los que aplauden está el intelectual de vanguardia Juan Emar, quien afirma que el cine es “El arte universal, el único que logra hacer vibrar a todo un pueblo” (Emar, 2003: 209). Augusto Pope, importante crítico y cronista de la época, también lo ensalza e incluso instala al cine como el arte “capaz de traducir el pensamiento humano mejor que el libro, la palabra y la pintura” (1917). Otro cronista anónimo escribe en la revista *Zig Zag*: “el cine tiene la llave mágica para abrir las puertas de la atención de par en par y nos entregamos a él completamente indefensos (...) las imágenes pasan de la pantalla al fondo del alma” (s. n., 1923). Incluso en *Pacífico Magazine*, en 1913, en el primer texto afirmativo sobre el cinematógrafo en una revista destinada a la clase alta, Hernán Díaz Arrieta escribe “la mentira del biógrafo no es una mentira limitada y convencional como la del teatro, en que se encierra la vida en un marco de trapos pintados, sino algo tan consistente y perfecto que deslumbra” (en Mouesca, 2003: 21).

Luego de este asentamiento y éxito rotundo del cine en el país, se abre la discusión sobre la función formativa del cinematógrafo. En aquellos años el rol de la educación en Chile se vuelve parte de un debate fundamental. A pesar de existir principios ideológicos enfrentados desde las diversas trincheras políticas, los distintos actores del país coinciden en una apuesta por la enseñanza como el medio de implementación de proyectos nacionales y desarrollo social, por lo que la educación debía promoverse y mejorarse en pos del progreso. Bajo estos parámetros el cine se vuelve un elemento potencialmente crucial para el destino de la nación, en tanto ahora todo el pueblo, analfabetos incluidos, puede educarse al consumir imágenes fílmicas. La pantalla parapléjica recrea el movimiento y la vida, lo que aparentemente volvería innecesaria la decodificación de los signos lingüísticos arbitrarios de la lectura. Las revistas especializadas afirman: “Está llamado a ser un medio educativo. Ya lo está siendo y no solamente para los individuos de cierta edad, sino para todas las edades; no para los de una clase social, sino para todas las clases; no para un pueblo, sino para la humanidad entera. Porque el Cinematógrafo habla el verdadero idioma universal” (s. n., 1912).

Entre medio de estas asignaciones funcionales y discursos de legitimación, comienzan a germinar también nuevas voces detractoras y desconfiadas. Bajo el lema “un solo corazón y una sola alma” se funda la Liga de Damas Chilenas, institución aristócrata y tremendamente influyente que nace bajo el alero de la Iglesia Católica con el fin de cuidar el espíritu y virtud de la nación.¹ Las damas de esta Liga, portadoras y distribuidoras de prioridades sociales, dejan la esfera doméstica para instalarse en el espacio público y así velar por la constitución de una nación virtuosa, circunscrita en un sistema tradicional-católico.

En un período en el cual el Estado, cada vez más secularizado y liberal, se convierte en una amenaza para los valores que ellas defienden, se vuelve necesario para los propósitos de estas mujeres educar a sus aliadas en esta *cruzada*: “Es de sentido común elemental el instruir las tropas antes de llevarlas a la lucha. A la mujer hay que educarla para su vocación actual, puestos los ojos en la nueva posición que en adelante habrá de ocupar en la sociedad” (Lyon de Subercaseaux, 1918: 273).

Teniendo en cuenta que en 1909 el Vaticano prohíbe al clero asistir a proyecciones cinematográficas y que, por otro lado, la popularidad del cine y su *star system* aumenta exponencialmente en Chile, resulta lógico que una de las áreas de acción más importantes de esta Liga, resida en la censura cinematográfica. Las damas afirman: “El biógrafo necesita vigilancia severa y constante (...) El espectáculo al alcance de todos diariamente expone, a la vista devoradora de jóvenes y niños, todo cuanto hay de malo en la vida” (Lyon de Subercaseaux, 1918: 273). “Las hondas llagas morales de la actual sociedad, en que la pornografía sin trabas casi que la contengan, hace cada día estragos mayores, demandan una acción privada intensa, de la que no puede sustraerse la mujer” (Lyon de Subercaseaux, 1918: 270).

Ya que el gobierno no se manifiesta constitucionalmente en el tema, no hasta por lo menos 1925, la altruista institución de damas católica toma cartas en la revuelta mediática y decide actuar al margen del Estado. La Liga se implanta como un poder cívico legislador de la cultura y la educación, el cual por medio de diferentes modos de presión y control, exige a los municipios la mutilación, y a veces exilio, de las cintas que considera demasiado sacrílegas para ser exhibidas. Todo en nombre de Dios, la

¹ En aquella época la educación de las mujeres de élite buscaba asegurar la reproducción de un sistema, se intenta que las alumnas “se vuelvan agentes de transmisión de valores y moral, al mismo tiempo que *medios* a través de los cuales asegurar patrimonios y alianzas” (Ossandón y Santa Cruz, 2005: 94).

Patria y sus buenas costumbres.

Esta intensa resistencia resulta paradójica teniendo en cuenta que “los significados fílmicos –considerados en su globalidad- son simplemente humanos (sociales), y pueden ser retomados por la literatura, el discurso filosófico o por mil enunciados corrientes de los hablantes en la vida cotidiana” (Metz, 1965: 114), por lo que parece curiosa esta particular aversión al cine teniendo en cuenta que reproduce contenidos relativamente similares a otros medios de la época. Sobre este punto es ilustrativo el caso de *La Baraja de la muerte*, considerado el primer largometraje argumental hecho en Chile y también el primero en ser censurado.² Esta obra de Salvador Giambastiani fue prohibida por la Municipalidad de Santiago en 1916 “por consideraciones de orden social” ya que “estaba basada en un hecho real, un crimen del cual no había habido aún fallo judicial” (“El cine chileno 1910-1950”). El crimen de la Calle Cochrane había inspirado el film, pero también había inspirado a decenas de dibujantes, periodistas y escritores de la época, quienes no demoraron en plasmar sus más truculentos detalles y augurios sin la necesidad de ser aprobados por ningún comité de censura.

Para estas damas el cine funciona como un agente reactivo que, independiente de las estéticas o éticas representadas, genera un efecto negativo en el espectador. Éste es entendido como un sujeto tremendamente maleable ante las ilusiones cinematográficas, las cuales pervierten y generan reacciones muchísimo más amenazantes (y efectivas) que cualquier otro medio de la época. Por esto se considera al cinematógrafo pecaminoso *per se* y afirman que se debiese “obrar con rectitud y prohibir todo” (Lyon de Subercaseaux, 1918: 270), ya que de los films se sale “con el alma muerta y la inocencia asesinada” (*La Cruzada*, 1917).

Por otro lado, la Liga no menciona el hecho de que hay un ejecutor tras la proyección, como si ésta tuviera una generación espontánea. El cine era peligroso en sí, independiente de su origen. Aquel material, censurable/censurado, en sus inicios fue

² Este fue el primer largometraje prohibido en Santiago, pero la censura cinematográfica en Chile se remonta a 1902 cuando

Chile se rige por las estrictas normas de comportamiento impuestas por las elites, que tras la derrota de Balmaceda en 1891 están atentas a impedir las manifestaciones culturales que, en su opinión, puedan corromper a la sociedad. El cine debe limitarse, según los criterios dominantes, al registro de eventos sociales como inauguración de monumentos, desfiles, festejos públicos, ceremonias oficiales, ritos religiosos, o a mostrar paisajes, vistas de las ciudades y de viajes (Mouesca, 2010: 17).

principalmente europeo pero luego del estallido de la I Guerra Mundial, la industria cultural de Estados Unidos obtiene el monopolio fílmico en América Latina, importando e inmortalizando un material propio y diferente, pero igualmente amenazante ante la mirada escrutinadora de las damas.

Este cambio geopolítico de referentes, luego del inicio de la guerra mundial, genera nuevas ansiedades y aprensiones respecto a la importación de films. Resulta interesante observar que frente a este fenómeno, desde la trinchera opuesta a la de la Liga, emerge paralelamente otro discurso de resistencia ante el cine: el de los intelectuales de izquierda. Un representante de esta tendencia es Pablo de Rokha, escritor marxista y figura nuclear del canon literario chileno, quien se opone radicalmente al cine no por temor a Dios ni a la perversión del alma del país, sino por las implicancias sociales de éste. Desde una moral diferente a la de la Liga de Damas, De Rokha por medio de su literatura busca proteger a la nación del imperialismo capitalista que imparten los films *yankees*. Como afirma Faúndez:³ “el cine en *De Rokha* cumple una función metonímica, donde éste es una *parte* de un *todo* que sería el discurso ideológico estadounidense” (Faúndez, 2010: 214). Por medio de una poética de vanguardia manifiesta su rechazo al nuevo espectáculo a través de parataxis, montajes, repeticiones y fragmentaciones, proponiendo a la vez modelos de vida rurales auténticamente chilenos, como refugio ante los modelos norteamericanos. El poeta, en su obra *Gemidos* (1922), escribe: “Dulce morfina para burros muy burros, biógrafo, biógrafo; calentando viejas, calentando tontos, calentando frailes. Y corrompiendo, corrompiendo niños y niñas, niñas y niños, niños y niñas con el brebaje negro que exprimes comercialmente de las mamas podridas de lo pornográfico y el arte mediocre, ramera de lo bello, CINE” (De Rokha, 1922). Resulta paradójico observar el moderno uso de las técnicas y propuestas estéticas futuristas en De Rokha, en contraposición con su rechazo absoluto a la técnica moderna por excelencia: el cinematógrafo.

Resulta interesante considerar que el cine germina en una era en la cual “la búsqueda de identidad en combinación con una sensación de crisis, eran lugar común en Chile a comienzos del siglo XX” (Rinke, 2003:120), momento y lugar precisos para el

³ Para más información sobre esta situación en Chile, revisar el trabajo de Pablo Faúndez “El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la vanguardia” (2010).

establecimiento de patrones de comportamiento y pertenencia.⁴ El cine permite comenzar a definir la identidad por medio de estilos de vida y objetos de consumo que lo patrocinan, objetos de importación que no van necesariamente de la mano con el proyecto nacionalista de aquella época: ya no se quiere bailar folclor chileno sino jazz y ser una *flapper*.⁵

El cine se instala en el país como una estructura perceptiva que construye y reconstruye paradigmas masivos, revolucionando a la nación con la importación de modelos de vida y consumo. La nueva técnica genera imaginarios sociales que transgreden el proyecto país tanto de la aristocracia católica como del ala intelectual marxista. Para estos discursos de resistencia, pareciera ser que el ilusionismo cinematográfico narcotiza y enceguece al espectador con el brillo de su pantalla-vitrina, por lo que distrae al público, cuestionando sus funciones y modelos sociales, afectando la epidermis misma de su idiosincrasia. Poco importa la mala calidad de estas cintas, el *star system* de éstas se instala para generar las fantasías diurnas de las sociedades, desordenando los modelos que las sostienen, generando la inquietud de vivir de *otra manera*.⁶

La intervención cinematográfica, con sus aristas pedagógicas, fue percibida por estos grupos como un ataque directo a la moral de la Patria; una amenaza que desafiaba el canon nacional de manera efectiva y seductora: por medio de estrategias narrativas, imágenes y modelos de vida. Las liberales y liberalizantes experiencias importadas desde California transgredían deliberadamente con los ideales patrios del proyecto nacionalista, funcionando como vehículos de difusión de visiones de mundo que abren

⁴ “La cultura en Chile, muy ligada al contexto social, económico y político, fue transformada de forma revolucionaria, según los estándares de la época. El surgimiento de una cultura de masas en un nuevo ambiente urbano de expresó a través de los mensajes de consumismo y entretención, que se ven reflejados en los principios del cine” (Rinke, 2003: 29).

⁵ Pocos años después, en una revista de variedades, Ambrosio Martín afirma:

El cine es el gran tirano moderno. Nuestra vida actual, tiene fijos sus ojos en Hollywood, la síntesis de la frivolidad. En nuestra vida, todo va desenvolviéndose como si la penumbra cómplice de los cines se extendiera sobre el mundo, como si el planeta entero viviese suspendido de esos inmensos estudios (...) En la actualidad no se concibe nada, si antes no se ha contemplado desde la incomodidad de la butaca. Nos sentimos arrollados por el cine, algo así como sus esclavos (Martín, 1928: 487).

⁶ Resulta interesante tener en cuenta que, en esa misma época, al otro lado del mundo, comienzan a manifestarse también los primeros atisbos de sospechas teóricas ante la nueva configuración medial. En 1916 Hugo Münsterberg afirma “It is evident that such a penetrating influence must be fraught with dangers. The more vividly the impressions force themselves on the mind, the more easily must they become starting points of imitation and other motor responses (...) The possibilities of physical infection and destruction cannot be overlooked”. El cine, su producción y percepción, se anuncia como un arma de doble filo a la que hay que vigilar.

los imaginarios sociales a nuevos núcleos generadores de sentido. Una revista de cine afirma en 1915: “lo primero que ha ocurrido con el cinematógrafo, es que nos hemos empezado a conocer unos a los otros (...) es un instrumento de divulgación que está revolucionando al mundo, y para ello no ha necesitado facultad de la palabra” (s. n., 1915). Entendiendo esto, es posible asegurar que el cine abre a lo *otro* por medio de la imagen. Incluso podría afirmarse que el cine afecta la identidad misma del país. Al abrir la ventana hacia un otro, incide en la (auto) conciencia en tanto “la identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quienes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Implica, por tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias entre ellas” (Giménez, 2009: 15).

Por medio de la implantación del espectáculo cinematográfico en Chile, parecieran heterogeneizarse los centros productores de discurso, se abre el canon y se presentan nuevos arquetipos, nuevas opciones de similitudes y diferencias, generando así una redefinición de la identidad cultural, gracias a la inserción de aquel *otro* proyectado, amabilidad prefabricada de Hollywood y pesadilla de la “buena costumbre” nacional y de la intelectualidad antiimperialista chilena.

Bibliografía

- s. n. (s. d.), “El cine chileno: 1910-1950”, *Memoria Chilena*, rescatado el 6 de agosto de 2010, <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cinech10cens>
- s. n. (1912), “El cinematógrafo”, *El diario ilustrado*, nro. 2, año I, Valparaíso, 1ra. quincena.
- s. n. (1915), “Acción civilizadora del cinematógrafo”, *Chile Cinematográfico*, nro. 2, año I, Santiago, 15 de julio.
- s. n. (1923), “La crítica del biógrafo”, *Zig Zag*, nro. 954, año XIX, Santiago de Chile, 2 de junio.
- Díaz Arrieta, Hernán (1913), “Elogio del biógrafo”, en Jaqueline Mouesca (comp.) (2003) *Cuentos del cine*, Santiago: LOM.
- Eichembaum, Boris (1926), “Literatura y cine”, en François Albèra (comp.) (1998), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Buenos Aires: Paidós.
- Emar, Juan (2003) [1923-27], *Notas de Arte*, Estudio y recopilación de Patricio Lizama, Santiago: Ril.
- Errázuriz de Subercaseaux, Amalia (1918), “La Liga de damas chilenas”, en Congreso Mariano femenino, celebrado en Santiago de Chile, en julio de 1918, para conmemorar el centenario de la proclamación de la Virgen del Carmen, Santiago de Chile.

- Faúndez, Pablo (2010), "El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la vanguardia", en *Taller de letras*, nro. 46, pp. 205-223, Santiago de Chile.
- Giménez, Gilberto (2009), "Cultura, identidad y memoria", en *Frontera Norte*, nro. 41, pp. 7-32, Tijuana, México.
- Jara, Eliana (1994), *Cine mudo chileno*, Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- Lyon de Subercaseaux, Elvira (1918), "Orientaciones de la acción social de la mujer cristiana en Chile", en Congreso Mariano femenino, celebrado en Santiago de Chile, en julio de 1918, para conmemorar el centenario de la proclamación de la Virgen del Carmen, Santiago de Chile
- Martín, Ambrossis (1928), "Pinceladas, el cine" en *Para Todos*, nro. 12, año I, Santiago de Chile, 13 de marzo.
- Metz, Christian (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Vol.II*, Barcelona: Paidós.
- Mouesca, Jacqueline (2010), *Breve historia del cine chileno*, Santiago de Chile: LOM
- Münsterberg, Hugo (2001) [1916], *The Photoplay. A Psychological Study and other writings*, New York: Routledge.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz (2005), *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago de Chile: LOM.
- Pope, Augusto (1917), "La prensa y el Cinema", *Cine Gaceta*, Valparaíso, 2da quincena de agosto.
- Rinke, Stefan (2003), *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Rokha, Pablo de (2008) [1922], *Los Gemidos*, Santiago: LOM.

Perdiendo la cabeza: imagen y creencia en la estética cinematográfica de Lucrecia Martel

Hernán Ulm

Universidad Federal Fluminense

hernan_ulm@yahoo.com

Resumen:

Intentamos en este trabajo un acercamiento a la estética cinematográfica de Lucrecia Martel a partir de la relación entre imágenes y creencia establecida por Gilles Deleuze en sus *Escritos sobre cine*. Consideramos que en la filmografía de Martel, esta relación es presentada como alternativa entre vidas estereotipadas (y que por tanto no pueden sino repetir una historia que se repite) y la búsqueda de imágenes que ofrezcan una salida a tal estado de cuestión. No obstante, en sus filmes, los personajes fracasan. Los planos, encuadres, montaje no hacen sino reforzar en su especificidad, las cualidades de encierro y ambigüedad propia de estas existencias presas de un destino ineluctable. Entre ciénagas, hoteles claustrofóbicos e historias familiares incestuosas, los personajes fracasan una y otra vez en la búsqueda de la salida que los transformaría en eso que podrían ser. Han perdido la cabeza, les faltan las imágenes que les permitan creer que pueden ser otros.

Palabras clave:

creencia – intervalo – Martel – estereotipo – cuerpo

Perdiendo la cabeza: imagen y creencia en la estética cinematográfica de Lucrecia Martel

Crear, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado

(...) El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film

(...) Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que solo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo.

Gilles Deleuze (1987)

El cine es pensamiento expresado a través de imágenes, su estética no deja de presentarse al mismo tiempo como alternativa política (desde que toda “estética” supone también una interrogación por los modos de la percepción). Por ello, una estética cinematográfica conlleva al mismo tiempo una política de las imágenes, en las que se pone en cuestión (o se convalidan) los modos de existencia en los que se constituyen nuestras subjetividades en un mundo producido por y a través de las imágenes.

Si de un lado hay imágenes estereotipadas que producen formas automatizadas de nuestra conducta, automatismos perceptivos en los que toda capacidad de respuesta queda anticipada, de otro lado hay experimentaciones que ponen en cuestión esos modos domesticados, liberando perceptos que ponen en suspenso la relación entre acción y reacción.

Las obras de Martel se presentan como la ocasión de pensar al mismo tiempo las formas cotidianas de la existencia y sus alternativas de rebasamiento. Su “estética” se centra en la exploración de vidas estereotipadas y en su búsqueda de imágenes (imágenes que se instalan como intervalo entre lo que los personajes dicen y lo que hacen) que tienen por objetivo hacer posible la apertura de espacios de “redención” para unos seres que se encuentran comprometidos por la repetición de gestos y acciones que las fijan de antemano. Pero esta “redención” parece siempre postergada, diferida, desde que esas imágenes no pueden ser presentadas o, si se presentan, conducen a la muerte. Los personajes se encuentran encerrados en mundos circulares, obsesivos, endogámicos, atrapados en la impotencia que les impide todo cambio. Aferrados siempre a las mismas imágenes (o condenados por la ausencia de imágenes) viven en un tiempo que se repite sin ofrecer vías de escape a lo que se ofrece como destino ineluctable.

Entre ciénagas, hoteles claustrofóbicos e historias familiares incestuosas, los personajes

fracasan una y otra vez en la búsqueda de la salida que los transformaría. Han perdido la cabeza, les faltan las imágenes que les permitan creer que pueden ser otros.

Esas creencias que por su lado, constituyen el desafío que nos queda construir como espectadores de un mundo hecho de imágenes.

El cine de Martel intenta capturar imágenes de los intersticios y las dudas en la disparidad abierta entre palabras y cuerpos, en ese intervalo que señala las distancias y las contradicciones entre los personajes. Buscando esa distancia, instalándose en esos intersticios en que el silencio opera transformaciones sobre los cuerpos y los cuerpos ponen en duda el lenguaje, el cine de Martel busca las discontinuidades en los que la mirada humana y el sentido son puestos en abismo. Imagen-duda, cine de intervalo, en sus films nunca nada nos es dado en la plenitud. Siempre alguna cosa queda substraída, siempre falta la imagen definitiva que pudiera exponer el sentido de lo visto y que escabulle en las superficies de los cuerpos. Un cine que señala las escisiones en las que el acto de mirar se encuentra con el punto ciego de su constitución. El intervalo al que se abre nuestro mirar cada vez que intentamos capturar lo que el ojo mira.

Y esto se alcanza mediante un cuidado proceso de montaje que se pone al servicio de la elipsis como modo de quebrar el orden lógico narrativo del lenguaje. Intervalo elíptico que a cada instante debemos recorrer en los saltos que esta narrativa propone: “En ese seminario sistematicé algunas ideas que tenía sobre el montaje. Básicamente el gran descubrimiento era: la elipsis. Puede parecer una obviedad, pero para mí fue la salvación”.¹ Es entre el lenguaje y el cuerpo donde se inscribe aquello que calla, aquello que no puede ser dicho porque las palabras no dejan de esconder y travestir las verdades que se inscriben en la superficie de los cuerpos. Pero justamente, entre las palabras y los cuerpos, en ese intervalo, las imágenes se ausentan. No hay ninguna imagen que sature ese vacío, ninguna imagen que de cuenta de esa distancia. La conquista de ese intervalo elíptico se corresponde con la economía de recursos utilizados: pocos planos, cuadros cerrados y, especialmente, el rechazo del plano-contraplano como recurso narrativo cinematográfico y, de esa manera, rechazo del orden discursivo del cine clásico:

El torbellino de las conversaciones de una familia numerosa no podía narrarse en plano-contraplano. Esta puesta era discursiva, la cámara iba y venía siguiendo a quien tenía la

¹ Disponible en la edición en DVD de *La ciénaga*, sección “Especiales”, “comentarios”.

palabra. Nadie puede disimular el dolor o el placer, pero sí puede mentir o engañarse cuando habla de las cosas que los provocan. Si la cámara sigue a los que hablan, no se entera uno de nada de lo que sucede en un diálogo (...) Y así, todas las reuniones familiares y ruidosas se podían descomponer en unos pocos planos en donde lo que se decía y el cuerpo entraban en contradicción y entonces era posible saber algo acerca de lo que estaba sucediendo en ese lugar.²

Estos recursos van a confluir en otro de los intereses que recorren su obra: la afirmación (o mejor todavía, la imposibilidad de la afirmación) de la creencia como punto de partida de cualquier transformación. Una preocupación ética en las imágenes que expresa la realidad de un mundo en que ya no es posible creer, porque nuestras certezas quedaron suspendidas: “Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión que tal Arquitecto no existe, al menos en esos términos de ‘voluntad divina’, el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia”.³ En cada uno de sus films alcanzamos a ver el mismo problema: los personajes no consiguen ver la verdad, no pueden revelar los signos que se inscriben en los cuerpos: en *La ciénaga*, Luciano va a tomar el riesgo del mirar, buscando la imagen de la “rata africana” o del “perro-rata”, pero esa preocupación de niño que cree, que tiene fe en la verdad de las palabras, queda inadvertida para los adultos que viven con él. En el mismo film, la aparición de la Virgen solo es vista como un hecho televisivo, una curiosidad que nadie toma en cuenta: “Cada uno ve lo que puede” dice Tali (Mercedes Morán). Mientras, en el final del film (que reitera el inicio: el sonido de la tormenta, las silla arrastrándose, la indiferencia de los cuerpos acostados) Momi, reiterando la historia familiar, dice con alguna tristeza: “Fui adonde se aparecía la Virgen. No vi nada”. Por su lado, en *La niña santa* (uno de cuyos temas es el diagnóstico de los signos, signos sagrados de la vocación religiosa, signos sensibles de los cuerpos enfermos, signos eróticos de las pasiones reprimidas) los personajes están incapacitados para descifrar el sentido de los acontecimientos y todo el arte de interpretar los signos, el diagnóstico, termina fracasando. Finalmente, en *La mujer sin cabeza*, Verónica no puede establecer el sentido de su vida, en la medida en que no alcanza una imagen que podría revelarla:

² *Ibidem*.

³ En la presentación de *La niña santa* disponible en internet: <http://www.laninasanta.com/entrevista.html>. Debemos recordar aquí que el mundo, para Nietzsche, es justo e injusto y, en ambos casos, igualmente justificado (*Nascimento da tragédia*).

¿fue un perro o un adolescente lo que atropelló con su auto? (poco importa en verdad porque ninguna imagen revelaría la indolencia de lo que atraviesa los cuerpos abandonados a su propio olvido, lo que importa es cómo ese acontecimiento queda inscripto en su memoria y en su cuerpo: en la escena que corresponde al accidente, la cámara no pretende dar respuesta a ese hecho, sino al sentido del trauma que ocasiona en la protagonista: vemos su rostro asustado, su cuerpo temblando, su ansiedad en los ojos; escena de duda y de suspenso de la capacidad de acción). El resultado en los films es similar: los protagonistas quedan presos en los círculos de la inacción, de la repetición, de la reiteración mórbida de lo que no se puede modificar. Vidas condenadas a la repetición porque no pueden creer, porque no alcanzan a dar con la imagen que los liberaría (especialmente en *La mujer sin cabeza* donde los planos finales nos muestran a la protagonista entrando en el círculo cerrado de la familia, atravesando una puerta de vidrio que, si por un lado nos deja mirar –con sutiles alteraciones del foco- el interior, al mismo tiempo marca el límite de la clausura que los personajes no pueden atravesar)⁴. En los tres filmes encontramos el mismo procedimiento de clausura: de un lado, los espacios está cerrados sobre sí mismos y las conexiones entre ellos son siempre revelaciones de lo que está aconteciendo más allá de sus vidas (por ejemplo, en *La ciénaga*, Mecha [Graciela Borges] está todo el tiempo encerrada, o bien en el hospital o bien en su propia casa –y en verdad casi confinada en la cama donde su madre quedó hasta morir-; en *La niña santa*, Helena [Mercedes Morán] está todo el tiempo en el interior del hotel e ignora todo lo que pasa con su hija y el Dr. Jano). Esos espacios de clausura impiden a los protagonistas establecer nuevas relaciones y expresan la imposibilidad (fatal) de huir de aquello que los asfixia. El aislamiento es todavía acentuado por los encuadres cerrados que impiden que las conexiones se abran y afirma el carácter endogámico de las situaciones.

Pero si la elipsis es el procedimiento que define el montaje de Martel, esa elipsis, como ya fue dicho, alcanza a las diferencias apuntadas como necesarias de señalar entre los cuerpos y las palabras. Los discursos de los personajes son siempre estereotipados: frases cuya pertenencia común hace con que ya no tengan ningún interés. Pero cuyo

⁴ A su vez, en *La niña santa*, las puertas apenas dejan ver lo que sucede por detrás de la escena principal (pero eso queda a espaldas de los personajes que no pueden así conectar los espacios divergentes en donde transcurren las acciones. Vemos el trasfondo de lo que ellos no ven y donde se deciden parte de sus historias y así el diagnóstico imposible de los protagonistas, queda como tarea del espectador).

sentido aparece en la confrontación con los cuerpos que los enuncian. Los cuerpos emiten signos sensibles que nada tienen que ver con la forma encadenada de las enunciaciones lingüísticas y que no alcanzan nunca a ser nombrados: el cuerpo sabe lo que el lenguaje ignora. Por ejemplo, en *La ciénaga* (33'59 – 39'30) la conversación entre Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán) se desenvuelve en una serie de lugares comunes, al tiempo que vemos el juego de miradas cómplices de las adolescentes con el hijo mayor de Mecha, José, que está semidesnudo preparándose para salir (esas relaciones corporales entre adolescentes será también tema recurrente en *La niña santa*). Pero nunca esas miradas son colocadas de modo explícito en un punto de vista “clásico”. La escena culmina con la interrupción de diálogo de las madres cuando una de las adolescentes pone música y entonces, todas las mujeres desde la más joven hasta Tali, bailan con José. O, todavía en *La ciénaga*, en una de las escenas de cacería, uno de los chicos dice, refiriéndose a los “coyas de mierda”: “estos quiscudos viven todos en la misma casa, el padre, la madre, el abuelo, el perro ¿no viste cómo lo toquetean? Lo toquetean (al perro), están todo el día acariciándolo...” (1h 07'30 -1h 08'06), afirmación que expresa todos los prejuicios de la familia burguesa (ya decadente) a la que pertenecen los protagonistas. Pero esa afirmación tiene que ser contrastada con aquellas imágenes donde se nos muestra a la familia de ese mismo chico tirada en la cama, o a ese mismo chico en la mesa familiar, comiendo con su perro en brazos. Así, si de un lado el lenguaje de los protagonistas expresa las certezas del punto de vista común, sus verdades “de clase”, los cuerpos que vemos contradicen permanentemente aquello que sus conversaciones sustentan. En *La niña santa*, a su vez, la escena donde el Dr. Jano y Helena hacen el ensayo de la obra de teatro tiene que ser contrapuesta con los signos eróticos (especialmente de Helena) por la cual la artificialidad de lo que se dice se confronta con la tensión de lo que vemos: los cuerpos casi se tocan, pero cada vez que eso podría suceder, se retiran: el ensayo es un doble fracaso, fracaso del encuentro amoroso y fracaso que preanuncia el de la empresa de diagnóstico que tiene que representarse para cerrar el coloquio médico. Finalmente, solo para terminar, en *La mujer sin cabeza* (53'02) la esposa de uno de los primos “comenta” una charla que tuvo con otra amiga. En ese contexto dice: “...para qué lo voy a amargar, si ya tiene bastante con la machona de la hija”. Pero la conversación se desenvuelve mientras la cámara muestra, desde dentro del auto, a la hija de la mujer mirando para su

amiga con la cual mantiene relaciones amorosas (ese plano además es repetido en el film). Así, una y otra vez, son los signos sensibles los que quedan desconocidos en los diálogos de los personajes, apareciendo una y otra vez oscurecidos por el lenguaje estereotipado e impidiéndoles revelar la verdad de lo que acontece a su alrededor. Inversamente, esos lenguajes estereotipados son puestos en crisis por esos cuerpos que los rechazan. Por eso no hay casi uso del punto de vista clásico en las obras de Martel: porque los personajes nunca miran para donde los signos se manifiestan, porque las palabras siempre apuntan para otro lado. Los planos, en los films de Martel, se desvían siempre y, entre el desvío de los planos, los cuadros cerrados y el montaje elíptico, se crea la distancia irrepresentable para el ojo, extremadamente humano de los protagonistas.

Resumiendo, los tres films de Lucrecia Martel ponen en escena un triple régimen de clausuras y ambigüedades: régimen de clausura y ambigüedades eróticas, régimen de clausura y ambigüedades sociales, régimen de clausura y ambigüedades existenciales. Clausuras y ambigüedades que ni siquiera la muerte puede transformar (*La ciénaga*, *La mujer sin cabeza*). Ese triple régimen queda indicado por un cine que intenta capturar las imágenes ausentes. Cine de intervalo, intersticial, imágenes-duda. Imágenes que faltan porque no pueden ser mostradas. Que faltan porque es lo que no se puede ver. En esa ceguera de imagen, ante esa propia agonía que esta ausencia expresa, los personajes se hunden en el abismo de su propia monotonía. Ante la ausencia de imágenes en las cuales afirmar la creencia y la posibilidad de libertad, quedarán brillando apenas en el triste esplendor de sus silencios sombríos.

Bibliografía

- Blanchot, M. (1969), *El espacio literario*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1987), *Escritos sobre cine 1. Imagen movimiento*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1987), *Escritos sobre cine 2. Imagen tiempo*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1992), *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires: Anagrama.
- Didi Huberman, G. (2006), *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Liotard, J.F. (1997), *Lecturas de Infancia*, Buenos Aires: Eudeba.
- Liotard, J.F. (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial.

Niñez, familia y trauma en Las mantenidas sin sueños

Beatriz Urraca

Department of Modern Languages, Widener University

burraca@widener.edu

Resumen:

Este ensayo analiza las estrategias narrativas y fílmicas empleadas en la codificación de la subjetividad de la protagonista infantil de *Las mantenidas sin sueños* (Verga Fogwill y Martín Desalvo, Argentina, 2005), con particular atención al tema de la representación de los niños en el cine. Se enfoca además en el análisis de la articulación de los eventos traumáticos alteradores del ser y de su socialización como parte de una familia compuesta de personajes con problemas de ajuste social. Sostiene que la película es una narrativa de maduración prematura en la cual la lucha de la niña por definir su identidad está marcada por un proceso de resistencia infructuosa contra su propio cuerpo.

Niñez, familia y trauma en Las mantenidas sin sueños

Los protagonistas infantiles del cine latinoamericano proporcionan una cruda visión de las relaciones familiares y un panorama de inocencia perdida a causa de la pobreza, la violencia y la agitación política. En las filmografías de Brasil y Colombia, por ejemplo, hay múltiples ejemplos que exponen las consecuencias de estos problemas para los niños, y que critican duramente a la sociedad por no apoyar a sus miembros más vulnerables. A pesar de que los niños de la calle y la vida villera también forman parte de la realidad argentina, pocos cineastas contemporáneos han escogido enfocarse en este aspecto de la niñez en este país –una excepción es *Villa* (Ezio Massa, 2008). La mayoría muestra a los niños o adolescentes en el entorno de la familia nuclear tradicional de clase media, con tramas que se enfocan en las dificultades que enfrentan cuando ese ideal de familia está ausente o

deteriorado. Las películas sobre adolescentes, por ejemplo, tienden a enfocarse en la amenaza que su despertar social representa para la familia (*La niña santa*, Lucrecia Martel, 2004; *Geminis*, Albertina Carri, 2005; *El niño pez*, Lucía Puenzo, 2009). En *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) y *Te extraño* (Fabián Hoffman, 2010) la figura del niño es la víctima central de la Guerra Sucia. *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002) y *Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill y Martín Desalvo, 2005), por su parte, caracterizan a los niños como seres precoces, adeptos en cuidar de sí mismos y de los adultos débiles o disfuncionales que los rodean. *Una semana solos* (Celina Murga, 2007) y *La hora de la siesta* (Sofía Mora, 2009) representan las transiciones y descubrimientos dolorosos que experimenta un grupo de niños abandonado a su suerte mientras los adultos están temporalmente ausentes, mientras *La rabia* (Carri, 2008) explora el lado oscuro de la niñez en un entorno opresivamente violento y sexualizado. En todas estas películas, la niñez se construye como parte de un entorno familiar asediado por múltiples amenazas que provocan la incapacidad o indisposición de los padres para proteger a sus hijos y exponen a los niños al trauma del abandono. Abuelos, padres y hermanos pueden portarse mal, marcharse o desaparecer temporal o permanentemente, pero constituyen una presencia en películas que se resisten a representar a los jóvenes completamente aislados del contexto familiar. Estas representaciones de los niños como parte de familias visibles aunque disfuncionales constituyen una denuncia implícita del fracaso de la sociedad argentina a la hora de proporcionar un modelo viable de familia y, por extensión, de nación. La combinación del trauma infantil con la crítica social familiar forma el núcleo de *Las mantenidas sin sueños*, una película cuya protagonista infantil vive en una situación alarmante de abandono y abuso ocasional por parte de sus padres. A los nueve años, Eugenia (Lucía Snieg) está en edad de articular sus sentimientos y emociones con convicción, pero es aún preadolescente, lo que facilita un desenlace de maduración prematura. Sobresale la caracterización a través del diálogo y la puesta en escena, con una trama simple que se enfoca en las sórdidas vidas de Eugenia y su madre, Florencia (Vera Fogwill), una joven drogadicta embarazada. Mientras luchan por mantenerse a flote sin dinero, Eugenia idealiza a su padre ausente, Martín (Gastón Pauls), cuyas ocasionales llamadas y regalos iluminan su triste existencia hasta que éste, en un final de cuento de

hadas, se la lleva a vivir con él.

Esta ponencia analiza las estrategias fílmicas y narrativas empleadas en codificar la mente de la niña protagonista, su articulación de los eventos traumáticos alteradores del ser y su socialización como parte de una familia compuesta de personajes con problemas de ajuste social. Aunque este análisis se apoya en estudios psicológicos y psiquiátricos del trauma, lo hace con la salvedad de que el acceso mental a un niño representado en la ficción es imposible, ya que dichos estudios solo pueden iluminar el grado de realismo de algo que es esencialmente una construcción adulta. Los niños en el cine raramente se representan a sí mismos, y a propósito de esto varios investigadores han explorado las implicaciones de examinar las técnicas empleadas en la representación ficcional de la niñez. Según Kathy M. Jackson, “[c]hildren have no say regarding their own portrayals in film. They do not write the script, direct the scenes, set up the shots, design the costumes, or edit the final product. The only role that they have in films is that of actor, and most often they are simply expected to mimic the director’s actions and words” (1986: 188). Aunque cree en la imposibilidad de representar al niño en la ficción, el enfoque de Susan Honeyman, en el cual se basa esta ponencia, es “concentrate on techniques that authors have used to depict childhood in spite of their awareness of the impossibility of verifying their accuracy” (2005: 6). Por ello, este análisis se basa en la premisa de que “[t]o study ‘the child’ is to limit one’s focus to a child-figure, indicating awareness of social constructedness” (Honeyman, 2005: 10).

Las mantenidas sin sueños sitúa la subjetividad de la niña en el centro de la narrativa, pero la única pretensión de que la película esté relacionada con niños reales viene de la selección de Lucía Snieg, en su debut como actriz, para el papel de Eugenia. Preocupada por el uso extendido de actores no profesionales en el Nuevo Cine Argentino, Fogwill escogió actores con experiencia para todos los papeles excepto éste “porque en un nene los vicios se colocan muy rápido” (Burstein). Según Karen Lury, el uso de un niño actor no profesional a menudo se considera la clave del éxito de la actuación ya que “audiences are less likely to feel manipulated if they believe that the child actor is genuine or (a) natural” (2010: 150). En esta película la subjetividad de la niña se revela con más consistencia a través del contexto ideado por un equipo adulto que de la actuación estelar de Snieg. Para ello, el

personaje de Eugenia se presenta a través de una perspectiva en tercera persona que depende sobre todo de sus interacciones con los personajes adultos. El comportamiento inmaduro de éstos cuestiona los conceptos de niñez y adultez como categorías estables. Eugenia y sus preocupaciones parecen ser marginales para los demás personajes, pero son centrales para el espectador, que se identifica con ella debido a su estatus de víctima. Los eventos de la película pueden considerarse traumáticos según la definición de Linda Chernus del término como “un asalto sobre el ser”. Para ella, el trauma “refers not to an external event in itself, but rather to its internal and subjective meaning to the individual, one that...induces a fragmentation in the structure of the self”, a la cual los niños son particularmente vulnerables (2008: 449-451). Según Judith Mishne, la alteración de los padres por la droga es algo que se experimenta como abandono y que hace que el niño sufra una pérdida psíquica (1992: 480-481). En la frontera entre la niñez y la adolescencia, Eugenia no tiene sus necesidades básicas cubiertas, y es testigo de comportamientos adultos que la directora describe como “realmente espeluznantes” (Burstein). Eugenia lucha por mantener la normalidad, por mantener el secreto de la pobreza de su familia y la incapacidad de su madre para funcionar. Durante la película, se presenta como excéntrica, pero a la vez adorable, para despertar la compasión del espectador: la cámara se detiene en planos-detalle de sus medias de diferente color, sus diálogos a menudo imitan dichos de filosofía popular, y le gusta desarmar aparatos para aprender a arreglarlos cuando dejen de funcionar. De esta manera afirma su individualidad, le da sentido a su mundo caótico, articula sus sentimientos e intenta comprender la conducta inconsistente de los adultos que la rodean. Estos comportamientos también pueden interpretarse como indicadores de una falta de sentido continuo del ser, lo cual apoya la hipótesis de que Eugenia presenta muchas de las características típicas de las víctimas del trauma.

El guión de *Las mantenidas sin sueños* utiliza el libro *Máximas y aforismos*, un regalo del padre de Eugenia, para darle al habla de la niña características incongruentes con su edad. Como Mafalda, Eugenia es capaz de entender el mundo adulto con más lucidez que los adultos. En boca de Eugenia, las citas nietzscheanas como “No existen fenómenos morales, sólo una interpretación moral de los fenómenos” subrayan la naturaleza construida del discurso apropiado y nos recuerdan que esta película no construye la niñez en oposición a

la adultez, sino como una versión de ésta. Aunque parece capaz de debatir con los adultos, solo sus explosiones de frustración suenan realistas para su edad. Por supuesto, las frases filosóficas fueron escritas –o apropiadas– por guionistas adultos, pero dentro del mundo ficcional también tienen su origen en un libro escrito por un adulto. Esta estrategia parece contradecir el propósito de contratar a una actriz debutante, restándole espontaneidad. Pero como no se usa consistentemente, el contraste entre las frases que indican razonamiento abstracto y otras más apropiadas para una niña de nueve años subrayan la fragmentación del ser de la protagonista traumatizada e ilustran su lucha interna por expresar su personalidad y por defenderse de los abusos de su madre presentando una imagen más adulta. Según Veronica Rojas y Tal Lee, el niño traumatizado a menudo “incorporates traits of the aggressive offender in an attempt to master the fear that aggressor induces” (2004: 250). Para Eugenia, el propósito de estas frases afectadas no es explicar sus circunstancias tanto como observar su efecto en los demás. A menudo irrita a los adultos porque sus palabras les obligan a enfrentarse con la triste realidad que se oculta tras los universos egocéntricos que habitan, y con la distancia entre las personas que son y las que se esperaba que fueran. En la relación central madre-hija, hay una línea borrosa entre una niña que está creciendo demasiado rápido y una madre que se niega a crecer. Las fluctuaciones abruptas de Florencia entre abuso y cariño fuerzan a Eugenia a alternar entre comportamientos apropiados para su edad y hacerse cargo de las situaciones con una actitud de sabiduría mucho más madura. Su seguridad aumenta cuando su madre está inconsciente, pero automáticamente disminuye cuando Florencia muestra la más mínima intención de hacerse cargo de las circunstancias.

Florencia vio su propia adolescencia de clase media acomodada interrumpida por el embarazo, y por ello ve a Eugenia como la niña que le gustaría ser todavía: “Cuando era chica como vos quería ser grande, y ahora te juro que quisiera ser de nuevo infinitamente chica”. Florencia rechaza la noción de su madre de un “proyecto de vida”, pero la película no ofrece un modelo viable de lo que esto puede significar. Los exteriores filmados en las ruinas urbanas de los barrios marginales de Buenos Aires hablan elocuentemente de una ausencia de futuro. El edificio de Florencia es el único que queda en pie en su cuadra: los solares vacíos y calles desiertas dan la impresión de que los personajes de la película son

los últimos supervivientes de un mundo post-apocalíptico en el que las instituciones sociales han dejado de funcionar al igual que lo ha hecho la familia. Estos exteriores, que recuerdan al “rubble film” alemán de la posguerra, representan un mundo literal y metafóricamente en ruinas. *Las mantenidas sin sueños* contiene un velado ataque contra la futilidad del ideal neoliberal de la familia de clase media argentina como un intercambio transaccional en el cual cuidar de otros se convierte en un acto de reciprocidad: “Si quiero algo, doy algo”, anuncia la madre de Florencia. Este tipo de comentarios, contextualizados en un guión que constantemente ataca el capitalismo y una puesta en escena dominada por las ruinas y los interiores lúgubres nos remiten a la crisis del 2001 y al malestar nacional producido por el colapso de un modelo económico que había estado estrechamente ligado a la supervivencia de la familia tradicional de clase media.

En este entorno, el progreso de Eugenia hacia la adolescencia no es precisamente lineal, sino un *Bildungsroman* al revés, una búsqueda de una niñez feliz y despreocupada que se contradice con la evolución inoportuna de su cuerpo. Al final de la película, su padre y abuela paterna la recogen en la ciudad provincial donde han decidido mudarse. Con Florencia a punto de dar a luz, Eugenia no duda en aprovechar la oportunidad de vivir con adultos que (le parecen a ella) preparados para encargarse de todo. Quedarse en casa significa más responsabilidad: “Voy a tener una hermanita, así que pronto voy a ser abuela”. Filmadas por Martín con una cámara de video en mano, las temblorosas y desenfocadas imágenes finales de Eugenia jugando en el agua le dan al final de la película un aura de fantasía. Por desgracia, justo cuando su nueva vida está a punto de comenzar le viene la primera menstruación. El *shock* de la sangre y la revelación de su significado por una abuela a la que acaba de conocer le hace reaccionar con furia: “¡No quiero ser mujer...no quiero tener hijos!” En ese preciso instante, en la ciudad, Florencia empieza a sentir los dolores del parto, gritando que no quiere dar a luz. La contraposición entre las dos escenas sugiere un vínculo entre madre e hija: las dos luchan simultáneamente contra procesos biológicos imparables. Como han sugerido algunos investigadores, el inicio temprano de la menstruación está relacionado con el estrés infantil (Pinto, 2007: 514). La sangre menstrual codifica en el cuerpo lo que no puede asimilar la mente, y es “recalled via bodily sensations rather than through words” (Robson, 2004: 608). Implica, además, que

Eugenia pronto tendrá que hacerse cargo de su nueva familia: su abuela lo ha perdido todo, y su padre es un hombre inmaduro que nunca ha trabajado y vive “responsablemente de vacaciones”.

Al final de *Las mantenidas sin sueños* el vínculo entre Eugenia y su madre se deteriora; ella se distancia de Florencia y rechaza todo lo que representa ser mujer. Pero a la vez su cuerpo se rebela y la atrae más hacia ésta en un momento de dolor físico compartido. La película explora las herramientas psicológicas utilizadas por una niña de nueve años para sobrevivir al trauma causado por el abuso y abandono de sus padres. Eugenia emerge al final como una niña fuerte a punto de entrar en una nueva etapa, resistiéndose a los cambios inexorables de su cuerpo, avanzando hacia el único papel que ha conocido –el de madre y mujer– mientras su mente se aferra a la niñez.

Bibliografía

- Burstein, Sergio (n.d.), “Vera Fogwill. La mirada femenina”, *¿Cómo?*, *En L.A. Web*, 7/1/2011.
- Chernus, Linda A. (2008), “‘Separation/Abandonment/Isolation Trauma:’ An Application of Psychoanalytic Developmental Theory to Understanding its Impact on Both Chimpanzee and Human Children”, en *Journal of Emotional Abuse*, 8.4: 447-468.
- Honeyman, Susan (2005), *Elusive Childhood: Impossible Representations in Modern Fiction*, Columbus: Ohio University Press.
- Jackson, Kathy M. (1986), *Images of Children in American Film. A Sociocultural Analysis*, Metuchen, N.J. & Londres: The Scarecrow Press, Inc.
- Lury, Karen (2010), *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Mishne, Judith (1992), “The Grieving Child: Manifest and Hidden Losses in Childhood and Adolescence”, en *Child and Adolescent Social Work Journal*, 9.6: 471-490.
- Pinto, Kristina (2007), “Growing Up Young: The Relationship between Childhood Stress and Coping with Early Puberty”, en *The Journal of Early Adolescence*, 27: 509-544.
- Robson, Kathryn (2004), “Bodily Detours: Sarah Kofman’s Narratives of Childhood Trauma”, en *The Modern Language Review*, 99.3: 608-21.
- Rojas, Veronica M. and Lee, Tal N. (2004), “Childhood vs. Adult PTSD,” en Raul R. Silva (editor), *Posttraumatic Stress Disorders in Children and Adolescents*, New York: Norton, 237-256.

Buenos Aires y el Nuevo Cine Argentino

Mariano Veliz

Instituto de Investigación y Estudios sobre América Latina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

marianoveliz@gmail.com

Resumen:

La fractura social, política, económica y moral que desgarró a la sociedad argentina en los años noventa incidió fuertemente en la dimensión de las producciones simbólico-culturales. Las tecnologías de la modernidad excluyente que se instalaron en el país delinearon un nuevo mapa social que reclamó nuevas representaciones. Entre éstas se destacaron las que irrumpieron en el campo cinematográfico. Gran parte de las películas argentinas del período se dedicaron a cartografiar las consecuencias de la implementación de las políticas neoliberales. Y dado que una de las esferas en las que la conversión social se manifestó con mayor intensidad fue la de los espacios urbanos, el cine argentino funcionó como un ámbito privilegiado de registro de las modificaciones ocurridas en éstos. Por eso, resulta posible estudiar cómo representó el cine argentino contemporáneo las transformaciones operadas en la ciudad de Buenos Aires y su vínculo con los cambios sociales.

Buenos Aires y el Nuevo Cine Argentino

La fractura política, socio-económica y moral que desgarró a la sociedad argentina en los años noventa incidió fuertemente en la dimensión de las producciones simbólico-culturales. Las tecnologías de la modernidad excluyente delinearon un mapa social que reclamó nuevas representaciones. Entre éstas, se destacaron las que irrumpieron en el campo cinematográfico. Gran parte de las películas argentinas del período se dedicaron a cartografiar las consecuencias de la implementación de las políticas neoliberales. Y dado que una de las esferas en las que esta conversión se manifestó con mayor

intensidad fue la de los espacios urbanos, el cine funcionó como un ámbito privilegiado de registro de las modificaciones ocurridas en éstos.

Las representaciones cinematográficas de la ciudad basculan entre dos concepciones: la que propone una reconstrucción de ésta y la que parte de la voluntad de mostrar la “ciudad real”. Esta corriente realista, hegemónica en el cine argentino a partir de los noventa, se configuró a través de la recurrencia a una mirada documental sobre la topografía porteña. Al respecto, es necesario señalar que ésta no puede pensarse de manera independiente de la urgencia epocal por representar aquello que no había sido representado hasta entonces. La correlación entre lo urbano y las figuras emergentes que adquirieron visibilidad a partir de aquellos años resultó central en la gestación del cine argentino contemporáneo.

Las representaciones cinematográficas de Buenos Aires del período comparten ciertos rasgos que aseguran su cohesión. Entre estos, se destaca la proliferación de espacios precarios y ruinas urbanas como los depósitos de desechos y las villas de emergencia. Estos descartes del capitalismo constituyen el entorno privilegiado de estos relatos. También es frecuente la repetición de las geografías imaginarias que configuran a la ciudad de Buenos Aires. Éstas se basan en la férrea distinción de dos categorías: nosotros y ellos. En los años noventa, los límites se tornaron cada vez más manifiestos, propiciando el establecimiento de mayores desigualdades territoriales. Uno de los procesos más notorios de la década consistió en la territorialización de las minorías. Si hasta allí habían sido posibles diversas formas de interacción, en aquellos años se instauró un nuevo régimen topográfico basado en una delimitación rigurosa. Cada uno de los ámbitos en los que la ciudad fue fragmentada resultó autónomo respecto a los demás. Por eso, el cine argentino se estructuró mediante el empleo sistemático del fuera de campo. Este recurso se puso al servicio del señalamiento de las exclusiones mutuas que comenzaron a articular el tejido urbano. Las zonas relegadas y las zonas aseguradas quedaron instaladas en una relación equívoca: la cercanía geográfica y el abismo social. Al mismo tiempo, es preciso recordar que la definición de la ciudad contemporánea incluye la sumatoria de dos paradojas. Como puntualiza Olivier Mongin (2006), la condición urbana clásica se basa en una primera paradoja: un espacio finito que ofrece la posibilidad de prácticas infinitas. Pero, dado que la condición contemporánea de lo urbano constituye una expansión que propicia la potencia de lo ilimitado, surge una

segunda paradoja: un espacio ilimitado que hace imposibles los intercambios y favorece las prácticas limitadas y segmentadas. La confluencia de estas dos paradojas otorga su identidad a las representaciones cinematográficas de Buenos Aires. Por un lado, se presenta un espacio limitado que ofrece la posibilidad de describir trazados infinitos. Cada película dibuja una cartografía distinta de la ciudad. Por otro, estos planos superpuestos configuran un espacio casi ilimitado que promueve sólo apropiaciones parciales. Películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1996), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Bolivia* (A. Caetano, 2001) y *El cielito* (María Victoria Menis, 2004) permiten hallar claves para pensar la problemática de la representación de la ciudad en el cine argentino.

La deriva adolescente

El estreno de *Rapado* anunció la aparición de una generación renovadora que fue clasificada bajo el sintagma “nuevo cine argentino”. Si bien sus premisas estéticas se alejan de las que se convertirían en dominantes en esa generación, Martín Rejtman sí presenta un grupo etario que será fundamental: los jóvenes. En este caso, el protagonista, Lucio, abandona la adolescencia sin llegar a la adultez, ya no estudia y todavía no trabaja. La indeterminación del personaje se corresponde con su deambular permanente. Y no sólo Lucio está a la deriva, también lo están otros jóvenes con los que se cruza en sus recorridos nocturnos. La mirada de *Rapado* sobre Buenos Aires es, en este sentido, una mirada generacional.

La ciudad de *Rapado* es nocturna y azarosa. La ausencia de planos de establecimiento constituye el primer recurso puesto al servicio de la construcción de un espacio laberíntico. Sin embargo, ese dominio caótico es decodificado con simplicidad por los personajes. El silencio y el vacío de ese territorio sólo se interrumpen por la aparición ocasional de un local de video juegos. Los ámbitos representados son lugares carentes de sentido y de historia. Los jóvenes, sin embargo, intentan apropiarse de ellos.

Lucio y sus compañeros de travesía viven la experiencia de una deriva nómada. Son personajes en movimiento permanente. Sueñan con la huida de la ciudad y equiparan a ésta con el encierro. Sin embargo, el escape se define en la intersección de dos rasgos: la

ausencia de destino y la imposibilidad de la rebelión. La carencia de destino instala a la huida en un movimiento de pura negatividad. Se escapa de la ciudad sin saber a dónde o para qué se huye. Por otro lado, si el intento de huida fracasa esto se vincula con la pérdida de su sentido de rebelión. El viaje sólo pretende alcanzar la intensidad emocional del escape. Si el deambular no los conduce a ningún destino es porque la ciudad es una representación del enclaustramiento. Su poder expansivo deglute al exterior. Por eso la huida es imposible: porque no hay destino. Ante esta ausencia, los jóvenes continúan con su deambular nocturno, intentando apropiarse, de alguna manera, del vacío urbano.

Campo de batalla

Si *Rapado* se considera uno de los antecedentes más directos del nuevo cine argentino, *Pizza, birra, faso* suele concebirse como el film que define los preceptos estéticos del movimiento. La película se centra en las consecuencias de la implementación del neoliberalismo en el tejido social argentino. Lo hace colocando en primer término a un actor social doblemente estigmatizado: los jóvenes marginales. La ciudad que habitan es un campo de batalla en el que se desarrolla una guerra urbana.

El reconocimiento del marco urbano en guerra depende de la proliferación de elementos de una alta carga referencial. El comienzo de la película puede considerarse programático al respecto. En estas primeras imágenes se diseña el entorno de la historia: estaciones de trenes, avenidas céntricas, locales callejeros. También se presenta a quienes funcionan como periferia del relato: mendigos, niños de la calle, lisiados. La fuerte referencialidad surge en el cruce de la aparición de estas subjetividades y la inclusión de espacios característicos de la ciudad: el Obelisco, la avenida 9 de julio, la calle Florida y el barrio de La Boca.

La ciudad de *Pizza, birra, faso* está recortada como lo está el acceso de estos jóvenes al mapa urbano. La clase social aparece como un elemento definitorio en la dinámica entre lo ilimitado de la ciudad y lo limitado de las travesías. El fuera de campo es un recurso fundamental en esta puesta en escena de las delimitaciones territoriales. La película se plantea como una manifestación de las exclusiones mutuas que configuran la cartografía

urbana. Las zonas relegadas y las zonas aseguradas se ignoran mutuamente. La geografía imaginaria que aísla el territorio del nosotros del territorio del ellos adquiere en *Pizza, birra, faso* una de sus representaciones más tenaces. Los límites del dominio de los jóvenes marginales es atravesado sólo esporádicamente y en esas circunstancias requieren de la guía de algún miembro del exterior para poder retornar a los espacios conocidos. El encierro espacial es una variedad de las reclusiones a las que los personajes están sometidos. El conflicto detona, precisamente, cuando las fronteras son atravesadas. La ciudad deviene campo de batalla porque no es posible sostener la demarcación excluyente. En esa tensión entre los límites y sus transgresiones se establece la violencia urbana que estalla a cada instante.

Extranjero

Adrián Caetano, uno de los realizadores de *Pizza, birra, faso*, abordó en *Bolivia* uno de los fenómenos sociológicos más relevantes de las últimas décadas en Argentina: la llegada de una vasta corriente inmigratoria procedente de los países limítrofes y los brotes xenófobos vinculados con ésta. La película se interroga acerca del destino de estos sujetos migrantes y de los procesos de inclusión y exclusión social.

Si bien el título de la película remite a un espacio, éste queda en un permanente fuera de campo. Bolivia sólo se introduce en el film a través de las referencias de Freddy, el protagonista. Su procedencia lo condena a una relegación social que depende de la pirámide de los prestigios sociales y simbólicos de las corrientes inmigratorias. La tendencia expulsiva de la sociedad porteña se pone de manifiesto en la hostilidad continua ante estos sectores. En los comentarios de los clientes de la parrilla en la que Freddy es empleado se hace presente la política territorial que tiende a depositar en el exterior las causas de los males locales.

La ciudad representada en la película es aquélla a la que accede el personaje. Y, dado que Freddy prácticamente no sale de su ámbito laboral, Buenos Aires sólo aparece en los destellos que de ella llegan allí. La ciudad se inmiscuye en el territorio cerrado del local a través de los comentarios de los clientes y de las breves salidas del protagonista. La mirada de la película reproduce la visión restringida de un inmigrante ilegal. La

parrilla se concibe como el microuniverso reclusivo del personaje. La primera restricción es de orden socio-espacial. La ciudad a la que puede acceder Freddy está limitada a los barrios populares en los que puede trabajar y vivir. Esta delimitación se acentúa por la fragilidad inherente a su condición de ilegal. Los policías que lo interrogan en el comienzo de la película anticipan los riesgos que corre en el exterior.

El doble encierro se acentúa por ciertas elecciones de la puesta en escena. Por una parte, se incrementa por la violencia verbal y gestual de los clientes del local. Por otra, los continuos picados y planos cenitales subrayan el encierro. La parrilla filmada desde la altura se acerca a la imagen de un mapa en el que se distribuyen los dominios pertenecientes a cada personaje. Y éstos manifiestan roles y jerarquías en la división del poder. Sus miradas construyen ese microcosmos en el que se reproducen las batallas del exterior. Los vínculos se establecen, además, entre personajes que circulan por la periferia social. Tanto los clientes (taxistas, vendedores ambulantes) como los empleados pertenecen a una misma clase. Sólo los separa el lugar de procedencia y la voluntad del propietario de contratar a inmigrantes ilegales a los que puede explotar más impunemente.

La exclusión de Freddy, su exterioridad en relación con una ciudad que nunca lo incluye, se acentúa en el desenlace. Su muerte se produce en la puerta de la parrilla, en el límite entre el afuera y el adentro. La reclusión territorial inicial conduce, con su lógica segregacionista, a la necesidad de aniquilar a ese sujeto extranjero acusado de provocar todos los males sociales.

La intimidación pública

El cielito, de María Victoria Menis, aporta una originalidad notable en relación con las películas analizadas hasta ahora, dado que recupera uno de los tópicos más frecuentados por el cine argentino: la llegada a Buenos Aires de los migrantes internos. En este caso, sin embargo, el arribo adquiere una nueva forma debido a que la ciudad se encuentra estallada por la crisis socio-económica.

El protagonista, Félix, huye del campo y parte en busca del anonimato urbano. La estructura binaria de la película se basa en la división tajante entre una primera parte

ubicada en el campo y una segunda ambientada en la ciudad. En principio, el contraste parece ponerse al servicio de la repetición del enfrentamiento que define a las zonas rurales como depositarias de valores vinculados con la naturaleza, lo diurno y transparente y a la ciudad como el ámbito de la corrupción moral y del derrumbe de las tradiciones. Sin embargo, esta primera aseveración debe relativizarse, dado que el campo es, al mismo tiempo, el lugar de la violencia doméstica y de la estrechez económica. La ciudad se postula como el único destino posible.

Al mismo tiempo, si bien la película recupera el tópico del provinciano en Buenos Aires, no retoma sus figuraciones más convencionales. Menis evita las dos idealizaciones más frecuentes: aquella que lo concibe como una encarnación de la ingenuidad del buen salvaje; y aquella que lo construye como una variante del sujeto exterior que libera a los porteños de las ataduras de la vida moderna.

En *El cielito*, Félix llega a Buenos Aires para ser testigo del derrumbe urbano. Pero la devastación de la ciudad lo arrastra consigo. La zona sur de la capital, entorno de la acción, presenta un nuevo paisaje urbano. El proceso de marginalización que atraviesa Félix es equivalente al recorrido por muchos otros migrantes pobres e incluye el pasaje por esa “ciudad efímera”, como la llama Beatriz Sarlo (2009), que es la villa miseria. Pero, junto con esta modalidad de la exclusión social, irrumpe una de sus nuevas manifestaciones: la de aquellos que viven en espacios públicos. La vida a la intemperie conduce al fenómeno de la intimidad pública. Aquellas conductas reservadas al marco de la privacidad son realizadas ahora en el espacio público. La ocupación de estos ámbitos, por otro lado, convoca a la mirada de los demás habitantes. La intimidad pública, que se inscribe como un escándalo en un primer momento, es rápidamente naturalizada. Y luego resulta definitivamente invisibilizada. Félix es una de las encarnaciones más palpables de estos sujetos precarizados. Su caída final no hace más que repetir la caída de los lazos que aseguraban la cohesión del tejido social urbano.

Las cartografías de Buenos Aires delineadas en estas películas presentan semejanzas y diferencias. A pesar de divergencias tan notables como el recorte concreto del entorno porteño, las diferencias en la pertenencia de clase de los personajes y de sus lugares de procedencia, en todas resulta perceptible la necesidad de llevar adelante una práctica topográfica del nuevo mapa social. Tanto las transformaciones socio-económicas de los años noventa como la crisis resultante del estallido del modelo neoliberal encuentran en

estos films algunas de sus imágenes más contundentes. Por eso, la mirada sobre la ciudad se asienta en la recuperación de una voluntad de registro y se dedica a testimoniar el presente. Esta tendencia se basa, en gran medida, en la necesidad de representar a los nuevos actores sociales que irrumpieron en la sociedad argentina o que alcanzaron nuevas formas de visibilidad. El carácter precario de esas existencias se explicita en los desenlaces de las películas: con excepción de *Rapado*, los demás protagonistas son asesinados en las calles porteñas. Sus vidas son tan efímeras como los espacios que ocupan.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Mongin, Olivier (2006), *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.

Sarlo, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Copacabana (*Rejtman, 2009*): *recorridos*

Malena Verardi

UBA-CONICET

malenaverardi@gmail.com

Resumen:

La intención del presente trabajo es plantear un análisis en torno a los vínculos entre el cine y la representación de la “realidad”, a partir del filme *Copacabana*, realizado por Martín Rejtman en 2006 y estrenado en 2009.

El filme propone un acercamiento a un acontecimiento particular, como son los festejos realizados en homenaje a la Virgen de Copacabana, que puede encuadrarse dentro de la estructura de un viaje. Una travesía hacia el mundo que implica el acontecimiento en cuestión (los ensayos, las reuniones, la fiesta en sí misma con sus cuadros de danza y música, el después del evento), enmarcada dentro del viaje, en sentido literal, que deben realizar los hombres y mujeres bolivianos para llegar a Buenos Aires.

Palabras clave:

cine – representación – realidad – recorridos - documental

Copacabana (*Rejtman, 2009*): *recorridos*

Copacabana se inicia con las imágenes de los preparativos de un evento. Un acontecimiento que tendrá lugar en la calle e involucra puestos de comida, de venta de objetos, varios escenarios, personas reunidas. Por medio de un *travelling* lateral, la cámara recorre las distintas escenas de los aprestos para la festividad instalando un tiempo cero (el presente que antecede a la fiesta), a partir del cual se irán ubicando luego los otros tiempos incluidos en el relato. Tras un fundido a negro puede observarse

a un grupo de jóvenes en un parque, vestidos con trajes coloridos, ensayando la coreografía de una danza. Se trata de un momento anterior al de la fiesta (directamente ligado a la misma, en tanto el ensayo es su instancia previa), que constituye otro de los tiempos que integran la narración. Luego de esta escena comienzan a sucederse, separados por fundidos a negro y tomados por cámara fija, distintos cuadros relativos a la fiesta en sí: una formación de hombres jóvenes que marcha por la calle haciendo sonar los cascabeles que lleva adheridos a las botas, tres hileras de mujeres vestidas con trajes anaranjados que bailan y acompañan la música con golpes de palmas y sonidos vocales, un grupo de personas realizando los pasos de una coreografía entre las que se destaca una joven vestida de blanco y dorado.¹ Las vestimentas de quienes realizan los cuadros de baile abarcan una amplia gama de colores y tonalidades: amarillo, celeste, blanco, dorado, plateado, azul, rojo, negro y son acompañadas por apliques de lentejuelas, brillos, plumas que le otorgan un carácter vistoso a los trajes, los sombreros y el calzado. Se trata de atuendos muy elaborados que, puede suponerse, han demandado un considerable tiempo y costo de realización. Sin embargo, el relato elide toda alusión al respecto, como así también a las características de la organización del evento. Solamente una escena muestra una reunión entre representantes de los grupos de baile de las distintas zonas (Mataderos, Lugano A, Lugano B, entre otras), en la que se discuten algunas cuestiones relacionadas con los preparativos de la fiesta. Y si bien aparecen numerosos momentos en los que se registran ensayos de las danzas que se realizarán durante la misma, se trata de coreografías que, en su mayor parte, ya están armadas, es decir que el proceso de aprendizaje de los pasos y movimientos ha tenido lugar en un tiempo anterior. Sólo en dos ocasiones aparecen indicaciones ligadas a la realización de las coreografías: el momento en el que uno de los bailarines le indica a otro que debe comenzar el paso de baile con el pie derecho y la escena en la que un

¹ Con relación a la organización de esta secuencia, Rejtman expresa que:

Siempre me gustaron los momentos en que la acción de una película se detiene y hay una escena de baile. El final de *Los guantes mágicos* es en una discoteca. En ese sentido sí creo que esta película es extrema, porque eso lo llevo a lo máximo que puedo. En *Silvia Prieto* hay unas escenas bailables también, donde se ve a los personajes bailando y atrás no hay ningún extra, solamente unas luces de colores moviéndose. Es una imagen muy abstracta. Creo que algo de esa abstracción de algún modo se mantiene en *Copacabana*, porque los bailes son un poquito abstractos. En realidad, el baile en sí mismo es abstracto, porque es como olvidarse de lo que hay alrededor y concentrarse en ese momento (Entrevista de Ezequiel Alemian, 2010).

pizarrón exhibe la secuencia de los movimientos a seguir: 1) Básico, 2) Sury, 3) Reloj, 4) Zapateo, 5) Soldado, 6) Arrastrado, 7) Balanceo, 8) Avance y Giro, 9) Abrazo de sury, 10) Círculo). La ausencia de mayores referencias a las etapas previas a la realización de la fiesta colabora en la idea de presentar los acontecimientos desde una cierta distancia (este aspecto se desarrolla más adelante), dado que no se especifican detalles sobre las características de la preparación y organización de la festividad.²

En un determinado momento, la imagen de una de las bailarinas es seguida por otra similar (la mujer continúa bailando y permanece la misma música) pero nocturna (ha anochecido y pueden observarse las luces encendidas de un edificio ubicado por detrás), lo cual indica la progresión del tiempo, es decir, que la fiesta se extiende a lo largo del día y la noche.³

Luego de varios cuadros de baile que transcurren durante la noche, la cámara retorna al movimiento de las primeras imágenes del filme. Un nuevo *travelling* lateral, que recorre el mismo espacio que el del inicio⁴, indica el cierre de la fiesta realizada en homenaje a la Virgen de Copacabana, cuyo registro ha sido el motivo de la realización de esta película.⁵

La segunda secuencia del filme comienza con lo que podría considerarse la cotidianeidad de ese grupo de personas que en la primera parte ha sido registrado durante la fiesta, un momento particular, extraordinario en tanto se opone a lo ordinario de la rutina diaria. De esta manera, pueden observarse imágenes de un taller textil, de una radio, vistas de las casas a medio construir y de las calles de tierra del barrio. Que el

² Al respecto Rejtman (2010) expresa lo siguiente: “Hay un tema central que es la información pero también uno decide qué información quiere pasar y cómo la quiere pasar. Acá yo me basé en la observación y en una información entregada sobre todo a través de una forma visual y sensorial antes que en datos”.

³ La fiesta se realiza en la ciudad de Buenos Aires cada año, desde comienzos de la década del setenta, durante dos domingos del mes de octubre (se trata de datos que no son explicitados por el filme, sino producto de información exterior al mismo, obtenida a partir de artículos periodísticos y del sitio *web* que posee la comunidad boliviana en Argentina).

⁴ Rejtman señala: “Lo filmé así para poder mostrar el lugar. Muestro lo mismo antes y después de la fiesta” (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

⁵ El filme fue producto de un encargo, en el año 2006, del canal de televisión Ciudad Abierta. La intención era realizar una serie de documentales sobre eventos que se llevan a cabo periódicamente en la Ciudad de Buenos Aires (la celebración del día de la primavera, el partido de fútbol entre los equipos de River y Boca, la “marcha del orgullo gay”, entre otros). Al ser consultado sobre las razones que motivaron la elección del tema, Rejtman sostuvo: “Me daba la posibilidad de descubrir un mundo dentro de otro. Es una Buenos Aires que en general los porteños no conocemos. Ni yo mismo. Me daba la posibilidad de descubrir algo nuevo, algo de lo que no sabía nada” (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

relato vuelva a utilizar el *travelling* lateral como procedimiento para registrar las primeras imágenes del taller textil, puede considerarse una marca de la introducción de otro tiempo (como se mencionó, un tiempo ligado a la cotidianeidad, ubicado previa o posteriormente al de la fiesta), así como el *travelling* del comienzo indicaba el inicio de la fiesta, es decir, instauraba el tiempo de la festividad.

En la escena en el taller textil el silencio que rige en el ambiente sólo es interrumpido por el sonido de las máquinas, lo cual contrasta con los sonidos (música, acompañamientos vocales) de las escenas anteriores. Del mismo modo, los colores de los hilos ubicados en los estantes de un mueble aparecen como una versión reducida del despliegue tonal de las vestimentas festivas.

Con relación a la escena en la radio, los comentarios realizados por el locutor sintetizan en cierta manera los núcleos centrales desarrollados en el filme. Por un lado, alude a la danza y la música (lo cual establece un enlace con las imágenes y sonidos previos): “Así, así, levantando las manos, de un lado para otro, moviendo la cintura”, por otro lado, hace referencia al universo textil que, como se verá luego, tiene que ver con la colectividad boliviana: “Auspicia este programa ‘Hilos Emanuel’. Hilos para recta, hilos poliéster. Todos los colores. Accesorios. Repuestos para máquinas de coser y otros artículos”. En tercer lugar, introduce la noción de viaje, que constituye el motivo central del filme, como también se analizará luego: “Tarjetas ‘Hola Vieja’, para llamar a Bolivia y a todo el mundo”. Finalmente, sitúa las coordenadas espaciales en las que se desarrolla la acción al mencionar uno de los comercios como ubicado en la calle “La Facultad”, en la intersección con la Avenida Eva Perón (que atraviesa el barrio de Villa Lugano).

A partir de esta escena, de las imágenes en el taller y del diálogo telefónico sostenido por una mujer que llama a su familia en Bolivia desde un locutorio, pueden inferirse algunas de las características de la vida de la comunidad boliviana en Buenos Aires. En la conversación telefónica la mujer manifiesta lo siguiente: “Si querés te puedo dar el número de teléfono donde yo estoy trabajando ahora, generalmente. Donde estaba, donde llegué... cambié pues de trabajo yo porque me trataron mal. Estoy trabajando ahora en otro lugar (...) Ahora quiero enviar dinero pero no me estoy comunicando con ninguno de mis tíos”. Las imágenes de la mujer y las otras personas que se encuentran en el locutorio aparecen duplicadas por los espejos del interior de las cabinas

telefónicas, lo cual puede ponerse en relación con la gran cantidad de personas que se encuentra en una situación similar (bolivianos residentes en la Argentina, muchas veces empleados en condiciones cercanas a la explotación, que envían dinero a sus familiares en Bolivia).⁶

De esta manera, el diálogo telefónico, sumado a las escenas en el taller textil y en el barrio resumen, en cierta medida, el universo laboral y cotidiano de un grupo social en el tiempo anterior y posterior a la fiesta.⁷

El filme propone un acercamiento a un acontecimiento particular, como son los festejos realizados en homenaje a la Virgen de Copacabana, que puede encuadrarse dentro de la estructura de un viaje. Una travesía hacia el mundo que implica el acontecimiento en cuestión (los ensayos, las reuniones, la fiesta en sí misma con sus cuadros de danza y música, el después del evento), enmarcada dentro del viaje, en sentido literal, que deben realizar los hombres y mujeres bolivianos para llegar a Buenos Aires. En este sentido, el relato se inicia y finaliza con dos cámaras en movimiento (el *travelling* lateral ya mencionado y un plano secuencia tomado desde la cabina de un ómnibus que transporta pasajeros hacia Buenos Aires respectivamente), que permiten instalar la idea de un desplazamiento.⁸ Entre estos dos movimientos se extienden, tomados por cámara fija, los momentos de baile, los ensayos, las imágenes del barrio General San Martín en el

⁶ Parte de la comunidad boliviana residente en Argentina es empleada en talleres textiles (muchos de los cuales no cumplen con las normas laborales en cuanto a horarios de la jornada, salarios y medidas de seguridad dado que funcionan de manera clandestina).

Un estudio de Leonardo de la Torre Avila indica que: “La tercera parte de Bolivia está fuera del país, sobre todo en Argentina, USA, Europa. Las remesas que envían los bolivianos que se fueron al exterior superan la inversión extranjera en nuestro país” (en Brie, 2009: 4).

⁷ Rejtman (2010) expresa que:

Es cierto que si uno piensa en la comunidad boliviana en la Argentina, lo más común es hablar de la discriminación, el maltrato, el racismo y la pobreza, pero yo quise aprovechar la oportunidad para mostrar otras cosas. Porque quizás de tanto insistir sobre lo mismo lo único que se logra es cristalizar una imagen y al final te convertís un poco en cómplice de esa mirada discriminatoria. Me pareció que estaba bueno mostrarlos en una actividad que disfrutaban y lo vital de su vida cotidiana (...).

⁸ Rejtman indica que la decisión de poner la cámara en movimiento requiere un fundamento: “La cámara puede moverse pero tiene que moverse por algo. ¿Si no para qué mover la cámara?” (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 79). En este caso, el director sostiene que consideró al *travelling* lateral como la mejor manera de resolver lo que quería mostrar (el lugar antes y después de la fiesta) (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

Los otros únicos momentos en que la cámara realiza movimientos aparecen en el *travelling* lateral en el taller textil y cuando un paneo permite observar las dimensiones del local donde se está llevando a cabo uno de los ensayos.

sur de la ciudad de Buenos Aires, las vistas de la ciudad boliviana de Villazón, que funcionan como “instantáneas” que dan cuenta del recorrido.

Las dos escenas en las que aparece en primer plano un álbum de fotos, al tiempo que una mano pasa las páginas y una voz en *off* describe las imágenes, operan como condensaciones del viaje más amplio que plantea el filme, en tanto proponen dos recorridos: uno hacia las características de Bolivia (su geografía, las ciudades, los lugares “típicos”: “El lago Titicaca, La Paz, a 4000 metros sobre el nivel del mar, la cantuta, flor nacional (...) El majestuoso Illimani, de día y de noche...”) y otro que alude al proceso de adaptación que requiere toda inmigración (en este caso de Bolivia a la Argentina): “Estas fotografías son cuando llegué a Buenos Aires... Acá, 7 de agosto del '62 en Colegiales..., una pensión en Villa Luro..., después de haber trabajado...”. Ambas escenas (que introducen el tiempo más lejano con relación al momento de la festividad), constituyen las únicas instancias en las que el filme alude a la presencia de un interlocutor (a quien se dirige la voz que habla y a quien se muestran las fotografías). La entrevista, tal como es utilizada en el modelo tradicional de documental, adopta aquí la forma del retiro del cuadro de ambos sujetos (entrevistador y entrevistado, aunque de este último puede verse el brazo y la mano). Sólo permanece, en *off*, la voz de quien relata, al tiempo que la disposición del encuadre genera la impresión de que el álbum de fotos se muestra al espectador.

El recorrido que plantea la narración es desandado en tanto el relato comienza con las imágenes de los preparativos de la festividad, retrocede en el tiempo para registrar sus momentos previos (los ensayos) y se aleja más aún hasta la instancia en la que los hombres y mujeres bolivianos que luego –puede suponerse– tomarán parte del evento, abordan un ómnibus con destino a Buenos Aires.⁹

⁹ Rejtman expresa que esta estructura fue armada durante el montaje:

Cuando la armé de esta manera no lo hice pensando en ir de lo menos intenso a lo más intenso o viceversa. Mis películas no están pensadas como estructuras dramáticas tradicionales. Apuesto más a que cada escena tenga su propia vida que a un *increscendo*, a montar un clima y después desarmarlo (...) Me interesaba mucho más lo que había detrás de la fiesta que lo que la fiesta misma era. No el desfile de la gente de las comparsas y de los grupos de baile, que me parecía pintoresco pero no mucho más que eso, sino lo que había detrás. Por eso decidí poner la fiesta al principio, para que la película no se transformara en un camino hacia ese momento que iba a ser el motivo y la culminación de todo. La fiesta tenía que ser una excusa para ver lo que había detrás (Entrevista de Ezequiel Alemian, 2010).

La distancia que la cámara establece entre el objetivo y el objeto a encuadrar es por lo general considerable. La mayor parte de los planos del filme son generales o medios, lo cual necesariamente ubica al espectador un tanto alejado de la imagen que se muestra, reforzando así su lugar de observador (que es, habitualmente, el atribuido a un viajero).¹⁰ En numerosas ocasiones la cámara es emplazada a varios metros de los personajes que registra (como por ejemplo la escena en la que hombres y mujeres que llevan los trajes festivos aparecen sentados a una extensa mesa, en un momento previo al ensayo, o aquella en la que un grupo de pasajeros aguarda de pie frente al ómnibus que la policía aduanera finalice la revisión del vehículo). En otras dos escenas, la cámara directamente encuadra la imagen a través de una ventana o se ubica, retirada, en el hueco de una puerta y desde ambos puntos permite observar, a la distancia, los ensayos de las coreografías.¹¹

La última secuencia del filme abre con un plano general de la estación de trenes de la ciudad de Villazón (el relato elide precisamente las imágenes de los traslados, porque la narración en sí es la que constituye el viaje), en la que puede observarse una formación del ferrocarril detenida. En un contexto en el que el tren ha sido reemplazado en su mayor parte por el ómnibus de larga distancia, el ferrocarril sólo puede aparecer inmóvil y en una estación desierta.¹²

Las imágenes que siguen luego adquieren la connotación de tarjeta postal, en tanto funcionan como fotografías que caracterizan un espacio: el edificio del Cine Teatro Libertador Bolívar, un mercado en la calle, el valle desde la altura. La quietud sólo es interrumpida por el paso de una bicicleta, un automóvil o un transeúnte que atraviesa los ambientes en cuestión.¹³ Estas vistas dejan paso a las imágenes de las situaciones cotidianas en la frontera boliviano-argentina. Si bien el filme no se centra en la cuestión de la inmigración, hace claramente referencia a ella en las escenas que transcurren en la

¹⁰ La única excepción la constituyen los primeros planos correspondientes a los álbumes de fotos antes mencionados y a las escenas en la Aduana que se describen a continuación.

¹¹ “A mí me gusta encontrar, en cada escena, el lugar donde pueda poner la cámara y filmar todo desde ahí. Es una cuestión de economía narrativa” (Rejtman en la entrevista realizada por Horacio Bernades, 2010).

¹² El afiche promocional de la película presentaba justamente esta imagen: los vagones detenidos sobre la vía, recortados sobre un cúmulo de nubes blancas.

¹³ Rejtman señala al respecto: “Los tiempos en *Copacabana*, sobre todo en la segunda parte, tienen una construcción muy pausada. Como no había acciones demasiado concretas me dejé llevar por el gusto de la contemplación” (Entrevista de Maite Alberdi e Ivan Pinto, 2009).

Aduana.¹⁴ Un letrero pintado en la parte superior de un puente anuncia: “Bienvenidos a la República Argentina”, instantes después de la escena en la que los pasajeros que se han visto obligados a descender del ómnibus para que la policía aduanera realice una revisión del mismo, esperan de pie la finalización del procedimiento.¹⁵

La violencia ejercida sobre aquellos que deben migrar (los traslados son motivados por la búsqueda de mejores horizontes laborales y por la posibilidad de enviar dinero a los familiares que permanecen en el país natal), aparece en los planos picados¹⁶ que enfocan las pertenencias sacadas de los bolsos por el personal de la aduana (“¿Qué traemos? ¿Ropa nomás?”, “¿Por qué trae ropa mojada...?”, en los dichos de los gendarmes: “Tiene que traer documento sí o sí. Sin documento no va a pasar”, en el discurso de la azafata del ómnibus que traslada a un grupo de personas bolivianas hacia la Argentina: “La unidad cuenta con un baño que está habilitado para hacer ‘pipi’, no ‘popo’. Caso contrario será clausurado”).¹⁷

La narración finaliza con el comienzo de un viaje que representa la expectativa de una mejora de vida, así como el inicio del filme presentaba los momentos previos y posteriores a la festividad. En este cruce de tiempos, el relato anuda un conjunto de escenarios y situaciones que, a través de un grupo de circuitos y recorridos, le da forma a la observación de un universo.

Bibliografía

¹⁴ Gonzalo Aguilar (2009) sostiene que “Esta entrada en un país extranjero es la entrada en una invisibilidad que el documental de Rejtman se propone hacer visible (...) La comunidad boliviana vive camuflada en una ciudad que es totalmente indiferente a su existencia (como lo subrayan las excepcionales perspectivas urbanas de Rejtman) pero no por eso se diluye y abandona su trama secreta”.

¹⁵ Rejtman indica: “Esa toma es la única que hicimos con cámara oculta. Nos bajamos del ómnibus y dejamos la cámara en el último asiento. Así que el policía que hace la requisa nunca supo que estaba siendo filmado. Igual, la cámara oculta es un recurso del cual no quise abusar” (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

¹⁶ El plano picado genera una impresión de disminución, de empequeñecimiento de la imagen que se liga a la situación experimentada por las personas revisadas en la Aduana.

¹⁷ Al respecto, Rejtman expresa:

(...) la filmación en la frontera con Bolivia, en La Quiaca, fue obviamente una puesta en escena: todos los gendarmes se ocupaban de controlar cosas que sin la presencia de la cámara no hubieran controlado, hacían preguntas que de otro modo no habrían hecho. Era un incordio para la gente que pasaba todos los días; los revisaban mucho más, porque básicamente estábamos nosotros con la cámara. Había una gran puesta en escena montada: esa es la realidad que uno filma, esa puesta en escena. La realidad no se puede filmar (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 79).

Aguilar, Gonzalo (2009), “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. De *La hora de los hornos* a *Copacabana*”, en *La fuga, revista de cine*, primavera. Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/sobre-guion-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>

Alberdi, Maite e Iván Pinto (2009), “Entrevista a Martín Rejtman a propósito de *Copacabana*”, en *La Fuga, revista de cine*, primavera. Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>

Alemian Ezequiel (2010), “Martín Rejtman: nunca me corrí del lugar de observador”, en *La Capital*, 21 de enero.

Bernades, Horacio (2010), “Martín Rejtman cuenta cómo hizo *Copacabana*”, en *El blog del lente creativo*, 25 de enero. Dirección electrónica: <http://lentecreativo.wordpress.com/martin-rejtman-cuenta-como-hizo-copacabana/>

Bernini, Emilio (2008), *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*, Buenos Aires: Pic Nic Editorial.

Brie, César (2009), “Notas a la Odisea”, en *Teatro de los Andes, Odisea*, La Paz: Plural Editores.

Oubiña, David y Rafael Filippelli (2007), “Los pobres: maneras de ejercer un oficio”, en *Punto de Vista*, Año XXX, Número 88, Buenos Aires, agosto.

Rejtman, Martín (2010), “Un documental con la impronta de Martín Rejtman”, UOL noticias, 10 de enero. Dirección electrónica: <http://uol.elargentino.com/nota-77122-sección-114-copacabana-un-documental-con-la-impronta-de-martin-rejtman>

Re-semantizaciones literarias del cine en la época de las tecnologías televisivas y cibernéticas: el caso de Fresán y Fuguet

Ximena Vergara Versluys

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

parriola@uc.cl

Resumen:

Este trabajo pretende abordar temática, crítica y contextualmente dos textos literarios influenciados por el cine, en tanto fenómeno estético desplazado desde la sala oscura hacia el televisor o el VHS. Para esto, se abordarán la novela *Esperanto* (1997) de Rodrigo Fresán y la secuencia inicial de *Por favor, rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet. Vinculados los textos por el Manifiesto *Mcondo*, y relacionados con un estadio pre-digital, se verá cómo ambos dan señas tempranas de un estadio literario-latinoamericano mediatizado. Particularmente, en el caso de *Esperanto* se planteará una discusión en torno a la apropiación y re-semantización política de un ídolo clásico como James Dean, y en el caso de *Por favor, rebobinar* se problematizará la imbricación del cine en la configuración subjetiva de un personaje que asume discursivamente las características de un cinéfago.

Palabras clave:

literatura - tecnología televisiva – cine – política - identidad

Re-semantizaciones literarias del cine en la época de las tecnologías televisivas y cibernéticas: el caso de Fresán y Fuguet

El cine televisado o la lógica del *zapping* son dos ejemplos combinatorios que, conviven –o sobreviven– con un estadio de virtualidad provisto por la tecnología digital. Ahora, si

consideramos que la literatura actual no permanece ajena a este estadio avanzado de lo que McLuhan en la década del sesenta prefiguró como «implosión mediática», la pregunta que asume este trabajo es de qué forma el contexto «en vías de digitalización» de los años 90 se visibiliza en los textos de dos autores latinoamericanos que durante esta década –a costa de muchas críticas– integran las tecnologías surgentes en la escritura. Unidas implícitamente por el manifiesto *Mcondo* (1996) la novela *Esperanto* (1997) de Rodrigo Fresán y la secuencia inicial de *Por favor rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet, dan señas tempranas de un interés por lo global que se nutre del fenómeno cinematográfico para replantear disyuntivas de la identidad.

Preliminarmente, enfatizamos que ya no se trata de la pantalla negra e hipnótica que habría invitado a la creación de ficciones ontológicas (*La invención de Morel*, 1940) o que habría sustentado la construcción literaria de ciudades cinematográficas (*Cinelandia*, 1923). Como fenómeno desplazado hacia la caja televisiva, el cine plantea nuevas problemáticas, una de ellas: el ejercicio de «globalizarse» o lo que también, podríamos comprender como una fase avanzada del ansia cosmopolita del primer cine.

En palabras de Monsiváis, la televisión “«Globaliza» al televidente al insistir en la correspondencia de su país con lo internacional, y al familiarizarlo con la diversidad del paisaje. Más que el cine, por el número de horas invertidas la televisión destruye los bastiones del aislacionismo cultural” (2000: 213). Además, enfocándose en la receptividad disímil del cine y de la televisión, Monsiváis destaca el factor del «monitoreo», cuya variante evolutiva, el *zapping*, es la suma del devenir igualitario de las imágenes y del devenir televisivo del fenómeno cinematográfico. Entendido así, el cine se reconfigura como retazo de la mezcla visual-televisiva que, en su totalidad no es sino un engendro de imágenes múltiples.

Este escenario en donde el *ballet* clásico del canal 30 es antecedido por MTV de alguna forma contiene un símil con *Esperanto*, novela que, siguiendo el patrón de la mixtura, conjuga en sus páginas a Proust y a The Beatles, bajo una lógica democrática de citas que no desmedra ni personajes ni obras, sean éstas de precedencia culta o popular, o más explícitamente, de procedencia pop. Si bien el texto nos provee de referencias audiovisuales explícitas –desde un barco bautizado como *El Ángel Azul* hasta el establecimiento de un vínculo entre un núcleo familiar y *Los Locos Adams*– lo que nos interesa particularmente es interrogar la novela desde la consideración de la alusión

mediática como un ejercicio intertextual soterradamente político.

Para enfocar este punto es relevante considerar el texto *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90* (2005) de Laura Ruiz, quien engloba a una veintena de autores como De Santis, Birmajer o el propio Fresán, no desde el concepto de generación,¹ sino desde ciertos requisitos vivenciales de los autores: haber vivido su adolescencia y juventud bajo el régimen militar y haber iniciado sus publicaciones en la década del 90. Bajo esta lógica, Ruiz reúne este pluralismo escritural teniendo en cuenta un generalizado rechazo al autoritarismo escolar y dictatorial, que desde un punto de vista estético, se traduciría en sus textos “como un alivio que les permite cuestionar géneros y padres literarios, el mercado editorial y hasta el lenguaje mismo” (2005: 60).

Si bien este punto nos desplaza hacia el territorio autobiográfico y nos permitiría leer la novela desde esa clave, nos centraremos en una de las tres experiencias que Ruiz establece como rasgos vivenciales comunes de esta no-generación; el clima de cementerio, el miedo ubicuo y la puesta de identidad bajo sospecha. Este último eje del que se desprenderá nuestra lectura, es planteado de la siguiente forma por Ruiz: “[...] durante el período dictatorial todo joven era transformado automáticamente en sospechoso de delito y debía demostrar la propia identidad con documentación cada vez que salía a la calle; fueron momentos en que el documento de identidad adquirió el valor de salvoconducto para seguir viviendo” (2005: 51).

Considerada ya esta premisa de Ruiz veremos cómo los dilemas identitarios son expuestos en la novela desde correlatos visuales y audiovisuales. Un primer caso elocuente está dado por la asimilación entre Esperanto y James Dean, una equiparación realizada mediante la lógica constructiva del *alter ego* o lo que, según los términos antropológico-cinematográficos enunciados por Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* (1956) podemos asociar al tópico del doble.

Si bien este mito universal –presente desde el retrato antropomórfico de las cavernas y actualizado en la búsqueda de la inmortalidad en la ontología fantasmagórica de la pantalla– se ajusta, según Morin, a novelas como *La invención de Morel*, recalcamos cómo en *Esperanto*, sin desaparecer, la temática del doble se complejiza. En este caso concreto, ya no se intenta expandir perpetuamente al propio ser, sino que se intenta

¹ Para argumentar esto, la autora alude al hecho de que, bajo los supuestos generacionales dados por Julius Peters, no habría en este grupo ni guía intelectual, ni lenguaje diferenciador ni conciencia de pertenencia a una comunidad.

encontrar en un otro la prolongación existencial, lo cual adquiere sentido bajo la lectura de la identidad difuminada en un contexto de represión dictatorial.

Según esto, la presencia espectral de lo humano, esto es, la duplicación actualizada en la fotografía o en la pantalla cinematográfica, se supedita a la apropiación que el personaje Esperanto realiza del registro fotográfico de James Dean: “Esperanto compró una postal en el kiosco del hotel. Una postal con la foto de James Dean. La misma foto del póster que alguna vez le había regalado Cecilia para que lo usara como espejo” (1997: 159). Particularmente, este retrato (*James Dean in Sweater* tomado por el fotógrafo estadounidense Phil Stern en el año 1955) interesa por las implicancias que tiene en la configuración subjetiva de Esperanto. Lo cual, se ciñe al hecho de que el retrato, más que reivindicar al actor en su calidad de ídolo generacional de la década del 50, pareciera reproducir el factor mitologizante de «lo maldito», un mito nutrido por la lógica de funcionamiento del *star system* según lo propuesto por Morin en *Las estrellas del cine* (1957): “estos nuevos artistas brotan de sus personajes de heroínas o héroes. Determinados por ellos, los determinan a su vez” (1964: 13).

En el caso de James Dean, esta determinación está dada por la expansión de su trágica muerte desde el territorio de lo cinematográfico-mítico al terreno de lo real, y se ve amplificada además por la superstición de «malditez» que circunda a la película *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).² Lo cual, quedando expuesto en la novela, otorga indicios de cómo Esperanto, más que apropiarse de la variante idolátrica de James Dean, se apropia del sino trágico del actor:

El póster de James Dean –como corresponde– de cara a la pared. [...] James Dean con la mirada torcida de quien se intuye maldito y desafortunado y blanco y negro y gris. James Dean despeinado por un viento tan invisible como inevitable. James Dean hundiéndose sin posibilidad alguna de retorno dentro de la ciénaga de su *sweater* antes de pisar a fondo el acelerador de su flamante Porsche 550 Spyder. La velocidad larga que suele caracterizar a las vidas cortas (1997: 34).³

² Esto, en la medida que se asocian al film las muertes tempranas –y trágicas– que tuvieron los actores de la película Natalie Wood y Sal Mineo, la primera ahogada en 1981, el segundo acuchillado en 1976.

³ Además, en relación a la presencia de este eje trágico-mítico, destaca el mito vinculado al Porsche de Dean también denominado «El pequeño Bastardo» ya que el motor de éste, instalado posteriormente en autos de variados dueños, se relacionaría con la muerte de éstos en accidentes de tráfico. Esto, hasta la desaparición del motor luego de una exposición que en 1960 habría reconstruido el modelo original.

Por su parte, al centrarnos en el nexo entre la película y la novela, destacamos la predisposición negativa que tanto Jim Stark como Esperanto tendrían hacia sus padres, esto, además del consecuente vínculo entre la ausencia paterna y el concepto de «rebeldía». Sin embargo, al considerar los supuestos de orfandad, tenemos que, como maneras de subyugar la ausencia, los jóvenes de *Rebelde sin causa*, buscarían en los pares los lazos familiares, bordeando inclusive la admiración sacrificial como se ve en personaje de Platón hacia Jim Stark. Distintamente, en el caso de la novela, al expandir según nuestra lectura, la paternidad sanguínea hacia el problema figurativo de la paternidad autoritario-estatal, se tiene que la disconformidad operaría como respuesta a una situación política.

Ahora, como puede desprenderse de la caracterización apática del personaje y de su contexto escritural noventero, tenemos que el rigor contestatario de lo «rebeldes» se desdibuja para asentarse en un estadio existencial donde primaría la lógica del desencanto. No obstante esto y aún considerándose la distancia entre el gesto contestatario y el gesto apático, la premisa de Jim Stark «Ellos no me comprenden» es actualizada por Esperanto en la frase o *leit motiv* recurrente «Nadie me entiende».

Por otra parte, al expandirse el vínculo entre Esperanto y su *alter ego* –o pretendido doble– James Dean hacia un nivel generacional, tenemos que la búsqueda de un ícono identitario respondería a la manera en que Latinoamérica re-sitúa, inclusive anacrónicamente, a los ídolos de Hollywood. Esto, bajo la consideración del concepto de «americanización» que nos permite retomar ciertos planteamientos de Monsiváis: “Quien se americaniza o se «desnacionaliza», según se vea, adquiere ante sí mismo, en diversas escalas, solvencia psicológica y fluidez social y, sin que pueda evitarlo, compara de modo incesante lo que ocurre en su país y en Estados Unidos con resultados siempre desfavorables para lo nacional” (2000: 225).

Además, Monsiváis enfatiza el hecho de que el resultado de este proceso sería el asentamiento de la ilusión de pertenecer a dos países “a uno por nacimiento, a otro por modo de vida” (2000: 225) lo cual, conllevaría a la aceptación y promulgación de nuevos hábitos y costumbres. Aspecto que, en el caso de la novela nos permite señalar cómo las referencias audiovisuales, al mismo tiempo que se sitúan como contrapuntos aludidos, se estructuran también como formas mediáticas que redefinen la experiencia de Esperanto. Con lo cual, la existencia misma del personaje se erige como suceso

ficticio:

Sabía que cuando se había referido a “una de aquellas películas” lo que en verdad había querido decir era que no, no era justo, no podían haberle ocurrido tantas cosas terribles a una sola persona que todavía no había superado lo que estadísticamente era la mitad de la vida de un hombre. No era lo dramáticamente *correcto* o *apropiado*. Nadie en su sano juicio le creería esa película, semejante catálogo de atrocidades. Ningún productor permitiría el despropósito poco comercial no de uno sino de dos bebés muertos en su trama (1997: 153).

A su vez, esta manera de internalizar el influjo mediático, norteamericano y latinoamericano en tanto la trama expuesta es paródicamente melodramática, se patentiza en la manera en que el personaje asocia lo visible con recuerdos televisivo-cinematográficos. Lo cual, se hace notar por ejemplo en su aproximación apreciativa hacia la clínica psiquiátrica en que estaría internada su mujer: “A Esperanto siempre le fascinó la puesta en escena involuntariamente cinematográfica de estos lugares. Plano general de Esperanto sentado en uno de los extremos de un largo pasillo recamado con modernos *vitraux* religiosos” (1997: 125).

Inclusive, esta modalidad alusiva ya no a los referentes explícitos, sino a las formas de construcción de la imagen cinematográfica, destaca por expandirse hacia la propia corporalidad del personaje, como se ve en la comparación realizada entre el hablar poco y los subtítulos de las películas:

Todo lo que salía de sus labios le parecía opaco, tibio, indigno de hacerlo sonido. Un síntoma similar al de los subtítulos de las películas, pensó: alguien dice algo –muchas palabras, cuidadosamente escogidas, construcción ingeniosa– y lo que terminaba apareciendo en el borde inferior de la pantalla era, apenas, la más sintética y torpe de las traducciones. Señales de humo, Clave Morse, formas artificiales del idioma. Esperanto hablando en subtítulos (1997: 60).

Este terreno en donde las fronteras entre la realidad y el cine se desdibujan, nos permite ahora desplazarnos hacia el texto de Fuguet, considerado *a priori* como un impulso escritural imbricado temáticamente con el cine, para evolucionar hacia lo que hoy por hoy podemos considerar como un ejercicio literario de yuxtaposición formal con el cine,

específicamente me refiero a la dirección y montaje textual de la autobiografía de Andrés Caicedo *Mi cuerpo es una celda* (2008) y a la investigación documental-textual *Missing* (2009).

“Una estrella -y- media” secuencia inicial de la novela en cuestión es desde su título una auto-reflexión de la subjetividad por medio del lenguaje que rodea al cine, esto es, mediante la calificación a través de estrellas inaugurada por Leonard Maltin en su guía enciclopédica del cine aparecida por primera vez en 1969. En este sistema donde “Cuatro estrellas es lo máximo, lo mejor, lo sublime” (Fuguet, 1994: 18) una estrella y media es el abismo, lo rezagado, es el desajuste total o parcial al gusto general.

Como cinéfilo compulsivo, el narrador-escritor de este «diario de vida por encargo de psiquiatra» se apropia del silogismo de Erick Rohmer: “*nosotros no vivimos. La vida era la pantalla, era el cine*” (1994: 23). Ahora bien, contextualizada esta «premisa de vida» en los noventa y enmarcada en el espacio laboral del personaje (el centro arqueológico de arriendos de VHS Errol’s) es sugerente detenerse en el campo semántico que se despliega en este diario. En relación a la guía de Maltin, el personaje escribe: “Lo leía antes de quedarme dormido. Lo *scaneaba* en el baño, en la micro” (1994:18). Como posible símil del neologismo «videar» de la pandilla de *La naranja mecánica* (1971) «scanear» se estructura aquí como metáfora del registrar cinematográfico.

Siguiendo este esquema, en donde la vida es una estrella y media, y el ojo una cámara, la siguiente cita permite amplificar la idea de que el cine, habiendo superado la hipnosis receptiva planteada por Barthes, transmuta a psicosis: “Más que creer que los ojos de Dios siempre me están mirando, siento que lo que tengo dentro del cerebro, conectado a los ojos, es una cámara que registra cada uno de mis actos” (1994: 17).

En esta línea de metaforización audiovisual –e industrial– de lo existencial y de lo religioso, es sugerente, finalmente, preguntarnos por la presencia o ausencia de lo político. Puesto que, si en *Esperanto* pudo establecerse una asociación entre el dispositivo mediático y el contexto dictatorial, este texto –para muchos *light*, menor o anti-estético– nos provee igualmente de alusiones tácitas o inclusive ambiguamente políticas:

Para Maltin y compañía, lo más bajo de la escala es una estrella, pero en vez de poner una sola, la reemplazan por la palabra onomatopéyica BOMB, que viene de bomba, claro, e

implica lo peor, algo que falló, los rastros humeantes que quedaron después de un estallido. Algunos se enredan y creen que BOMB es positivo, lo confunden con *bomba*, que en Chile, quién sabe por qué motivo oculto, es sinónimo de positivo (1994: 18).

Este cita con que cerramos –para muchos *light*, menor o anti-estética– nos provee dentro de sus claves mediáticas un comentario crítico y de alguna forma, emparenta a los textos revisados, desde un enfoque distante al lugar común que suele reunirlos: la globalización.

Bibliografía

Barthes, Roland (1986), “Salir del cine”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós.

Bioy Casares, Adolfo (1953), *La invención de Morel*, Buenos Aires: Emecé.

Caicedo/Fuguet (2008), *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*, Santiago: Norma.

Fresán, Rodrigo (1997), *Esperanto*, Barcelona: Tusquets.

Fuguet, Alberto (2009), *Missing (una investigación)*, Santiago: Alfaguara.

Fuguet, Alberto (1996), *McOndo*, Barcelona: Mondadori.

Fuguet, Alberto (1994), *Por favor, rebobinar*, Santiago: Planeta.

Gómez de la Serna, Ramón (1995), *Cinelandia*, Madrid: Valdemar.

McLuhan, Marshall (1998), *Escritos esenciales*. Barcelona: Paidós.

Monsiváis, Carlos (2000), *Aires de familia*, Barcelona: Anagrama.

Morin, Edgar (1964), *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: Eudeba.

Morin, Edgar (1961), *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.

Ruiz, Laura (2005), *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires: Biblos.

Trasmisiones y legados familiares en algunos filmes de Andrés Di Tella

Marcela Visconti

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

viscontimarcela@hotmail.com

Resumen:

En el actual movimiento de renovación de la narración cinematográfica se reconoce una forma fílmica particular, emparentada con su homóloga literaria, que se conoce como *cine ensayo*. Un referente del ensayismo audiovisual contemporáneo dentro del campo cinematográfico local se encuentra en la obra del cineasta Andrés Di Tella. La presente propuesta explora algunos ejemplos de su filmografía dando cuenta de cómo en los mismos Di Tella trabaja lo autobiográfico como una instancia de cruce de la historia con la Historia y de cómo inscribe dentro de ese marco la puesta en acto de la transmisión de un legado familiar.

Palabras clave:

cine ensayo – Historia – legados familiares – transmisión generacional

Trasmisiones y legados familiares en algunos filmes de Andrés Di Tella

En el actual movimiento de renovación de la narración cinematográfica, que pone en juego un borramiento de las fronteras entre ficción y no ficción, un cruce de dispositivos tecnológicos diversos y una proliferación de relatos en clave autobiográfica, se reconoce -en la precisa intersección de estos elementos- una forma fílmica particular, emparentada con su homóloga literaria, que se conoce como *cine ensayo*. Una referencia del ensayismo audiovisual contemporáneo dentro del campo cinematográfico local se encuentra en la obra del realizador Andrés Di Tella. La presente propuesta explora algunos ejemplos de su filmografía - *Fotografías* (2007), *La TV y yo (Notas en una libreta)* (2003) y *Montoneros, una historia* (1994)- dando cuenta de cómo en los mismos Di Tella trabaja lo autobiográfico como una

instancia de cruce de la historia con la Historia y de cómo inscribe dentro de ese marco la puesta en acto de la transmisión de un legado familiar.

Lo autobiográfico: la familia y la Historia

Fotografías es un ejercicio de memoria autobiográfica. La autobiografía es un tipo de escritura del yo que, a través de una operación retrospectiva, transforma la experiencia subjetiva en lenguaje, en algo comunicable desde un yo que narra no para sí sino hacia otro. En la autobiografía -afirma Ricardo Piglia- “la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje” (1968:5): se trata de lo vivido en tanto es transmitido a alguien a través de un relato. La narración autobiográfica, al ir replegándose sobre el sí mismo se despliega hacia su destinatario, capturando su atención en un pacto de lectura peculiar que lo incluye y al mismo tiempo lo excluye. Así la autobiografía se instala en la frontera de lo público y lo privado: porque se escribe, la historia personal se hace pública. El relato sobre la propia vida no es un monólogo en tanto existe ese otro que abre el círculo tautológico del nombre propio extrayendo nuevos sentidos de “las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse” –en palabras de Piglia (1968:5)-. El yo que produce el pacto autobiográfico es el que –siguiendo con este autor- “habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo” (1968:5). Este entrecruzamiento entre la vida privada y la esfera pública es uno de los rasgos autobiográficos que caracteriza la obra cinematográfica de Andrés Di Tella cuya familia, a través de las figuras de su abuelo y su padre, se encuentra ligada, en un primer momento, al desarrollo de una burguesía industrial nacional con la fábrica SIAM Di Tella y, luego, a la conformación de una *elite* intelectual y artística en torno al Instituto Di Tella, un centro de investigación y producción cultural activo en la década del '60 que marcó un antes y un después en la escena cultural argentina.

La atracción del director por las familias es confesa: “Siempre me fascinaron las familias, uno puede falsear su historia, fabular, pero al final, no hay donde esconderse”, declara en *Fotografías*. Di Tella encuentra en las familias algo más que las familias: un espacio de ocultamiento y revelación y asimismo un dispositivo de producción de un saber que trasciende los límites de lo familiar, un saber social. En una dirección ya explorada en su filme anterior *La TV y yo (Notas en una libreta)*, *Fotografías* habilita una vía sesgada de acceso a la Historia a través del pasado familiar. Al poner en juego época y familia, la

articulación entre Historia e historia queda marcada en términos generacionales: la familia funciona como un dispositivo de producción de un saber público-privado que se transmite entre generaciones, de modo tal –y esto es lo importante- que *la transmisión es parte del mecanismo de producción de ese saber*; es decir, que lo que se transmite se constituye como un saber en el proceso mismo de su transmisión. De esta forma el filme pone el énfasis no tanto en la historia contada sino en la experiencia de contarla (volveré sobre esto más adelante al referirme a la presencia de Rocco, hijo de Di Tella, en *Fotografías*).

En el caso de *La TV y yo (Notas en una libreta)* Di Tella indaga la historia de la televisión argentina asociando el surgimiento local de esta industria con la labor pionera de la familia Yankelevich. En ese contexto el realizador recupera, junto a la de Jaime Yankelevich, la figura de su propio abuelo Torcuato Di Tella presentándolos como dos personajes representativos de esa burguesía nacional promotora del desarrollo industrial del país en una “época de oro” que luego se derrumbó. En su indagación sobre el origen de la televisión argentina o sobre el emporio SIAM Di Tella, *La TV y yo* va dando cuenta de la época en la que un modelo de país industrial hizo posibles esas empresas que a menudo tomaban el nombre de las familias que las forjaban. Así, la familia funciona como una instancia de producción y transmisión de un tipo de saberes que ponen en diálogo historias y tiempos. Asimismo en *La TV y yo* el realizador cuenta que, sorteando el destino de empresario industrial que preveía el mandato familiar para su padre Torcuato, éste último –una vez muerto el abuelo- se avoca a sus propios intereses ligados a la sociología, los cuales lo llevarán, entre otras cosas, a la creación del Instituto Di Tella. En definitiva, el cambio de rumbo adoptado por Torcuato padre termina acercándolo al destino familiar en otro sentido: en y por el tipo de actividades que eligen realizar, abuelo y padre asumen una posición pionera, “vanguardista”, dentro de su generación y la época que les tocó vivir.

Uno de los puntos que condensa la fascinación de Di Tella por las familias parece estar entonces en la actitud emprendedora de quienes toman la iniciativa de dar los primeros pasos en una actividad, como hicieron los personajes masculinos que invoca en los dos filmes mencionados (por cierto, integrantes de familias que no son cualquier familia, ya que tanto la suya como la de Yankelevich son *familias públicas* atadas al rumbo del país¹). El especial interés de Di Tella por esa “actitud pionera” reaparece en *Fotografías* pero esta vez centrado

¹ A ese otro tipo de “cualquier familia” se acercan más bien familias como la Blaustein, por ejemplo, cuya historia de inmigración y exilios documentan las conversaciones e imágenes que componen *Hacer patria* (2007), un filme en el que David Blaustein rastrea el pasado familiar a través del testimonio de su madre, tías, primos y hermanos frente al ojo atento de su cámara.

en la figura de su madre Kamala Apparao, en cuyo caso -como sintetiza María Moreno (2007) en su reseña de la película- el gesto resulta radical:

El misterio de Kamala persiste en su carácter de radical, que no sólo se va del/al hogar sino que se une para reproducir lo que Marta Minujín llama "hijos dobles", que no sólo deja su país de origen sino que estudia en el imperio una teoría que psicopatologiza la familia –la antipsiquiatría de Laing– y termina transmitiendo esa teoría en el país donde la institución psicoanalítica importa mayoritariamente el legado de Melanie Klein. Si era hindú, lo era en más de un sentido.

En diálogo con esta periodista el director agrega sobre la identidad hindú de Kamala: “Mi mamá casi explotó el hecho de serlo. Era un personaje. Fue ella y no Torcuato la que se hizo amiga de los artistas del Di Tella” (en Moreno, 2007). Esta declaración es reiterada en el filme *Fotografías* cuando, frente a la marca de visibilidad del reconocido Instituto bajo la rúbrica del apellido paterno, Andrés llama la atención sobre la importancia de la injerencia de su madre en la experiencia cotidiana del proyecto vanguardista: el padre puso el nombre y la madre, el cuerpo.

Los ejemplos desarrollados dan cuenta de cómo *Fotografías* –y *La TV y yo*– captura un conjunto de saberes familiares que van marcando el pulso de una época. A veces de un modo oblicuo, lateral, como si lo importante estuviese también en segundo plano, tanto en los bordes del relato como en su superficie. O en la distensión narrativa que introducen sus distracciones y desvíos en pos de lo que va hallando a su paso. Por ejemplo, al descubrir un costado desconocido y asombroso de Ricardo Güiraldes quien a principios del siglo XX ya había viajado a la India (“un precursor de mi viejo”, dice Andrés Di Tella), lugar adonde se remonta -según la averiguación del director- el origen de don Segundo Sombra, un héroe fundante de la identidad nacional: “la primera visión que tuvo Güiraldes de don Segundo Sombra le vino en la India, en un fumadero de hachís y el personaje estaba inspirado en un Swami” –continúa-. Siguiendo esta línea Di Tella descubre a Ramachandra, el hijo espiritual y heredero hindú de Güiraldes, que vive en la Patagonia hacia donde el realizador –haciendo un rodeo en la búsqueda principal en torno a su madre- viaja para conocerlo. El relato de Ramachandra sobre Güiraldes y la cultura hindú articula palabras y frases con reticencias y silencios, contribuyendo con sus aserciones y escamoteos a esa zona difusa donde la historia

argentina se cruza con la impronta de ciertos apellidos y las peripecias de las familias que los portan.

Otras veces *Fotografías* plantea cruces entre la historia personal y la del país de un modo más directo y explícito. Como sucede en el pasaje en el que Di Tella comenta la separación de sus padres asociándola con el contexto histórico particular en el que tuvo lugar: “Mis padres se terminaron separando por la misma época del último golpe militar en la Argentina. Se me mezcla la tristeza con el clima de terror y muerte de ese tiempo.” La frase a cargo de la voz narradora de Di Tella es acompañada por una sucesión de breves fragmentos filmados en aquellos años, que muestran una ruta con control policial, la ciudad inundada un día de tormenta, un paraguas en el suelo llevado por el viento. El relato verbal proporciona un anclaje de sentidos para las imágenes en blanco y negro que así connotan la época y el clima opresivo vinculado con el golpe militar (a través del control policial en la ruta) junto a una idea de soledad, tristeza y ausencia (a través de la lluvia y el paraguas perdido). Esta doble connotación de las imágenes condensa la sensación generalizada de terror con el sentimiento íntimo de tristeza referidos por las palabras de Di Tella, produciendo así, también en el registro visual, una conexión entre los dos acontecimientos -la separación de los padres y el golpe militar- ya vinculados verbalmente por la voz. Este pasaje muestra cómo el filme pone en relación un acontecimiento traumático de la historia personal con un acontecimiento histórico traumático: de un modo franco y directo a través del relato verbal y, al mismo tiempo, en forma indirecta, a través de imágenes que aluden a ambos acontecimientos sin mostrarlos, significándolos en la imagen desde el sesgo de su ausencia en la representación.

Legados y transmisión familiar

Andrés Di Tella cuenta a su padre que el interés por su identidad hindú surgió después de la muerte de su madre. “Too late”, responde el padre en tono irónico, como si al morir la madre se hubiera cerrado la posibilidad de conocer y acceder al pasado familiar hindú. Sin embargo, son las fotografías familiares que Di Tella recibe de parte de su padre como un legado las que movilizan ese “viaje al país de mi madre” que –así se iba a llamar- es el filme. El contrasentido es llamativo: el centro de la búsqueda es la madre, el que la posibilita –a pesar de su ironía al respecto- es el padre. La transmisión familiar bajo la forma del legado paterno continúa con el cinturón del bisabuelo hindú que Di Tella entrega, literal y simbólicamente, a su hijo Rocco al recibirlo de manos de un pariente en la India. Literalmente, porque lo apoya

sobre el cuerpo del niño, anticipando con este gesto la escena que –según anuncian sus palabras- tendrá lugar en el futuro el día en que el cinturón sea entregado en forma definitiva por el padre a su hijo. Simbólicamente, porque ese *lazo* familiar proveniente de un antepasado materno simboliza la parte vedada de la historia e identidad propias, que Di Tella deseaba recuperar también como herencia para su hijo: “Me gustaría contarle a Rocco algo de la India. Es parte de su herencia también. Me da vergüenza no saber nada”, confiesa en el comienzo del filme. Esta idea de transmitir, de legar, cobra fuerza en la escena que clausura el relato en la que Rocco es tocado por la trompa del elefante sagrado en el templo de Shiva;² acontecimiento fortuito que dentro de la tradición hindú significa un buen augurio, una bendición. Así, con este cierre auspicioso a favor de su hijo según las creencias de la cultura originaria de su madre, quedan enlazados los dos eslabones de la cadena generacional que Andrés, con su posición intermedia, conecta y articula.

La presencia casi constante de Rocco acompañando a su padre en su recorrido es muy significativa en el sentido -que he anticipado en el apartado anterior- en que sugiere que Di Tella recupera una parte desconocida de su pasado familiar, no *para* poder trasmitirla a su hijo, sino *al* trasmitírsela. En *Fotografías* la apropiación del pasado familiar y su transmisión configuran dos circuitos simultáneos que se retroalimentan y, por momentos, se superponen fundiéndose entre sí. La cámara atestigua la búsqueda y el hallazgo –con sus giros e interrupciones- de un origen extraviado que es también el de Rocco. De modo que, igual que el lazo del bisabuelo hindú, la travesía de Di Tella se revela en su propio devenir –a cuyo trazo el filme se adhiere- como un legado.

Hay en Di Tella una voluntad de transmisión entre generaciones que se perfila en todo su cine. Esta voluntad de transmisión *intrafamiliar* e *intergeneracional* se conjuga en *La TV y yo* y *Fotografías* con el recurso a lo autobiográfico (al dar cuenta de su propia vida) y lo biográfico (a través del vínculo entre nieto y abuelo Yankelevich en la primera de esas películas y, entre Ramachandra y su padre espiritual Ricardo Güiraldes, en la segunda). Esta última fórmula se juega como oposición al olvido -más precisamente, al olvido en tanto interrupción del relato familiar- en su opera prima, *Montoneros, una historia*, donde la transmisión generacional plantea un umbral de acceso al filme a través de las primeras frases

² El elefante sagrado constituye un motivo recurrente a lo largo del filme: las estatuillas del animal existentes en la casa familiar del realizador o en el cuarto del vidente en la India, por ejemplo, atraen el interés de Di Tella quien pregunta reiteradamente sobre ellas, como si las mismas portaran una clave para comprender el legado identitario de su madre.

de Ana, una militante montonera sobreviviente de la ESMA que pone en marcha la narración -sobre su propia historia y la de la organización guerrillera aludida por el título del documental-:

Esto empieza cuando yo tenía 16 años... la misma edad que Paula... en San Jorge... San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde nací... Paula que estaba preparando su examen de Historia de cuarto año, para dar en los exámenes del colegio, me pregunta “¿Qué pasó en los 70?” -ellos son jóvenes de los 90-... Me pregunta: “¿Qué pasó?”... “¿Y cuándo fue esa situación tan terrible que hay muchas fotos, que hay mucho tiroteo? ¿Por qué si Perón los quería tanto los echó después?” Y justo el día del examen de mi hija me llama una persona que yo no veía desde aquella época... Me quedé helada... Siempre pensé que estaba desaparecido.

Montoneros, una historia puede pensarse como una respuesta de Ana a los interrogantes hechos por su hija Paula, cuya imagen de adolescente muestra una fotografía que da soporte corporal a esos interrogantes de los que se hace cargo, en retrospectiva, la madre con su voz. En este preciso sentido *Montoneros, una historia* comparte su destino con *Fotografías*: ambos filmes comportan un legado familiar constituido por un saber que amalgama la historia con la Historia, un saber que los padres necesitan transmitir a sus hijos.

Bibliografía

Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro (editores) (2006), *Conversación en Princeton. Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Moreno, María (2007), “Ese lugar que es mi madre”, Suplemento Radar, *Página 12*, 10 junio, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3879-2007-06-10.html>

Piglia, Ricardo (1968), “Nota”, *Yo*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

La inscripción del fuera de campo en los films de Lucrecia Martel

Natalia Weiss

Universidad de Buenos Aires

nataliaweiss011@gmail.com

Resumen:

Se pretende dar cuenta en este trabajo de la utilización del espacio, y especialmente el espacio del fuera de campo, en *Rey muerto* (cortometraje, 1995), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) de la directora Lucrecia Martel. La construcción del fuera de campo se conforma en estos filmes como un espacio signficante en sí mismo tanto a nivel sonoro como visual. Es así que lo “no visto” y “lo oído” (si colocamos a “lo escuchado” como aquello adjudicable a lo que sucede dentro del cuadro) abren otra dimensión que problematiza lo que se produce dentro del encuadre.

La inscripción del fuera de campo en los films de Lucrecia Martel

La construcción del fuera de campo se conforma en *Rey muerto* (cortometraje, 1995), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) como un espacio signficante en sí mismo tanto a nivel sonoro como visual. Es así que lo “no visto” y “lo oído” (si colocamos a “lo escuchado” como aquello adjudicable a lo que sucede dentro del cuadro) abren otra dimensión que problematiza lo que se produce dentro del encuadre. Se trata aquí de dar cuenta del entramado de significación que asumen en este corpus y de las múltiples resonancias narrativas y políticas que generan.

A partir de diversos mecanismos, los films de Lucrecia Martel clausuran la posibilidad de asumir cualquier clase de “naturalidad” en la construcción del espacio. No solamente a partir del trabajo con el fuera de campo, tanto visual como auditivo, sino también desde la composición del cuadro, presentan una voluntad de develar el artificio, de dar cuenta de lo artificial de aquello que sí está ante nuestros ojos. En este sentido, los encuadres dejan ver poco, obturan la mirada, opacan aquello que se suponía sería lo

visto. El fuera de campo opera como un retorno permanente de aquello que busca ser velado, pero que insiste en la voluntad de declarar su existencia. Lo que se denuncia, finalmente, es la arbitrariedad de todo lenguaje, de lo que decide nombrarse tanto como lo que se omite en el mismo acto de nombrar.

De este modo, el cine de Lucrecia Martel se caracteriza por sumergir al espectador en climas densos, oprimidos, en espacios que quedan fuera del alcance visual, pero de los cuales siempre hay una referencia que amenaza, que incita a imaginar, es decir a poner en imágenes, a representar lo que está sucediendo fuera del encuadre. Finalmente, el campo y el fuera de campo forman parte del mismo espacio imaginario, el espacio fílmico.

Una de las formas en las que esto se revela, es en que lo que vemos es parcial, limitado, nunca se nos deja ver la totalidad de las imágenes, de los cuerpos, de esos cuerpos siempre fragmentados, fuera de foco, distorsionados. En estos films, lo velado adquiere un peso relevante, tanto en la construcción del interior del cuadro como del fuera de campo.

En términos de Stephen Heath: “En muchos sentidos, cada film es un verdadero drama de visión y este drama retorna en los films temática y sintomáticamente desde el comienzo” (Amado, 2000: 4).

El descentramiento de la mirada y la desarticulación constitutiva que esto provoca no da cuenta en este corpus de una forma personal de construir el relato sino del relato en sí mismo. Corriendo el velo, en las profundidades, no hay nada. El relato es la tensión permanente entre lo dicho, lo sugerido y lo omitido. Y esa tensión no será resuelta.

En *Rey Muerto* “el cabeza” encarna la representación del machismo ejercido a través de la violencia. Su mujer, harta del maltrato, camina con sus hijos por el pueblo como siendo parte de una procesión privada, decidida a partir. A lo largo del relato, acciones que ocuparían un lugar central, son desplazadas. De este modo, “el cabeza” atropella a un hombre pero el hecho se inscribe fuera del encuadre, y se manifiesta únicamente a través del sonido y del sobresalto de la camioneta que conduce. Cuando el personaje desciende de ésta y ve el cuerpo atropellado, comienza a patearlo. Nuevamente, no vemos, como podríamos suponer, las patadas en sí sino a “el cabeza” que mientras las aplica lo maldice. La acción, en este caso violenta, pareciera quedar relegada. Sin

embargo, se hace en mayor medida presente. Se trata de la acción central, y al mostrar sólo su consecuencia o a la situación que la enmarca, no sólo toma un peso mayor sino que además incide directamente en lo que se deja si se deja ver, acrecentándolo. Se denuncia tanto la arbitrariedad de lo que sucede, como de lo que se ve y no se ve en el encuadre, problematizando su verdad, o mejor dicho, la posibilidad misma de una verdad. Al final del cortometraje, cuando la mujer luego de haberle disparado se aleja decidida con sus hijos, se oyen desde fuera de campo los alaridos de “el cabeza” que remiten al costo y precio de la partida que se refuerza con la pregunta de la hija: “¿Y si vuelve?”. Efectivamente, esa salida del pueblo no es un escape sino una victoria concreta en relación al poder ejercido por, en un principio, el omnipotente patrón que ahora vencido lanza gritos de dolor mientras, como vimos en el plano anterior, arrodillado se toma su rostro ensangrentado. Es así que un plano no elimina al anterior, no lo deja atrás en una lógica de avance siempre hacia adelante, sino que lo hace permanecer, dando pie a otras posibilidades expresivas.

En *La niña santa* (2004) el fuera de campo se construye en gran medida por lo oído, por el uso de la mirada en *off* y por la fragmentación del cuerpo. Como con autonomía propia, o regida por otras reglas, la mano de Amalia ocupa un lugar central en el relato. Busca la mano del Dr. Jano en el espectáculo callejero de *thereminvox*, instrumento que emite sonido sin necesidad de tocarlo. En varios momentos, como si se tratara de un juego o solo de una acción automática, va rozando lo que tiene a su alrededor. En el segundo encuentro con el Dr., la expresión del rostro de Amalia cambia cuando su mirada se dirige fuera de campo y nos da señal de que él se acerca. Es aquí que Amalia toca su mano mientras éste “apoya” su zona genital, conformando la escena bisagra del relato. Por unos instantes se sostiene un espacio de complicidad que se simboliza en el plano casi detalle del contacto de las manos, pero se interrumpe cuando él descubre el rostro de la joven y huye. Al verla, o al verse visto, la escena cobra su peligrosa entidad. A nivel argumental, se produce un impacto porque a partir de allí el Dr. Jano intentará evitarla mientras Amalia lo buscará con la convicción de los místicos en su ritual de descubrimiento erótico. La visión y el saber están nuevamente unidos en la necesidad de la protagonista de completar creencias místicas que, vaciadas de contenido, son hibridadas ahora con aquello que fue descubierto. Es Amalia quien, creyendo haber

encontrado en ese hombre una llamada divina para su misión: salvarlo, dice: “Veo distinto, lo blanco mucho más blanco”. La mirada se encuentra corrida, descentrada y así se construyen las imágenes. La escena se enquistada y retorna modificando la construcción de las imágenes que le siguen. El cuerpo deja de ser una referencia posible dada su fragmentación. La imposibilidad de unidad se refleja en las porciones de cuerpo que se dejan ver tanto como en las elididas. Lo que está presente remite directamente, se podría decir físicamente, a lo que es amputado.

“Otra consecuencia de este descentramiento de la cámara es que se ve aumentada la significación de lo que Mary Ann Doane llama el segundo espacio diégetico, ese espacio sugerido en la película pero que se encuentra más allá de lo que se puede ver en pantalla” (Eva-Lynn Jagoe y John Cant, 2007: 176).

El sonido que surge del fuera de campo se vuelve un elemento fundamental del relato. Las mismas chicas lo ratifican, cuando escuchan la melodía desde la clase y explican: “Viene de la calle”. Luego, cuando están afuera, la melodía del *thereminvox* está presente en la escena del contacto entre Amalia y el Dr. Jano, pero proviene del espacio *off*. Existe otro espacio que interfiere con el representado y que a la vez forma parte de él, toma cuerpo en la representación. Como la bocina del auto que pasa a buscar a la maestra de catequesis de las chicas a su clase de religión, y que Josefina, la amiga de Amalia, atribuye al hombre mayor con el que la profesora tiene, según su relato, apasionados encuentros. Distintos niveles de significación son convocados desde el otro espacio que siempre, de una forma u otra, inquieta. Lo advierte también el ruido que sobresalta a los que están en el comedor de la casa de Josefina, y que, como se ve luego, remite a la caída de un hombre del piso superior del edificio. Ver en el plano siguiente a un hombre desnudo que ingresa desde el balcón no otorga explicación suficiente, por el contrario, manifiesta la falta de saber aún cuando lo no visto se hace visible. Frente a la incomodidad, la incertidumbre, nuevamente la palabra vaciada de sentido: “Está muerto, son movimientos reflejos” apura como respuesta Josefina, queriendo darle a lo visto alguna conexión con algún saber, por más absurdo que sea.

En *La mujer sin cabeza*, ya desde el comienzo la construcción del cuadro da cuenta de una dislocación. Vemos en un primer plano el interior del auto, las gotas de agua que empiezan a caer sobre el parabrisas y a la protagonista, Verónica, entrar y salir de

cuadro en la profundidad del campo. A través del vidrio mojado, se dibuja su torso sin su cabeza. Todo queda allí detenido, y el único movimiento será la vuelta a la misma escena. Como si se tratase de una escena traumática que impone la obturación de toda posibilidad de avance e impone al relato que recién allí presenta su título, la forma de un ritual.

En este sentido, podemos pensar a *La mujer sin cabeza* como una construcción del espacio en consonancia con el mundo interno del personaje, con un predominio de primeros planos que sumados al movimiento interno del cuadro, acentúan la representación de la confusión. El fuera de campo está construido en el film por la mirada de este personaje, la visión de los demás sobre ella y la de la instancia enunciativa.

Nuevamente aquí, la acción principal, también violenta, ocurre fuera de cuadro, en el accidente de auto del personaje principal, el espectador, junto a él, escucha el sonido del choque y ve el impacto que tiene en la protagonista que, luego del sobresalto, se coloca los anteojos de sol y decide no bajarse, intentando anular lo sucedido. Pretensión imposible, como el relato así lo testimonia. Pero la naturalidad con que intenta pasar de largo el suceso hace pensar en Mersault de *El extranjero* de Albert Camus matando al árabe. En este texto fílmico la posible víctima tampoco tiene un nombre ni una historia propia. Puede ser alguno de los chicos que jugaban sin ser vistos por nadie en el principio del film, el hermano del que va a ayudar en el vivero, alguno. Se manifiesta en realidad que poco importa que la víctima no sea el niño de una clase social alejada de la protagonista sino el perro que vemos tirado en el camino. El valor de la vida de ambos parece ser, de todos modos, más o menos el mismo.

Por otro lado, un objeto menor como los anteojos parece dar precisión, por un lado de la voluntad de esconderse y por el otro del cambio inevitable que sufre su mirada del mundo a partir de ese momento.

La protagonista deambula de una escena a otra como ausente, ajena a las escenas que la incluyen, perdida en los ritos privados y sociales de su cotidianeidad, habiendo decidido perder su cabeza a causa de su negación. Cuando se esconde de su marido, en el baño, luego del accidente, vemos que su imagen se rehúye a ser reflejada en el espejo que se encuentra ubicado en el centro del plano y que sin embargo logra reflejar únicamente

fragmentos de su rostro esquivo. El quiebre interior se exterioriza, se manifiesta en las imágenes que construyen un realismo ligado al mundo interno de este personaje.

Solo un sonido en principio *off*, que luego vemos que corresponde a una pelota que impacta en un chico que está jugando al fútbol y que lo hace desvanecerse, vuelve a traer a escena el temor sobre lo sucedido y conduce a la protagonista al llanto, nuevamente en un baño, abrazada a un desconocido que se encuentra trabajando.

En el final, es el borrado de las huellas del hecho lo que, paradójicamente, hace convencer a la protagonista de su culpabilidad. En ese momento, la imprecisión de la imagen es ya absoluta y hace casi imposible distinguir a los cuerpos que están presentes en el festejo que tiene lugar en la última escena.

Lo que se subvierte es un modo de narrar que es también un modo de representar el mundo, el avance causal hacia adelante da cuenta de una idea de progreso, de revelaciones. En cambio, se trata aquí de fragmentos que friccionan, que se chocan, que no llegan nunca a encajar a la perfección, que son multiplicidades en conflicto, puntos de vista múltiples, imposibilidades. Del mismo modo que las palabras, fragmentos ellas también de una lectura del mundo, no se conciben como vehículos de información sino que revelan los quiebres de los personajes que las pronuncian, casi como autómatas. Ellos, como cualquiera, están presos de aquello que dicen y de lo que callan, las palabras edifican también un contorno preciso entre lo dicho y lo que se omite. El contorno se establece en las fórmulas religiosas obsesivas en la boca de Amalia mirando la nuca del sujeto de su pasión: “Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, perdónanos, Señor. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, escúchanos, Señor”, en la respuesta de la madre de *Rey muerto* frente a la pregunta de su hija y haciendo referencia a una posible venganza de “el cabeza”: “Que vuelva” o en la frase de Verónica que perfora el silencio como una daga: “maté a alguien en la ruta”.

En esta misma lógica, los finales no completan, no buscan reparar la fragmentación, no dan posibilidad, en términos aristotélicos, de purgación de pasión alguna. El fin es más bien contrario, el de negarle al *lector* que estos textos construyen, un *lector* que trabajó durante todo el relato en la articulación de sentido, cualquier posibilidad de escape aún en la clausura. Dando cuenta, nuevamente, de que el corte se establece aquí pero podría estar en otra parte, siempre es relativo y deja afuera todo lo que podría ser aún representado.

Negándose a erguirse como una posibilidad de conclusión, se cierran en la continuidad: el sonido del agua de la pileta sigue corriendo en los créditos finales de *La niña santa* tanto como la música extradiegética sigue sonando en los de *La mujer sin cabeza* y de *Rey Muerto*. La historia no ha terminado como tampoco la inquietud que se vuelca al espectador. El relato nos ha expulsado pero, sin duda, no nos ha dejado en un terreno menos amenazante que aquél en el que se mueven sus personajes.

Bibliografía

Amado, Ana (2000), “Una política del lugar”, en Stephen Heath, *Espacio narrativo*, ficha de cátedra Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Cant, John y Eva-Lynn, Jagoe (2007), “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”, en Viviana Rangil (compiladora), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.

Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Norma.

Travelogues de la periferia

Paula Wolkowicz

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

ihaal@tutopia.com

Resumen:

El *travelogue*, práctica ligada tradicionalmente a un discurso de tipo imperialista-colonialista, fue utilizado en dos films políticos argentinos de fines de la década del sesenta y principios de los setenta: *La hora de los hornos* (Solanas-Getino, 1968) y *Puntos suspensivos* (Cozarinsky, 1971). Ambas películas presentan una secuencia documental sobre la ciudad de Buenos Aires como un recurso para reflexionar sobre la situación política y social del país, y para denunciar la situación de dependencia de los países periféricos con respecto a las grandes potencias mundiales. Sin embargo, y a pesar de la gran similitud que existen entre estas dos secuencias, los dos *travelogues* operan de manera distinta en cada uno de los films.

Travelogues de la periferia

En la siguiente ponencia voy a trabajar sobre dos fragmentos que corresponden a dos películas de cine político argentino: una secuencia del documental paradigmático del cine militante, *La hora de los hornos* y una secuencia del film de ficción del cine *underground*, *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971). Ambas son *travelogues* de la ciudad de Buenos Aires. La comparación entre estos dos fragmentos fílmicos nos parece productiva por dos razones. La primera tiene que ver con las similitudes que presentan, ya que tanto Solanas y Getino como Cozarinsky utilizan el *travelogue* como un recurso para reflexionar sobre la situación política y social del país. La segunda razón, está relacionada con sus diferencias, ya que a pesar de tener una estructura bastante similar, los dos *travelogues* operan de manera distinta en cada uno de los films.

Ambas películas, que tienen una estructura episódica (están divididas en sucesivos fragmentos semiautónomos, cada uno antecedido por un título que remite al núcleo temático de cada secuencia), pueden ubicarse dentro de la categoría del “film-ensayo”.¹ Según Bergala, el film-ensayo:

...es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. (...) El film *essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad (Weinrichter, 2004: 89).

El film-ensayo utiliza un abanico de recursos para expresar un tema en particular. Recurre a diversos materiales y registros para luego, a través del montaje, yuxtaponerlos y construir algo completamente distinto del material original.

Es interesante observar que estas características que presentan los films, la construcción narrativa en episodios y la noción de ensayo, no solo les permite a los directores mezclar estilos e insertar prácticas heterogéneas dentro de los mismos (como en este caso el *travelogue*), sino que además son dos cualidades constitutivas del *travelogue*. Como señala Ruoff: “el *travelogue* es una forma abierta: ensayística, que une escenas que no están necesariamente vinculadas por un argumento o una progresión dramática. Durante el periodo hegemónico del sistema de estudios, el *travelogue* mantuvo vivo los aspectos poco narrativos de lo picaresco en las películas (2006: 11)”. En esta práctica, el eje a partir del cual se construye el relato no es ni la progresión dramática clásica basada en la causalidad, ni el binomio problema-solución del cual habla Ruoff con respecto al documental griersoniano. La narración está regida por el espacio y el tiempo.

Las secuencias que nos ocupan son bastante breves y parecieran ocupar un lugar marginal, meramente cartográfico dentro de los films. De hecho, los títulos de las mismas remiten al lugar en donde suceden los acontecimientos: “La ciudad puerto”, en

¹ Tanto Solanas como Cozarinsky manifestaron en diversas entrevistas el carácter de ensayo de sus respectivas películas (Véase Godard y Solanas, 1969 y la entrevista a Edgardo Cozarinsky realizada por Luciano Monteagudo, 1993).

La hora de los hornos y “¿Dónde ocurre todo eso?” –título sospechosamente interrogativo- en *Puntos suspensivos*. Sin embargo, y teniendo en cuenta que se trata de films políticos, podemos intuir que no es inocente que los directores hayan elegido representar la ciudad a través de esta práctica.² Sobre todo porque el *travelogue*, ya desde sus comienzos (que es casi simultáneo a la aparición del cine como espectáculo), estuvo ligado a un discurso colonialista e imperialista. Gunning, señala, haciendo referencia a los antecedentes directos del *travelogue*, que estas imágenes eran “tributos explícitos a la expansión colonial de las naciones industrializadas. Proveían mordaces ilustraciones de espectáculo como apropiación, ya que las tradiciones y los habitantes del mundo no industrializado eran expuestos para la contemplación de los ciudadanos del mundo moderno” (2006: 29).

El *travelogue*, sin embargo, no fue una práctica exclusiva del cine de los primeros tiempos. Durante las décadas del 30, 40 y 50, varios estudios cinematográficos como MGM o Paramount se dedicaron a producir de manera sistemática películas documentales sobre distintos países (en general periféricos, alejados y exóticos para el público norteamericano).³ “Los *travelogues* de Fitzpatrick proveían un repertorio de imágenes y conceptos sobre el mundo exterior en una época en que las películas extranjeras no llegaban al público norteamericano y cuando muy pocos norteamericanos podían viajar a Ceylon, Argentina o Japón, por mencionar algunos de los destinos de Fitzpatrick” (Ruoff, 2006: 13).

Tanto en *La hora de los hornos* como en *Puntos suspensivos* se observa un manifiesto interés en poner en evidencia el carácter hegemónico, imperialista y colonizador de los *travelogues* de los años dorados del cine norteamericano. Analizaremos a continuación, entonces, de qué manera estos films utilizan y se apropian de una práctica propia del

² Existen varias definiciones del *travelogue*. Para Musser (1990), por ejemplo, sería un género cinematográfico, que a su vez contendría subgéneros (como el del “*railway*”). Sin embargo, Ruoff no coincide con esta visión y señala que no es ni un género ni una modalidad, ya que el *travelogue* “puede aparecer bajo cualquier forma cinematográfica: vanguardia, films de ficción de tipo popular, cine de arte (...) documentales...” (2006: 18). Para este autor, se trata de “un film de no ficción que hace del espacio su objeto principal”. Aunque me parece una definición más acertada que la de Musser, creo que la expresión “no ficción” entra en contradicción con lo que dice anteriormente, cuando señala que el *travelogue* puede encontrarse bajo cualquier forma, incluso la ficción. A falta de una definición más precisa, creo que el término “práctica” permite pensar el *travelogue* no como un objeto aislado con una serie de características precisas, sino en relación tanto con la situación de enunciación como con la de recepción.

³ Uno de los nombres más representativos de este período fue Fitzpatrick que realizó la serie “*Traveltalks: The Voice of the Globe*” primero y “*Vistavision Visits*” después.

“primer cine” (utilizando el término de Getino y Solanas), para darle un sentido distinto, sino opuesto al que hace la industria cinematográfica de los países centrales sobre los países periféricos.

La secuencia que analizaremos, de a penas solo dos minutos y medio de duración, está ubicada en la primera parte del film. El *travelogue* comienza con una imagen de un tren y un niño corriendo por las vías, mendigando a los pasajeros, unas monedas. Luego de un breve *insert*, en donde se imprime sobre fondo negro el título de la secuencia, volvemos al niño corriendo pero acompañado ahora por un primer plano sonoro del tren que avanza. El niño alza la mirada (y en un acto de montaje casi imperceptible) aparece frente a él la ciudad de Buenos Aires.

Este breve fragmento que abre la secuencia, y que funciona como una suerte de introducción, es altamente sugerente por varios motivos. El primero, está relacionado con la figura del tren, medio de transporte y figura emblemática del *travelogue*. Tal es así que Musser (1990) le otorga el estatuto de “subgénero”, considerándolo uno de los motivos más importantes y prolíficos de esa práctica.⁴ La presencia de este tren tiene en este caso, además, fuertes implicancias sociales y políticas. En la Argentina, las líneas ferroviarias fueron construidas en el siglo XIX, en su mayoría, por capitales ingleses. Según la visión anticolonialista del film, esto es leído como otro ejemplo más de dominación económica por parte de las grandes potencias mundiales. Además, si uno observara un mapa de todas las vías férreas, un abanico que se parte desde Buenos Aires (como centro) hacia las provincias (como periferia), podría notar que su trazado es coherente con la concepción que tenían del país, las clases dominantes y que el film denuncia sistemáticamente.

El segundo motivo, es que estas imágenes no fueron filmadas por Solanas para la película, sino que pertenecen al medimetraje *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960). *La hora de los hornos* retoma la escena en la que un niño corre detrás del tren, buscando que le tiren una moneda (tomado desde un ángulo contrapicado). Como Señala Adrián Cangi (2007), esa imagen, originalmente, corresponde a la mirada de una pasajera del tren. Pero en la película no se muestra el contraplano de la pasajera, que señala el punto de

⁴ Musser (1990) asevera que uno de los más importantes subgéneros de esta práctica involucra a las líneas ferroviarias. Por su parte, Ruoff señala que los *travelogues* “celebran los nuevos medios de transporte tanto como, si no más, que las nuevas tierras y paisajes que estos conquistaron” (2006: 8).

vista del relato, sino que se le inserta una imagen de un edificio, que por el tipo de angulación parece ser un rascacielos. De esta manera, a la imagen del niño que corre descalzo al tren le corresponde una imagen de la ciudad de Buenos Aires. Por contraste, ambos planos aumentan, en el primer caso, la pobreza de ese niño, en el segundo, la ostentación de la ciudad. La película, de esta manera, construye a partir del montaje un sentido propio, amplificando el sentido original del film de Birri. El ferrocarril, emblema de prosperidad y modernización, se convierte, en este contexto, en símbolo de la marginación, la desigualdad y de la miseria. Entre la cara desesperanzada de un niño del interior y la euforia de los monumentales edificios de la urbe -entre los cuales se asoma un sol radiante-, finalmente el espectador arriba a la ciudad de Buenos Aires.

Y del tren, pasamos al automóvil, medio de transporte representativo de la ciudad. No sólo porque aparece plasmado en la película sino porque la cámara (al hombro, inestable) está ubicada arriba de uno de ellos. Todas las imágenes están en constante movimiento. Si no son los extensos *travellings*, son los abruptos *zooms* sobre algún edificio u objeto, los que generan una sensación de vorágine y vértigo propio de las grandes metrópolis.⁵

La 9 de julio, el obelisco, la avenida Corrientes, el teatro Colón, un estadio de fútbol colmado de gente festejando, los bosques de Palermo... las imágenes que componen esta secuencia no difieren sustancialmente de lo que sería un *travelogue* turístico sobre los atractivos de Buenos Aires. De hecho, si uno observa el cortometraje realizado por Fitzpatrick sobre la Argentina (*Romantic Argentina*, 1932) se puede decir que hasta tienen bastante en común.⁶ Incluso la musicalización y el tono del relator (amable y serio a la vez) pueden enmarcarse dentro de lo que Bill Nichols (1991) denomina “discurso de sobriedad”. Sin embargo, frente al pintoresquismo de las imágenes y la exaltación de la ciudad, el texto de la *voz over* pone en jaque todo lo visto hasta el

⁵ La sensación que provoca el movimiento constante y vertiginoso era algo que ya se buscaba, incluso, en los primeros *travelogues*. Como señala Gunning: “Una y otra vez, las descripciones de los films de viaje panorámicos, enfatizan que la cámara no sólo se está moviendo, sino que se mueve a una gran velocidad” (2006: 36).

⁶ Los lugares que muestra el film de Fitzpatrick son casi los mismos que los de *La hora...* Obviamente que aparecen retratados de manera diferente, fundamentalmente por el *travelling* frenético logrado gracias a la utilización de cámaras ligeras y los nuevos avances ópticos, como el *zoom*. Otra cuestión interesante con respecto a *Romantic Argentina* es que, supuestamente, se trata de un *travelogue* sobre la Argentina, y casi la totalidad del film es sobre su capital. Esta visión alevosamente parcial sobre nuestro país es la que critican Solanas y Getino en “La ciudad puerto”, con el prólogo de *Tire Dié* al principio y en algunos de sus relatos (“una ciudad crecida a expensas del país”), después.

momento. Lo subversivo del texto radica en la oposición entre las imágenes exultantes y un texto altamente corrosivo y crítico. “...Buenos Aires, epicentro de la política neocolonial. Ciudad blanca de una América mestiza. Una ciudad crecida a expensas del país...” o “...ciudad de funcionarios, profesionales, administradores de colonos, intermediarios de colonos, capataces de colonos; cuna de la gran clase media. El medio pelo...” son algunas de las frases que se pronuncian en esta secuencia. En un momento, mientras se habla de la situación de la clase media (que se vende al mejor postor y que no se involucra con la situación política del país) se desliza una ironía al mostrar en la vidriera de un negocio de la calle Lavalle un cartel que dice “Liquidamos”. El saldo de un local comercial, se convierte en este contexto en la liquidación de un país a manos de una clase que no se compromete políticamente.

Pero sin lugar a dudas es en la apoteótica escena final -en la cual se muestra, en una suerte de frenesí cinético, la estatua de Alvear desde diferentes ángulos- en donde reside el clímax de la secuencia. Mientras observamos durante largos segundos el monumento a uno de nuestros “grandes próceres” la voz relata: “Aquí las estatuas merecen más desconfianza que respeto (...) Aquí se levantaron monumentos a quien dijo: 'Estas provincias desean pertenecer a Gran Bretaña. Recibir sus leyes, obedecer su gobierno, vivir bajo su influjo poderoso.' Carlos María de Alvear”.

En este fragmento, *La hora de los hornos* se apropia de una práctica ligada al imperialismo y a un modo de representación hegemónico para construir, con casi los mismos recursos, un sentido opuesto. Sin embargo, podemos decir que la función original del *travelogue*, que es -como señalan Musser (1990) o Altman (2006)- la de unir el placer con la educación se mantiene intacta. Ruoff (2006: 2) señala que “la mayoría de los *travelogues* vuelan bajo la rúbrica de la instrucción didáctica (...) El impulso educativo del *travelogue* es una de sus características constitutivas, incluso cuando es un pretexto para otros, y menos edificantes, placeres”.

La “Ciudad puerto” (al igual que el resto del film) tiene una clara vocación didáctica, aunque con un sentido antiimperialista. A través de la voz *over* que guía el relato el espectador se informa y aprende sobre la “verdadera” situación política del país. Esta secuencia intenta ser pedagógica, pero sin dejar de ser dinámica y entretenida para el espectador. Algo que el *travelogue*, como señala Gunning, permite de manera eficaz, ya que, “por un lado, (...) puede llenar el deseo de conocimiento, visión y contemplación

del mundo, en este contexto podemos parafrasear el comentario de Burton Holmes que ‘conocer es poseer el mundo’. Por el otro, el *travelogue* puede simplemente ofrecerle a los espectadores la emoción del movimiento; el grito visceral de la turbulencia cinematográfica...” (2006: 15).

La unión entre educación y entretenimiento es algo que el film se propone en toda su primera parte y está relacionado directamente con el objetivo del cine militante: arengar al espectador (tanto desde lo intelectual pero también desde lo sensorial) para que se torne un sujeto revolucionario.

El caso de *Puntos suspensivos* es un poco más complejo. El film de Cozarinsky es ambiguo, contradictorio y plantea más interrogantes que certezas. A diferencia de lo que sucede con *La hora*, que presenta un mensaje unívoco y consignas claras, aquí hay una fuga constante de significados. El espectador nunca termina de situarse en el tiempo y en el espacio. No sabemos cuáles son las motivaciones de los personajes ni tampoco cuáles son sus inclinaciones ideológicas. Por ejemplo, en la primera secuencia llamada “¿Quién es este hombre?” que tiene como finalidad, supuestamente, presentar al protagonista del film, sólo vemos al personaje desde diferentes ángulos. No se aporta ningún tipo de información sobre él. De hecho, nunca vamos a conocer su nombre. Con la secuencia que nos ocupa, titulada “¿Dónde ocurre todo esto?” sucede algo similar.

El protagonista llega a la ciudad en subte (otro medio de transporte característico de Buenos Aires). La cámara posa su mirada ya no en los edificios emblemáticos de la ciudad como en *La hora...*, sino en los peatones que la transitan. Un montaje acelerado y el “tic-tac” del sonido de un reloj marcan el ritmo frenético de la *city* porteña. Una voz *over* en inglés comienza a hablar mientras que, en un castellano neutro, otra voz traduce de manera simultánea:⁷ “de las 250 ciudades con más de 500 mil habitantes con los que cuenta el mundo, el 50 por ciento se hallan en vías de desarrollo. Estas ciudades nacieron históricamente desfasadas...”. Mientras tanto, la cámara sigue el itinerario del protagonista por la avenida Corrientes y 9 de julio; el texto prosigue: “... una de esas ciudades es Calcuta”. Y continúa: “El distrito metropolitano de Calcuta, que es el mayor centro urbano de la India, contiene a millones de personas apiñadas en un espacio de

⁷ El director se refiere a estas voces como un “falso castellano inubicable de los “*travelogues*” de Fitzpatrick que en los años 40 asolaban toda América Latina; debajo y en sus intersticios, el mismo comentario, leído en inglés, con acento del falso hindú de Hollywood, un poco como Peter Sellers en *La fiesta inolvidable*” (Entrevista de Luciano Monteagudo, 1993).

400 millas cuadradas...”. El espectador queda completamente desorientado por este desfase. Como explica el director (1973), se produce un *shock*, una extrañeza, por esta falta de correspondencia entre el texto y la imagen. Pero luego de esta “incongruencia aparente” el espectador sufre otro *shock*, el del reconocimiento. Explica Cozarinsky: “Esta orgullosa capital que da la espalda a su continente comparte problemas y cifras con una metrópolis tan aciaga como Calcuta, y su cosmopolitismo es tan justificable históricamente y tan irrisorio como el conflicto verbal y musical que se produce mientras fluyen unas imágenes perfectamente triviales” (1973: 17). En general, las imágenes no tienen una relación directa con lo que enuncia la banda sonora. Sin embargo, en algunos momentos se permite alguna que otra ironía, como cuando, ¿en alusión al film de Getino y Solanas?, muestra una vidriera con un letrero que reza “Liquidación de la British Supply Co.”, o cuando en la marquesina de un teatro de la avenida Corrientes se lee “Compañía japonesa de revistas Tokio by night. Geishas al desnudo” mientras que la voz *over* narra cómo Calcuta está quedando sumergida en una ola de inmigración...

Lo interesante de esta secuencia es que a partir de cómo están filmadas las imágenes, con cámara en mano, inestables y hasta por momento confusas -que remite a su vez al estilo del cine directo-,⁸ se intenta construir una idea de veracidad. Como señala Cozarinsky: “Las tomas están filmadas en 16mm y luego ampliadas, para que el choque con el 35 mm provoque imágenes sucias, con grano que connotan espontaneidad” (1973: 17). La película genera esta idea de fidelidad con el referente para luego, con la aparición de la voz *over*, pulverizarlo por completo.⁹

El *travelogue* de *Puntos suspensivos* genera un nuevo espacio, que no es Calcuta ni

⁸ En el cine directo, las cámaras se liberan de los trípodes, se sitúan a la altura del hombre, se mueven como él. Responden al azar, a lo imprevisto al movimiento y a las acciones de los cuerpos. Esto genera una sensación de inmediatez y espontaneidad, de veracidad, basada en una estética “amateur”. (Sobre el cine directo véase Ortega, María Luisa [2008]). Quiero aclarar que me refiero sólo al tratamiento de la imagen ya que el sonido, con la utilización de la voz *over*, está en las antípodas del cine directo.

⁹ Un interrogante que se abre a partir de esta secuencia, es qué sucede cuando el film es exhibido en otros países, con otros espectadores que no están familiarizados con los rostros, los ambientes, los lugares que se muestran en la película. Podemos suponer (ya que no tenemos información al respecto) que no comprenderían este choque entre las imágenes y los sonidos. Para ellos esa ciudad que aparece *sería* realmente Calcuta. ¿Podría llegar a pensarse entonces que, en determinados contextos de exhibición, y no por una intencionalidad manifiesta de la enunciación, esta secuencia pasaría a convertirse en un *fake*?

Buenos Aires, sino una mezcla de ambos. Una vez superado el desconcierto inicial, el film plantea la necesidad de verse reflejado en el otro, de reconocerse y entender que Calcuta no está tan alejado de Buenos Aires como quisiéramos. Ambos países, subdesarrollados, periféricos, transitan por problemáticas sociales similares. Y hasta que no dejemos de pensar que Buenos Aires es otra capital europea (como Londres o París) la desigualdad social va a continuar.

“Una película que hace del espacio su objeto fundamental”, es una de las definiciones del *travelogue* (Ruoff, 2006: 18). Y de hecho, tanto la secuencia “La ciudad puerto” como “¿Dónde sucede todo esto?” presentan una disyuntiva espacial: cuál es el lugar que ocupa Buenos Aires y la Argentina, en el mapa mundial. Sin embargo, se puede observar una gran diferencia en relación a la manera que tiene cada uno de los films de plasmar esta idea. Mientras que la película de Getino y Solanas lo señala explícitamente -“Buenos Aires (..) ciudad blanca de una América mestiza. Una ciudad crecida a expensas del país (...) ciudad apéndice de las grandes metrópolis. Aquí un gaucho es tan exótico como en Paris, Londres o Nueva York (...)”, Cozarinsky opta por un discurso más ambiguo, en donde el conflicto aparece representado a través de la confrontación espacial Buenos Aires/Calcuta. Y la interpretación final queda, en última instancia, a criterio del espectador.

Ya hemos analizado como estos films se apropian del *travelogue*, que –como vimos al comienzo- está ligado tradicionalmente a un discurso tipo de imperialista-colonialista, para denunciar justamente la situación de dependencia de los países periféricos con respecto a las grandes potencias mundiales. Pero también me gustaría señalar que, y en este sentido quisiera abandonar la connotación negativa que los directores tienen de esta práctica, es el propio *travelogue* (con su forma abierta, episódica, sensorial) el que presenta todas las herramientas para su posible subversión.

Bibliografía

Altman, Rick (2006), “From Lecturer’s Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Films”, en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham y Londres: Duke University Press.

Cangi, Adrián (2007), “El rostro en el documental como drama político”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.

- Cozarinsky, Edgardo (1973), "Trabajar en y con la materialidad del cine", *Hablemos de Cine*, Nro. 65.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución*, México DF: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios.
- Godard, Jean-Luc y Solanas, Fernando (1969), "Godard por Solanas, Solanas por Godard", en *Cine del Tercer Mundo*, Nro. 1, octubre.
- Gunning, Tom (2006), "The Whole World Within Reach", en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham y Londres: Duke University Press.
- Monteagudo, Luciano (1993), "La ficción documental. Entrevista a Edgardo Cozarinsky", en *Film*, junio/julio, Nro.2.
- Musser, Charles (1990), "The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres: British Film Institute Publishing.
- Ortega, María Luisa (2008), "Cine directo. Notas sobre un concepto", en María Luisa Ortega y Noemí García (eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B editores.
- Ruoff, Jeffrey (2006), "Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle", en Jeffrey Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham y Londres: Duke University Press.
- Weinrichter, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B editores.
- Williams, Raymond (1997), "La política de la vanguardia", en *Las políticas del modernismo*, Buenos Aires: Manantial.
- Wolkowicz, Paula y Trombetta, Jimena (2009), "Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos* del grupo Cine Liberación", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.