

Alumnos frente a cámara: representaciones sociales de estudiantes de secundaria en el cortometraje documental "Las Mujeres Maravilla".

Guerra Franco, Cabrera Sofía y Evelyn Gorga.

Cita:

Guerra Franco, Cabrera Sofía y Evelyn Gorga (2024). *Alumnos frente a cámara: representaciones sociales de estudiantes de secundaria en el cortometraje documental "Las Mujeres Maravilla"*. VIII Congreso AsAECA - Cartografías del devenir Territorios, Prácticas, Políticas y Lenguajes. AsAECA, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/franco.guerra/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pu0q/UMu>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**Ana Broitman, Eric Muzart y Rodrigo Sebastián
(Editores)**



***Cartografías del devenir
Territorios, Prácticas, Políticas y Lenguajes***

Libro de actas
VIII Congreso de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual
26 al 30 de Abril de 2022



**Universidad
Nacional
Villa María**



AsAECA
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS
SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Autoridades del VIII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual

Presidente Honorífica: Liliana Guillot

Presidente: Cristina Andrea Siragusa

Comité Científico:

Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes) José Borello (CONICET – Universidad Nacional General Sarmiento – Universidad Nacional de Rafaela), Belén Ciano (CONICET / CCT Mendoza), María del Carmen De Lara (Escuela Nacional de Artes Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México – FEISAL), Carmen Guarini (CONICET – Universidad de Buenos Aires – DAC), Carolina Justo Von Lurzer (CONICET – IIGG-Universidad de Buenos Aires – Observatorio PIRCA), Clara Kriger (IAE – Universidad de Buenos Aires), Ana Laura Lusnich (CONICET – Universidad de Buenos Aires), Mariano Mestman (CONICET – Universidad de Buenos Aires), Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María – Universidad Nacional de Córdoba), Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata), Cynthia Tompkins (Arizona State University – Imagofagia), Ximena Triquell (FA y FfyH-Universidad Nacional de Córdoba – Toma Uno), Lauro Zavala (UAM Xochimilco)

Comisión Organizadora:

Paula Asís Ferri, Roberto Caturegli, Alejandro R. González y Eric Muzart.

Diseño Gráfico:

Henry Garro (Secretaría de Comunicación Institucional UNVM)

Autoridades AsAECA 2020 – 2022

Presidenta: Ana Laura Lusnich

Vicepresidente: Jorge Sala

Secretaria: Alejandra Pía Nicolosi

Tesorera: Viviana Montes

Vocales titulares:

Cristina Siragusa, Cecilia Carril, Ana Broitman, Ignacio Dobrée, Maximiliano de la Puente, Cecilia Gil Mariño, Eric Muzart

Vocales suplentes:

Rodrigo Sebastián, Mónica Acosta, Valeria Arévalos, Mariano Véliz

Revisores de cuentas titulares:

Clara Kriger, Javier Cossalter

Revisor de cuentas suplente:

Marina Moguillansky

Broitman, Ana

Cartografías del devenir : territorios, prácticas, políticas y lenguajes : Actas VIII Congreso de la Asociación Argentina sobre Cine y Audiovisual / Ana Broitman ; Eric Muzart ; Rodrigo Sebastián ; compilación de Ana Broitman ; Eric Muzart ; Rodrigo Sebastián. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : AsAECA ? Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-48297-1-9

1. Cine. 2. Audiovisual. 3. Arte. I. Muzart, Eric. II. Sebastián, Rodrigo. III. Título. CDD 791.430982

Prólogo

El libro que prologamos, compuesto por una selección de los artículos presentados en el VIII Congreso de la Asociación Argentina de Cine y Audiovisual (ASAECA) en 2022, da respuestas a una amplia serie de problemáticas que componen la agenda de los estudios del cine y el audiovisual argentino y latinoamericano en la actualidad. Hoy más que nunca, destacamos el esfuerzo de toda la comunidad reunida en torno a ASAECA y reivindicamos el gran desarrollo que ha alcanzado un área de estudios que con sus investigaciones, individuales y colectivas, mayormente forjadas en las universidades públicas de nuestro país y de la región mayormente forjadas en las universidades públicas de nuestro país y de la región latinoamericana, viene dando cuenta del poder de las imágenes y de los sonidos: su dimensión política, su fuerza identitaria, la excepcionalidad estética, el hecho de llegar al mundo entero expresándonos y representándonos.

La expansión de intereses, reflexiones y prácticas vinculadas al estudio y a la realización del audiovisual en nuestro país y en la Región nos interpela como comunidad para generar diálogos y debates que nos permitan recuperar las experiencias, darles un sentido histórico-político y cultural, y visibilizarlas en sus continuidades y en sus novedades.

Ana Laura Lusnich, Presidenta de ASAECA en ejercicio 2021-2022

Cristina Siragusa, Presidenta del VIII Congreso de la Asociación Argentina de Cine y
Audiovisual de ASAECA

Índice

Introducción	12
Broitman, Ana; Muzart, Eric; Sebastián, Rodrigo.	
Capítulo 1 - Memorias, archivos e historicidad audiovisual	15
Bustos, Emiliano. <i>A nadie le interesan las filmaciones de sus vacaciones.</i>	16
Ebert, Sancler. <i>Cômicos, bailarinos, cantores, circenses e imitadores: atrações de palco nos cineteatros do Rio de Janeiro no início do Séc. XX.</i>	25
Furlano Elizabeth Andrea; Mangin Noelia Flavia. <i>Haciendo memoria: reflexiones sobre la identidad fueguina a partir del rescate de archivos sonoros.</i>	34
Gualpa, Patricia Denise; Sgró, Juan Pascual. <i>Archivos audiovisuales televisivos. Reflexiones en torno a la recuperación del archivo de Canal 9 La Rioja.</i>	46
Macario, Florencia. <i>La espacialidad no será sólo escenario. Geografías afectivas en la producción regional de cine argentino contemporáneo.</i>	56
Mercado, Noelia. <i>Amalia, entre la atracción y la narración.</i>	61
Moretti Basso Ianina. <i>En penumbras. Una pregunta por lo contemporáneo de un archivo.</i>	71
Navas, Maia; Reyero, Alejandra. <i>Gestos audiovisuales decoloniales sobre imaginarios hegemónicos en el Nordeste argentino. Prácticas de contramemoria frente a tecnologías de control históricas y contemporáneas.</i>	83
Scansani, Andréa C. <i>El ostracismo cinematográfico del Paraguay de los años 1960-1970 y la memoria.</i>	93
Schirigatti, Elisangela Lobo; Braga, Bruno Azzani. <i>A construção da memória cinematográfica brasileira: discussões sobre o acervo da cinemateca de São Paulo.</i>	103

Schvarzman, Sheila. <i>O film d'art no Brasil</i> .	114
Sifuentes Zúñiga, Kassandra Donají. <i>El cinematógrafo y las grandes industrias: el caso de Cervecería Cuauhtémoc y el filme "una fábrica en una película" (1908)</i> .	126
Silvera Basallo, Eugenia Marisol. <i>Memoria, placer e identidades: vínculos entre telenovela y espectadoras</i> .	133
Verardi Malena. <i>El pasado en imágenes. Figuras, archivos y testimonios en Una casa sin cortinas (Troksberg, 2021) y La sombra (Olivera, 2015)</i> .	143
Zylberman, Lior. <i>La parte maldita. Sobre el testimonio del perpetrador en el cine documental</i> .	153
Capítulo 2 – Territorialidades	163
Alessandro, Nicolás. <i>El cine de terror platense: el caso Adrián García Bogliano</i> .	164
Alcaraz, Gustavo. <i>Espacios sonoros de ficción. La construcción de identidades territoriales desde el diseño del paisaje sonoro en producciones audiovisuales argentinas</i> .	174
Assis, Leticia Gomes de. <i>A circulação de ideias sobre o Instituto de Cinematografia da UNL no Brasil</i> .	182
Bianchi, Marta Pilar; Castro, M. Angélica; Molfese, Ana Sol; Stoichevich, Mariano. <i>Malvinas: cercanía territorial y representatividad audiovisual</i> .	194
Compagnucci, Ana Paula; Robledo, Paula Agustina. <i>Hoy partido a las 3. Ejercicios de reterritorialización de una puesta en escena</i> .	205
Grosman Carla. <i>La ecología mediática audiovisual cuando 'las bases' se sacuden. Radio La Lechuza y la comunicación comunitario-resiliente</i> .	215
Deon, Matías. <i>En los bordes del cine comunitario</i> .	226

Lema Carlos Maximiliano. <i>Dimensiones del concepto de región como marco para el estudio del cine cordobés contemporáneo.</i>	235
Navas, Maia; Reyero, Alejandra. <i>Experiencia de producción audiovisual a través de la educación popular, la comunicación comunitaria y la investigación participativa con mujeres y disidenciassexuales en contextos rurales y periurbanos de Corrientes.</i>	250
Páez, Jorge Alejandro. <i>Hegemónicos y heréticos. Estudio semiótico sobre la representación de la espiritualidad en el audiovisual catamarqueño a través de tres autores.</i>	260
Paredes, Mariana Vanesa; Serrano, Ana; Tabarrozzi, Marcos. <i>Primeras aproximaciones para la interpretación de estéticas e identidad en el audiovisual de Santa Cruz 1996-2020.</i>	273
Parisotto, Damián Franco. <i>Análisis genérico-discursivo de los largometrajes (estrenados) realizados con apoyo del Polo Audiovisual Córdoba (2016-2021).</i>	280
Pizá, Ramiro. <i>Estrategias para la producción y la difusión de obras audiovisuales locales y regionales a través de las plataformas Video on Demand.</i>	291
Capítulo 3 – Cuerpos, géneros y sexualidades	306
Colombo, María Laura. <i>Acercamientos desde la fenomenología a la obra Perceptive Corner.</i>	307
Cordeiro Portela, Gúryva. <i>Toshiro Mifune. Um Ator Épico.</i>	315
Giacomelli, Daniel Adrián. <i>Atrapadas, fatales y enigmáticas: figuras femeninas en el cine negro argentino del período clásico: 1946-1958.</i>	327
Gutiérrez Moreno, Serena. <i>Las condiciones laborales de las coréografas de danza filmada durante el primer peronismo (1945-1955).</i>	340
Korol, Leandro Matías. <i>El peinado, el vestuario y la puesta en escena como elementos de representación histórica.</i>	349

Ledesma Pérez, Magalí. <i>Infancias trans en el cine argentino del siglo XXI.</i>	359
Mazzini Puga, Luciana. <i>La representación de identidades sexuales disidentes en la ficción “El Marginal”.</i>	370
Naput, Alicia. <i>Derivas de la voz. Bifurcaciones, reencuentros y proliferaciones del habla y los estados sensibles.</i>	375
Trupia, Agustina. <i>Miradas propias y ajenas en el espejo: Reynas. El arte drag queen (Gonzalo Gorosito, 2015-2016).</i>	397
Villalba Almirón Cecilia. <i>Las figuraciones de lxs bisexuales en el cine argentino contemporáneo (2000-2020).</i>	409
Capítulo 4 – Problemas éticos, sociales y políticos en el audiovisual argentino y latinoamericano	419
Alonso, Mercedes. <i>Tiempo de la voz: el ritmo de los hechos en algunos episodios del cine latinoamericano contemporáneo.</i>	420
Altamirano, Marcos; Rosa, Claudio. <i>SUBTERRÁNEXS. Aportes para una política cultural pública orientada a la inclusión de las juventudes en una ciudad intermedia del centro del país.</i>	429
Andrade, Catarina; Brito, Álvaro. <i>A potência cosmopoética do cinema ameríndio por uma “re-existência” do olhar.</i>	442
Barrios Cristaldo, Cleopatra. <i>Cine documental y religiosidad en el Noroeste argentino. Del “film turístico” a la mirada localizada en las complejas prácticas de vinculación con lo sagrado.</i>	453
Beretta, Conrado. <i>El cine del conurbano bonaerense.</i>	465
Bertone, Agustina. <i>El Cine Etnográfico Argentino en el contexto de politización de los pueblos indígenas.</i>	475
Bichet, Jean; Albuquerque, Miguel; Ferreira, Raquel; Acosta, Valentina. <i>As Geotecnologias como suporte para produção de curtas-metragens no contexto brasileiro.</i>	485

Brodsky, Valentín Ariel; Jairala, Ignacio. <i>Imaginario del linchador.</i>	494
Copello, Adryan; De Zotti, Bianca de Oliveira Lempek; Da Silva, Victor Pinheiro Ribeiro; Ferreira, Raquel. <i>Cartografia da produção de curtas-metragens latino-americana contemporânea sob a perspectiva decolonial.</i>	506
Cuen, Marcos; Gandolfo, María Luciana. <i>Imágenes habitadas. La experiencia-del-mundo en el cine de Gustavo Fontán.</i>	514
Gomez Vila, María Victoria. “Estamos todos juntos”: ensayo sobre las perspectivas del cine documental bahiense reciente como una práctica espacial.	522
Scheinig, Matías Martín. <i>Las realizaciones documentales y las plataformas de streamin.</i>	536
Tsutomu Matsuzawa, Ricardo; Cordeiro Parede, Rosana. <i>Estilo e técnica de um inventário do presente - O duplo personagem/ator em Sete anos em maio.</i>	547
Capítulo 5 - Poéticas animadas	558
Carignano, Martina; Mufari Ayelén. <i>La animación en el relato testimonial documental: Análisis de caso sobre el cortometraje “Carne” de Camila Kater.</i>	559
Droz, Gastón; Giacri, Federico. <i>La generación de sensaciones en la animación a partir de los recursos sonoros.</i>	571
Schirigatti, Elisangela Lobo; Gloria, Lidia. <i>O “boom” dos cursos de animação no Brasil.</i>	578
Capítulo 6 - Serialidades, digitalidad y nuevas formas del audiovisual	589

Aguirre, Constanza; Berti, Agustín. <i>Espectadorxs, datos y perfiles: La serialidad en la construcción de corporalidades.</i>	590
Borello, Lucía. <i>La construcción de verosimilitud de los sectores populares en la serie televisiva argentina “El Marginal”.</i>	605
Camacho, María Celeste; Pessuto, Marina Soledad. <i>El monte en disputa: proyecto de serie web ambiental.</i>	615
Carboni, Ornella; Nicolosi, Alejandra Pia. <i>Bases y fundamentos para una matriz analítica del sector audiovisual ampliado.</i>	624
Cingolani Villagra, Javier Alexis; Mattalía, Sandra Lilián. <i>La construcción identitaria en el subtítulo de tráilers de producciones regionales para difusión internacional.</i>	640
Ferrini, Ayelen. <i>Ficción social. Marginalidad vs. Criminalidad, dos modelos de representación asociados al género.</i>	652
Gruber, Mónica Viviana Fanny. <i>Dignidad (2020), de Julio Jorquera Arriagada y Nancy Rivas.</i>	664
Kuschnir, Paula. <i>“Hablemos de aborto”: creación de un formato (femedutuber) para interpelar a lxs jóvenes sobre interrupción de embarazo y acompañamiento feminista en Ecuador.</i>	675
Marques Pimentel, Danilo. <i>70 anos de telenovela: uma história de amor com o Brasil que chega ao streaming.</i>	706
Capítulo 7 – Educación, formación y oficios del cine	723
Cabrera, Sofía; Gorga; Evelyn; Guerra, Franco. <i>Alumnos frente a cámara: representaciones sociales de estudiantes de secundaria en el cortometraje documental “Las Mujeres Maravilla”.</i>	724
Cerana Franco. <i>Hacia un estudio de la praxis de la dirección de fotografía en Argentina.</i>	734
Fernandez Torres, Juan Manuel. <i>Crear/Mutar/Sonar. Del Diseño Sonoro y sus operaciones.</i>	744

Moreiras, Diego A. <i>Género audiovisual escolar. Rasgos discursivos centrales de cortometrajes realizados en escuelas secundarias.</i>	753
Sabater, Violeta. <i>Cortometrajes documentales chilenos en el gobierno de la Unidad Popular: producción y circulación como instancias de formación en un contexto de transformación social.</i>	767
Simich, Valeria; Sinchich, Magalí Belén. <i>La enseñanza del audiovisual en contexto pandémico. Una experiencia desde las Prácticas Docentes en el Profesorado de Artes Audiovisuales.</i>	777
Suárez, Victoria Inés. <i>Estudios audiovisuales. Saberes en clave disciplinar en el ingreso universitario.</i>	786
Suárez, Victoria Inés; Tello, Juan Yaya; Aguilar, María Marcela. <i>Una posible mirada sobre los procesos de Trabajo Final de Carrera. Acompañamiento en tiempos de pandemia.</i>	794

Introducción

Broitman, Ana
Universidad de Buenos Aires

Muzart, Eric
Universidad Nacional de Villa María

Sebastián, Rodrigo

La Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) realizó la octava edición de su Congreso internacional en abril de 2022, con la organización de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas (IAPCH) de la Universidad Nacional del Villa María (UNVM), Córdoba.

Creada en 2008, AsAECA reúne a investigadorxs, docentes, críticxs, realizadorxs y estudiantes interesadxs en estudios filmicos, visuales y culturales, historia, sociología, educación, antropología y comunicación, entre otras disciplinas ligadas al cine y los medios audiovisuales. La Asociación ha tenido una notable participación en el fortalecimiento, la visibilidad y la expansión de los estudios sobre cine y audiovisual en el contexto argentino y latinoamericano.

Entre sus objetivos se encuentran promover la expansión de los estudios sobre cine y audiovisual en Argentina y América Latina; fortalecer los lazos de integración con universidades y centros de investigación que impulsan estudios sobre producciones audiovisuales; ampliar las redes de intercambio con otras asociaciones y organizaciones, mediante la realización de eventos académicos y festivales internacionales.

El presente Libro de Actas reúne las ponencias enviadas por las y los participantes para su publicación, organizadas en siete capítulos por pertinencia temática:

Memorias, archivos e historicidad visual

Territorialidades

Cuerpos, géneros y sexualidades

Problemas éticos, sociales y políticos en el audiovisual argentino y latinoamericano

Poéticas animadas

Serialidades, digitalidad y nuevas formas del audiovisual

Educación, formación y oficios del cine

Con una modalidad de exposición híbrida que combinó presencialidad y virtualidad, participaron del encuentro investigadores, docentes, críticos y estudiantes que enviaron sus contribuciones a los siguientes ejes propuestos por la organización: Estudios de género y sexualidades; Problemas sociales y políticos en el audiovisual; Afectos, identidades y memorias; Educar la mirada; Estudios visuales y estudios culturales; El universo acústico, territorios sonoros y musicales; Cine y video experimentales; Museos e instalaciones; Documentales y ficciones en el cruce con las artes escénicas y performáticas; Estudios de públicos; Archivos y patrimonio audiovisual.

También se recibieron trabajos en las siguientes mesas preconstituidas, propuestas por investigadores argentinos y latinoamericanos: Archivos del presente, estéticas del borde; Abordajes para una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino; Cartografías feministas. Intervenciones de mujeres en la historia del cine; La mujer en el cine de terror latinoamericano; Dilemas estético-políticos del cine latinoamericano contemporáneo; Dinámicas de la producción cinematográfica y audiovisual en las regiones argentinas: interpretaciones históricas y teóricas de un fenómeno en vías de expansión y diversificación; Problematicaciones en torno de la animación; VI Seminario Itinerante de Cine Silente Latinoamericano; La serialidad en la audiovisibilidad contemporánea; Trabajo y trabajadorxs del campo audiovisual; Cine educativo e historia: experiencias, estéticas y políticas; No hay relación cinematográfica: cine, psicoanálisis y los límites de su relación; El melodrama y sus transformaciones: orígenes y perspectivas.

La participación incluyó a investigadorxs de universidades de toda la Argentina (con una significativa representación regional) y participantes de Chile, Uruguay, Brasil, México y Colombia. En el marco del Congreso se realizaron proyecciones, muestras y presentaciones de libros y revistas. Se organizó también la primera muestra de

Pantalla AsAECA, con una selección de 10 obras audiovisuales que fueron incluidas en un catálogo disponible en el sitio web de la asociación.

El Congreso contó con la presencia de cuatro invitados especiales que brindaron conferencias sobre temas de actualidad del campo: François Jost, Lauro Zavala, Carmen Guarini y Mieke Bal, de quien se expuso su video-instalación *Don Quijote: Tristes figuras*.

De este modo, el VIII Congreso de AsAECA generó una actualización de la agenda de temas y objetos de estudio, y una ampliación de las problemáticas de investigación. Invitamos a recorrer los trabajos reunidos y a renovar la participación en estas instancias de intercambio, siempre enriquecedoras. Nos reencontramos en el próximo Congreso.

Capítulo 1

Memorias, archivo e historicidad audiovisual

A nadie le interesan las filmaciones de sus vacaciones

Bustos, Emiliano
emilianorbustos@gmail.com

Resumen

En este trabajo intentaremos desentrañar los mecanismos y particularidades del documental autobiográfico o autorretrato (con sus diferencias), en sus diversas variantes. Nos encontraremos con documentales que abordan épocas de la historia argentina a partir de historias personales y también documentales contruidos a partir de la experiencia personal del autor, pero que en la narración de esas historias autorreferenciales, que en algunos casos involucran a sus familias, nos hablan de un universo mayor. Algo así como el detalle que habla del todo. Los casos presentes son: Los rubios (Albertina Carri, 2003), M (Nicolás Prividera, 2007), Papirosen (Gastón Solnicki, 2011), Tiempo suspendido (Natalia Bruschtein, 2015) y Borrá todo lo que dije del amor, porque no sabía bien quién era (Guillermina Pico, 2016).

Introducción

Me encontraba escuchando un podcast sobre cine. El conductor estaba repasando la cartelera de estrenos, de forma apurada como para sacarse esta “obligación” rápidamente y poder focalizar en el estreno de su interés. Al leer una de las sinopsis, no recuerdo de cuál documental se trataba, mencionó la utilización de imágenes de archivo familiares encontradas. El comentario del conductor fue “a nadie le interesa las filmaciones de sus vacaciones en Mar del Plata ¿Por qué siguen haciendo estas películas?”.

Más allá del comentario jocoso podríamos preguntarnos ¿por qué le interesaría al público la historia personal de un realizador?

Podemos rastrear la proliferación de la autoreferencialidad, en documentales y obras de videoarte, a partir de la popularización de tecnologías de registro casero. Por supuesto que la tecnología en sí no crea una nueva vertiente artística, o incluso una modificación epistemológica en la concepción y realización de documentales, pero su uso, corrido de los carriles esperados, puede propiciar la aparición de obras con características particulares dentro del género. Fragmentadas, fluidas, polifónicas. Se asemejan al discurrir del pensamiento o de la memoria.

En este tipo de obras, el rol que ocupa la memoria es preponderante. Por supuesto, ¿cómo construimos un relato en base a material de archivo? ¿Cómo se inscriben en nuestro presente? A su vez, ¿de qué forma se construye la identidad, y cómo esa construcción se materializa en una obra audiovisual? La experiencia, la memoria y el cuerpo son tamizados por los registros caseros y resignificados por el montaje en el presente. Pero esto da como resultado una relación distinta del documental con su referente. Ya no se busca la verdad objetiva y absoluta, sino subrayar la subjetividad del cineasta, y logra en ese trayecto un saber hipersituado, un conocimiento encarnado.

No se borra nunca el pasado triste

El viaje personal que emprende Guillermina Pico en “Borrá todo lo que dije del amor, porque no sabía bien quién era” (Guillermina Pico, 2018) tiene su basamento en imágenes registradas a lo largo de varios años. Sin las posibilidades que brindan las cámaras digitales este proyecto hubiese tenido un desarrollo más arduo. Me refiero a que la innovación tecnológica modifica la obra. La propia Pico afirma, en una entrevista, que el dispositivo cambia la forma de pensar y de moverse.

El montaje fragmentado y la narración no lineal es propio del autorretrato (Schefer, 2007: 8) y, si bien encontramos un agrupamiento en secuencias de los planos (viaje por Europa, el espacio del campo, grupo de amigos y familiares), este relato es altamente fragmentado. Da como resultado algo similar a lo que sería un monólogo interior en la literatura, un flujo de conciencia caótico, que va y viene en el tiempo, muy elíptico. La conciencia hablando sobre sí misma, diría la autora. Algo que también está apuntalado por el uso de intertítulos que refuerzan al sujeto de enunciación y la reflexión sobre su situación.

Que el montaje de *Borrá todo lo que dije...* sea tan fragmentado nos habla de otra de las dimensiones de la película: la construcción de la identidad como un proceso inacabado, abierto, inestable. ¿Cómo estaría trabajado este tema en un documental tradicional, de modalidad expositiva? ¿Se incluirían entrevistas a especialistas, psicólogos o filósofos? ¿Se transmitiría información por medio de una voz over, un narrador que encarnaría el lugar del saber? Esa fluidez del proceso de construcción de la identidad se encuentra en la propia forma de esta obra, sin necesidad de recurrir a recursos que nos hablen explícitamente sobre esa temática. Y por supuesto que

partiendo de la exposición de la intimidad, para realizar una obra que excede su singularidad.

En una narración aparentemente incoherente (característica propia del autorretrato como género), se trenza una observación sobre el nacimiento, el surgimiento de algo nuevo, diferente a la tradición aunque partiendo de ella. ¿Por qué, hacia el final de la película, se muestra a los personajes (la misma Directora) plantando? ¿Por qué esa acción? ¿Y por qué la fijación con el vivero en uno de los planos finales? La acción de plantar como posibilidad de un renacer.

Además, en una de las secuencias del campo, vemos en plano a una niña, con alpargatas y bombacha de campo, bailando una coreografía de una canción en inglés. ¿Por qué la elección de ese plano por sobre otros posibles? ¿Acaso nos habla sobre la transmutación de la herencia en otra cosa, algo que se comunica con otras culturas e incide en esa identidad fluida, en este caso la de la niña?

Si Andrea Molfetta nos dice que realizadores como Carri, Caldini y Di Tella “entienden el acto de filmar en tanto comprender, siendo este comprender estructural para la conciencia histórica” (Mofetta, 2011: 565), algo de esto se percibe en *Borrá todo lo que dije...*, aunque el aspecto asociado a la conciencia histórica parezca no estar tan presente. Tal vez, en el caso de Pico, el montaje cumpla esa función atribuida a la comprensión, ella misma encontrándose en esas imágenes, ella misma encontrándose en el montaje de las imágenes que recogió. Pensar es montar, parafraseando a Molfetta, así como, en el ensayo escrito se piensa a medida que se escribe. Y sin dudas esta conexión entre las dos acciones (escribir y montar) es sumamente pertinente. Escribir como tejer con palabras, montar como tejer un entramado de imágenes y sonidos.

Los intertítulos del documental de Pico nos hablan, en un comienzo, sobre la herencia. “No puede heredarse una misión” (Pico, 2018). ¿De qué herencia está hablando la narradora? Los documentales pueden hablar sobre el pasado y, al mismo tiempo, sobre su injerencia en el presente. ¿Cómo nos afectan las historias de nuestros progenitores? ¿Cómo nuestra identidad se va forjando con estos relatos?

En *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2015) el realizador no aparece en plano, pero el metraje que conforma la película fue filmado por él en el transcurso de 10 años. Comienza con esta actividad con el nacimiento de su primer sobrino.

Hay también en este documental una apelación a la herencia, la herencia de la familia que se retrata en la historia. Podríamos preguntarnos, ¿cuál es el interés que podríamos tener como espectadores en su padre y su abuela? ¿Hay algo que los vuelva especiales? Solnicki, al filmar a su familia, está hablando de algo mayor, la familia en un sentido general.

El abuelo del autor decidió terminar con su vida. Es un acontecimiento que vuelve reiteradamente en el relato. Esto se convierte en una especie de herencia. ¿Cómo afecta una decisión personal al resto de la familia? Pola (la abuela) afirma en su narración: “no se borra nunca el pasado triste”.

En la última escena, el padre de Solnicki, haciendo referencia a ese hecho, le dice a su nieto “algunas personas mueren de tristeza”. El final son ellos dos solos en un plano general, rodeados de blanco, minúsculos en la vasta inmensidad de la nieve, sobre una aerosilla. Colgados, pensando sobre la muerte. El epílogo nos retrotrae al comienzo del proyecto, la filmación del nacimiento de ese niño, nieto y sobrino, que vimos en el teleférico escuchando la historia de alguien que murió “de tristeza”. Montado de este modo, muerte y vida se encuentran. El montaje como forma de pensamiento. A su vez, el nacimiento del sobrino, que es el nacimiento del proyecto (no de forma consciente, tal vez) encuentra un eco en la acción de Guillermina Pico en su documental. Remover la tierra y plantar, dar lugar a que algo nazca, que crezca y se desarrolle hacia lugares inesperados.

Llamativamente en otra escena, Victor lee a su nieto un cuento infantil donde el protagonista perdió a su padre en la guerra. Buscado o no (la temática del libro, no la elección consciente del Director de mostrar la escena), el tropos se repite, la pérdida de un padre vinculada con la guerra, aún en un cuento para niños.

Pero no es la única herencia. Schefer afirma que “la experiencia autorreferencial se combina e imbrica con la experiencia histórica colectiva... apropiarse la memoria alterna, superponerla a la íntima, desplazar el recuerdo hacia la experiencia sinestésica...” (Schefer, 2011: 6). En este caso, la experiencia colectiva es la segunda guerra mundial, el holocausto. En el comienzo de la película escuchamos la voz de la abuela del realizador (todavía sin saber quién es) contando su experiencia en ese momento de la historia. Es algo que repercute de forma cercana para él, una herencia de ese grado no pasa desapercibida. Habla del suceso a partir de alguien vinculado a su intimidad, ni más ni menos que su abuela, que comparte su experiencia subjetiva, esté

guionado el texto o surja del recuerdo espontáneo de Pola. ¿La construcción podría haber sido distinta? La utilización de un narrador omnisciente dotaría de “objetividad” al relato, esa tan deseada objetividad buscada por los documentales durante tanto tiempo, y que, a su vez, se contrapone a la subjetividad del subgénero autorreferencial, y a las modalidades reflexiva y performativa (según Nichols).

La herencia interpela aún cuando es negada. Solnicki le dedica una escena a su hermano, quien decide, y lo expresa concretamente, distanciarse de la familia. Sin embargo, aunque sea por la negación de ella y la contraformación que provoca, la herencia tiene peso en nosotros. Luego, varios años después, se lo ve en reuniones familiares, por más que le tengan que solicitar que cante con el resto de la familia y su reacción sea servirse más vino.

En esa misma reunión, Victor nos habla (le habla a sus nietos) sobre el sentido de la comida que consumirán: “la gente que venía antes que nosotros, hace mucho, muchos años, sólo comían esto”.

En un momento, la narradora, su abuela, pide cortar la grabación. Es una situación que apunta a la autoconciencia, a mostrar las huellas de la enunciación, y romper la supuesta transparencia y objetividad del género documental. La decisión es dejar este pedido, conspirando contra la supuesta transparencia del documental.

Tal vez sea mucho más evidente la autoconciencia del documental en el “encontronazo” que Sonnicki tiene con su madre cuando ella pide ayuda y él sigue filmando. “Si yo hubiese sabido”, le confiesa a su hijo, “no te hubiese comprado la cámara”. Para rematar con un “qué hinchapelotas con esa cámara”. Años después, en una cena familiar, su madre actualiza el pedido: “Gasti, te pido que comamos y si hay una cosa de intimidad... no es que andes con la cosa esa. Te pido por favor, en serio”, le advierte. ¿Cómo se usa el material de archivo personal? ¿Es para ilustrar? ¿Es para dotar de pruebas al relato oral? ¿Qué características tiene? Por lo general, los videos caseros familiares (sea en 8mm, en VHS o digital) no retratan momentos oscuros. En parte, está vinculado con la decisión de registrar sólo momentos felices. En la película escuchamos, por medio de la voz over, la historia de sobrevivientes al holocausto pero vemos imágenes de personas contentas, planos en exteriores luminosos, o en interiores festivos, sonriendo, bailando, haciendo ejercicio, festejando. Se produce un contrapunto que enriquece el relato audiovisual.

Nunca algo es total

Raquel Schefer habla del autorretrato como “bloque de cuerpo, memoria y experiencia”. (2011, p. 2). Se podría extender esta definición a la autobiografía, o al documental performativo, aquel que intenta “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” y a su vez enfatizar “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Nichols, 1994: 93).

En *M* (Prividera, 2007) el autor investiga la desaparición de su madre en la última dictadura cívico-militar. Por supuesto que esta historia personal se conecta directamente con nuestra historia como ciudadanos. En ese sentido, la vinculación entre lo personal y lo colectivo es mucho más clara que en *Borrá todo lo que dije...* (Pico, 2018). El propio Prividera se descarga explícitamente en escena afirmando que “hay toda una generación desaparecida y eso seguramente ha cambiado la fisonomía de la Argentina”. Hay una fusión entre la historia de un país y la autobiografía. Como dice Schefer, “muchos son los documentales dedicados a la dictadura militar... estructurados a partir de la dialéctica entre memoria personal –a menudo, reconstruida a través de material de archivo– y memoria colectiva”, (2011, p. 8). En el caso de *M*, también se recurre a una investigación en tiempo presente, el Director como detective, algo que se percibe hasta en su forma de vestir.

Pero el material de archivo usado, que en principio muestra un valor muy personal, es resemantizado, ya no es la filmación de un asado, ya no son fotos de niños jugando en un parque. Al entrar en el relato, y yuxtapuestos con los mismos espacios filmados en el presente, o con los relatos de quienes son entrevistados, su valor y su sentido cambian.

Es notorio como “con el advenimiento de soportes de grabación caseros” se multiplicó “el registro de la cotidianidad familiar en imágenes –fragmentarias, elípticas, lagunares, próximas a los flujos de la memoria y a la cadencia del sueño–”, y que luego son “apropiadas y resemantizadas por los documentalistas” (Schefer, 2011: 3).

En el caso de *Papirosen* (Sonicki, 2011) es evidente cómo el material de archivo usado por el autor, mucho del cual fue filmado por su abuelo Janek, cobra otro valor al articularlo con imágenes más actuales y sobretudo con el relato de Pola, su abuela. Ella nos habla de muerte, de supervivencia a una guerra, de alimentarse de la basura, mientras vemos a su hijo y nuera casarse. También la filmación en video de una fiesta,

nos muestra a los hermanos mucho más jóvenes, y nos ayuda a hilvanar presente y pasado, sirve como disparador para pensar cómo el tiempo repercute en nuestra historia.

Tiempo suspendido (Natalia Bruschstein, 2015) narra la desaparición del padre de la autora, sus tíos y abuelo. En este caso toma como figura central a su abuela, Laura Bonaparte. El material de archivo donde Laura, en una versión lúcida, cuenta cómo sucedieron esas desapariciones, también sirve como disparador para pensar cómo opera el paso del tiempo sobre la memoria y la identidad. Montados con filmaciones de Laura, afectada por evidentes problemas de memoria, en una serie de entrevistas actuales, los registros de archivo son resignificados. Ya no solo nos hablan del pasado, con datos objetivos sobre la historia, sino que funcionan como enunciados sobre el presente y sobre la memoria.

El material de archivo en el documental tradicional, de modalidad expositiva, era entendido como pruebas de que algo efectivamente había pasado, como forma de explicar el mundo histórico. Es esto lo que se trastoca en el documental autobiográfico. Nichols menciona que “tradicionalmente, la palabra documental sugería algo pleno y completo... más recientemente... ha venido a sugerir algo incompleto e incierto... imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva...”. (1994, p. 1). Aunque pareciera que estamos viendo simples filmaciones caseras, en el contexto del relato, es mucho más lo que se nos presenta.

En *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) la realizadora investiga la desaparición de sus padres. Tal como sucede en *M* y *Tiempo suspendido*, los testimonios tienen otro valor, diferente al que se le otorgaría en un documental de modalidad interactiva, por ejemplo. En los documentales performativos “la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*” (Weinrichter, 2005: 50). Ya no aparece el testimonio del sujeto para dar certezas sino para ser cuestionado.

Como afirma Maite Alberdi, “Carri plantea que la verdad de los personajes no es necesariamente la expuesta, jamás va a ser una verdad unívoca” (2007, p. 2). Esto mismo aplica para las tres películas. El documental, entonces, se encuentra ante un cambio epistemológico, donde se produce un desvío de su carácter evidencial.

Algunos entrevistados escatiman información, otros se contradicen, algunos de los relatos colisionan entre sí. Es llamativa la escena en *Los Rubios* donde un grupo de

niños dan diversas versiones sobre un mismo personaje. ¿Por qué esa filmación fue mantenida en el montaje final? Pareciera que nos está hablando sobre la propia película, sobre los testimonios que la habitan.

En el caso de *M*, una de las excompañeras de Marta Sierra, la madre del Director, afirma que el autor del documental ve las cosas “como uno lee la historia y, en realidad, las cosas no son lineales... lo que pasa es que las cosas son confusas, nunca algo es total”¹. Decir eso es ir en contra del documental como obra totalizante, donde podemos encontrar la verdad absoluta y universal sobre un tema, sobre una historia². Estas películas son polifónicas, están plagadas de voces fragmentadas y puntos de vista dispares.

En otros casos, los testimonios y la memoria de los entrevistados simplemente están afectados por el paso del tiempo. Se puede leer como una reflexión sobre “cómo funcionan en general las reconstrucciones de la memoria, incluso las propias, cada uno lee la historia de diferente manera y si hay un vacío muchas veces se rellena, inventando imágenes y llegando a confundir las reales de las creadas” (Alberdi, 2007: 2). En *Tiempo suspendido* se agrega el deterioro biológico que afecta el recuerdo y la memoria de la entrevistada, al hacerlo, también se trastoca la identidad. Ronda la idea, en la película, de la asociación estrecha que hay entre recuerdo e identidad. Podríamos, a su vez, asociarla con la concepción de la identidad como proceso, no del todo cerrado, no del todo completo, que se evidencia en *Borrá lo que dije...* pero que también aplica a los demás documentales.

Bibliografía

- Alberdi, M. (2007). Documentales políticos, *La Fuga*, (5). Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/documentales-politicos/314>.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Ford, R. (2018). *Entre ellos*. Buenos Aires: Anagrama.

¹ En el contexto de la película, esta afirmación puede interpretarse como una excusa por la falta de respuesta concreta ante las preguntas del Director.

² Es gracioso que en la versión subida a YouTube de Los Rubios un comentario se queje porque su expectativa era otra. Esta persona esperaba “contenido REAL Y PRECISO...Y SOLO VEO COMO SE FILMAN ENTRE ELLOS...ES UN DESPERDICIO DE OPORTUNIDAD DE HACER UNA BUENA PRODUCCIÓN CON CONTENIDO PROFUNDO”.

Molfetta, A. (2011). Performando el documental en la Argentina: dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia social histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Comps.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Molfetta, A. (2011). El documental como *técnica de sí*: el cine político como una práctica de ética de la finitud. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Comps.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. España: Paidós.

Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

Schefer, R. (2011). Vi-deo memoria. *La Fuga*, (12). Recuperado de <https://www.lafuga.cl/videomemoria/451#down8>

Weinrichter, A. (2005). *El cine de no ficción*. Madrid: TyB Editores.

Cômicos, bailarinos, cantores, circenses e imitadores: atrações de palco nos cineteatros do Rio de Janeiro no início do Séc. XX³

Ebert, Sancler

sanclerebert@yahoo.com.br

PPGCine-UFF/FMU

Resumen

Neste artigo vamos utilizar a trajetória de Darwin, o imitador do belo sexo, para investigar as atrações de palco que se apresentavam junto ao artista nos cineteatros cariocas. Propomos o recorte de analisar as programações entre 1922 e 1924 porque encontramos nesses anos um maior registro do artista: das 187 datas registradas de 1914 a 1932, 162 estão inseridas nesse recorte. Focando nas atrações programadas junto à Darwin, encontramos artistas com habilidades bastante diferentes. Como forma de análise, propomos possíveis categorias para as atrações como circense, cômica, dança, imitação e musical, compreendendo que a maior parte dos artistas se encaixa em mais de uma delas.

As exhibições de filmes no Brasil começaram misturadas a outras atividades populares, como mostras de bonecos de cera, demonstrações de levitação, números de magia, panoramas e diversas outras atrações curiosas, sendo próprio aparelho cinematográfico uma atração ao público (Ferraz, 2012). Com o investimento na novidade, surgiram diversas salas de cinema no Rio de Janeiro. No entanto, não havia público para tantas salas e com a Primeira Guerra Mundial impactando na produção de filmes, pois a maioria das obras exibidas eram europeias, das 100 salas de exibição abertas entre 1907 e 1909 no Rio, apenas 29 continuaram em funcionamento na década de 1910 (Gonzaga, 1996). É a partir desse fechamento em massa de salas que as atrações mistas de palco e tela se tornam uma saída interessante e é nesse contexto histórico que encontramos Darwin, conhecido como imitador do belo sexo.

Darwin apresentou-se no Rio de Janeiro entre os anos de 1914 e 1932 em cerca de dezesseis cineteatros, localizados tanto no centro quanto em bairros como Copacabana, Tijuca e Vila Izabel. Duas reportagens publicadas na imprensa indicam a nacionalidade espanhola do artista, informação que carece de maiores comprovações. Os espetáculos do artista eram compostos por apresentações de canções de diferentes

³ Este artigo é uma versão atualizada e ampliada do publicado nos Anais de textos completos do XXII Encontro da SOCINE, 2019.

nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo (Ebert, 2018a). O fascínio provocado pelo artista é narrado em nota do periódico *Gazeta de Notícias*, numa das primeiras apresentações de Darwin em solo carioca.

A sua linda figura em cena dominou logo a assistência. (...) A exteriorização é perfeita. É perfeita pela verdade do gesto, pela leveza do caminhar, pelo encanto das poses. Engana maravilhosamente. Darwin, que é um rapagão formoso, em cena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) (*Gazeta de notícias*, 01/11/1914: 2)

O transformista fazia grande sucesso entre os cariocas, tendo como público homens e mulheres e até mesmo crianças que frequentavam as matinês em que o artista se apresentava. Seus espetáculos eram anunciados como para toda família, tanto que o termo familiar virou adjetivo para designar o seu repertório e o seu gênero de variedades (Ebert, 2018b).

A notoriedade de Darwin na então Capital Federal o levou a participar da comédia de Luiz de Barros, “Augusto Annibal quer casar” em 1923. No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir ao final (Ebert, 2018c). De acordo com a pesquisadora Luciana Araújo (2015), a comédia de Barros vai acionar artistas de diferentes artes para compor o elenco, como o comediante Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, por exemplo, entre outros.

Para a pesquisa mais ampla da qual esse artigo é um recorte, construímos uma base de dados com 187 datas registradas no periódico *Correio da Manhã* de 1914 a 1932, nas quais são citados 337 títulos de filmes (alguns desses repetidos) e 91 atrações. Essa base ainda será ampliada com a inclusão de dados encontrados em outros periódicos. Registramos na base de dados as seguintes informações: datas das apresentações de Darwin, as salas de cinema, os filmes e as atrações de palco programados junto ao artista e os horários das sessões, quando informados. Sobre as salas de cinema, incluímos informações como a localização, os proprietários e a lotação; sobre os filmes,

registramos os gêneros fílmicos, as companhias, os números de atos e o elenco⁴; em relação às atrações de palco, informamos a categoria (circense, cômica, dança, imitação ou musical) a nacionalidade dos artistas, o número de aparições no programa e os detalhes das apresentações.

Para este artigo, fizemos um recorte, propondo analisar as programações entre 1922 e 1924, nas quais Darwin estava inserindo, focando nas atrações de palco anunciadas junto ao artista. Optamos por esse recorte porque encontramos nesses três anos da década de 1920 um maior registro de Darwin nos cineteatros cariocas, tanto que, das 187 datas encontradas de 1914 a 1932, 162 estão inseridas nesse recorte. Observando essas datas, inferimos que 125 dias contaram apenas com Darwin como atração dos cineteatros, acompanhado de filmes e nos outros 37 dias Darwin dividiu os palcos com outras atrações, além de filmes. No total, encontramos 51 atrações anunciadas junto ao transformista.

Analisando a relação entre o número de filmes e atrações por sessão em que Darwin estava programado com outros artistas, podemos observar que um terço dessas sessões continham um número balanceado de filmes e atrações: doze datas registraram sessões com dois filmes e duas atrações. Depois, temos seis sessões com três filmes e duas atrações e cinco sessões com dois filmes e três atrações. As duas sessões com grande número de atrações, 11 e 12 respectivamente, contaram com apenas um filme programado.

Embora não tenhamos um padrão na relação entre filmes e atrações, até porque a duração das sessões não era padronizada, o que podemos concluir a partir desse recorte é que a maior parte das sessões tinham um número aproximado entre filmes e atrações. Quando isso não acontecia, como em sessões com quatro, cinco, seis ou mais atrações, havia apenas um único filme programado. De todas as datas pesquisadas, apenas seis, tinham um número maior de filmes do que de atrações, caso das já citadas sessões com três filmes e duas atrações, das quais cinco foram registradas em 1924. No

⁴ A análise da programação pela perspectiva dos filmes programados junto à Darwin foi discutida no artigo EBERT, S. (2020). Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do Séc. XX. In: VII Congreso Internacional AsAECA, 2021, Yerba Buena, Tucumán. Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros. Afectos. Identidades y Política: Actas del VII Congreso Internacional AsAECA / María José Punte... [et al.]; compilado por Cecilia Nuria Gil Mariño; Julia Elena Kejner. - 1ª ed adaptada. Buenos Aires: AsAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. p. 34-42.

restante, o número de atrações era sempre maior do que de filmes, reforçando a importância das atrações na programação dos cineteatros.

Olhando para as sessões com apenas Darwin como atração, temos das 125 sessões, 56 com dois filmes, 36 sessões com três filmes, 27 com um filme, três sessões com quatro filmes e duas sessões com seis filmes. Uma sessão não possui filme indicado.

Focando nas atrações programas junto à Darwin, encontramos artistas com habilidades bastante diferentes. Como forma de análise, identificamos possíveis categorias para as atrações como circense, cômica, dança, imitação e musical, compreendendo que a maior parte dos artistas se encaixa em mais de uma dessas categorias, como De Chocolat que era um cômico, conhecido como repentista. Tal alcunha provinha do fato de que Chocolat pedia ao público um tema e oito rimas, com os quais compunha uma canção de improviso, também chamada de “canção expressa”, o que resultava em “20 minutos em constante hilariedade” segundo nota no Correio da Manhã (05/10/1922. p.7). Dessa forma, De Chocolat poderia se encaixar tanto na categoria cômico quanto musical.

Outros exemplos são os William Brothers e os fantoches do teatro de bonecos. Os primeiros misturavam acrobacias com humor, tanto que um anúncio provocava “Um prêmio a quem não rir” (Correio da Manhã, 31/05/1924: p.5), enquanto outro informava, “Um pulo sensacional de 8 metros de altura” (Correio da Manhã, 23/07/1924. 12). Já o teatro de bonecos “que vive e palpita como um de seres humanos” (Correio da Manhã 02/09/1923: 8), prometia “comédias, dramas, burletas, etc, para crianças de 9 a 16 anos” (Correio da Manhã 30/08/1923: 5).

As categorias cômica e imitação comportam quase os mesmos artistas, porque muito da comichidade do artista vinha da sua imitação. Alguns exemplos: Baptista Junior era um cômico que contava piadas e cantava canções imitando o homem sertanejo, sendo considerado pela imprensa como o rei dos caipiras. Duarte era conhecido como cômico excêntrico parodista. Segundo uma publicidade, a especialidade do artista era arremedar o feminismo: (...) transformando-se em “melindrosa”, “moça namoradaira” e “míopes”, à maneira de Fregoli (...) (Correio da Manhã, 24/08/1922: 7).

Como podemos perceber, embora imite mulheres, Duarte tem um trabalho diferente de Darwin, porque enquanto o primeiro o faz de forma caricatural, paródica, o segundo o faz buscando uma naturalidade, uma imitação passível de crença. Outra

programação que detalha a apresentação de Duarte demonstra a versatilidade do parodista e o distingue de Darwin.

Duarte, que só trabalhará na matinê de "Aguenta Felipe!" organizou o seguinte atraente programa: I, "Tangomania" (...); II, "Um poeta decadente" (charge em espanhol, ventilada pelos discípulos de Marinette, da escola futurista); III, "Bola, Bola!" (cançoneta); IV, "Imitação de um advogado gago" (Correio da Manhã, 09/09/1922: 5).

Dentro da lista de cômicos com outras habilidades, como imitador e músico, temos o rei da gargalhada, Alfredo Albuquerque. Reconhecido pelo seu trabalho como "cançonetista e imitador magnífico" (Correio da Manhã, 08/05/1920: 6).. As informações sobre o artista são contraditórias. Um anúncio o clama como "improvisador português" (Correio da Manhã, 20/02/1921: 6) e outro como "transformista brasileiro" (Correio da Manhã, 21/04/1922: 4).

Ainda dentro das habilidades de imitação, encontramos Stella Germana, imitadora do gaúcho argentino e Zoé Philharmonica, que "(...) arremeda sem o auxílio de qualquer instrumento, todos os tons de qualquer instrumento, todos os tons musicais, copiando pelas narinas, o som do violino, do bandolim, etc. (...) " (Correio da Manhã, 28/07/1922: 4), também "(...) apelidado de 'Violino humano'" (Correio da Manhã, 29/10/1922: 4).

Outra arte que era muito recorrente nos programas as quais Darwin participava era a dança. Podemos citar o Matray Ballet, que era segundo o Correio da Manhã, um "Admirável conjunto de Bailarinos célebres. Cinco senhoras e um homem. Bailes da alta escola moderna, cujos argumentos se baseiam sobre obras de grandes autores. Maravilhosos efeitos de Luz Cenários luxuosos, figurinos belíssimos" (15/06/1924: 5). A nacionalidade dos artistas sempre era anunciada junto de suas habilidades de dança, como The Mexicans, conhecidos como "Os reis da dança dos apache - Cantos e bailados internacionais" (Correio da Manhã, 22/05/1922. 5); "The Marrocos Boys - Sapateadores americanos", os duetistas argentinos e bailarinos do gênero moderno, Los Alcazars e Gabriela Koszilkow, anunciada como "uma deliciosa bailarina húngara, que apresenta encantadores bailados de fazer ficar o queixo caído" (Ibidem, 28/08/1923, p.6). Além das danças e bailados inspirados no Bataclan, a grande atração do espetáculo para os jornalistas do Correio da Manhã era que Gabriela "despe-se ou, melhor, veste-se à vista do público, o que constitui uma novidade sensacional, digna de

apreciação de todo publico” (29/08/1923: 6). Finalizando as atrações de dança, temos Yara Jordão, atriz e bailarina com quem Darwin contracenou na comédia de Luiz de Barros.

A categoria com mais habilidades diversas, a circense, reúne todo tipo de atração, desde acrobatas, ilusionistas/telepatas, homem boneco, homem com estômago de avestruz e a grandiosa Roda do Diabo. O primeiro anúncio sobre o aparelho informa que ele deverá estreiar em breve, assim que sua estrutura de seis metros for montada (Correio da Manhã, 28/05/1924: 6). Pouco dias depois, a estrutura ganha alguns metros a mais. “Sucesso inexcedível de Willy Mauss na sua fantástica Corrida da Morte na Roda do Diabo. Colossal roda de 10 metros de altura. Assombro. Um espetáculo inesquecível” (Correio da Manhã, 10/06/1924: 14). Não fica claro como tal atração funcionava, mas um trecho de uma publicidade aponta que a apresentação envolvia, cito: “(...) Perigosos exercícios em bicicletas por Willy Mauss” (Correio da Manhã, 24/06/1924: 5).

Entre os acrobatas, encontramos citações às Sisters Mercedes, nomeadas como “O turbilhão humano”, com “Maravilhosos exercícios aéreos executados por 2 lindas jovens e que terminam por um sensacional Looping the loop. Trabalhos assombrosos e nunca vistos. Aparelho novo, patenteado” (Correio da Manhã, 17/06/1924: 16). Expandindo as habilidades, os artistas conhecidos como Les Dittmer, eram “acrobatas, equilibristas, atiradores exímios” (Correio da Manhã, 25/12/1923: 7). A destreza de um dos membros da família será narrada na imprensa, (...) O novo atirador exímio é um dos Les Dittmer que, no palco do Rialto, faz os mais fantásticos tiros, quer em posição natural, quer equilibrado unicamente pela cabeça, atravessando anéis, mirando sobre a cabeça de uma mulher (...) (Correio da Manhã, 26/12/1923: 5).

Duas atrações eram consideradas mistérios, Frosso e Rogínsky. Frosso, o homem boneco, era anunciado como o mistério vivente e o jornal perguntava “Mas quem é Frosso? Um homem? Um louco? Uma máquina?” (Correio da Manhã, 21/08/1923: 5). Tão fascinante quanto era Rogínsky, o homem do estômago de avestruz. Também conhecido como “o homem vulcão”, “o cofre forte humano”, “o homem que tem assombrado a ciência” (Correio da Manhã, 16/08/1923: 5), Rogínsky engolia fogo, comia rãs e dinheiro em frente ao público. Os ilusionistas eram representados por Raca, adepto da hipnose, fakir cujo número da mala misteriosa é celebrado como “o melhor trabalho de ilusionismo até hoje visto” (Correio da Manhã, 28/08/1923: 14) e

pelo ilusionista alemão Henry de Loré, “nos seus assombrosos trabalhos de alta magia e prestidigitação. Oito números de alta atração, o misterioso aparecimento da Republica Brasileira, o guarda-chuva mágico, os dados misteriosos e a Dama Voadora” (Correio da Manhã, 24/12/1922: 5).

Por último, tínhamos a categoria dos músicos, que eram apresentados por sua nacionalidade ou gênero musical. Como exemplos, podemos citar Los Carolis, duetistas líricos italianos; Maria Roig, cantora cosmopolita; Rosita Portuguesa, cantora de fados e canções, que na verdade era brasileira; Franceschi, barítono italiano; O China, nas canções e modinhas de roça. Destaque para Os 8 batutas, grupo do qual Pixinguinha, famoso compositor brasileiro fazia parte como flautista. O próprio Pixinguinha, nome do músico Alfredo Vianna, se apresentou solo numa mesma sessão que Darwin, sendo apresentado como “o rei do sopro - assombroso flautista” (Correio da Manhã, 07/08/1923: 6). Encerrando a categoria de músicos, temos Laufer, conhecido como “o rei dos músicos vagabundos”, isso porque suas músicas eram executadas com “garrafas com águas, vassouras, paletós” (Correio da Manhã, 25/08/1923: 6).

A partir do que foi exposto, podemos observar a variedade de atrações encontradas nos cineteatros do Rio de Janeiro e a importância destas na programação dos estabelecimentos. Charles Musser (2004) afirma que os estudos da História do Cinema normalmente colocam os filmes no centro das atenções e tratam as outras formas culturais relacionadas a ele como periféricas. Por isso, o autor propõe que é necessário pensar uma história integrada de palcos e telas. Cito:

Uma vez que as imagens foram projetadas em uma tela e os teatros se tornaram o principal local de exibição de filmes, a relação entre filmes e cultura performática foi aprofundada e as duas práticas sobrepostas se interpenetravam e se mesclavam em quase todos os níveis (Musser, 2004: 7).

No caso das programações aqui analisadas, as atrações de palco contavam com o mesmo ou superior número que as películas. Em muitos casos, era apenas um filme e diversas atrações. A partir disso, podemos questionar: é possível afirmar qual atração, do palco ou da tela, acionava o público a ir aos cineteatros?

Em relação aos espetáculos de Darwin, percebendo-o em meio a constelação de atrações listadas acima, podemos questionar: não seria a travestilidade de Darwin

entendida como mais uma habilidade como a de engolir fogo, realizar salto de 8 metros, improvisar canções ou ainda imitar instrumentos musicais com a boca? Essas são algumas questões que perseguimos em nossa pesquisa em andamento e que esperamos explorar em outros textos.

Bibliografia

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

Araujo, L. C. de. (2015). Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, 16(31), 62-73.

Correio da Manhã. Recuperado de [http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-](http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manha/C3%A3/089842)
[-manh%C3%A3/089842](http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manha/C3%A3/089842)

Ebert, S. (2020). Um transformista no palco, dramas e cômicos na tela: a programação de filmes dos cineteatros cariocas no início do Séc. XX. In C. N. Gil Mariño y J. E. Kejner (Comps.), *Actas del VII Congreso Internacional AsAECA. Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros. Afectos. Identidades y Política* (pp. 34-42). Buenos Aires: ASAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Ebert, S. (2019). Darwin nos palcos: entre cômicos, telepatas, fantoches e Pixinguinha. In A. Prysthon [et al.], *Anais de textos completos do XXII Encontro da SOCINE* (pp. 964-969). São Paulo: SOCINE

Ebert, S. (2018a). Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. In Cezar Migliorin [et al.], *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE* (pp.651-657). São Paulo: SOCINE.

Ebert, S. (2018b). Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas. In *Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vadios, mitos minados* (pp. 265-271).

Ebert, S. (2018c). 'Darwin noiva de Augusto Annibal': a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923. In *Actas del VI Congreso Internacional AsAECA. Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territorios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aire: ASAECA.

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

Gazeta de notícias. Recuperado de [http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-](http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730)
[-noticias/103730](http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730).

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

Musser, C. (2004). Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen. In J. Fullerton (Ed.), *Screen culture: history and textuality* (pp. 3-19). Eastleigh: John Libbey Eurotext.

Haciendo memoria: reflexiones sobre la identidad fueguina a partir del rescate de archivos sonoros

Furlano Elizabeth Andrea

eafurlano@untdf.edu.ar

Universidad Nacional de Tierra del Fuego

Mangin Noelia Flavia

nmangin@untdf.edu.ar

Universidad Nacional de Tierra del Fuego

Resumen

La preservación de archivos sonoros analógicos se encuentra en estado de alerta como consecuencia del deterioro y la fragilidad de los soportes que contienen los registros, así como por la obsolescencia de los equipos de grabación y reproducción mecánica. En ese sentido, no solo es una pérdida de material con un gran potencial desde el contenido, sino también parte de la historia que conforma la memoria colectiva de las sociedades donde estos archivos se encuentran “preservados”.

En 2019, la radio de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, realizó un proyecto de extensión para poner en valor el patrimonio sonoro local de la primera radio fueguina cuya titularidad pertenecía a la Misión Salesiana. A partir de la adquisición, documentación, acceso, preservación (IASA-TC 03 , 2005) de los archivos recuperados se facilitó su acceso libre y público para la comunidad fueguina. En ese marco, recuperar los contenidos sonoros producidos por la radio salesiana entre 1962 y 1972, habilitó a la indagación sobre el proceso comunicacional y cultural de un período de la historia fueguina, pero, a su vez, significó el inicio de nuevos debates: ante la falta de recursos en las instituciones públicas ¿quién garantiza la preservación de este nuevo archivo en el formato digital y su permanente accesibilidad? ¿Qué rol cumplió la radio salesiana en la construcción de las identidades en el territorio fueguino? ¿De qué manera estos registros contribuyen a la memoria colectiva y, a su vez, a la posibilidad de conocer otras identificaciones silenciadas? entre otros interrogantes.

Introducción

La provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur es la provincia más joven de la Argentina. Las diferentes migraciones tanto internas como externas conformaron su población heterogénea, aunque durante las décadas del 70 y 80, el proceso migratorio interno fue mayor ya que estuvo impulsado por la sanción de la ley

19.640/1972 (Hermida, Malizia y Van Aert, 2013). De esta forma, muchas familias se trasladaron a estas latitudes con el fin de proyectar sus vidas.

La provincia cuenta con tres ciudades principales: al norte, se encuentra Río Grande; en el centro, la ciudad de Tolhuin; y Ushuaia, al sur.

Asimismo, en la provincia se asienta la Universidad Nacional de Tierra del Fuego A.e.I.A.S., (UNTDF) Ley 26.559/2009, una de las universidades nacionales argentinas creadas entre 2003 y 2015 como parte de una política nacional, entre otros lineamientos, de distribución territorial de educación superior. Su alcance como institución educativa y de investigación científica cubre la región Antártica, las Islas del Atlántico Sur y la Patagonia Argentina-Chilena Sur. Siendo la Universidad más austral del país, la misma se fundó sobre los cimientos de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, con tradición Salesiana. Esta institución brinda a los fueguinos la posibilidad de elegir sobre su futuro profesional, brindando oportunidades de crecimiento educacional en su propia provincia y no verse obligados a emigrar (con los costos altos y el desarraigo que eso implica) o imposibilitados a estudiar (aquellos que no tenían el suficiente poder económico para costear el traslado a otra provincia y acceder a la Universidad).

La UNTDF cuenta con sedes en Ushuaia y Río Grande y está organizada en cuatro Institutos: el Instituto de Ciencias Polares, Ambiente y Recursos Naturales (ICPA); el Instituto de Cultura, Sociedad y Estado (ICSE); el Instituto de Desarrollo Económico e Innovación (IDEI); y, por último, el Instituto de Educación y Conocimiento (IEC), que ofrecen en su totalidad dieciséis carreras de grado, cuatro especializaciones y dos maestrías. La Universidad cuenta, a su vez, con una radio pública, que entre otras funciones, realiza actividades de extensión.

Esta oferta académica, de investigación, vinculación y extensión, se suma a las existentes en la provincia. Esto pretende un mayor arraigo de los jóvenes y de los profesionales en el territorio y promueve un mayor crecimiento de la provincia.

En ese sentido, la radio de la universidad, RadioUNTDF identificada con la frecuencia LR35 FM106.9, se creó en el año 2015 convirtiéndose así en la radio universitaria más austral del mundo, que debido a la orografía del sector de la isla en la que se asienta, su alcance por antena es limitado. Actualmente cuenta solo con cuatro trabajadores de planta. La radio, en tanto medio de difusión, no es ajena a los vaivenes políticos y

económicos del sistema universitario nacional ya que no está exenta a la falta de recursos humanos, técnicos y financieros.

Rescate de archivos sonoros

En la ciudad de Río Grande, departamento del mismo nombre, ubicada en la costa noreste de Tierra del Fuego A.e.I.A.S. la población ronda los 110.000 habitantes (IPIEC 2017), siendo así el área más poblada de toda la isla. La ciudad se caracteriza por ser el sector industrial más austral de Argentina; asimismo es la Capital Nacional de la Trucha, y de la Vigilia por la Gloriosa Gesta de Malvinas Ley 26.846/2013. Si bien la carta orgánica data de 1986, la primera urbanización corresponde al año 1921, cuando el Presidente Hipólito Yrigoyen decretó la fundación oficial de la Colonia Agrícola y Pastoril de Río Grande. Asimismo, el núcleo histórico de la ciudad es un antiguo asentamiento selk'nam. Se reconoce como primer establecimiento del éjido a la Misión Salesiana "Nuestra Señora de la Candelaria", fundada en 1893 por los Obispos José Fagnano y José María Beauvoir.

Actualmente, en la Misión Salesiana funciona el Museo Histórico y de Ciencias Naturales Monseñor José Fagnano fundado por la congregación religiosa, en el cual se conservan archivos, documentos y objetos que pertenecieron a Radio Misión Salesiana y que según archivos periodísticos funcionó desde 1963 y hasta 1973 en el lugar.



Figura 1. Talleres de Escuela de la Misión Salesiana. Fotografía tomada de una imagen exhibida en el Museo de la Misión Salesiana. Elizabeth Furlano, 2018. Creative Commons.

Destacamos que el museo no cuenta en su acervo con las actas fundacionales de la emisora. Toda la reconstrucción de los antecedentes históricos que posee la institución se realizó en base a notas o entrevistas periodísticas de la época, la organización de fotos del equipamiento existente en una línea temporal y al recupero de algunas tarjetas de salutación de radioaficionados que enviaban vía correo postal. Así, se pudo constatar que la radio emitía de lunes a viernes de 13 a 15 hs. y transmitía misa en ocasiones particulares.

Por otra parte, el Museo de la Misión Salesiana conserva una decena de cintas abiertas que pertenecieron a la radio mencionada. Estas cintas fueron identificadas de manera fortuita: las mismas se encontraban exhibidas en el interior de una caja y tapadas con un nylon, detrás de un panel de vidrio en la sección “medios”, en el primer piso de dicho museo. Esa presentación llamó la atención de este equipo, quienes solicitamos al director del museo, la posibilidad de acceder a las mismas una vez que nos fue informado que eran los únicos resabios existentes de lo que en otrora fuera la radio de la Misión, desconociendo las autoridades del museo el contenido de esas cintas.



Figura 2. Caja de cinta abierta Scotch Magnetic Tape. Fotografía tomada durante la revisión de la caja con cintas abiertas exhibida en el Museo. Elizabeth Furlano, 2017. Creative Commons.



Figura 3. Cinta abierta Agfa. Fotografía tomada durante la revisión de la caja con cintas abiertas exhibida en el Museo. Elizabeth Furlano, 2017. Creative Commons.

Una vez que las cintas nos fueron facilitadas, se llevó adelante el proceso de digitalización. Dicho proceso se realizó en la provincia de Santa Fe, con la colaboración de docentes investigadores del Instituto Superior de Música (ISM) de la UNL, ya que la ciudad de Río Grande no contaba en ese momento (año 2018) con un dispositivo para tal fin.



Figura 4. Deterioro de la cinta. Fotografía tomada durante el proceso de digitalización en el Instituto Superior de Música (UNL). Elizabeth Furlano, 2017. Creative Commons.

Paralelamente iniciamos una búsqueda bibliográfica que nos permitiera establecer las fechas de creación de las radios existentes en la provincia.

La investigación permitió identificar que se trata de la primera radio de la ciudad, la cual fue autorizada a emitir por el Gobierno de Arturo Frondizi en 1961. Pero recién a fines de 1972, mismo año de sanción de la Ley 19.640, recibió la frecuencia oficial para sus emisiones: LU38.

Según datos censales, en ese período la población rondaba los 4500 habitantes y el principal objetivo de la emisora era evangelizar y dar a conocer la agenda de actividades que se realizaban en la Escuela Agrotécnica de la Misión. Además era un espacio de experimentación y aprendizaje para los jóvenes de toda la patagonia que asistían a dicha escuela.

Durante el proceso de digitalización observamos un deterioro importante del material, por lo que podemos deducir que el estado de conservación no era el ideal. También notamos que en un mismo carrete había más de un empalme de cinta visible, lo que obligó a un especial cuidado al introducirlos en la Tascam 32 TX-2D y Teac 6300.



Figura 5. Equipos de digitalización Tascam. Fotografía tomada durante el proceso de digitalización en el Instituto Superior de Música (UNL). Elizabeth Furlano, 2017. Creative Commons.

Por otra parte, mientras se producía el proceso de digitalización en formato WAV y a juzgar por los picos que visualizamos en el software de sonido, se apreciaba que los canales L y R, no eran congruentes. En su posterior desgrabación se constató que dichas cintas estaban regrabadas y que el registro se realizó en diferentes velocidades.



Figura 6. Software de digitalización. Fotografía tomada durante el proceso de digitalización en el Instituto Superior de Música (UNL). Elizabeth Furlano, 2017. Creative Commons.

Una vez digitalizadas las diez cintas que nos fueron facilitadas, las mismas regresaron al Museo. Posteriormente, contando con un mínimo de presupuesto en el marco de una convocatoria de extensión de la UNTDF (Res 457/2019), se conformó un equipo interdisciplinario de docentes de Ciencia Política y de Medios Audiovisuales (ICSE-UNTDF) con la incorporación de estudiantes de esta última carrera mencionada.

Para la digitalización y catalogación se realizó: separación de pistas, exportación de archivos, ralentización de archivos, inversión de archivos, reconocimiento de voces. También se procedió a la búsqueda de las voces participantes a través de las redes sociales y por contactos. Y por último, se realizó la desgrabación de testimonios, una identificación de agentes, géneros, formatos y roles.



Figura 7. Lectura de actas en el Misión. Fotografía tomada en el relevamiento realizado en el Museo de la Misión. Noelia Mangin, 2018. Creative Commons.

Con la tutoría y el acompañamiento de RadioUNTDF, los estudiantes llevaron adelante la tarea de escuchar el 100% de los audios y su posterior desgrabación y tipeo.



Figura 8. Estudiante desgrabando. Fotografía tomada en los estudios de RadioUNTDF en uno de los encuentros de trabajo con estudiantes. Elizabeth Furlano, 2018. Creative Commons.

Luego, los docentes involucrados comenzamos un proceso de catalogación de los archivos sonoros a partir de las desgrabaciones. Así se pudieron constatar los siguientes audios:

- Programa micro de noticias internacionales emitido en 1971, con informe de locutor voz masculina – no se identificó el nombre del emisor/locutor.
- Boletín del centro de estudiantes de la comisión de deportes, cultura y espiritualidad. Actividades por el mes de María (mayo 1970).
- Programa: En Comunicación N°8, emitido en 1971. Locutado por Rubén Ramirez y Marisa Mora. Ambos fueron localizados. El Sr. Rubén Ramirez vive en la ciudad de Río Grande. La Sra. Marisa Mora fue localizada en La Plata y presentaba problemas de salud por lo que no pudo ser entrevistada, falleció el 27 de octubre de 2019.
- Registro de un coro de niños, toma en vivo. No se aclara lugar ni fecha del audio (cinta 1970).
- Fragmento del programa En Comunicación – no se registra el N° de emisión. Locutan Rubén Ramirez y Marisa Mora.
- Fragmento del programa En Comunicación – no se registra el N° de emisión. Locutan Lolita Lias y Rubén Ramirez (1971).
- Nuestra Vida fragmento– boletín con noticias del ámbito deportivo (1975) - falta verificar información que se menciona, fue emitido en Radio Pública.
- Nuestra Vida programa- Emitido en la segunda semana de receso de vacaciones de julio – Año 74 (falta verificar información que se menciona) fue emitido en Radio Pública.
- Presentación de temas musicales con voces de estudiantes – no se menciona año, por el tenor de la cinta y la música se estima 1969.
- Programa a cargo de Luján Muñiz – Lenguaje soez, humor político, el archivo no se condice con el resto de los materiales digitalizados, se desconoce fecha de emisión.
- Una lata completa del Programa Radio Suecia Estocolmo (programa internacional) – producción de carácter cultural con abordajes de temas cinéfilos, literarios y musicales.
- Identificación: Según los registros depurados en la apertura de un programa se saluda a la región con un “Hola Patagonia, dispuestos ya a dialogar en el dial, desde Río Grande hasta usted, en comunicación por radio Misión Salesiana voz

Argentina al Servicio de la patria, en 1450 Khz de sintonía en su dial acompañándole en charla de amigos con buena música...” esta frecuencia que se menciona no aparece en ningún registro gráfico.

De esta forma, se concluye que de los archivos existentes no hay series completas. Se trata de programas sueltos o fragmentos de programas; que el archivo existente data de los años 1969, 1970, 1971. 1974, 1975. Se llega a esta conclusión cotejando información de los sucesos comentados por los interlocutores, ya que en ningún momento de la locución se hace referencia a un año en particular.

La identificación de dos locutoras femeninas fue puesta en dudas por las autoridades del museo, ya que por aquel entonces no estaba permitido el ingreso de mujeres a la escuela agrotécnica. Se conoció también la existencia de un Centro de Estudiantes que operaba al interior de la Escuela Salesiana, en período de dictadura y que el mismo había sido intervenido.

Se concluye también que la programación se realizaba de manera intermitente y experimental, que la alimentación eléctrica era a través de generador ya que el tendido eléctrico a la zona se realizó hacia fines de la década del ‘70.

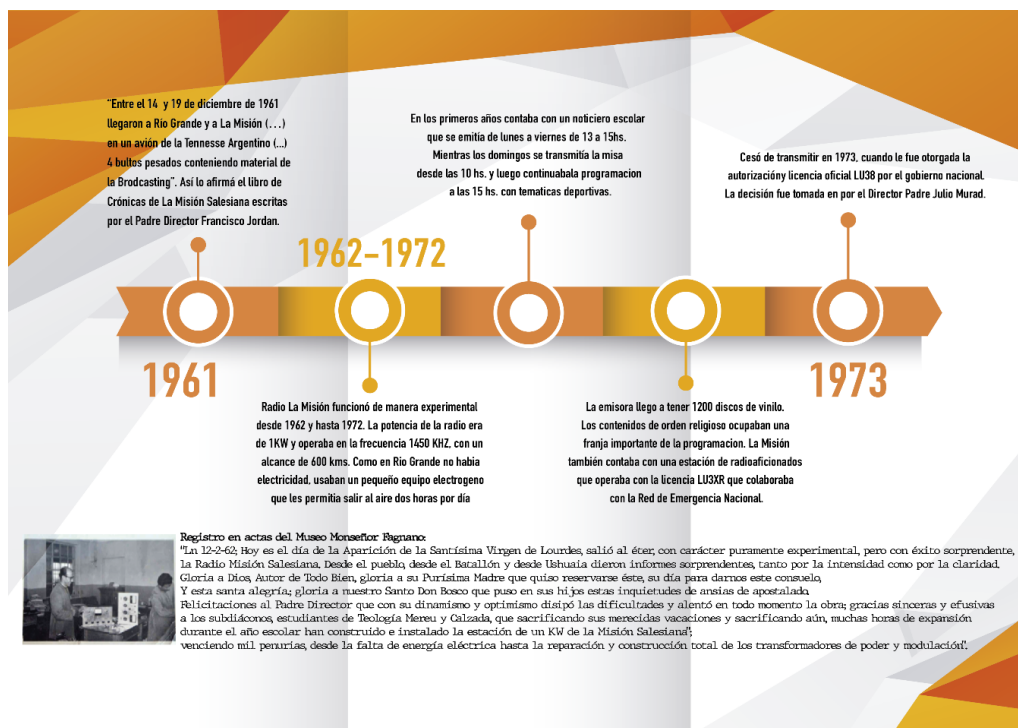


Figura 9. Línea de tiempo según las cintas desgrabadas. Infografía diseñada por Rocío Bahamonde, estudiante participante del proyecto recuperación de archivos sonoros. AAVV, 2018. Creative Commons.

Una de las propuestas del proyecto de extensión “Haciendo memoria: rescate, recuperación y digitalización de cintas abiertas de Radio Misión Salesiana de Río Grande de la década de 1970” tenía como objetivo principal socializar y facilitar el acceso público de toda la comunidad fueguina de esos materiales. En primer lugar, se entregó al museo de la Misión Salesiana una copia en MP3 de todos los archivos sonoros digitalizados, contabilizando un total de 15 horas de audios.

Por otra parte, se procedió a crear una lista con esos materiales en la plataforma de audio de acceso libre “Ivoox” en el canal de RadioUNTDF⁵. La misma se difundió en medios de alcance masivo (noticiero de televisión, portales de noticias, prensa institucional UNTDF) de la provincia.

Reflexiones finales en torno al patrimonio sonoro local

Recuperar los contenidos sonoros producidos por la radio salesiana entre 1962 y 1972, habilitó a la indagación sobre el proceso comunicacional y cultural de un período de la historia fueguina, pero, a su vez, significó el inicio de nuevos debates. En este sentido, el museo no cuenta con una colección sonora a disposición de los riograndenses en particular y de los fueguinos en general que permita hacer memoria y conocer la historia de sus instituciones desde la oralidad. En ese sentido, el proyecto “Haciendo memoria” pretendió poner en valor parte de la historia fueguina y patagónica.

Pero, ante la falta de recursos humanos, técnicos y económicos de las instituciones que tienen la misión de preservar estos materiales, y en ocasiones hasta el propio desconocimiento de aquello que atesoran ¿cómo garantizar su resguardo, su estudio y su accesibilidad? Tal como expresa la UNESCO, resulta imprescindible custodiar, conservar y revisar las colecciones de documentos de sonido, en virtud de que las mismas contienen un material único e irrepetible, el cual puede ser considerado “única fuente de estudio” (Arabito, 2018) .

Vale recordar que, en nuestro país, está vigente la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina N° 26522, la cual promueve e incentiva la recuperación de

⁵https://www.ivoox.com/podcast-recuperacion-cintas-radio-mision-salesiana_sq_f1803766_1.html

documentos sonoros y audiovisuales como patrimonio cultural. Pero, paralelamente acceder a fondos de financiamiento para llevar adelante esta tarea resulta de gran dificultad por la falta de un presupuesto que lo contemple.

En este sentido, creemos firmemente que la universidad es uno de los lugares indicados para realizar esta tarea, por contar con los recursos humanos y las habilidades necesarias para trabajar junto con la comunidad.

Finalmente, el proyecto “Haciendo memoria”, trató no sólo de restaurar el material conservado por el museo salesiano en su soporte original, sino también de preservarlo. Es decir llevar adelante un conjunto de procedimientos que pretenden evitar el desgaste del documento original, ofreciendo una copia alternativa de acceso, a través de una muestra digitalizada. Esta tarea no puede encuadrarse en los términos técnicos de una catalogación o clasificación de archivos sonoros. Diremos al respecto que se trata de un acercamiento a la historia de los medios radiales fueguinos, a partir de la escucha de las voces del pasado, su desgrabación/lectura y puesta al alcance de la comunidad.

Tal como afirma la investigadora de la UNLP-UNQ, Lic. Claudia Villamayor, “escuchando las historias, las formas de mirar y comprender el mundo cercano y lejano, que transmite un proyecto político cultural y comunicacional de una emisora, sabremos cómo una comunidad relata su historia, su memoria”. En este sentido, consideramos que el proyecto fue solo un puntapié para comenzar a reescribir la historia sonora de Río Grande desde otro punto de vista, incorporando voces que ya no están, permitiendo conocer la idiosincrasia de aquellas décadas.

Bibliografía

- Arabito, J. (2018). La radio y sus alrededores. Rescate de los archivos de una antigua AM regional. En Bosseti, O. y Haye, R., *Pensar las radios. Reflexiones desde las cátedras, talleres y otros alrededores* (pp. 200-216). Buenos Aires: Ediciones UNDAv.
- Hermida, M., Malizia, M. y Van Aert, P. (2013). Migración en Tierra del Fuego (o la historia de una ida y una vuelta). *Sociedad Fueguina*, número 2, año 01, 7. Recuperado de https://www.untdf.edu.ar/uploads/archivos/02_Sociedad_Fueguina_Nro_2_1447941417.pdf
- Villamayor, C. (2011). La dimensión político cultural en la sostenibilidad de las radios comunitarias. *Question/Cuestión*, 1(28). Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1075>

Archivos audiovisuales televisivos

Reflexiones en torno a la recuperación del archivo de Canal 9 La Rioja

Gualpa, Patricia Denise

pgualpa@unlar.edu.ar

Universidad Nacional de La Rioja (SeCyT UNLaR)

Sgró, Juan Pascual

juanpsgro@unlar.edu.ar

Universidad Nacional de La Rioja (SeCyT UNLaR)

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

Canal 9 de La Rioja es uno de los principales canales productores de noticias de la provincia. Su acervo audiovisual contiene producciones únicas, que conservan la historia y costumbrismos riojanos, presentándose como una ventana al pasado reciente de la política, la cultura y la sociedad local. Actualmente, el canal aloja un conjunto de materiales audiovisuales en diferentes soportes magnéticos, que no cuentan con un respaldo en archivos digitales; lo que pone en peligro la vida y conservación de estas grabaciones, y la memoria colectiva audiovisual de la región.

Conformar un archivo no constituye únicamente el acto de digitalizar el material existente, la conservación implica instancias de reflexión respecto a la forma en la que se plantean los procedimientos de resguardo en función del contexto, los recursos disponibles, la cooperación de los agentes intervinientes y los objetivos del archivo.

El presente trabajo reflexiona sobre la investigación denominada “Conservaduría y puesta en valor del Patrimonio Audiovisual. Análisis y Sistematización de la recuperación del acervo audiovisual de Canal 9 La Rioja”, los avances y aportes que se desprenden de la práctica de recuperación y digitalización de su archivo televisivo.

Los archivos audiovisuales televisivos

Se considera un documento audiovisual a todas las imágenes en movimiento y sonidos grabados en diferentes formatos⁶, estos son testimonios de procesos de la realidad social, política y cultural de una época. Poseen un carácter histórico, ya que se

⁶ Estas incluyen material cinematográfico, programas de radio y televisión, imágenes fijas, videojuegos, material multimedia, fotografías y registro de privados (Edmondson, 2004).

presentan como experiencia social y cultural, su valor radica no solo en su contenido, sino también porque reflejan un modo de registro y de construcción de la realidad pública (Romano, 2008). Desde 1980, se reconoce la salvaguarda y conservación de los archivos sonoros y audiovisuales como patrimonio cultural compuesto por las voces, las imágenes, la música, los sonidos de nuestro entorno y los paisajes que están presentes en nuestra cotidianidad (Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2005).

Los archivos audiovisuales contemplan la custodia, el resguardo y la recuperación de documentos audiovisuales, esto implica no solo tareas de organización y gestión del material sino también la puesta en valor y el acceso al contenido audiovisual. R. Edmondson (2004) señala que un archivo audiovisual es “una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción” (p. 27). Cada archivo presenta características particulares propias del contexto en el que se inscribe, del material que resguarda, de los criterios de conservación y el fin para el cual fue creado.

Los archivos televisivos presentan un gran interés, en principio para el canal que puede reutilizar o reprogramar el contenido, pero principalmente como registro del patrimonio cultural inmaterial de una comunidad. Los programas informativos, los musicales, los magazines, las ficciones y otros géneros, son testimonios de las historias, la cotidianidad, las costumbres, las tradiciones, y reflejan una mirada de una comunidad sobre hechos concretos en un periodo histórico determinado.

La conservación de las producciones televisivas en vivo presenta particularidades. El contenido, generalmente, está compuesto por material editado que se integra a una transmisión en vivo, que no se registra en ningún soporte de grabación, sino que es emitida por el canal. Para conservar estos programas es necesario grabar una copia al momento de su transmisión, por lo que su resguardo se debe prever incluso en instancia de preproducción, asignando recursos específicos para tal fin. Por otro lado, la televisión genera un gran caudal de contenidos, entre lo televisado, lo no transmitido, las ediciones, las copias y el material en bruto. La conservación de este material significa un gran desafío con alta demanda logística y económica, ya que no

sólo debe considerarse los costos de soportes de grabación, sino también el espacio de resguardo y tareas vinculadas al funcionamiento del archivo.

El archivo de Canal 9 de La Rioja

El Canal 9 de La Rioja es un canal de televisión abierta operado por Radio y Televisión Riojana S.E. del gobierno provincial, su alcance de transmisión comprende las provincias de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero. Inició sus transmisiones el 24 de diciembre de 1965 en circuito cerrado, como empresa privada perteneciente a la familia Peiretti, bajo la denominación Canal 2 Telepey para posteriormente, el 24 de diciembre de 1971 inaugurar la señal de aire del Canal Provincial LV 91 TV Canal 9 de La Rioja.

Desde sus inicios el canal fue un referente de la esfera pública riojana, es uno de los principales canales productores de noticias que retrata con una mirada local, los principales sucesos ocurridos en la provincia y el país. Daro Peiretti, en una reseña para el Diario de La Rioja recuerda que "Ese canal propio que teníamos los riojanos solo puede medirse con el transcurso del tiempo, puesto que en su programación estaban siempre presentes todas las Instituciones Locales; la escuela, la iglesia, la familia, porque era un Canal de TV riojano y pensado para la Familia Riojana, no olvidemos la llegada del hombre a la luna, que también pudo verse en la pantalla de Telepey" (Peiretti, 2016).

A lo largo de más de 50 años de funcionamiento, Canal 9 produjo un gran volumen de horas de emisión, de los cuales un porcentaje menor fue registrado en diferentes soportes de grabación. Con el tiempo se formó un conjunto de materiales integrado por las ediciones del noticiero, flashes informativos, registros de notas, eventos especiales, y otras propuestas de producción propia o de terceros de formatos de entretenimiento y ficción. Sin embargo, a través de diferentes administraciones y atravesado por las prácticas habituales en los medios televisivos (reutilización de videocintas, falta de soportes adecuados para la preservación del material, impedimentos económicos y desorganización de la gestión interna de los materiales audiovisuales) no se implementaron estrategias para la preservación del propio archivo audiovisual. Así, muchos documentos audiovisuales fueron desechados tanto en filmico como en cinta

cassette, o fueron manipulados de forma incorrecta, con el resultado de un deterioro y/o pérdida de los mismos.

El archivo de Canal 9 está compuesto de materiales analógicos y digitales en su mayoría almacenados en soportes de cinta magnética en diferentes formatos. Entre los materiales de video analógico encontramos los formatos cassette U-matic, S-Vhs, Vhs, Vhs-C, Hi8 y 8mm: y entre los soporte de video digital en cinta magnética identificamos el formato DV en cassette miniDV y DVCam. Además, se relevó una colección de CD, DVD y cassettes de audio. Cada uno de estos presentan diferentes características, usos y año de fabricación.

Año	Formato	Cinta	Líneas	Uso
1972/1975	U-MATIC	¾ pulg	260/300	Broadcast Profesional
1977	VHS	½ pulg	250/270	Amateur
1985	Video 8	8mm	400	Amateur
1986	S-VHS	½ pulg	400	Industrial Profesional
1987	Video HI 8	8mm	400	Amateur
1982	VHS-C	12,7 mm	250/270	Amateur
1995	DV	¼ pulg	480/576	Industrial Profesional
1996	DVCAM	¼ pulg	480/576	Broadcast Profesional

Cuadro N°1 Extracto de la tabla del libro “Del otro lado de la TV” (Gentile, 2001: 38)

Desde su creación hasta la actualidad, se observa una variedad de formatos, que se presentan como un testimonio tecnológico de los procesos y flujos de trabajo adoptados por el Canal. La multiplicidad de soportes y la obsolescencia de los dispositivos de reproducción de lectura del material condicionan la estrategia que se deberá adoptar en el proceso de recuperación y digitalización del archivo. Según estimaciones la vida media del video analógico en soporte magnético es de aproximadamente treinta años (IASA, Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales), con lo cual los materiales del archivo del Canal 9 se encuentran en una edad avanzada y con peligro de pérdida por desgaste físico.

Video analógico/digital en soportes magnéticos

La grabación en soportes magnéticos se extendió en la década de los 70, lo que permitió el registro de la señal electrónica de vídeo con equipos más portátiles. Así se comienza a emplear en la cadena de producción de programas audiovisuales equipamiento de reproducción y grabación en cassettes, las video cassette recorder (VCR) o video tape recorder (VTR). La estructura de los soportes de grabación de cinta magnética son de tipo cassette, denominados comúnmente video tape, compuestos por una carcasa o caja, un mecanismo de arrastre y dos carretes en su interior (emisor y receptor), en el cual se corre y bobina una cinta magnética. La cinta magnética está compuesta por un medio de poliéster que hace de base sobre la cual se deposita una capa de partículas ferromagnéticas (de metal / metal evaporado) con un aglutinante, también se agrega un revestimiento en el reverso para mejorar las capacidades magnéticas y mecánicas de la cinta.

Nelson Pulido Daza (2014) señala los siguientes problemas en relación a las características y composición de las cintas magnéticas:

- Degradación del aglutinante: Es el componente que facilita el bobinado y une las partículas ferromagnéticas con la cinta. Con el paso del tiempo y las sucesivas consultas del material, este se degrada perdiendo los niveles de lubricación.
- Partículas magnéticas inestables: En estos soportes se almacena la información a partir de los cambios de dirección del magnetismo de las partículas de la cinta. La disminución en la remanencia magnética así como la exposición a campos magnéticos producen una pérdida de información.
- Deformación del sustrato: Las condiciones de conservación del material, y las variaciones de temperatura y humedad producen una contracción o expansión del soporte. Así se produce una presión del rollo de cinta, que sumado al envejecimiento y mala calidad de bobinado puede generar fallos en la lectura del material.
- Aspectos relativos al formato: El formato de grabación en barrido helicoidal, propio de las cintas de video lo hace más sensible a la expansión o contracción del soporte. La curvatura de la cinta, el cabezal de reproducción, una marca o doblez puede generar pérdida de información.

- Grabadores de cinta magnética: Los dispositivos de grabación requieren mantenimiento, ya que pueden deteriorar las cintas, ya sea introduciendo suciedad, rayaduras o problemas de señal.

Otra particularidad de estos soportes es que no es posible visualizar el contenido (imágenes o banda de sonido) sin una intermediación tecnológica. Para el video en cinta magnética es necesario un reproductor específico que cuente con las capacidades técnicas y compatibles con el formato de cinta y la norma de video, que nos permita decodificar la información.

Además, existen alrededor de treinta formatos diferentes de video entre los de tipo magnético analógico y formatos de video digital sobre cinta magnética. Cada soporte magnético de video analógico posee características particulares, con respecto al soporte físico en sí: tamaño de cassette, ancho de la cinta, velocidad de arrastre, forma de grabación de las pistas de video y sonido en la cinta magnética; y propias del formato de video: codificación, norma, líneas de resolución, frecuencia de cuadros, muestreo de color, tipo de señal que almacena y que muchas veces varían dentro de un mismo soporte y formato en relación al cabezal de la grabadora y por disposición del fabricante. Esto hace necesario que para cada soporte y formato debamos disponer de los reproductores específicos para su lectura.

La evolución tecnológica produce una obsolescencia de los equipos y soportes utilizados para el registro audiovisual en los inicios de la televisión. Los archivos audiovisuales analógicos se encuentran en soportes filmicos o magnéticos, estos soportes sufren un deterioro físico producto del paso del tiempo, condiciones ambientales (polvo, humedad, temperatura, exposición al sol), la ausencia de procesos de conservación o la incorrecta manipulación, entre otros. El riesgo actual que se suscribe en estos documentos audiovisuales radica en la inaccesibilidad de ciertos equipos de reproducción debido a su antigüedad, cada vez será más difícil la lectura de estos documentos en su soporte original. Por tal efecto, aunque el procedimiento de conservación del original sea el adecuado, la falta de equipamiento específico hará que sea imposible acceder a los contenidos.

La digitalización se presenta como una de las medidas que permite la utilización y consulta de estos documentos sin costosos equipos. Por ello una de las primeras medidas adoptadas para la recuperación del archivo de Canal 9 de La Rioja, es

digitalizar el material para resguardar el contenido y organizar estrategias de acceso para su difusión.

Digitalización como método de preservación

El material audiovisual recuperado de Canal 9 de La Rioja se presenta como un acervo cultural de la región y una memoria de la producción de la televisión pública del noroeste argentino. Son un patrimonio audiovisual que debe ser valorado, recuperado, clasificado, resguardado, preservado, restaurado y accesible para la comunidad.

La digitalización se presentó como una medida primaria para recuperar, resguardar y hacer accesible el contenido, además de preservar el soporte en las mejores condiciones ambientales posibles. La decisión de comenzar un proceso de intervención del material de archivo responde a la urgencia de recuperar, a través de la digitalización, los contenidos audiovisuales, y se fundamenta en los siguientes supuestos:

- El deterioro físico de los soportes es inminente. Los componentes de los cassettes y la cinta se degradan con el tiempo, sumado a que cada vez que se reproduce el material de la cinta se desgasta por rozamiento de los cabezales.
- Los registros audiovisuales almacenados en soporte magnético no cuentan con respaldo o copia de seguridad por lo cual el archivo sigue en alto riesgo de desaparecer a causa de cualquier imprevisto natural o humano.
- La conversión de la información analógica a digital permite crear copias idénticas para agilizar luego el proceso de clasificación, visionado y desgrabación de los registros audiovisuales. Facilita el acceso aleatorio, su indexación por identificación del tape y el correspondiente timecode.
- Los archivos digitales pueden almacenarse en otros medios y compartirse rápidamente. Permitiendo una mayor portabilidad y posibilidad de migrar la información digital en diversos soportes existentes o por existir.
- El video digital permite procesos de corrección de la señal de video, limpieza y reducción de ruido de imagen y sonido, corrección de color, escalados, y está abierto a futuros procesos de inteligencia artificial.

-El material en formatos digitales se vuelve accesible a la comunidad al no requerir reproductores broadcast o específicos para su visualización. Se pueden generar copias para diferentes medios y velocidades de ancho de banda.

A modo de conclusión

La digitalización del archivo de Canal 9 de La Rioja permitió hasta ahora recuperar alrededor de 65 horas de imágenes y sonidos diversos, en formato de crónicas y noticias policiales, políticas, culturales y cotidianas de La Rioja. En estos registros se destacan personalidades nacionales y de la región, y sus testimonios en entrevistas que son parte de la memoria de la década de 1990.

El proyecto atravesó diversas etapas, desde el contacto con la institución; el acceso al material y sus limitaciones, hasta la digitalización en el contexto particular del canal y las posibilidades técnicas, con inconvenientes entre los que se destacan el acceso a la tecnología y las restricciones presupuestarias.

La próxima etapa contempla la creación de un catálogo con el material recuperado a fin de posibilitar el acceso y consulta al material. Esto supone el despliegue de nuevas estrategias que permitan afrontar los desafíos de la preservación digital y poder absorber los costos propios del proyecto. Procurar los canales de acceso a este acervo audiovisual es la instancia a través de la cual el archivo adquiere como tal relevancia y potencia su impacto social. Tal como indica R. Edmondson (2004) “la conservación sin perspectivas de acceso carece de sentido” (p. 43).

La preservación digital, nos plantea interrogantes actuales sobre la conservación de estos archivos digitales, la obsolescencia informática, los cambios en los softwares de reproducción y gestión, la inestabilidad de los soportes de almacenamiento, la posibilidad de hackeo y uso indebido de la información, los ataques por virus o la caída de los servidores. Problemáticas que se juegan entre la materialidad del archivo en cassette y la inmaterialidad de los archivos digitales.

Tal lo expone el Dr. Miquel Termens, es necesario desarrollar niveles de preservación digital que respondan a los recursos disponibles y adaptar las estrategias de preservación a diferentes niveles de calidad. En cierto punto debemos asumir que no podremos preservar todo el material y que debemos procurar estrategias multinivel y por etapas ante la urgencia y el estado de los archivos televisivos.

Los archivos audiovisuales recientes en soportes de cinta magnética se encuentran en un estado de vulnerabilidad tecnológica, para lo cual, y en base a la importancia cultural que implica este material, se deben desarrollar políticas públicas y privadas que aporten los recursos necesarios para el desarrollo de estos espacios de recuperación, así preservar estos documentos audiovisuales que resguardan parte de la historia de los medios y del pasado reciente.

Bibliografía

Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000136477_spa.

Gentile, H. (2001). *Del otro lado de la TV, técnicas de grabación, edición y producción*. Córdoba: Editorial Brujas.

Nunzio, O. (6 de julio de 2019). Grabación en la TV Argentina... del blanco y negro a la TV Digital [Conferencia]. TV Pública-RTA.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2005). *Actas de la Conferencia General, 33a reunión, París, 3-21 de octubre de 2005, v. 1: Resoluciones*. París: UNESCO. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142825_spa.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2004). *Actas de la Conferencia General, 32a reunión, París, 29 de septiembre-17 de octubre de 2003, v. 1: Resoluciones*. París: UNESCO. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133171_spa.

Peiretti, D. (5 de mayo de 2016). Telepey Canal 2 La Rioja. La Rioja antigua. <https://www.lariojaantigua.com.ar/2016/05/telepey-canal-2-la-rioja.html?m=1>.

Pulido Daza, N. (2014). Conservación y preservación de documentos audiovisuales. *MÉI: Métodos de Información*, 5(9), 121-155. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5177273>.

Bravo, B. (2004). El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento. *Biblios. Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 5(20), 29-39.

Romano, S. (febrero, 2008). Documentos audiovisuales y derechos humanos. Un aporte para la reconstrucción de la historia reciente y la construcción de memorias de Córdoba, Argentina. En Sesión 5: Memoria, identidad y fuentes audiovisuales. *III Jornadas Archivos y Memoria. "Las*

imágenes de la memoria: metodología, interpretación y gestión de fuentes audiovisuales".

Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, España.

Termens M. (2020). *Introducción a los niveles de preservación digital* [Webinar]. Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA).

<https://www.youtube.com/watch?v=r081zDzvyq0>.

La espacialidad no será sólo escenario

Geografías afectivas en la producción regional de cine argentino contemporáneo

Macario, Florencia
flormacario94@gmail.com
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La cinematografía argentina del siglo XXI se configura al calor de debates sociales que agitan a toda Latinoamérica y en ese contexto, surgen obras que asumen un lugar clave en los procesos de justicia identitaria, interviniendo sobre determinados imaginarios sociales. Dicho fenómeno parece gestarse en el compromiso estético de los realizadores con la representación de los cuerpos y los territorios que habitan; un diálogo entre las potencias afectivas del lenguaje y los imaginarios geográficos (Depetris Chauvin, 2019). La preocupación social en el orden de la visibilidad es, al mismo tiempo, una pregunta estética que parece responderse al ritmo de las prácticas cinematográficas.

Para ahondar en este interrogante desde una perspectiva cinematográfica, es necesario detenerse en la construcción de las atmósferas filmicas (Kratje, 2018) de las obras. El análisis de la espacialidad de los relatos fílmicos puede entenderse como una exploración social de experiencias afectivas, políticas e históricas. Se entiende a la espacialidad no ya como una mera superficie de representación, o escenario de una narrativa, sino como una dimensión dinámica que se actualiza a través de las configuraciones espaciales de los cuerpos que la habitan.

Estudios regionales y justicia identitaria

La cinematografía argentina del siglo XXI se configura constantemente al calor de debates sociales que agitan a toda Latinoamérica, como la visibilidad y reformulación de los feminismos, las críticas a los modelos neoliberales y neoconservadores, y la reivindicación de identidades no hegemónicas, entre otras cuestiones. En este contexto, surgen obras que asumen un lugar clave en los procesos de justicia identitaria, interviniendo en la construcción discursiva de determinados imaginarios sociales. Dicho fenómeno parece gestarse en el compromiso estético de realizadores con la representación de los cuerpos y los territorios que habitan. Esta investigación se plantea desde un *abordaje regional* como una exploración de las espacialidades del

cine contemporáneo en largometrajes que, mediante la configuración de *geografías afectivas* y *atmósferas filmicas*, amplían la visibilidad de identidades no hegemónicas. En paralelo a la creciente producción de largometrajes que tiene foco en distintas regiones del país, se torna imperioso que los estudios cinematográficos puedan acompañar a las narrativas emergentes desde perspectivas regionales. Para ello, se parte en este caso, de un corpus flexible de películas, conformado por largometrajes de ficción y no-ficción estrenados en diferentes regiones del territorio argentino desde comienzos de siglo.

En términos históricos, el recorte corresponde a un período ampliamente diverso en relación a las políticas culturales y a las legislaciones audiovisuales, tanto a nivel nacional como regional¹. Se actualiza aquí el interrogante de Lusnich (2011): ¿con qué grado de opacidad o transparencia se estructuran estos relatos fílmicos según la cercanía o el rechazo de las estructuras industriales y las disposiciones del Estado?.

“¿Qué se espera de los cines regionales en el siglo XXI?”² Si bien no se puede plantear una respuesta unívoca y acabada, es posible aventurar que Argentina está reconociendo la emergencia de un cine regional comprometido a explorar las potencias afectivas del lenguaje. Se advierte una implícita preocupación social en el orden de la visibilidad, y al mismo tiempo, una pregunta estética que pareciera responderse al ritmo de las prácticas cinematográficas.

En consecuencia, esta investigación adscribe a una línea de indagaciones que apuesta por una concepción regional de la cinematografía, y se apoya en ellas para pensar una metodología de trabajo y acercamiento a las fuentes de estudio. Como postula Flores, este tipo de abordaje se distancia de una tendencia anclada exclusivamente en lo territorial-político, y permite así desentrañar “elementos culturales comunes o diferenciales que atraviesan varias ciudades, localidades o provincias” (2019: 287).

Lenguaje cinematográfico como vía de acceso

Para explorar la *potencia afectiva* de las cinematográficas contemporáneas y las formas en las que lo afectivo se inscribe en las imágenes de las producciones regionales, resulta pertinente abordar una metodología de análisis fílmico atendiendo a las *estéticas de los afectos* (Depetris Chauvin, 2019).

Indagar en el cine como un tipo de discurso estético que influye en el entramado social implica reconocer que el arte puede intervenir en el *reparto de lo sensible* (Rancière, 2005), modificando algunos *imaginarios sociales* (Moguillansky, 2018). Cabe preguntarse entonces de qué formas es configurada la enorme diversidad de identidades e *imaginarios geográficos* (Depetris Chauvin, 2019) de quienes habitan las distintas regiones argentinas. En este sentido, es posible asumir que el análisis de la espacialidad construida a partir de los relatos filmicos, puede ser una vía de acceso exploratoria de la dimensión social en la cual se inscriben experiencias afectivas, políticas e incluso históricas.

Para ahondar en este interrogante desde una perspectiva principalmente cinematográfica, es útil detenerse en la construcción de las *atmósferas filmicas* (Kratje, 2018); es decir, en una interpretación de las relaciones entre los elementos visuales y sonoros propios de las obras. En este tipo de operaciones es posible reconocer la *potencia afectiva* del cine en filmografías que, en contraposición al modelo racional de acción-reacción del cine industrial, exploran el espacio-tiempo bajo nuevas lógicas (Girardi Bunster, 2019).

Aquí resulta necesario conocer la especificidad de los códigos y convenciones para evitar análisis que resulten reduccionistas. Sólo es posible trazar un análisis filmico-estético de la espacialidad en términos afectivos si se indaga en las maneras en que los componentes cinematográficos se ponen en juego dentro de la obra. Kratje señala al respecto que no se trata de aspectos estrictamente sociológicos en relación a la recepción discursiva, sino que el afecto está *inscripto en la obra* (Kratje, 2018), que *emerge* con insistencia de ella (Lopes, 2018).

Las nociones técnicas del lenguaje audiovisual asumen entonces un punto esencial en el análisis, ya que se trata de explorar cómo los montajes, encuadres, diseños sonoros, construcción de personajes, estructuras narrativas, puestas en escena y demás elementos cinematográficos se configuran para dar cuenta de las espacialidades e identidades que habitan las diferentes regiones argentinas.

Geografías afectivas: la espacialidad no será sólo escenario

Gran parte de estas narraciones pertenece a una suerte de *precariedad* ambiental, económica, existencial (Sticchi, 2020), en la que los personajes aparecen desplazados o

expulsados, pero lejos de tener una intención activa por cambiar esa realidad, se ajustan a sobrevivir en los espacios que los constituyen, y se demuestran incluso agenciados en sus condiciones. Desde el sistema de pensamientos de *Cartografías sensibles* (Cao, 2018), resulta posible subrayar que todo espacio, al ser instaurado por poderes hegemónicos, es opresor en tanto organiza la vida dentro de posibilidades limitadas, y que son los usos y prácticas de los cuerpos los que actualizan nuevas formas.

Se instala en el núcleo de estas tensiones la noción de *cuerpo afectado* (Deleuze, 2008), entendido como aquel cuerpo que se produce *en tanto* se encuentra con lo que lo rodea. De esta manera, en los análisis de las estéticas de los afectos, la mirada se vuelve centralmente hacia el cuerpo y su capacidad de afectar y de ser afectado.

Esta investigación parte de la hipótesis de que las producciones cinematográficas regionales ya no parecen tener como objetivo el reconocimiento propio del espectador, sino, en todo caso, una visibilización identitaria a partir de la construcción de espacialidades que abarquen texturas y ritmos de *otros* modos de habitar el mundo. Es a partir de la sensibilidad estética y narrativa para darle cuerpo a atmósferas y cartografías afectivas que se abona la posibilidad de imaginar nuevas *formas de ser/estar juntos* (Depetris Chauvin, 2019). Por eso, se reconocen aquí como centrales las investigaciones desarrolladas por Depetris Chauvin (2019) en relación a las *geografías afectivas*. Se entiende por lo tanto al espacio no ya como una mera superficie de representación, sino como una dimensión dinámica que se construye y actualiza a través de las configuraciones espaciales de los cuerpos que la habitan. Desde este enfoque, los desplazamientos y los vínculos que los personajes de una película establecen *en* el espacio resultan tan importantes como las locaciones y paisajes *sobre* los cuales se imprimen.

Bibliografía

- Cao, S. (2018). *Apuntes sobre Cartografías Sensibles en espacios públicos*. Creative Commons.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002- 2017)*. Latin America Research Commons.

- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (20), 279-298. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/115>.
- Girardi Bunsten, A. (2019). *Cartografías afectivas en el cine documental chileno contemporáneo. Una mirada comparativa hacia el documental argentino reciente*. (Tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos). Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
- Kratje, J. (2018). Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine. *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (12), 26-39. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/12-pdf/Caiana12L_Kratje.pdf.
- Lopes, D. (2018). Afecto y artificio en América Latina. En E. Calderón Rivera y A. Ziri6n (coord.), *Cultura y afectividad: Aproximaciones antropol6gicas y filos6ficas al estudio de las emociones* (349-380). Ciudad de M6xico: UAM-I, Ediciones del Lirio.
- Lusnich, A. (2011). El cine pol6tico y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine pol6tico y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Volumen II*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Moguillansky, M. (2018). Cine, identidades y comunidades. Reflexiones metodol6gicas a partir de una investigaci6n sobre cine e imaginarios sociales en el Mercosur. *De pr6cticas y discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 7(9), 231-251. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/325132093_Cine_Identidades_y_Comunidades_R_reflexiones_metodologicas_a_partir_de_una_investigacion_sobre_cine_e_imaginarios_sociales_en_el_Mercosur.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.
- Recchia, J. (2017). Programa Polos Audiovisuales Tecnol6gicos. Análisis de caso: Polo Centro Este. *Revista Toma uno*, (5), 167-178. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/17213/17620>.
- Siragusa, C., Yaya, M., Michelazo, S., García, V., Vallejo, A., Macario, F. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Revista Toma uno*, (6), 163-170. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904/20504>.
- Sticchi, F. (2020). La clase como evento. *Revista laFuga*, (23). Recuperado de <https://lafuga.cl/la-clase-como-evento/975>.

Amalia, entre la atracción y la narración

Mercado, Noelia

noeliamercado89@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

La película *Amalia* (1914) dirigida por Enrique García Velloso es una pieza invaluable para los estudios sobre el cine argentino silente ya que es el largometraje más antiguo que se conserva hasta la fecha. Pero además de su valor archivístico, la película presenta ciertas características formales que dan cuenta de las inquietudes y las transformaciones que estaba atravesando el cine a nivel mundial.

Tomando como punto de partida a la novela homónima, *Amalia* posee cierta complejidad narrativa que se visibiliza en su estructura y sus personajes. También son visibles algunos vínculos con el teatro al apreciar su puesta en escena. Pero, más allá de estos vínculos con otras disciplinas artísticas, el lenguaje utilizado en la película se encuentra atravesado por lo que podemos entender como dos corrientes dentro del cine realizado en ese momento: el llamado cine de atracciones y los inicios del cine narrativo. En cada una de estas corrientes es notoria cierta especificidad cinematográfica con una particular articulación del espacio-tiempo.

El presente artículo buscará contextualizar la producción de *Amalia* dentro de las discusiones que se estaban dando en el campo cinematográfico tanto en Argentina como en el mundo para luego analizar en detalle sus características formales.

Introducción

Uno de los factores que desencadenó la realización de este análisis fue la posibilidad de contar con una copia digital de la película *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) a la cual se puede acceder de manera gratuita en la web⁷. Por lo que la existencia de este escrito se debe en gran parte al trabajo de conservación y preservación que desarrollan los trabajadores y las trabajadoras del Museo del cine Pablo Ducrós-Hicken. El desempeño de los Archivos junto con la expansión de la digitalización y las redes informáticas ha incrementado y facilitado el acceso a las fuentes fílmicas, produciendo en los últimos años un visible incremento de los estudios centrados en el periodo silente del cine latinoamericano (Cuarterolo, 2017: 422). Si bien la falta de apoyo

⁷ La película puede servista en la página del proyecto *Nitrato Argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*: <https://nitratoargentino.org/catalogo/amalia-12-0/>

estatal sigue siendo una gran problemática para la conservación del patrimonio fílmico y limita las posibilidades de los investigadores, en la actualidad es posible encontrar un rico corpus de investigaciones que presentan abordajes regionales, comparatistas y transnacionales, junto con los necesarios estudios desde una perspectiva de género.

En la búsqueda por recuperar y visibilizar a las mujeres postergadas en las historiografías que se han hecho sobre el cine, *Amalia* posee un gran valor ya que es una prueba concreta y material del rol de las mujeres latinoamericanas en la producción cinematográfica silente. Varios estudios contemporáneos⁸ manifiestan la presencia y participación de las mujeres en la incipiente industria cinematográfica a comienzo del siglo XX al ocupar roles como guionistas, productoras y directoras. Hecho que no ocurrió sólo en Latinoamérica, sino también en países como Estados Unidos. El desarrollo de la actividad cinematográfica llevada adelante por mujeres en el contexto latinoamericano tuvo la particularidad de encontrar su epicentro en las sociedades de beneficencia y ese es el caso de *Amalia*. La producción de la película estuvo a cargo de la Sociedad de Beneficencia del Divino Rostro, dirigida por Angiolina Astengo de Mitre, nuera del ex presidente, quien estuvo completamente involucrada en la producción de la película. Ella fue la encargada de buscar a los actores, las locaciones e incluso la utilería y el vestuario, por lo que podemos considerarla una de las primeras productoras mujeres del cine argentino.

El análisis de la particular producción de esta película también ofrece un panorama singular de lo que estaba aconteciendo en Argentina. Cuando las potencias occidentales se encontraban próximas al estallido de la Primera Guerra Mundial, Argentina estaba al borde de un importante recambio político. Habiendo sido gobernada por el Partido Autonomista Nacional durante varios años, esta situación estaba a punto de cambiar a partir de la sanción de la Ley Sáenz Peña. La sociedad argentina era un grupo heterogéneo con una gran diversidad cultural, debido al fenómeno inmigratorio comenzado el siglo anterior por iniciativa del gobierno. A su vez ciertos círculos intelectuales comenzaron a ser influenciados por un biologicismo europeo que, retomando los postulados de Herbert Spencer, pensaban que había sectores sociales menos capacitados para insertarse en el progreso y dificultaban la inserción de Argentina en la modernidad. Siguiendo lo postulado por Andrea

⁸ Ver *Women film pioneer Project*: <https://wfpp.columbia.edu/>

Cuarterolo (2009), estas particularidades que estaba atravesando Argentina se cristalizaron en dos discursos: por un lado se encontraba el discurso positivista que buscaba exaltar las innovaciones tecnológicas con el objetivo de insertar a nuestro país en el mercado internacional; mientras que por el otro había un discurso nacionalista que buscaba homogeneizar esta creciente sociedad a través de la transmisión de una cultura y una historia en común. En ambos casos, la autora encuentra que la producción cinematográfica argentina sirvió de alguna manera a esos discursos, por lo que el análisis de *Amalia* no puede ignorar estas particularidades.

***Amalia* y el contexto cinematográfico**

En lo que al panorama cinematográfico respecta, si bien los orígenes del cine son diversos y pueden asociarse a múltiples factores y a muchas personas en distintos países, suelen citarse dos acontecimientos fundacionales ocurridos a finales del siglo XIX: la creación del kinetoscopio de Edison y Dickson en Estados Unidos y la primera función del cinematógrafo de los hermanos Lumière en Francia. Desde ese momento hasta el estreno de *Amalia*, en cada país, con sus diferencias y particularidades, el desarrollo cinematográfico siguió un camino común donde, tanto en la producción como en el lenguaje, fueron ocurriendo transformaciones.

En este período, André Gaudreault distingue el desarrollo de dos “modos de práctica fílmica” (2007: 26): el sistema demostrativo de atracciones y el sistema de integración narrativa. El primero, según el autor, se caracteriza por la preeminencia de la *atracción*, concepto con el que se denomina a un elemento dentro de la película que llama la atención del espectador, aparece de manera repentina y se va sin desarrollar una línea narrativa o una diégesis. Por el otro lado, la narración se posiciona como la antítesis de la atracción porque apunta a la progresión lineal, oponiéndose a lo momentáneo y repentino. El sistema de integración narrativa hace referencia al proceso mediante el cual todos los elementos cinemáticos del naciente lenguaje fueron supeditándose a la narración. A través de este sistema, según el autor, el cine fue institucionalizándose y la cinematografía-atracción, propia del otro sistema, en lugar de desaparecer fue integrada a la estructura narrativa de la manera más orgánica posible.

Podemos ubicar entonces al estreno de *Amalia* entre estos dos modos de práctica filmica. Sin embargo, tanto Gaudreault como otros autores han señalado que los estudios sobre la historia del cine, previos a 1970, han tenido como eje al cine narrativo, por lo que todo lo anterior a éste ha sido analizado atendiendo a los aportes que han hecho al mismo. Este abordaje lineal y evolucionista de la historia del cine, dificulta ver las cualidades propias de cada momento, especialmente en la cinematografía-atracción, y los posibles cruces que se dan entre éste y el cine institucionalizado. Por lo tanto, el análisis que se realizará a continuación buscará sortear estas dificultades adoptando una perspectiva que piense en la simultaneidad y la alteridad al analizar la utilización de los elementos cinemáticos, es decir, el lenguaje.

La atracción en el registro de la realidad

Dentro de la heterogeneidad de las películas producidas a finales del siglo XIX y principios del XX es posible observar tendencias dominantes. Una de ellas es la aplicada al deseo de capturar la realidad y construir el acontecimiento, cristalizado en las llamadas vistas, actualidades y/o noticieros. Las primeras filmaciones realizadas en Argentina por los pioneros Eugenio Py y Max Glücksmann, empleados de la casa de fotografía Lepage, pertenecieron a esta tendencia. Este tipo de películas fueron la producción estable en este país durante el período silente e incluso las ganancias producidas por éstas, junto con otras películas como los institucionales, fueron invertidas para la realización de películas con argumento.

Además de exaltar el discurso cientificista y positivista promovido por la clase gobernante, estas películas también servían para afirmar el poder de las élites al presentar las actividades de su vida social como si fuesen un acto de Estado. Semejante propósito es equiparable al lugar que tenía la aristocracia en las películas realizadas por las sociedades de beneficencia en general y particularmente en *Amalia*. A través de estos films, las elites “podían vivenciar también el protagonismo y la individuación de las estrellas cinematográficas que se venera” (Mafud, 2017: 55)

La coincidencia entre las vistas, las actualidades y los noticieros con *Amalia* no sólo se manifiesta en la presencia de las clases altas, sino también en la forma en la que éstas estaban retratadas. En el elocuente análisis realizado por Jacques Aumont (1998) sobre las vistas Lumière, el teórico destaca la precisión de los operadores al momento

de ubicar la cámara, componer el encuadre y calcular el tiempo de la acción que se desarrolla en el mismo. Analizando puntualmente las películas sobre desfiles, Aumont señala la presencia de perspectivas oblicuas con trayectorias laterales que, podríamos agregar, trabajan con una intuitiva profundidad de campo. En *Amalia* es visible la presencia de encuadres similares. Por citar un ejemplo, en la escena de la salida de misa, si bien se ubica la puerta de la iglesia en el centro del encuadre, los personajes salen del encuadre por los laterales, trabajando así con líneas diagonales y con la profundidad. La presencia de estos elementos acerca estas escenas de *Amalia* a las vistas como *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, Lumière, 1895). También es notoria la cuidadosa duración del tiempo de la acción en campo. En el registro de las acciones que se desenvuelven en las vistas es apreciable un comienzo, un nudo y un desenlace de la misma. Un detalle similar puede apreciarse en la escena del largometraje señalado anteriormente, donde la duración del encuadre se mantiene hasta que todos los personajes salen del mismo, es decir, hasta que termina la acción en cuadro.

La comparación entre estas películas, que podemos llamar de no ficción (vistas, actualidades y noticieros), con *Amalia*, que tiene un argumento tomado de una novela, no es inadecuada ya que en ese mismo momento no había una división entre lo documental y lo ficcional, si acaso semejante división fuese posible. En consecuencia es conveniente retomar el término de *atracción* para referirnos a la producción cinematográfica de este período. Para Rafael Tranche, la atracción “contiene algo inesperado y sorprendente [junto con] la impresión de que esa acción se desarrolla ante nuestros ojos en ‘tiempo real’, capturando una porción de realidad irrepetible” (2012: 38) y ésta puede encontrarse tanto en las películas de actualidades y recreaciones históricas como en la ópera prima de García Velloso. Más allá de la ausencia del color, del sonido sincrónico, de la articulación cinematográfica de los recursos cinemáticos, *Amalia* tiene algo especial que puede tener relación con la forma en la que está filmada. La película, utilizando las formas en las que se representaba la realidad en 1914, nos reconstruye un acontecimiento histórico ocurrido a mediados del siglo XIX, cuando no existían los dispositivos capaces de capturar lo efímero de la vida.

El prestigio de las artes consagradas

Poco tiempo después de la primera proyección de las vistas de los hermanos Lumière, comenzaron a realizarse también películas con argumentos. Pero para mediados de la primera década del siglo XX, era notorio, por lo menos en Francia, cierto agotamiento de los temas y los argumentos que se manifestó en la disminución del público en las salas de cine. George Sadoul llama a esta etapa “la crisis de argumentos” (1960: 85), donde la falta de creatividad casi produce, según palabras del teórico, el fin del flamante medio. Frente a este panorama, la propuesta llevada adelante por la productora Film d’art, marcaría tanto al cine francés como al cine argentino. Fundada por los hermanos Lafitte, esta productora se caracterizó por contratar a grandes personalidades del teatro para la escritura de los argumentos, la dirección y la interpretación de los films. Estas acciones no fueron azarosas, sino que respondían a lo que estaba ocurriendo con el cine en ese momento y perseguían objetivos tanto comerciales como artísticos. El nuevo medio era considerado un entretenimiento menor que encontraba a su público en las clases bajas, mientras que la aristocracia veía al teatro como un arte consagrado. Por lo tanto, la Film d’art buscaba sortear la crisis enaltecendo culturalmente al cine mediante su vinculación con otras artes y expandiendo su público al atraer espectadores de las clases altas. Esta estrategia fue imitada por otras productoras y el término film d’art pasó a denominar no sólo a la productora sino también a esta nueva corriente de producción cinematográfica.

El film d’art pone de manifiesto de manera clara y explícita la influencia del teatro sobre el cine, que se manifestó hasta en los espacios de exhibición del mismo. El surgimiento de esta corriente se dio a la par del recambio arquitectónico donde las salas multiuso serían reemplazadas por salas construidas exclusivamente para la exhibición cinematográfica. Hasta el día de hoy, estos espacios evocan la sala teatral tradicional al tener filas paralelas de asientos que están dirigidas hacia un espacio escénico, ocupado en este caso por una pantalla, donde convergen las miradas. Dentro de esta forma de exhibición comunitaria y simultánea de masas, comenzaba a configurarse un grupo de espectadores heterogéneo, interclasista e intercultural. Román Gubern (1987) señala que desde el final de la Primera Guerra Mundial las burguesías occidentales comenzaron a frecuentar las salas de cine. Pero teniendo en cuenta las características del estreno de *Amalia* en Argentina, se podría decir que el

público que el cine estaba teniendo en esta parte del mundo, y el lugar que estaba teniendo en la sociedad, era otro. Si bien la primera exhibición de *Amalia* no se realizó en una sala cinematográfica, la elección del Teatro Colón, espacio teatral por excelencia en la moderna ciudad de Buenos Aires, da cuenta de la reconfiguración de los espacios de exhibición cinematográfica y el reconocimiento de cierta importancia del medio dentro de las élites porteñas. Reconocimiento que se materializaría con la asistencia de estas mismas élites a la proyección y la presencia del mismísimo presidente, Victorino de la Plaza.

En Argentina la llegada del film d'art no se hizo esperar y coincidió con un momento de transformación y reconfiguración del medio. Según los críticos de ese momento, el valor del cine residía en su capacidad para proyectar otras artes consagradas como la literatura, la pintura y el teatro. Es decir, la artísticidad del cine provenía “desde afuera” y no se lo consideraba un arte con autonomía estética. Sin embargo, estos mismos críticos destacaban un mérito del cine por sobre el teatro: su insuperable realismo. A diferencia de la puesta en escena teatral, el cine tenía la posibilidad de no recurrir a telones pintados, sino que podía utilizar escenarios, locaciones, mobiliario y utilería reales, podía reproducir la naturaleza misma. Como se ha desarrollado en el apartado anterior, *Amalia* presenta esta utilización de escenarios naturales donde además se encontraban los caserones que pertenecían a los descendientes de la sociedad retratada en la obra de José Mármol. Pero la colaboración de estos descendientes no acababa allí, sino que también aportaron los trajes y el mobiliario de sus ancestros. La importancia de este gesto reside en la preocupación por el realismo y la fidelidad de la representación. En palabras del crítico Ducrós Hicken, “Era todo tan natural [...] que la vida parecía haber dado un vuelco atrás en un salto gigantesco en el espacio y en el tiempo” (Suárez, 2013: 138)

Unidad y ruptura del espacio-tiempo

Siguiendo con el análisis de los vínculos entre el cine y el teatro, resulta pertinente mencionar que en la bibliografía suele encontrarse cierta alusión a la teatralidad en el cine de manera peyorativa o en términos de retroceso evolutivo. Esto no resulta preciso ya que pareciera partir de una concepción reduccionista del teatro, sin atender a la diversidad de formas y puestas teatrales. Sólo por mencionar algunos ejemplos,

durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el lenguaje del cine silente se estaba consolidando, también hubo propuestas en el campo teatral, de la mano de directores teatrales como Vsévolod Meyerhold o Max Reinhardt, que expandieron y diversificaron las posibilidades de la puesta en escena, la interpretación, la iluminación escénica, la aproximación al público y demás. Por lo tanto, encuentro necesario señalar que la comparación entre el cine y el teatro realizada en este análisis no parte de una generalización, sino que toma las características puntuales del llamado *teatro a la italiana* que, según Rafael De España Renedo, era el único espacio escénico admitido hasta 1900. (1985: 309)

Una de las características más significativas del teatro a la italiana es la unicidad de acto, cuadro y acción. Esta característica se extrapoló al cine, sobre todo dentro de la corriente del film d'art, mediante la utilización de un encuadre estático y la predominancia del plano general. De esta manera, la imagen buscaba representar el escenario teatral desde el punto de vista del espectador sentado en el centro de la platea, planteando un único e invariable eje óptico. Esta búsqueda de una unidad reducía o eliminaba la exploración del montaje cinematográfico, relegándolo a la concatenación de estos actos-encuadres en pos de la progresión narrativa. Ejemplos de esta puesta abundan en el metraje de *Amalia*, cristalizándose quizás en el clímax de la misma donde los recién casados son asesinados por La mazorca. La imagen presenta la escena a través de un encuadre estático, en un plano general que permite apreciar las acciones de los actores en su totalidad desde un único eje óptico. Sin embargo es llamativa la decisión de desglosar este acto en tres espacios distintos: en lugar de desarrollarse en una misma habitación, el enfrentamiento entre la pareja y sus asesinos se desarrolla en tres habitaciones contiguas que son recorridas por los personajes con entradas y salidas laterales. Por lo tanto, se puede hablar de una complejización del espacio a partir de la ruptura de la unidad entre acto y cuadro.

Pero esta ruptura no se da solamente en ese momento, sino que a lo largo de la película son visibles varias rupturas del espacio-tiempo que incluso resultan más complejas. Un ejemplo de esto es visible en la escena donde Florencia Dupasquier va a la casa de Josefa. Podemos dividir el espacio de la casa entre el exterior y el interior y son visibles cinco distintos emplazamientos de cámara. En el exterior se parte de un plano general que muestra la fachada de la casa; se pasa a un plano entero, más cercano que el general, que muestra la salida del criado junto con el recibimiento de Florencia; y

termina en un plano entero desde otro ángulo que muestra la entrada de este personaje a la casa. El interior es encuadrado nuevamente con un plano general que muestra la habitación en su totalidad, pero luego de un intertítulo que informa sobre las intenciones de Florencia, se pasa a un plano más cerrado de ella con Josefa, haciendo un recorte sobre el espacio mostrado con anterioridad. Este cambio de plano responde a una intención dramática, una búsqueda por construir la intimidad entre los personajes y dotar de secretismo a su conversación. En *Amalia*, entonces podemos observar una articulación cinematográfica del espacio-tiempo a través de la utilización de varios ejes ópticos junto con el uso dramático del montaje.

Ciertamente esta articulación del espacio-tiempo no tiene el desarrollo que presentarían películas posteriores como *Nobleza gaucha* (Cairo, Gunche & Martínez de la Pera, 1915) o *Birth of a nation* (*El nacimiento de una nación*, Griffith, 1915) pero no por ello resulta menos valioso, sobre todo si se tiene en cuenta que en el contexto donde se produjo había una fuerte presencia de la representación del teatro a la italiana. También estas decisiones realizativas son sumamente llamativas considerando que su director, Enrique García Velloso, provenía del teatro y era un ferviente crítico de la transposición del teatro al cine. Según Emiliano Jelicié (2020), Velloso encontraba devastadora la síntesis que el cine hacía de las obras teatrales a través del montaje, el recurso cinematográfico que irónicamente presenta cierta complejidad en su ópera prima.

Bibliografía

- Aumont, J. (1998). Lumière. En J. Talens y S. Zunsunegui (Coords.). *Historia General del cine Volumen I* (pp. 79-107). Madrid: Cátedra.
- Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en Argentina (1896-1933). En A. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 145-172). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cuarterolo, A. (2017). El archivo en la época de su reproductibilidad técnica. Recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano. *Vivomatografías*. (3), 416-447.
- De España Renedo, R. (1985). Influencias teatrales en el cine primitivo francés. A propósito de L'assassinat du Duc de Guise. *D'Art* (12), v309-314.
- Gaudreault, A. (2007). Del cine primitivo a la cinematografía-atracción. *Secuencias* (26), 10-28.

- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Jelicié, E. (2020). El arribo del film d'art a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine. *Vivomatografías*, (6), 52-83.
- Mafud, L. (2017). Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919). *Imagofagia* (16), 51-76.
- Sadoul, G. (1960). *Historia del cine I*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Suárez, N. (2013). La transposición de Amalia en las postimetrías del Centenario. *Exlibris* (2), 133-142.
- Tranche, R. (2012). Atracción, actualidad y noticiarios: la información como espectáculo. En A. Quintana, A y J. Pons (Eds). *La construcció de lactualitat en el cinema dels orígens* (pp. 37-49). Girona: Ayuntamiento de Girona.

En penumbras. Una pregunta por lo contemporáneo de un archivo

Moretti Basso, Ianina

ianina.moretti@mi.unc.edu.ar

Instituto de Humanidades – CONICET

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Proponemos pensar el archivo en el sentido que cifra Cvetkovich: seguir el rastro de las migas de pan, volver la mirada sobre el camino sinuoso que trazamos al narrarnos. Con la expectativa de aquellos personajes de cuento infantil, el archivo parece funcionar como posibilidad de marcar y recordar un/os sendero/s para poder regresar. ¿Cuál es el destino de ese retorno? Quizá la ilusión del sí mismx, aún bajo la coartada queer que permite extraviarse en los productivos sentidos que advirtiera Halberstam. El cine permite, apunta Taccetta, volver al pasado no solo cognoscible sino perceptible: el film *Las mil y una* (Navas, Argentina, 2020) integra el archivo de nuestras reflexiones sobre la identidad, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que éstas (des)habilitan. En jaque con la contemporaneidad, su título reenvía tanto al clásico relato que activaba Scheherezade como a la expresión coloquial de una cadena de acontecimientos desafortunados, mientras recupera el nombre del barrio correntino que inspira y sitúa el film. Lxs personajes invitan a un *parcours* de intencionalidades y orientaciones queer, en cuanto no heteronormadas pero tampoco exactamente clasificables en otras identidades. La película recrea un escenario sexoafectivo lejos de las apps y sus taxonomías; abre paso a las tensiones no resueltas entre la búsqueda y el escondite, la oscuridad de la noche en el pueblo y ciertas libertades, encarnadas espasmódicamente. A su vez, se encuentra disponible en una plataforma masiva como Netflix, disputando allí modos de dejarse afectar y orientarse hacia los cuerpos, las calles, los nombres.

Introducción

El film *Las mil y una* es una coproducción argentino-alemana, dirigido por Clarisa Navas y estrenado en el año 2020. La trama sigue a Iris, una adolescente que ha dejado la escuela y practica el básquet, sus dos primos homosexuales (Darío y Ale), su tía madre soltera, y Renata, quien ha vuelto de Paraguay después de separarse de su novia mayor. El escenario es Corrientes, principalmente el barrio Las mil, que es donde se crió y aún vive por temporadas la directora del film. Sobre el título de la obra, comenta Navas:

“Las mil y una” es un juego con el nombre del barrio y la perspectiva o subjetividad de la protagonista, del “una” que engloba una perspectiva de género (...) Hay vínculo también con *Las mil y una noches* y un juego con la expresión de pasar “las mil y una” o me hizo “las mil y una”. La película aloja bastante esa sensación de pasar por mucho; los cuerpos y las vidas se atraviesan de muchos acontecimientos (citada en Lima, 2021).

La directora también cuenta que la idea original del film hace pie en vivencias personales de su propio recorrido vital en el barrio, de transitar historias similares a las que ahora relata allí. En ese sentido, el film implica también un trabajo de archivo, que a través de la ficción arma y desarma los elementos del pasado conformando una trama a la vez como memoria fragmentaria y como promesa que tensiona su temporalidad hacia otra cosa que lo que ha sido.

Esa modulación de la promesa aparece tanto en la frase de Renata, “hay mucha vida por delante” (que Navas archiva de una persona que inspiró ese personaje), como en la evidencia de que se puede hacer cine desde un barrio como Las mil; se trata de “hacer un manifiesto, un ejercicio de resistencia desde un barrio en el cual, al que nace o crece ahí, le es imposible pensar que en el futuro va a poder, por ejemplo, hacer cine” (Navas, 2020b). Aún en la penumbra en que puede dejarnos el final del film, en la interrupción de su narración afectiva, constituye también “una fuerte apuesta por la resistencia y por la invención desde esos otros lazos que tienen que ver con el amor, el amor entre amigxs, entre personas que se reconocen diferentes pero a la vez muy cercanas en esas afinidades” (Navas en Vignardi, 2020).

Leemos el film como ensayo posible de un archivo en cuanto se erige sobre vivencias, recuerdos, historias de la directora en su Corrientes natal, así como de otros sujetos del entorno. Dirá Navas: “lxs actores que actúan en *Las mil y una* son personas que quiero y conozco de cerca sus vidas y sensibilidades. Es así que pudimos construir esta ficción, que tiene mucho de retazos propios de la vida de cada unx” (Lima, 2021). Un modo de archivar que no se pretende transparente y en el cual reconocemos las mediaciones. La fantasía, en un revés benjaminiano, desanda aquí los fragmentos de la memoria y los vuelve otros, en una narrativa que los contiene. La intención de Navas de crear otro tipo de terrenos existenciales, no solo apunta a la circulación del film terminado y sus potenciales efectos en lxs espectadorxs, sino que “parten como experiencias de vida

entre quienes hacemos y construimos estas películas para hacernos la vida un poco más vivible e inventarnos también un sentido, esperar un poco más la vida” (Navas en Vignardi, 2021). Así, el film se monta sobre experiencias que se han archivado poco ortodoxamente, que seguramente se vuelven otras - de allí la promesa de volver la vida más vivible, quizá incluso de recuperar esas experiencias de maneras menos hostiles - al narrarlas en un montaje diferente que actualiza esos pasados de un modo otro, plausible de abrir espacios a cuerpos orientados por fuera del guión heteronormado. En ese punto, el relato disputa la circulación afectiva y el sistema de sexo-género-deseo que la guiona y normativiza. A su vez, es un material que permite interrogarse por lo que efectivamente constituye un archivo, como veremos de la mano de Natalia Taccetta y Ann Cvetkovich.

¿Qué se considera un archivo?

En su artículo “Poéticas de archivo...”, Natalia Taccetta aborda el tema haciéndose eco de su profundidad y habitando la pregunta por lo vasto que puede abarcar. Allí, la autora intenta precisar la noción de archivo, más allá de la generalización que lo entiende en tanto “metáfora de una colección de huellas del pasado al tiempo que refiere a la estructura de una organización” (Taccetta, 2019: 217). Es que nos encontramos frente a una noción que el llamado “giro de la cultura” ha puesto a circular en las últimas dos o tres décadas, en la reflexión acerca de la memoria y lo que la autora sintetiza como dinámica de lo social tecno-cultural y temporal. En ese sentido, Taccetta especifica que el archivo así entendido “[n]o implica un repositorio coherente de memoria, sino más bien una serie de capas temporales que discurren por distintas tecnologías y configuran su temporalidad inherente” (2019: 217). Atenta a la temporalidad como vector normativo de las relaciones y los cuerpos, Taccetta recupera la noción que trabajara Elizabeth Freeman de *crononormatividad*⁹. Con ella, las autoras dan cuenta de las tramas normativas que suponen ciertas concepciones temporales hegemónicas, que dictan una progresión y linealidad que no abarcan la

⁹ Freeman habla de la crononormatividad como un proceso que da cuenta del “uso del tiempo para organizar cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad. Y me refiero a que las personas están ligadas unas a otras, agrupadas, llevadas a sentirse coherentemente colectivas, a través de modos particulares de orquestar el tiempo” (Freeman, 2010: 3, la traducción es propia).

complejidad de nuestros trayectos subjetivos. Así, se puede atender a cómo la temporalidad performa corporalidades y las relaciones que las componen, mientras que otras temporalidades (queer, al decir de Freeman, o archivísticas y afectivas, al decir de Taccetta) pueden dar cuenta de relatos minoritarios que involucran otros modos de reconocerse en relación.

El texto de Taccetta “intenta pensar al archivo como la lógica propia de la memoria, como aparato alternativo a la crono-normatividad” (2019: 217). Creemos, con la autora, que se puede encontrar en producciones artísticas tramas de deseos y afectos que permitan contactar con el pasado críticamente. En ese sentido, *Las mil y una* puede considerarse un archivo que disputa los pasados que convoca, las relaciones sexoafectivas que sigue y atiende. Allí las ambivalencias propias de su significado, que se hamaca entre los fragmentos y la incompletitud opaca de todo archivo, esbozan un gesto político tanto en el abordaje de la temporalidad como en los modos en que ésta performa los cuerpos ya siempre sexuados.

En el film propuesto, la sexualidad de los cuerpos se hace presente encarnada ya como iniciática o como experimentada, ingenua, violenta, amorosa, paga, atravesando la narrativa de tensiones feministas y queer. Las discusiones dadas por zanjadas en muchos ámbitos LGTBQ+ y/o feministas, aparecen como contemporáneas: en ese movimiento de develación de simultaneidades, también se ponen en cuestión las agendas de movimientos que siguen dando por sentada una temporalidad progresista y que homogenizan, así, las demandas y los procesos de las comunidades minoritarias o alejadas de ciertas consignas dadas por descontadas. Lx personajes del film nos devuelven interrogantes: ¿Está resuelta la educación sexual integral? ¿Todxs tenemos la misma información y los mismos cuidados en relación al sexo? ¿Qué se sabe sobre ETS, sobre violencias de género, sobre riesgos pero también sobre modos y posibilidades de placer? ¿Son la salud y el cuidado, como se dice en boca de Renata, un privilegio de clase? ¿Qué incumbencia debería tener la comunidad sobre las condiciones de salud, enfermedad o convivencia con virus de una persona? ¿Son estos temas un anacronismo en las luchas de los colectivos de feminismos, de disidencias? ¿O es que hay que abrir la revisión de un supuesto tiempo lineal y un progreso homogéneo que se cristaliza sólo en los derechos adquiridos bajo el formato heteronormado? Son esas, también, preguntas que habilita la noción de la crononormatividad y su crítica productiva.

Por su parte, Ann Cvetkovich nos permite cifrar el archivo en un sentido particular de la búsqueda: seguir el rastro de las migas de pan, volver la mirada sobre el camino sinuoso que trazamos al narrarnos. Con la expectativa de aquellos personajes de cuento infantil, el archivo parece funcionar como posibilidad de marcar y recordar un/os sendero/s para poder regresar. ¿Cuál es el destino de ese retorno? Quizá la ilusión del sí mismx, aún bajo la coartada queer que permite extraviarse en los productivos sentidos que advirtiera Halberstam¹⁰. Para Cvetkovitch, la noción de trauma disputada a la psicología desafía también el modo habitual de concebir un archivo, ya siempre “marcado por el olvido y la disociación, a menudo parece que no deja registro alguno. El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración” (2018: 23). Si bien los largometrajes pueden pertenecer a géneros más tradicionales y tangibles de lo que constituye un archivo, Cvetkovich indica que ha de atenderse a cómo se engarzan en culturas públicas integradas por materiales más experimentales y efímeros, entendiendo por cultura pública “formas de vida que no se han solidificado en instituciones, organizaciones o identidades” (2018: 25). Así, las experiencias queer pueden aparecer como formas afectivas y eróticas disponibles para la memoria y sus posibles refiguraciones.

Taccetta dice, con Jaimie Baron, que los archivos reúnen imágenes que permiten “volver al pasado no solo cognoscible sino perceptible” (Taccetta, 2019: 218). Esa es una cualidad de las imágenes que aquí tomamos prestadas para pensar con una ficción, erigida sobre un archivo que permanece a la vez oculto y por momentos develado bajo otra forma alx espectadorx. Así, la experiencia de recepción de quien presencia el film puede ensayar relaciones emocionales con el pasado que se narra pero también con el presente, y con los modos de habitar las economías afectivas que rigen, al tiempo que se dejan desafiar. El film de Navas puede entonces experimentarse como una *superficie para explorar la vida*, en palabras de Baron, en un ejercicio en el que abreva la fantasía y el propio método de, simplemente, desarchivar. En jaque con una idea

¹⁰ El teórico queer Jack Halberstam ha propuesto, en una retoma de la baja teoría, examinar las gramáticas de éxito en este sistema de sexo-género y oponerle como modo ya existente de resistencia, ciertas formas queer del fracaso que implican también perder/ se de los supuestos que dicho sistema trae aparejado para los individuos. “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes de estar en el mundo” (Halberstam, 2018: 114).

dura de contemporaneidad, la película recrea un escenario sexoafectivo lejos de las apps y sus taxonomías, lejos de los reclamos identitarios que han ocupado mayormente las agendas de feminismos y movimientos LGTBQ+. En cambio, abre paso a las tensiones no resueltas entre la búsqueda y el escondite, la oscuridad de la noche en el pueblo y ciertas libertades, encarnadas espasmódicamente en una especie de desafío benjaminiano de la lógica de lo sucesivo. En ese sentido, el film también integra nuestro propio archivo para pensar en el quiasmo entre temporalidad y afectos, en cuanto resulta “un lugar en el que la gente puede estar a solas con el pasado motivando una suerte de suspensión de la cronología para encontrarse con las compulsiones de una temporalidad nueva, ni lineal ni normativa, sino archivística” (Taccetta, 2019: 223).



Más allá (más acá) de las taxonomías identitarias

En los varios sentidos aquí expuestos, *Las mil y una* aparece montada sobre un archivo y a la vez parte del propio archivo de nuestras reflexiones sobre la identidad, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que éstas (des)habilitan. Lxs personajes invitan a un *parcours* de intencionalidades y orientaciones queer, en cuanto no heteronormadas pero tampoco exactamente clasificables en otras identidades. La filmación de las conversaciones, muchas de ellas caminando, otras en el espacio seguro de la habitación con cuchetas de los primos, logra capturar intimidad.

Desde el comienzo, Iris se sostiene en el básquet y a lo lejos ve aparecer a Renata, que camina como guiando pero sin quererlo. Hacia adelante, sin voltear. Muchas veces la escucharemos invitar a Iris a moverse (¡vení!) en una búsqueda incesante de ambas. Si a la pregunta de Renata ¿Qué te gusta?, Iris responde en su primer encuentro “Nada...soy como un ángel yo”, esa afirmación irá mutando en un cuerpo cada vez más terrenal y dispuesto al encuentro. Pero si bien se vuelve claro que a Iris le gusta Renata, ante la presunción de sus primos, aclara que le gustan las chicas, pero “lesbiana ya es mucho”. Si bien la respuesta puede denotar lo difícil que puede ser encarnar una identidad disidente, más en ciertos contextos, parece también una resistencia del personaje y del film todo en taxonomizar las singularidades.

Un escenario sexoafectivo donde corren los rumores y bajo cierto halo de desprotección, también parece ser un espacio propicio para desafiar constructos identitarios fuertes que pueden volverse a su vez normativos. Si podemos reconocerla como contemporánea, es aun en contraste con las dinámicas que parecen reinar a través de redes y otras digitalidades. No entran en juego apps de citas con nominaciones hiperespecíficas, no se ven las clasificaciones de los cuerpos según morfología o preferencia de práctica sexual. Hay más bien una búsqueda, un movimiento, y breves placeres dislocados: Renata e Iris encontrando rincones poco transitados, Darío refugiándose en los monoblocs o bailando a gusto en la vereda de su casa, Ale escribiendo cartas de amor lejos de la violencia patente de sus compañeros de clase, las amigas LGTBQ+ hablando de sexo en una esquina del pueblo donde improvisan un after... Al reflexionar sobre el deseo de Iris por esta chica nueva, Navas pone en cuestión las definiciones identitarias, oponiéndole a la idea de constructo otra concepción mucho más móvil y menos categórica. Y agrega: “hay cosas que hay que redefinir todo el tiempo, que hay que volver a pensar. Porque también los términos capturan muchísimo y las identidades se vuelven nada más que moldes y formas de identificación –en el sentido de la captura–” (Navas, 2020b).

En el film las amenazas de la normatividad heterocentrada se hacen sentir, pero también las alianzas son múltiples y alojadoras¹¹. Los deseos disidentes se encuentran y se acompañan. Sin embargo, lxs adultxs parecen fallar en el intento de comunicarse

¹¹ Mención aparte merecería las relaciones establecidas con otras especies de animales, en particular caballos y perros/as, que acompañan o marcan el compás de ciertas escenas.

con esos guiones otros: la pregunta *¿estás bien?* aparece como modo de reemplazar los interrogantes que no se animan a esbozar. *¿Estás bien?*, mantra repetido de una sospecha de que algo está fuera de lugar en esos cuerpos, de que hay un deseo fuera de quicio. Más que tiempo para una respuesta, a ello suele seguirle alguna distracción, música fuerte, una repregunta que escandalice, cualquier otra cosa. En medio de esas elipsis, el mandato del cuidado también permanece siempre incompleto. ¿Quién tiene la prerrogativa de cuidarse? Iris dirá que los varones son los que pueden cuidarse, Renata lo marcará como privilegio de clase, Darío dirá que le da vergüenza pedir que otro use preservativo pues ¿Cómo cuidarse de las ETS? Los primos buscan en internet formas de sexo lésbico que protejan del contagio del HIV, otro fantasma que recorre el film, desde las advertencias (“fijate”), los pedidos (“cuidate”), hasta los rumores insistentes sobre Renata, que van atados a su supuesta conducta como si fuera más una consecuencia ética que vírica.

Cvetkovich cuenta que en su composición de un archivo del trauma queer ha influido la llamada crisis del sida, que lamentablemente “ofreció pruebas claras de que algunas muertes eran más importantes que otras, y que la homofobia como significativamente, el racismo, podían afectar la forma en la que se reconocía públicamente el trauma” (Cvetkovich, 2018: 19). En este punto, como parece sugerir el personaje de Renata en el film, no hay en Cvetkovich una voluntad de esterilizar la cultura queer como costo a pagar por el reconocimiento público; al contrario, “quería que las culturas sexuales que el sida amenazaba fueran reconocidas como un logro y también como una pérdida potencial” (2018: 20). En un sentido similar, el film no condena ni higieniza la posibilidad del contagio; antes bien, abre interrogantes. ¿A quién concierne esa información? ¿Por qué toma peso de verdad entre rumores? ¿Cómo cuidar/se? De nuevo, la pregunta que parece responderse a partir de prueba y error, pero no desde la privación, ni desde la supuesta seguridad que brindaría simplemente volverse, en un punto, visible.

Umbrales de la luz

Clarisa Navas cuenta que se trabajó intensamente sobre la construcción de imágenes de los espacios en el film. Vulnerable al cliché de la marginalidad, es también un lugar querido para ella, y en ese sentido quiso “construir algo diferente, de manera ética,

sobre un lugar que habité y todavía habito. Construir un mundo que pueda evocar la sensación de estar ahí, de ser parte de una minoría, un lugar que a veces se vuelve complejo” (Navas, 2020b). En ese escenario, el cuerpo se orienta de formas específicas, dice la directora, en modo alerta, aunque entre las mil situaciones que parecen darse simultáneamente, también hay los gestos de cuidado. Es bello de ver en las escenas con los primos y la tía, con planos fijos en los interiores que expone cierto hacinamiento y a su vez unas modulaciones del amor. Armin Marchesini, director de fotografía, se guió por esos lineamientos, y en los exteriores los planos-secuencia hacen experimentar el continuo movimiento del barrio, como “imagen reducida que intenta no ver más allá de lo que se ve cuando se vive ahí. Porque una nunca ve tan en gran angular, ves de a fragmentos, de a partes. En esa mirada una ve con lo que puede” (Navas en Lima, 2021). Es esa mirada la que parece tener que acostumbrarse a la poca luz, a escenas en penumbras.



Para Halberstam, la oscuridad puede ser reclamada como patrimonio de lo queer. Siguiendo a Quentin Crisp, ante un esquema de éxito violento y capitalista, piensa al fracaso como sitio de resistencia y lazo para posibles compañías. Trabaja, con Daphne Brooks, la oscuridad como un “tropo de insurgencia narrativa, supervivencia discursiva y resistencia epistemológica” (Brooks en Halberstam, 2018: 108), y permiten pensar así una estrategia interpretativa desde lo que aquí llamamos, más que oscuridad, la

penumbra. A poco de empezar *Las mil y una*, lxs protagonistas se encuentran con un grupo que entre noche y alcohol proponen jugar a las escondidas. Pareciera desfasado de la adolescencia que les convoca, pero pronto abre a exploraciones sexuales, el escondite y la noche entre la arquitectura decadente como posibilitador de eróticas no permitidas. A un tiempo se sigue respirando la tensión de cierta amenaza de soportar la reiteración de lo mismo; mientras los primos homosexuales logran un refugio para su deseo, Iris aguanta los avances poco receptivos de un chico que no la registra. Será más adelante cuando, de la mano de Renata, Iris busque también un lugar donde poder *estar*. Estar juntxs, dejar aparecer el juego sexoafectivo que las envuelve. ¿Cómo generar intimidad en la vía pública? El lugar que encuentran parece ser, una y otra vez, en el umbral de la luz y hacia las figuras que abre la sombra.

Una de las últimas escenas del film acontece en una terraza. Oscura. Renata “fabrica” la oscuridad o, mejor dicho, destruye la luz, con un piedrazo a la luminaria de la vía pública. Abriéndose paso entre los laberintos de los monoblocs, suben ellas dos, ríen. Aparece la pregunta por el miedo pero Iris responde que no tiene. Exploran la oscuridad. Se besan. La noche. Envuelta en esa densidad porosa, la cámara anhela y espera. Esa penumbra, lejos de forzar los cuerpos hacia la victoriosa luminiscencia de lo visible, parece cobijar las posibilidades del encuentro entre Iris y Renata. Se acuestan juntas y otra vez fuera de cámara pero a Iris algo le pasa, puede que siga pensando en los modos de vincularse de Renata, que la dejan algo extática -fuera de sí. En un instante temible aparecen dos hombres que quieren forzar a Renata aun cuando ella les ha dicho que no puede atenderlos. Sube la agresión hacia ella hasta que Iris la defiende pegándole con un ladrillo en la cabeza a uno de los agresores. ¿Cuáles son las defensas posibles? La penumbra era su refugio y su amenaza. Ambas corren y se ven por última vez.

En una escena contrastante, llena de música y niñxs, Iris busca a sus primos, su pequeña comunidad que la aloja y la contiene. Buscan a Renata, buscan al tipo caído, nadie está ya en esas calles noctámbulas. Solo caballos sueltos corriendo y los tres primos atrás. ¿A dónde se fue? Atrás suenan sirenas, después silencio. ¿A dónde van?

Finales abiertos

Este trabajo intenta pensar con *Las mil y una*, como parte activa de un posible archivo sobre la identidad sexual puesta en tensión, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que éstas (des)habilitan. Si decimos que la contemporaneidad se ve puesta en jaque, es aun asumiendo el problema de la fantasía en términos benjaminianos como modo de acceso a la propia contemporaneidad. Pero si la fantasía tiene un proceder de disolución, el desafío sería, entonces, como propone Taccetta, configurar “un dispositivo que [permita] figurar el pasado y destruirlo en el presente para no quedar pegado indefinidamente a él” (2019: 238). Quizá esa idea de destrucción es aquella pulsión crítica a la que alude Navas “cuando el cine no corrobora el sentido común de las cosas, sino que inventa otros modos de estar, y propone otros ritmos y desafía esa hegemonía tan apabullante en la que estamos sumidxs todxs en materia de discursos e imágenes” (Navas en Vignardi, 2020). A su vez, el film se encuentra disponible en una plataforma masiva como Netflix, disputando allí modos de dejarse afectar y orientarse hacia los cuerpos, las calles, los nombres. Creemos que la circulación de estas narrativas permite experimentar eso que la directora llama otro tipo de *territorios existenciales*, que aquí hemos pensado de la mano de temporalidades que tensionan la crononormatividad y su modo de performar los cuerpos sexuados y sus relaciones.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona / Madrid: Egales.
- Navas, C. (Directora). (2020). *Las mil y una* [Película]. Argentina, Alemania: Auténtika Films, Varsovia Films.

Navas, C. (22 de noviembre de 2020) Se estrena “Las mil y una”. *Página 12*. Recuperado de [//www.pagina12.com.ar/306668-las-mil-y-una-de-clarisa-navas](http://www.pagina12.com.ar/306668-las-mil-y-una-de-clarisa-navas).

Lima, F. (2021). “Crítica de “Las mil y una” + Entrevista a la directora Clarisa Navas”. *Otros cines*. Recuperado de <https://www.otroscines.com/nota?idnota=16765>.

Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante. I, Depetris Chauvin y N. Taccetta (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.

Vignardi, V. (01 de diciembre de 2020). Construimos películas para hacernos la vida más vivible. *Revista Bache*. Recuperado de <https://revistabache.com.ar/cine-series/clarisa-navas-entrevista/>.

Gestos audiovisuales decoloniales sobre imaginarios hegemónicos en el Nordeste argentino. Prácticas de contramemoria frente a tecnologías de control históricas y contemporáneas

Maia Navas

(UNNE – UNDAV)

maia.sol.navas@gmail.com

Alejandra Reyero

(CONICET/UNNE)

reyeroalejandra@gmail.com

Resumen

Esta ponencia busca reflexionar sobre el video-ensayo *Ashipegaxanaxanec (Enviado para falsear)*, realizado por Maia Navas en 2020, en las ciudades de Chaco y Corrientes (nordeste argentino). Partimos de esta experiencia situada, para discutir las potencialidades decoloniales de la práctica audiovisual experimental latinoamericana, recuperando aportes de Mignolo (2008), León (2012), Barriendos (2008).

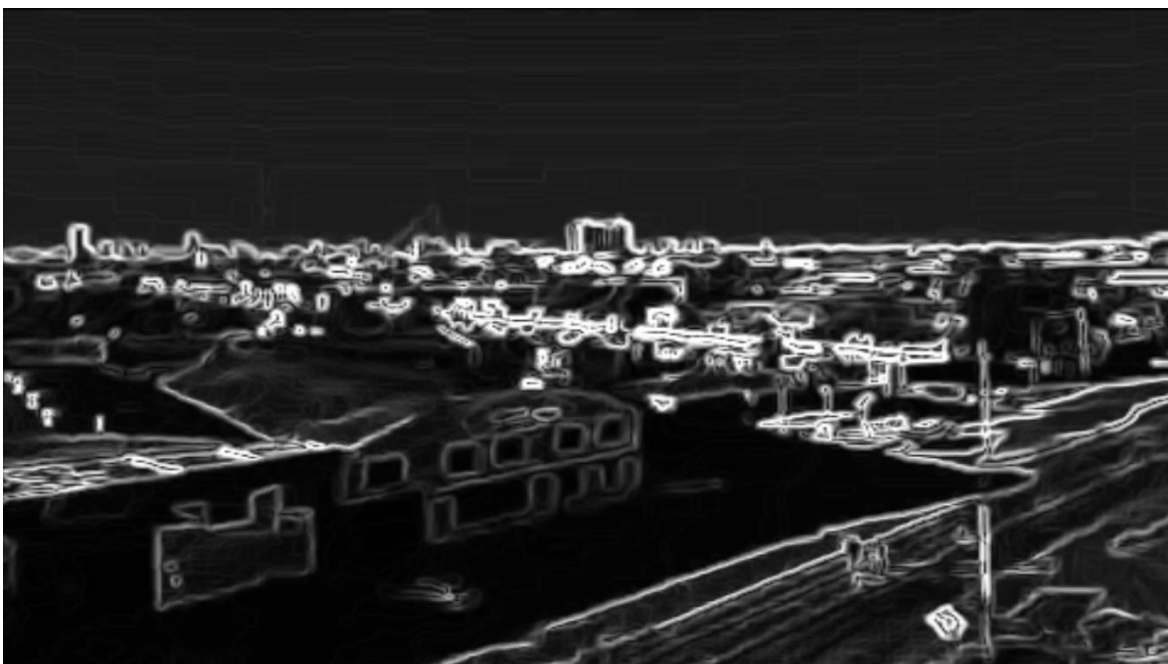
Valiéndose de la tensión entre la administración tecnológica de imágenes a distancia, los mecanismos geopolíticos y cartográficos de reterritorialización de alteridades “bajo el lema del cuidado, la legalidad de la persecución, el abuso de poder”¹², la obra subvierte procedimientos audiovisuales hegemónicos. Trabaja en los quiebres narrativos tradicionales desplegando la exploración formal de materialidades diversas (imágenes de cámara de video, de celular, algoritmos forenses, testimonios casuales difundidos en internet, fotografías históricas). Articula dos espacio-tiempos: el barrio indígena Gran Toba de la ciudad de Resistencia que en junio de 2020 fue monitoreado mediante drones de la policía del Chaco utilizando la argumentación de controlar la propagación del Covid-19 y el territorio de Colonia Aborígen. Allí tuvo lugar la Masacre indígena de Napalpí en 1924, a través de un avión del Aero Club del Chaco desde donde se produjeron disparos sobre pueblos *qom* y *moqoit*. De este hecho se conserva una fotografía en el archivo del antropólogo alemán R. Lechmann Nitsche, utilizada como prueba en el juicio que busca juzgar la masacre como un delito de lesa humanidad. *Ashipegaxanaxanec* cuestiona el poder ocularcéntrico de los dispositivos contemporáneos de vigilancia y los imaginarios contruidos sobre *imágenes-archivo* históricos, con las cuales se reproducen matrices perceptivas de una *colonialidad del ver* (Barriendos, 2008).

¹² Extraído de la sinopsis disponible en: URL: <https://maianavas.com/>

Acerca de “Enviado para falsear” (2021)

Durante la pandemia derribaron de un hondazo un drone de la policía del Chaco en el barrio Gran Toba de Resistencia. Este barrio alberga gran cantidad de familias Qom, la mitad de la población está bajo la línea de pobreza e indigencia. En el transcurso del confinamiento ha sido monitoreado militarmente y algunos de sus habitantes han sido perseguidos, maltratados y violentados bajo la argumentación de infringir las normativas de aislamiento para controlar la propagación del Covid-19. El recrudecimiento de los microfascismos bajo el lema del cuidado, la legalidad de persecución y abuso de poder generaron hechos atroces de público conocimiento.¹³ Este avasallamiento a la comunidad Qom utilizando tecnologías aéreas son remitidas a la fotografía tomada hace casi 100 años en la Masacre indígena de Napalpí, matanza que emprendió el 19 de julio de 1924 el Estado Nacional sobre integrantes de los pueblos originarios Qom y Moqoit también en el territorio Chaqueño. Dicha fotografía fue tomada por el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche en 1924. En ella vemos una avioneta en la que se distingue parte de una inscripción: “2 Chaco”; están presentes el piloto en la cabina, el mismo Lehmann Nitsche, un grupo de hombres delante de la máquina, algunos con fusiles Winchester en la mano, un policía del Territorio y en un segundo plano un pequeño grupo de indígenas. El rol del avión en la masacre fue considerado en estudios académicos (Cordeu y Siffredi, 1971) y algunos abordajes contemporáneos realizados sobre el material de archivo del antropólogo en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Dávila, 2015), testimonios directos e indirectos recogidos por la prensa de la época y entrevistas e instancias de recepción de las imágenes a descendientes comunitarios indígenas (Giordano y Reyero, 2011; 2009).

¹³ Nota periodística Diario Página 12 (3/06/20): <https://www.pagina12.com.ar/269912-brutal-ataque-policial-con-torturas-y-abuso-sexual-a-cuatro->



Del contrapunto entre imágenes del presente y el pasado aparece la lectura de un procedimiento con características similares al diseñado en la masacre de Napalpí (Chaco) cien años atrás. El retorno de lo mismo-diferente en acciones históricas que han sido parte de un plan sistemático estructural, heredado de la colonización, del Estado Nación para el exterminio de los pueblos indígenas. En los mismos podemos señalar mecanismos técnico-científicos instrumentados para matanzas disciplinantes; un avión de la fuerza aérea y en el presente un cordón sanitario aéreo de drones y golpizas bajo la justificación de la prevención de la propagación del Covid-19.

Estos procedimientos generan reminiscencias de prácticas herederas de los postulados de la Controversia de Valladolid en mitad del siglo XVI, la intervención militar en el “Nuevo Mundo”, la justificación de la guerra contra los indios y el paradigma tutelar a causa de su supuesta filiación natural con lo caníbal (Barriandos, 2008).

Contra estas violencias pasadas y presentes *Enviado para falsear*¹⁴, pone en valor un gesto potente: la imagen negra como efecto del hondazo resistiendo al despotismo de las luces que controlan. Problematisa los usos políticos y éticos de los mecanismos de control a través de imágenes en movimiento sobre comunidades indígenas

¹⁴ Trailer disponible en: https://maianavas.com/ashipegaxanaxanec_enviado-para-falsear-2020/

vulnerabilizadas, rescatando el gesto del hondazo de uno de sus habitantes como resistencia contra la opresión de las imágenes (Reyero y Navas, 2021). Un imperativo ético para hacer existir contra la ignorancia y el menosprecio de la comunidad Qom desde una urgencia que pone en funcionamiento el montaje de imágenes pobres, cuya potencia es la hazaña de hacer posible el registro y la imagen negra como derecho a la opacidad (Glissant, 2006).

La apertura a otros puntos de enunciación geohistóricamente situados que dan cuenta de una estética-otra y tecnologías de la imagen-otras, propios de vidas- otras, saberes- otros (León, 2012) plantean así un giro decolonial que se desprende de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial.

La imagen negra como forma opaca ampara la diversidad desde un punto de vista no humano. Se presenta como elemento retórico que surge de la ruptura de la imagen. Una manifestación geopolítica y corpo-política (Mignolo, 2008) que pone en funcionamiento saberes ancestrales en torno a la construcción y el manejo de la honda de la comunidad indígena qom. Un saber extraído de la periferia como perspectiva epistémica subalterna del conocimiento. Un movimiento de criollización audiovisual y fabricación de retóricas decoloniales latinoamericanas.

Dislocaciones de archivo

Las comunidades indígenas del territorio argentino no fueron ajenas a los usos y sentidos exotizantes de las imágenes sobre pueblos latinoamericanos. Los estereotipos basados en el desconocimiento de la sociedad europea sobre el Nuevo Mundo (la desnudez, el arco y flecha, las plumas y el taparrabos, junto a los tatuajes o pinturas corporales) se erigieron en las huellas visibles de “lo indígena” (Giordano, Reyero, 2011; 2009). Los imaginarios que inspiraron los dibujos, pinturas y grabados de la época postcolombina, se actualizaron en los registros de la cámara fotográfica y filmica como parte de una estrategia de colonización de la mirada, apoyada en conceptos de raza sustentados en una “colonialidad del poder” (Quijano, 2000).

A fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, la lente del dispositivo fotográfico y filmico, de aficionados, científicos, viajeros, misioneros, funcionarios del Estado, etc. retomó este imaginario tanto en los registros de la Conquista al desierto sur y norte de Argentina, como en las representaciones de fueguinos. La supuesta

objetividad y neutralidad técnica de los dispositivos ópticos, hizo de éstos una evidencia confiable del “logro” obtenido con el “otro” (Giordano y Reyer, 2011). Dentro de este tipo de imágenes se encuentra el archivo fotográfico de Lehmann Nitsche con el cual se ha trabajado en la pieza de video *Enviado para falsear*. Se trata de una de las 14 fotografías tomadas el día de la matanza. El acervo de estas imágenes se halla actualmente en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI). En el año 2016 fueron consideradas como pruebas, en el marco del proceso legal iniciado en 2014 por iniciativa de la Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía Federal del Chaco, que buscó juzgar la Masacre de Napalpí como un delito de lesa humanidad.

Estas imágenes en tanto documentos de archivo están abiertos a cualquiera que sabe leer: no existe, pues, destinatario designado (Ricoeur, 2007: 219). Es así que en el montaje entre los registros audiovisuales de la policía del Chaco y el acervo de fotografías de L. Nitsche, el audiovisual buscó una lectura que subvierta los lugares de autoridad sobre los que se constituye un archivo y la revisión de sus registros. Una intervención sobre la mudez de los documentos y el poder de interpretar los archivos como efecto de ley de lo que puede ser dicho (Derrida, 1994).

De esta forma, la obra se construye como un contra-archivo que pone en relación elementos heterogéneos leídos a contrapelo, abriéndolos hacia el porvenir. Un archivo conformado por formas estéticas de control, vigilancia y resistencias anacrónicas puestas a funcionar como máquina de memoria.

Desde otra dimensión del archivo, siguiendo a Derrida (1994) en su análisis del block mágico utilizado por Freud en la metáfora del aparato psíquico, podrían señalarse algunos puntos en común con el montaje audiovisual. Funciona como prótesis de memoria, un dispositivo técnico de archivación y reproducción de fragmentos, un simulacro audiovisual de lo viviente.

En este sentido, un archivo que trabaja contra sí mismo en una destrucción silenciosa, es afirmación de potencias de vida que se deshace de todo lo que impide la redistribución de las potencias. Mediante la operación utilizada en el video se ha buscado tensionar la pulsión de archivo que bascula entre la pulsión de conservación y destrucción, contradicción interna en tanto mal de archivo. Gestos que repiten y reproducen el archivo existente de la Masacre indígena para destruir su entidad arcóntica.

En el mismo sentido, la intervención sobre el archivo policial (drones) en tanto sistema de enunciabilidad, busca dislocar la relación entre el acontecimiento y el enunciado a partir de marcar otra lectura posible del mismo. El montaje posibilita así la unión de estos elementos imposibles de diferentes naturalezas, articulando regímenes de enunciación, en tanto conjunto de significantes y significados. A su vez procura intervenir en el régimen de expresión a los que corresponden en tanto archivos (policía y antropología) ampliando la matriz perceptiva audiovisual y ensayando el ver no como un ejercicio empírico del ojo sino como la construcción de visibilidad de relaciones invisibles.

Lectura de archivos: estética contraforense

Eyal Weizman (2017: 8) plantea que la estética forense implica subvertir la palabra forense en su uso policial o jurídico. Diagramar otros propósitos situando sucesos en su contexto histórico e ir sacando de los detalles microfísicos los hilos más largos — procesos políticos, acontecimientos y relaciones sociales, conjunciones de actores y de prácticas, estructuras y tecnologías— para conectarlos de nuevo con el mundo que los ha hecho posibles. Intervenciones que subviertan la ciencia forense clásica y miran hacia el Estado como posible productor de delitos.

Abrir la mirada a una dimensión estética de estas marcas e indicios materiales amplía el sensorium y se constituye como herramienta en el conflicto. Contribuye al campo de intervención como *entrelugar* del arte y la investigación científica para confrontar políticamente el régimen de control y vigilancia de las imágenes.

¿Qué vieron los drones de la policía que sobrevolaban el Barrio Gran Toba durante la pandemia? La pregunta se afirma en la prosopopeya como forma retórica que advierte sobre cualidades animadas en objetos inanimados para “invencionar” imaginarios que se construyen audiovisualmente. En la actualidad, las máquinas oculares permiten una ampliación y aumento de lo que somos capaces de percibir y sentir como así también las dimensiones que abarcan el control y la vigilancia.

Las guerras del siglo XXI son un fenómeno urbano, tienen lugar en ciudades, la violencia de Estado no solo apunta a las personas y a las cosas, sino también a las pruebas de que ha habido violación de derechos (Weizman, 2017). El modo de operación centrífuga, supone montar la escena del crimen o violación y controlarla,

valiéndose en este caso particular, de dispositivos audiovisuales portados por vehículos aéreos no tripulados.

Por su parte, la intervención fabulante planteada en el video busca contraponerse al principio de la ciencia forense que reza “para resolver un crimen, el policía necesita ver mejor y saber más que quien lo ha cometido” (Weizman, 2017: 15). Hay datos que han resultado inaccesibles y otros que quedan registrados por medio de celulares. A partir de estos fragmentos se intenta reconstruirlos mediante la imaginación y desde una geopolítica situada en la periferia tecnológica.

Montaje decolonial

Por otro lado, pensar la puesta en relación con las imágenes producidas por medios disímiles y el gesto anacrónico del hondazo, cuyo efecto es una imagen negra, pretende construirse como archivo anómalo. Busca ampliar el saber desde su anormalidad, desde su diferencia, lo cual es también la función del archivo. Esta anomalía interviene en tanto elemento presente para la construcción de una matriz perceptiva decolonial. Es entonces, el montaje de una máquina de fabulaciones y resistencias, máquina plebeya que integra imágenes negras como dispositivo que propone formas de mirar contrahegemónicas.

Tiene lugar, una interrogación por el montaje (temporal, discursivo, verbal, y visual) que asume la contingencia, pero a la vez se compromete con la construcción de nuevos paradigmas epistémicos, éticos y estéticos. Montaje que produce las imágenes, pero que es a su vez el resultado de una técnica de lectura, una habilidad de la mirada, un ejercicio del ver sin poseer, acercándose.

Saber mirar una imagen, sostiene Didi-Huberman (2013: 7), es, en cierto modo, “volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, una falla, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado”.

Enviado para falsear parte de la mudez provisoria ante algo que nos desconcierta (el encierro, el aislamiento y la imposibilidad del contacto físico). Frente a desposesión de la capacidad para darle sentido a algo que nos atraviesa enteros porque simplemente resulta completamente desconocido; se impone la construcción de ese silencio en un ejercicio del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés y entrar en

diálogo con restos de esa atmósfera de encierro, aislamiento que supusieron las reducciones indígenas.

La propuesta plantea, que saber mirar no es más ni menos que asumir el desconcierto inicial de todo comienzo involuntario, para, a partir de allí, asumir el riesgo de la posibilidad de transformar nuestro lenguaje, y, por lo tanto, nuestro pensamiento. Nombrar de otro modo, pensar distinto, mirar de nuevo.

El buen uso de la imagen –dirá Didi Huberman, 2006– es, sencillamente, el buen montaje, que consiste, por un lado, en disponer las diferencias, en desorganizar el orden de aparición y en provocar el choque de comparaciones, confrontaciones. Pero también, por otro lado, mostrando las aberturas, las grietas, los pliegues, ; mostrando por dislocaciones, por separaciones. No se trata sólo de unir sino de espaciar, de mantener la frontera, aunque ésta ya haya sido cruzada.

La experiencia paradójica entre ver, vincular imágenes y palabras, imágenes y testimonios. La tensión entre temporalidades contradictorias que abre/habilita una imagen: la del avión de Lehmann Nitsche. Ese “anacronismo” que clausura toda inmediatez de la imagen.

Las imágenes –sostiene Didi Huberman (2013)– no son ni inmediatas, ni fáciles de entender (aunque circulen con profusa y reiterada recurrencia). Por otra parte, ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree . Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria”.

Los archivos de imágenes son siempre difíciles de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su “armado” es un laberinto y éste está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Lo mismo ocurre con la memoria. La apuesta audiovisual *Enviado para falsear* es una tentativa arqueológica por tensar trozos de imágenes supervivientes, necesariamente diferentes entre sí y anacrónicas, puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Su exploración supone bucear por ese espaciamiento lagunoso que alberga vacíos, huecos imposibles de llenar, apenas vislumbrados desde el dispositivo de la cámara.

Bibliografía

- Barriandos, J. (agosto de 2008). *Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. transversal texts*. Recuperado de <http://eicpc.net/transversal/0708/barriandos/es>.
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual epistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200002.
- Cordeu, E. y Siffredi A. (1971). *De la algarroba al algodón: Movimientos milenaristas del Chaco Argentino*. Buenos Aires: Juárez.
- Dávila, L. (2015). Robert Lehmann-Nitsche: Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68052>
- Derrida, J. (1994). Mal de archivo. Una impresión Freudiana. *Derrida en castellano*. Recuperado de <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>.
- Didi-Huberman, G., Cheroux C. y Arnaldo J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giordano M. y Reyero A. (2011). Visibilidades e invisibilidades en torno a la Matanza indígena de Napalpí (Chaco, Argentina). La Fotografía como artificio de amistad. *Cahiers des Amériques*, 1(2), 79-101.
- Giordano M. y Reyero A. (2009). La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones. *Revista de Artes Visuales Ramona*, (94), 29-36.
- Glissant, É. (2006). *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: Ediciones El Cobre.
- León, C. (2012). Figura, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007.
- Mignolo, W. (2008). *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Reyero, A. y Navas M. (2021). Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16 (2), 196-217. Recuperado de

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/issue/view/visualidadesindigenas> /
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mdt>

Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992). La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (134), 583-592.

Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

El ostracismo cinematográfico del Paraguay de los años 1960-1970 y la memoria

Scansani, Andréa C.
daraca1@gmail.com
Universidad Federal de Santa Catarina

Resumen

Las huellas dejadas por el cine paraguayo de los años 1960-1970 nos sirven para pensar en aquellas cinematografías que, aunque fértiles y prometedoras, no pudieron florecer a la sombra de las violentas dictaduras que se impusieron en nuestro continente. De este modo, nos preguntamos: ¿cómo sería la historia del cine latinoamericano si pudiéramos escribirla a partir de las obras que no lograran ser realizadas? ¿Y si dentro de esta historiografía utópica fuera posible rescatar esas pocas películas que, aunque nacidas, pronto fueron sofocadas, descuartizadas y enterradas en latas sin identificación, para no volver a ser abiertas?

La desaparición cinematográfica de una o varias generaciones es reflejo de una política de desarticulación de la memoria colectiva. Ante esto, nuestra propuesta se dirige a la pequeña "isla rodeada de tierra" (Paraguay) y a *El pueblo* (1969), de Carlos Saguier: un medimetro que escapa a clasificaciones de género y goza de un libre tránsito entre los campos del documental, del experimental y de la ficción. Camina entre los hechos y las creencias, entre temporalidades materiales y intemporalidades espirituales, en una lectura de una población que padece de su historia de resistencia y ardua permanencia.

Palabras iniciales

¿Cómo sería la historia del cine latinoamericano si pudiéramos escribirla a partir de las obras que nunca tuvieron la oportunidad de gestarse porque padecen urgencias más mundanas? ¿De esas ideas que nacen en la mente de personas que ni siquiera se atreverían a soñar con realizarlas, porque el sueño puede ser espantosamente peligroso en algunas latitudes? ¿O incluso esos guiones o argumentos que, por haber nacido a la sombra de dictaduras violentas, no prosperaron, fueron esterilizados a la fuerza, castrados? ¿Y si dentro de esta nueva y utópica historiografía pudiéramos rescatar esas pocas películas que, cuando nacieron, pronto fueron asfixiadas, descuartizadas y enterradas en latas anónimas para no ser abiertas más?

Jean-Claude Bernardet, al comentar la película brasileña *Você também pode dar um presunto legal* (1970-2006) de Sergio Muniz, dice a él: "Muestras una valentía y una libertad en la realización de la película que me hacen pensar que si tus películas hubieran circulado más y si hubiera hecho más películas, la historia del documental

brasileño podría ser diferente”. Si la afirmación es trágica para pensar en lo que no fue posible hacer (o ver) en la relativamente vasta filmografía brasileña, imaginemos esa misma verdad en países donde la pérdida de una sola obra, al entrar en el olvido forzoso, puede significar la obliteración de una o más generaciones. Por cierto, estas sustracciones locales reverberan en las recopilaciones más bien intencionadas sobre la historia del cine latinoamericano, perpetuando sus ausencias y reiterando nuestras fracturas.

El crítico e investigador Isaac León Frías, en su breve texto del número 63 (1972) de la revista peruana *Hablemos de cine*, afirma:

Probablemente Paraguay es el país más ignorado de Sudamérica. Muy poco es lo que trasciende del Paraguay y casi nada sabemos, en términos generales, sobre lo que allí acontece. Es posible que esta situación se deba, en buena parte, a la dictadura que por tantos años ha establecido Stroessner y que en los últimos tiempos parece afrontar serias dificultades (2017: 297).

León Frías, sin ocultar su asombro en el título del artículo que lleva un gran signo de exclamación “¡El cine paraguayo existe!”, continúa:

no solo el cine paraguayo, que ya lo tiene, sino el nuevo cine latinoamericano, puede incluir el nombre de un auténtico valor, a la altura de los cineastas más capaces y dotados. *El pueblo*, desde ya, se integra al patrimonio del cine de desvelamiento, y de observación-interpretación, que en diferentes puntos de la América de habla hispana y portuguesa se realiza, y constituye una verdadera y grata sorpresa (2017: 299)

La sorpresa del autor, al encontrar un cine palpitante en Paraguay, no parece haber creado la repercusión deseada. Encontramos en nuestra investigación que este extraño silencio en relación a la pequeñísima producción paraguaya abarca el largo período de la dictadura de Stroessner y se mantiene hasta mediados de la década del 2000, cuando es interrumpido con el reconocimiento internacional de la película *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina. Hasta entonces, los grandes compendios o colecciones sobre el cine latinoamericano, con énfasis en el *Nuevo cine latinoamericano* de la segunda mitad del siglo XX - como *Hojas del cine*: testimonios y

documentos del Nuevo Cine Latinoamericano editado por la Fundación Mexicana de Cineastas (1988); *La Máquina de la Mirada*, libro de Susana Velleggia (2010), *Cine y cambio social en América Latina: conversaciones con cineastas* de Julianne Burton (1986); o incluso los brasileños: *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar (1995) y *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*, de Maria do Rosário (1997) -, al Paraguay ni siquiera se menciona. Por lo tanto, hacer cine en los años 1960 y 1970 en esta pequeña isla rodeada de tierra (en palabras de su poeta Augusto Roa Bastos) parecía un acto abocado a la soledad y, por qué no decirlo, al ostracismo.

Ante esta realidad, investigamos las pocas huellas del cine paraguayo de las décadas de 1960 a 1970, en especial, la producción del *Grupo Cine Arte Experimental* y su película *El pueblo* (Carlos Saguier, 1969), restaurada a mediados de la década de 2010.

Un poco de historia

¿Cómo filmar la historia de un pueblo - dado que el propio título de la película no esconde cierto deseo de síntesis sobre la población de una nación - que tiene, en sus siglos de vida, tan trágico rumbo? Es bien sabido que Paraguay, luego de la Guerra del Chaco (1932-1935) contra Bolivia, vivió un período de gran inestabilidad política con más de diez presidentes y una Guerra Civil (Revolución Pynandi) en menos de veinte años. Eventos que culminaron en el ascenso del Partido Colorado y, posteriormente, del General Alfredo Stroessner al poder, iniciando la dictadura más larga de Sudamérica, transformando radicalmente al país en sus largos 35 años (1954 -1989) y que aún se prolongó, menos explícitamente, durante otros veinte años. Un hecho recordado por la cineasta paraguaya Paz Encina:

Stroessner había hecho los deberes de forma excelente: no sólo hizo desaparecer seres humanos, también una identidad de país [cuando] la noche del 2 y la madrugada del 3 de febrero de 1989, el general Andrés Rodríguez, consuegro de Stroessner, logró derrocar a su pariente para luego ser electo presidente de la República. Si bien en términos de papeles todo estaba correcto, el miedo, el silencio, los sistemas de corrupción y prebenda y muchas otras prácticas siguieron vigentes y, fundamentalmente, la misma gente. La dictadura, de forma muy solapada, consiguió una prórroga de veinte años (2010: 41).

Vale recordar que fue recién en 2008 que el partido Colorado abandonó el poder con la victoria en las elecciones presidenciales del sociólogo Fernando Lugo, uno de los primeros presidentes latinoamericanos contemporáneos en ser víctima de una serie de golpes camuflados bajo el velo de maniobras político-jurídicas (*lawfares*) desde la detención, en 2009, del presidente electo de Honduras Manuel Zelaya, pasando por el juicio político de la presidenta Dilma Rousseff en 2016, entre muchos otros golpes aún en curso. Y si a esta coyuntura le sumamos el traumático legado del siglo XIX de la sangrienta Guerra de la Triple Alianza, denominada en Paraguay *Guerra Grande* (*Guazú*) (1864-1870), en la que se estima que fueron diezmados alrededor de 300.000 paraguayos - entre hombres (más del 75% de su población), mujeres y niños, cuya espantosa participación del Imperio brasileño siempre merece ser recordada -, no es extraño que percibamos en las propias palabras de Carlos Saguier una mezcla de ira y orgullo frente a las vicisitudes de un pueblo: “Y así lo hizo el Pueblo Paraguayo, casi 100 años antes [...] Nos aplastaron, nos quemaron en los campos y hospitales, violaron a nuestras mujeres y niños, degollaron a nuestros padres e hijos... pero nunca, nunca nos rendimos”¹⁵.

Esta resistencia obstinada, esta dignidad inquebrantable, lejos de ser un clamor parcial de un ciudadano paraguayo, es también rescatada por Júlio Chiavenato, en su libro *Genocidio americano* de 1979, en la correspondencia escrita por el “enemigo”, el Duque de Caxias, al emperador brasileño y su jefe, Don Pedro II:

Todos los encuentros, todos los asaltos, todos los combates realizados desde Coimbra hasta Tuyuti, muestran y prueban, de manera innegable, que los soldados paraguayos se caracterizan por la valentía, la audacia, la intrepidez y un coraje que raya en una ferocidad sin precedentes en la historia del mundo.” [...] El soldado paraguayo, escribió Caxias, prefiere morir que rendirse; también enfatizó que la moral de este ejército, ya dominado, aumenta en la derrota y cuando sus soldados están bajo la mirada de López, se sienten imantados, pudiendo hacer lo imposible. [...], siendo “simples ciudadanos, mujeres y niños”, son uno y el mismo, “un solo ser moral e indisoluble”. [Continúa Chiavenato] La guerra,

¹⁵ Comentario de Carlos Saguier acerca de un texto enalteciendo los hechos ingleses durante la II Guerra disponible en su página de Facebook del día 29 de agosto de 2020.

pues, por la “victoria final” tendría que ser cruel – como lo fue – y no agradó al Duque de Caxias, quien informó al Emperador: “Cuánto tiempo, cuántos hombres, cuántas vidas y cuántos recursos necesitaremos para acabar con la guerra, es decir, para convertir en humo y polvo a toda una población paraguaya, para matar hasta los fetos en el vientre de las mujeres?”¹⁶ (Chiavenato, 2008: 173-174).

El pueblo

Dentro de ese escenario histórico y según nuestra apuesta de investigación, *El pueblo* escapa a las clasificaciones de género y goza del libre tránsito entre los campos del documental y la ficción, entre los hechos y las creencias y entre las temporalidades materiales y las atemporalidades espirituales. Esta autonomía estética, artística y política, alejándose del cine militante explícito - coordinado por las películas y manifiestos del *Nuevo Cine Latinoamericano* -, trae visibilidad a los ecos de una historia de resistencia y ardua permanencia.

La película de 40 minutos de Carlos Saguier y sus más de 400 planos de montaje construyen un cuerpo fílmico que materializa, en imágenes y sonidos, el imaginario de un siglo de exilios y muertes, muchas muertes, que parecen convivir de manera muy presente con los personajes y la paisaje. A pesar de su montaje aparentemente complejo y fragmentario, no sólo por la ingente cantidad de cortes y fusiones breves, sino sobre todo por la articulación entre fotogramas, compuesta por planos detallados de los cuerpos en actividad de los habitantes de la comunidad de Tobati mezclados a lentos travellings de espacios vacíos, *El pueblo* parece concebir (a partir de “simples ciudadanos, mujeres y niños”) capas superpuestas de tiempo en un pasado/futuro esculpido en la tierra y en las pieles secas que dibujan los volúmenes de ese otro cuerpo llamado cine.

Como ejemplo, podemos mencionar a una mujer que moldea una tetera de barro y que introduce, en primerísimo plan, parte de sus manos sumergidas en la masa a modelar. Planos que son intercalados con detalles de su rostro (ojos, boca y cigarrillo de paja

¹⁶ Debo (en primera persona) el conocimiento de estas últimas frases del Duque de Caxias a Aloysio Raulino, director de *Noches paraguayas* (1982).

encendido) y de pies descalzos clavados en un charco de lodo donde una pala excava la tierra empapada para sacar la materia prima de la cerámica. En poco más de un minuto tenemos el montaje de 24 planos, donde su aparente dinamismo es suavizado por la banda sonora compuesta por la *Sinfonía número 11 en sol menor* de Dmitri Shostakovich (1905), haciendo con que nuestro sentido del tiempo sea amplificado por los acordes de la música. Por lo tanto, la asociación de texturas (piel, arcilla), movimientos (pala, cigarro) y contrastes (del propio blanco y negro o el contraste de los ritmos entre imagen y sonido) parece erigir un solo ser, en una síntesis de un pueblo compuesto de su propia tierra en la que floreció y de la que padece.

La película no solo combina elementos materiales en este intento de abordar un tema tan amplio como “el pueblo”. En los dos primeros tercios de la película, a menudo, la imagen se congela en un rostro (de mujer, niño, hombre) donde se escucha el repique de una campana acompañado del vuelo del cuervo jefe o *yryvu ruvicha* (Bogado, 2017) y de una serie de imágenes congeladas de una procesión saliendo de la iglesia. Esas imágenes, a lo largo de la película, recibirán efectos cada vez más radicales, como la negativación y ampliación de los encuadres en un posible indicio de superposición de tiempos entre vivos y muertos, entre creencia y historia. O más bien, de una desarticulación del deseo casi utópico y poco factible de un pueblo uno y harmónico.

Di-lingüismos en el cine

Recordamos que *El pueblo* es la primera película paraguaya hablada en guaraní, en una época en que los niños guaraníes eran obligados “por sus profesores a hincarse sobre granos de sal y maíz durante toda la mañana en la sala de clases como castigo por hablar su lengua materna”¹⁷.

Relegado el guaraní a ser el instrumento de comunicación emocional de una colectividad, su fuerza consiste precisamente en que será él, el idioma originario, el que continuará modulando la palabra secreta, la palabra incesante de todo un pueblo desde lo hondo de sus sentimientos, que es como decir desde lo más vivo de su intersubjetividad social. Ligada a los misterios de la sangre, del instinto, de la memoria colectiva,

¹⁷ Testimonio de Porfiria Orrego Invernizzi al New York Times citado por Paula Huenchumil en su artículo “De castigado a idioma oficial, cómo el guaraní pasó a ser una lengua valorada en Paraguay”, de 04/10/2020. Disponible en <https://interferencia.cl/articulos/de-castigado-idioma-oficial-como-el-guarani-paso-ser-una-lengua-valorada-en-paraguay>, último acceso en 05 de marzo de 2022. (En la Constitución de 1992, Paraguay estableció el castellano y el guaraní como idiomas oficiales).

la sobrevivencia del guaraní está asegurada por la densidad de ese limo lingüístico que es el sustrato primigenio de la isla bilingüe llamada Paraguay (Roa Bastos, 1994: 59).

Tras un recorrido en blanco y negro compuesto con voces asincrónicas en guaraní - cuyo contenido va desde los comentarios cotidianos hasta las supersticiones fantasmagóricas -, unos planos en color traen un nuevo amanecer en la figura de dos niños. El paisaje sigue en color y pronto se radicalizará en la reaparición de rostros y gestos de la primera parte de la película que aquí recibirán un tratamiento de hiper-colorización, en imágenes positivas y negativas, en un espectro de contrastes cromáticos extremos, en un montaje realmente frenético y rodeados de sonidos superpuestos entre lamentos, llantos y oraciones que culminan en imágenes, hasta ahora inéditas, de un cementerio. Un espacio fúnebre con tratamientos estéticos que evocan el sobrenatural y que parece superpoblado de almas que, al final, nos muestra un rostro de un niño de mirada triste, sobre el cual se escuchan disparos de ametralladora, seguidos de tierra seca y pies descalzos que caminan lentamente en silencio, dando continuidad a una idea de pueblo que sigue y resiste. Aunque que este supuesto pueblo presente:

un conjunto de indicios inquietantes sobre el destino de las culturas sitiadas. [...] si la cultura es cifra de sentido, factor de identidad y fuerza de cohesión comunitaria, su fractura causaría el derrumbe del cuerpo social. La aniquilación étnica produce la ruina de las sociedades diferentes y la pérdida de universos alternativos de poesía y significación (Escobar en Roa Bastos, 2011: 11)

En las palabras de Ticio Escobar, ya no encontramos “un solo ser moral e indisoluble” en Paraguay. Lo que tenemos es un retorno crítico sobre las consecuencias del aniquilamiento físico y cultural perpetuado desde el siglo XIX. La idea de un ser paraguayo como “una y la misma cosa” que podríamos aprehender en una primera lectura de la película de Carlos Saguier, está desarticulada, dividida, colapsada. Por lo tanto, *El pueblo* trabaja en los límites de crear una síntesis que simplemente no tiene como ser unísona. Hecho corroborado por la elaboración del montaje que está, a todo momento, fragmentando el cuerpo y reverberando las voces hasta ahora silenciadas. Las paradojas de esta realidad están también en las palabras de Roa Bastos acerca del uso del guaraní y del castellano:

En las reducciones misioneras el indio escuchaba las predicaciones y rezaba en guaraní. No le cambiaron su lengua. Le cambiaron sus rituales, su liturgia, su Dios, sus dioses, su sentido de la naturaleza, del mundo, del universo, que resplandecen aún hoy, como un rescoldo inextinguible, en sus mitos cosmogónicos [...]. Esta oposición de los sistemas lingüísticos, uno aglutinante o polisintético en cierto modo, el guaraní, y otro deflexión, el castellano, que se interfieren y erosionan mutuamente en los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos, es lo que puede denominarse globalmente como bilingüismo. Pero quizás mas correcto sería hablar de di-lingüismo. [...] El uso del castellano o del guaraní es regido en el Paraguay por factores sociales y por factores regionales, porque está fundamentalmente dislocado en dos campos semánticos que difícilmente se sobreponen. Incluso el que se dice y se cree bilingüe no abordará nunca ciertos temas en la lengua indígena; sencillamente no puede porque el hecho social no se lo permite. Así, en realidad, el guaraní-parlante tiene una serie de campos que le son vedados, porque en ellos no puede hacer oír su voz; más aún, ni siquiera los piensa, al carecer del instrumento adecuado de la expresión lingüística (Roa Bastos, 1994-1995: 58).

El silenciamiento o, incluso, la desarticulación de todo un modo de ser albergado por la lengua materna es el resultado de un largo etnocidio no sólo de los guaraníes, sino de muchos pueblos indígenas del Paraguay y de América Latina (tema que huye al alcance de este trabajo). Si bien la Constitución de 1992 otorga un nuevo estatus al guaraní, no borra las cicatrices ni previene nuevas heridas “regidas por factores sociales”, como nos dice Roa Bastos. Mucho se pierde, muchas expresiones personales y colectivas se entierran y, de manera similar (manteniendo las debidas proporciones), muchas manifestaciones artísticas son aniquiladas, siendo el cine una de ellas. Poniéndonos frente a una suerte de esquizofrenia donde hay una forma hegemónica aceptada y tantas otras formas locales, con voz propia, que son apagadas, en una especie de di-lingüismo cinematográfico. No apenas una fractura en el lenguaje, borrando posibilidades creativas y políticas, pero rupturas temporales largas, donde silencios son impuestos. Como es el caso de la película de Carlos Saguier que se estrenó en

Asunción en 1969 y que para darnos una pequeña idea de cómo fueron sus primeras sesiones, rescatamos las palabras de Antonio Pecci, su asistente de dirección:

Por un lado, como constataría el propio Saguier, a medida que pasaban los días la sala se iba llenando de personajes de traje, corbata colorada y recorte cadete: eran los *pyrague* (policía secreta). Por el otro, un amigo me llamó y me pasó el dato que en el diario *Patria*, vocero de la ANR [Asociación Nacional Republicana Partido Colorado] y del gobierno, salía publicado un comentario firmado por Mario Halley Mora, su jefe de redacción, donde atacaba duramente la película. Inmediatamente fui a buscar un ejemplar y constaté que en el citado comentario, efectivamente, se hablaba de la “brutal traición” de la película y otras consideraciones que indicaban la desaprobación total de dicha obra. Preocupado, le llevé el ejemplar a Carlos Saguier y convinimos que era mejor bajar de cartelera el film, para evitar peores males. Con lo cual terminó su corta vida de exposición pública, por lo menos en temporada abierta bajo la dictadura (2019).

La corta vida de *El pueblo* solo puede rescatarse, no por casualidad, recién a mediados de la década del 2010, época en la que se respiraba un nuevo aliento en el cine paraguayo y que se despliega hasta el día de hoy como una de las cinematografías¹⁸ más palpitantes de América Latina.

Bibliografía

- Bareiro Saguier, R. (1981). Paraguay. En G. Hennebelle y A. G. Dragon (Eds.), *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Lherminier.
- Bogado, C. (05 de noviembre de 2017). Un pueblo bajo la mirada vigilante del *yryvu ruvicha* [el cuervo jefe]. *La calle Passy 061*. Recuperado de <https://www.lacallepassy061.cl/2017/11/el-pueblo-bajo-el-yryvu-ruvicha-por.html>.
- Chiavenato, J. (1979). *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense.
- Cuenca, M. (2009). Historia del audiovisual en Paraguay. Recam. Recuperado de https://www.recam.org/files/documents/historia_de_cine_paraguayo.doc.pdf.

¹⁸ Para una comprensión más profunda de las producciones cinematográficas paraguayas contemporáneas, recomendamos seguir la trayectoria de cineastas como Hugo Gamarra, Galia Giménez, Paz Encina, Marcelo Martinessi, Renate Costa, Arami Ullón, Hugo Giménez entre tantos otros.

- Duarte, J. (2009). Camarita, camarita, dime qué historia es más bonita. Cine en Paraguay. Recuperado de peliculasparaguayas.com.py.
- Gonzalez, R. (2014). Industria cinematográfica paraguaya. En M. Fuertes y G. Mastrini (Eds.), *La industria cinematográfica latinoamericana* (pp. 233-247). Buenos Aires: La crujía.
- Encina, P. (2010). Que más valga tarde... Paraguay, su historia, su gente y el cine. *La puerta*, (4), 39-43.
- Leen, C. (2013). The Silenced Screen - Fostering a Film Industry in Paraguay. En S. Dennison, *Contemporary Hispanic Cinema*. Suffolk: Tamesis.
- León Frías, I. y De Cárdenas F. (2017). *Hablemos de cine* (Antología). Volúmen 1 (pp. 297-299). Peru: PUCP.
- Pecci, A. (07 de diciembre de 2019). Estreno y censura, medio siglo de *El pueblo*. *Correo Semanal*.
- de Queiróz, S. (2010). *Revisando a Revisão: Genocídio americano, a guerra do Paraguai* de J.J. Chiavenato, (Disertación de maestría del PPG en Historia) Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo.
- Reinoso, G. (16 de septiembre de 2018). *El Pueblo: legado e impronta. Suplemento cultural de domingo da ABC Color*.
- Roa Bastos, A. (org.) (2011). *Las culturas condenadas*. Asunción: Servilibro [original 1978].
- Roa Bastos, A. (1994). Paraguay, isla rodeada de tierra. *Oralidad*, (6/7), 56-59.

A construção da memória cinematográfica brasileira: discussões sobre o acervo da cinemateca de São Paulo

Schirigatti, Elisangela Lobo

elisangelal@professores.utfpr.edu.br

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Braga, Bruno Azzani

brunoazzanibraga@gmail.com

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumen

A produção da memória de um povo é um dos fatores de pertencimento a sua cultura sendo interpelado por vários artefatos, por exemplo, brinquedos, próteses e representações visuais dentre as diversas artes plásticas, cênicas e sonoras, inclusive a animação. Através das obras audiovisuais podemos interpretar um povo em um determinado cenário histórico-social. As demandas dos movimentos LGBTQIA+, feministas, negro, etc. exigem a visibilidade de sua existência como parte de nossa cultura. Uma dessas formas se faz no preservar a memória de quem foi sistematicamente invisibilizado pela cultura patriarcal e disponibilizá-la para que outros as conheçam. Com essa reflexão e a partir de uma leitura pós-estruturalista e com a fundamentação na ciência da informação, procurou-se entender como o Brasil está preservando a memória da animação brasileiras de grupos e indivíduos historicamente diferentes dos homens brancos cis-gêneros. Como corpus de pesquisa utilizaram-se os registros na filmografia brasileira da Cinemateca Brasileira de São Paulo (maior acervo da América Latina a respeito do audiovisual), identificando os indexadores utilizados para busca das animações, verificando se estão contextualizados as demandas dos movimentos sociais ou se precisam de novos; finalmente, se há possibilidade por procurar as obras pelas autorias por demarcadores como gênero, raça e etnia.

Introdução/delimitação do problema

Dentro de tantas heranças de um povo, tem-se o cinema como patrimônio da cultura/estética de um povo, capaz de retratar, através das imagens em movimento, as dificuldades, as esperanças e os pensamentos de uma época. Essa área apresenta uma variação enorme de técnicas para se contar histórias, das quais a animação faz parte (Denis, 2010). Dessa forma a animação também ajuda a pensar a história, assim o trabalho de memória realizado por bibliotecário, colecionadores ou

admiradores/estudiosos da área são essenciais para preservação e organização dessas informações para a sociedade acessá-la e formar-se (Lima, 2018). Um dos maiores acervos dedicado à memória fílmica no Brasil é a Cinemateca Brasileira que recebe obras e propôs a formação de uma listagem pela Filmografia Brasileira, defendendo que a preservação de informações é essencial. Pode-se perguntar qual o conteúdo que está sendo armazenado e como funciona seu processo de recuperação e consulta? Dependendo da ramificação da área da ciência da informação, a forma de acesso do público ao conteúdo pouco importa, nessa perspectiva, mais tradicional, o arquivamento sempre deverá ser neutro e suficiente, se seguir as diretrizes estabelecidas (Lima, 2018). Por outro lado, uma abordagem mais crítica questiona a veracidade de uma escolha neutra, sendo que várias obras não são classificadas ou presentes em bibliotecas públicas, como o caso de filmes LGBTQIA+. Outro ponto defendido por essa abordagem é quanto ao uso de termos para recuperação das obras para o público. Essa questão se relaciona diretamente ao vocabulário controlado e indexação, sendo o primeiro a escolha das palavras genéricas ou específicas que se refere a determinados conteúdos, e o segundo a escolha mais coerente dessas palavras para se referir a uma obra. Mas será que essa demarcação facilita o trabalho de recuperar obras que tenham apenas diretoras mulheres? Ou é possível identificar obras com elenco ou produções de pessoas negras e povos originários? Será que conseguimos buscar obras pela orientação sexual dos roteiristas? Portanto, a pesquisa analisou a Cinemateca Brasileira, especificamente a área da Filmografia Brasileira, quanto às formas e emprego dos termos para recuperação das obras catalogadas no campo da animação.

Cinemateca Brasileira e a filmografia brasileira

Em 1940, Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza, entre outros, se reuniram com a pretensão de criar um cineclube com o intuito de além de assistir a filmes, debater, criticar e aplaudi-los, dessa forma surge o primeiro clube de cinema de São Paulo (Cinemateca, 2020). Contudo, a década de 40 é marcada pela ditadura de Getúlio Vargas, em plena segunda grande guerra; um ano antes da fundação do grupo era criada pelo presidente o Departamento de Imprensa e

Propaganda (DIP) (Neto, 2013) responsável por censurar obras e organizações contrárias ao governo, devido a isso grupo foi encerrado.

Para ter acesso a outras produções fílmicas, em setembro de 1947, o grupo se filia à Federação Internacional dos Clubes de Cinema (FICC)¹⁹, porém o acesso expressivo as obras e contato com as normas de catalogação da Cinemateca só ocorreram com a filiação, no mesmo ano, a Federação Internacional de Arquivos e Filmes (FIAF)²⁰ (Cinemateca, 2020). Em 1977, a instituição começa a legendar, copiar, contratipar²¹ e catalogar (segundo as normas da FIAF) filmes, entre esse período o município de São Paulo reconhece-a com caráter de utilidade pública. Em paralelo à constituição da instituição Cinemateca Brasileira, duas atividades importantes para construção e divulgação da memória do audiovisual foram realizadas: a construção de um acervo do conteúdo físico relacionado a filmes e a catalogação informacional de produções, mas sem necessariamente a presença do material físico²². Cada modalidade possui datas distintas de início e atividades, sendo assim o texto a seguir descreve cada uma começando pelo Acervo, por ser o mais recente e interpelar a filmografia.

O núcleo de Arquivos e Coleções do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca mantém o material físico significativo para construção da história do cinema brasileiro, bem como sua preservação, sendo assim, são armazenadas fotos, textos, desenhos, manuscritos, correspondência e objetos. Outra preocupação do acervo é associar as entidades físicas, quando públicas, às situações da época demonstrando as condições e interações da realidade social, política e cultural à qual pertencem. Já por outra frente, a filmografia brasileira será uma catalogação sobre a produção brasileira de cinema, reunindo, organizando e disponibilizando informações sobre desde 1987, com atividades iniciadas nesse quesito pela Cinemateca em 1950 e passagem para o ambiente online em 2001 (Cinemateca, 2020). A catalogação desses arquivos é realizada por diversas fontes como “anotações de letrados dos materiais

¹⁹ Seu nome original é Federation Internationale des Cine-Clubs (FICC), também conhecida como The International Federation of Film Societies (IFFS). Sua origem se remonta a 1947 formada no festival de Cannes (França), atualmente possuiu 34 países com representantes (<https://www.facebook.com/internationalfilmsocieties/>, recuperado em 02, fevereiro, 2022).

²⁰ International Federation of Film Archives (FIAF) como é conhecido internacionalmente. Se dedica uma seção para explanar sua origem e suas regras de catalogação de acervos, visto a importância e influências dela para a da Cinemateca Brasileira.

²¹ Significa realizar a segunda cópia negativa do filme positivo.

²² Para facilitar a compreensão, este artigo refere-se ao material físico da Cinemateca como acervo e o material virtual como filmografia.

salvaguardados no acervo, arquivos de obras digitalizadas na própria instituição e toda uma gama de documentação não filmica: recortes de jornais, roteiros e releases de filmes, ..." (Cinemateca, 2020). Atualmente são cerca de 42 mil títulos indicados no acervo dos mais diferentes tamanhos de duração (curta, média e longas), formatos (para as salas de cinema, televisão ou internet) e objetivos (publicidade e propaganda, entretenimento, vídeos musicais, séries, etc.). Dessa forma a Cinemateca Brasileira é o maior acervo da América Latina referente ao gênero, e uma das referências para outras pesquisas. Sendo tão vasta os tipos de obras e títulos, se fez necessário um rigor técnico para catalogação facilitada ao acesso delas e controle do que está disponível.

Regras de catalogação da FIAF

Devido à história de aproximação com o grupo FIAF, em 1978 a Cinemateca recorreu a seus padrões de catalogação para organizar seus materiais para manter um padrão internacional e próximo da instituição. Segundo o manual da FIAF, *Papers and Reference Tools for Film Archivists Dealing with Audiovisual Material - Vol 1* (1991), a criação de um padrão e um documento guia pretende "*Its immediate purpose is to provide a means of facilitating the exchange of information between and among archives, so that cataloging records, created in one archive, may be readily interpreted and understood in another...*" (Harrison, 1991, p. ix). A catalogação da FIAF é baseada na *International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials* (ISBD (NBM)) (London: IFLA International Office for UBC, 1977, rev. 1987), contudo com algumas adaptações (ver Harrison, 1991). Como catalogação básica, são sete as áreas, cada uma com seu próprio conjunto de elementos internos: *title and statement of responsibility; edition/version/variation; production, distribution, etc.; copyright statement; physical description; series; e notes*. Dentro de cada área, tem-se uma série de elementos contemplados bem como a pontuação adequada que indica sua hierarquia, por exemplo, o título *The Princess' Necklace* com direção de Floyd France, história de Clare Freeman Alger e o cenário de E. Clemente, deverá ser escrito da seguinte forma: *THE PRINCESS' NECKLACE / director, Floyd France ; story, Clare Freeman Alger ; scenarist, E. Clement*. Quanto às áreas de *title and statement of responsibility; edition/version/variation; production, distribution, etc.; e series* a catalogação pede que se preserve a descrição do material original, nesses casos deve-se

descrever como os elementos aparecem em cartazes. Por exemplo: *Title: I [LOVE] DOLLARS [Note] The word “love” in the title is represented by the drawing of a heart.* As demais regras devem seguir a descrição física do material bem como seguir o glossário recomendado no site da FIAF²³.

Algumas definições da ciência da informação (CI)

A área de ciência da informação é ampla e possui algumas especificações como arquivologia, museologia e biblioteconomia (Smit, 2000), seu surgimento foi potencializado pela guerra fria período o qual as potências buscavam trocar informações de forma rápida e artificializada (Anna, 2018). Segundo Saracevic (1996) a rigidez e tecnicismo da forma de armazenamento da biblioteconomia não eram suficientes para essa nova dinâmica, assim nasce a área da Ciência da Informação. *A priori*, sua preocupação não está na custódia de documentos, mas com “[...] a sua circulação e sua disseminação da maneira mais produtiva possível. Depois, o foco não propriamente nos documentos (registro físico), mas em seu conteúdo objetivo ou, dito de outro modo, na informação contida nos documentos” (Araújo, 2014, p. 111 como citado em Anna, 2018).

Uma definição mais abrangente se lê em Oliveira (2005) quando entende que a CI é uma área em ampla expansão interpelada em todos os momentos do ciclo informacional (do acesso ao uso), “Portanto, a Ciência da Informação surge como uma tentativa de permitir que a informação materializada em diversos documentos possa ser disseminada na sociedade, tendo em vista a geração de novos conhecimentos.” (Oliveira, 2005 como citado em Anna, 2018, p. 53).

Nessa perspectiva a CI defende que a informação seja transmitida e acessada pela sociedade, ao longo dos anos o uso da informação também se tornou um dos focos da área, como reforça Borko (1968). Esse carácter aproxima cada vez mais das ciências sociais, pois considera o sujeito como o principal ator e foco dos sistemas de informação, além de utilizar-se de metodologias dessas ciências (Araújo, 2014). Dentre os paradigmas e abordagens destacam-se (Capurro, 2003): 1) o físico (tradicional) ou

²³ Ver Glossary of Filmographic Terms (<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Glossary.html>) e Glossary of Technical Terms Full List (<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Technical-Terms-Full-List.html>).

objeto tangível que se estrutura nas técnicas, instrumentos e metodologias de tratamento, processamento e organização em acervos; 2) o cognitivo (alternativa), que entende que a informação é um constructo em constante movimento para diferentes finalidades; e 3) o sociocultural, que foca naquilo não mensurável das pessoas adquiridas pelo conhecimento tácito, experimental, vivências e habilidades pessoais. De certa forma a linha sociocultural ainda traz elementos da abordagem cognitiva no entendimento que a informação se transforma, contudo, é na abordagem sociocultural que o fator humano das experiências será considerado o mais importante. Optou-se seguir a abordagem sociocultural, pois a análise relativa à Filmografia Brasileira se concentra nas questões das formas e modelos de disponibilização/procura de informações que a instituição considera ao realizar seu catálogo. Essa perspectiva possibilita questionar os sistemas de catalogação atual centrados na obra pela obra, expandindo para um sistema que considera relevante a autoidentificação das pessoas envolvidas no projeto.

Especificamente no que tange o processo de recuperação e catalogação fílmica, inclusive a animação, dois termos podem ser encontrados: vocabulário controlado e indexação. Ambos se relacionam no processo de identificação de uma obra, o vocabulário controlado é uma espécie de glossário com termos abrangentes e específicos, por exemplo, música refere-se a todos os gêneros musicais, já “rap” é um termo específico relacionado a música. Com essa organização facilita-se a descrição do conteúdo de uma obra e referenciá-las com termos-chave, ação conhecida como indexação. Essa atribuição de palavras que descrevem a obra, auxiliam em sua procura pelas ferramentas de busca da instituição ou até mesmo para identificar obras com temáticas semelhantes. Por exemplo, na Filmografia Brasileira, ao procurar a animação Kaiser (1917), pode-se buscar pelo nome do filme ou por seus termos descritores (indexações), “1 Guerra Mundial” e “Animação”; dessa forma entende-se que a obra tem alguma relação com a primeira guerra e é (ou contém) animações. A busca por palavras-chave também retornam outras obras com os mesmo descritores, o que pode ser interessante para uma busca temática, e possibilita excluir obras com determinadas palavras. Essa lógica de busca do material é aplicado às organizações da própria Cinemateca Brasileira, nas organizações de acervos da USP nas bibliotecas e na própria FIAF (ver Macambyra, 2009).

Metodologia

Devido ao objetivo em analisar as informações em um acervo, está pesquisa adere aos princípios do estudo bibliométrico focalizando na busca quantitativa de fatores que permitam entender a parte social, produção e disseminação da informação (Macias-Chapula, 1998 como citado em Ribeiro, 2017). Para realizar a investigação e análise iniciou uma pesquisa no banco de dados da plataforma de Periódicos Capes com palavras-chave na seguinte combinação: “indexação AND (filmes OR audiovisual OR cinema)”. O uso da palavra “indexação” foi devido a ser o descritor, que no entendimento da CI, refere-se ao processo de classificação de obras empregando os termos do vocabulário controlado da instituição, dessa forma pode-se entender melhor como funcionam e quais as suas vantagens para recuperação de dados em arquivos. Além do discutido da seção 3 sobre sua definição, percebe-se que o uso da indexação quando faz referência aos envolvidos na obra refere-se por nome apenas, caracterizando-a em uma abordagem mais tradicional (Anna, 2016). As demais palavras-chave referem-se a mesma delimitação que a pesquisa investigou, a princípio animação também estava entre eles, mas não obteve nenhum retorno relevante, além disso, o entendimento de Denis (2010) quanto a classificação da animação, a compreende como parte do cinema e como averiguado nos artigos e na própria Filmografia Brasileira, ela adentra como uma categoria que segue as demais regras para outras obras fílmicas indicado apenas com o termo “animação”. A princípio, a busca apresentou 302 resultados e para um melhor refinamento foram aplicados os seguintes demarcadores: *Observaciones, Informes, Analisis, Tecnica, Investigacion Cientifica, Analysis, Information Resources, Bibliography*, Ciência da Informação, *Library Science, Information Science*, Linguística, Inglês, Português e Espanhol. Com isso, o número foi reduzido para 83 obras. Após análise, 76 obras foram excluídas por estarem fora do escopo da pesquisa. Posteriormente, a pesquisa também foi complementada com literaturas de indexação fora desse banco de dados como O Dilema Digital 1 (Academy of Motion Picture Arts and Sciences [AMPAS], 2009) e 2 (Maltz & Shefter, 2012) e O Manual de Catalogação de Filmes da ECA (Macambyra, 2009). Essas obras ajudaram a estabelecer quais as regras e sistemas que os acervos fílmicos podem usar. Para fazer o levantamento das palavras de indexação utilizou-se a

plataforma de busca da Filmografia Brasileira disponível online²⁴, foram descobertos termos que não constavam na base regular, a próxima seção debruça-se sobre o assunto.

Análise

No total foram selecionadas 7 obras escolhidas para a leitura e entendimento do estado da arte sobre indexação fílmica brasileira. Parte desses artigos discutem sobre como o processo de catalogação fílmico deve ser mais específico, para parte dessas autorias ainda faltam termos que sejam descritores coerentes para as obras. Alguns também reforçam que o processo de “tagueamento” ou indexação funciona como uma interpretação da obra à parte. Em um dos artigos se discute a preocupação de criar um vocabulário específico e apropriado para a comunidade LGBTQIA+ na hora da catalogação de filmes. De uma forma geral a preocupação com a forma de catalogação fílmica se encontra nos fatores físicos e conteúdo da obra, a relevância de aspectos extra obra eram associados a reformulação da maneira de catalogar.

Percebe-se, a partir das literaturas encontradas, que o processo de catalogação das obras não considera a autoidentificação das pessoas como um dos critérios para ser relacionado ao filme, alguns artigos como de Guimarães, Nascimento e Pinho (2017) levantam a problemática sobre a dificuldade de criar termos coerentes com a comunidade LGBTQIA+ evitando estereótipos; a tese de mestrado de Lima (2018) reforça a ideia de Guimarães *et al.* (2017) e demonstra algumas dificuldade e motivos de acervos, coleções e catalogações não proporem a organização dessa temática. O principal motivo está na adoção da abordagem tradicional, a qual desconsidera qualquer causa política no trabalho do biblioteconomista ou do organizador fílmico, e recomenda que se opte por uma forma de catalogação e preservação do material que não gere polêmicas na comunidade, por exemplo, em sociedades mais heteronormativas ou conservadoras (Butler, 2019) registros de materiais de comunidades diferentes da “norma” serão poucos ou inexistentes (Lima, 2018). Essa perspectiva faz com que a possibilidade de autoidentificação das autorias sobre suas obras seja descartada e, em uma primeira análise, pode parecer correto adotar uma

²⁴ Ver <http://bases.cinemateca.gov.br/>.

postura neutra para que a obra fale por si mesma. Contudo, a leitura adotada de uma CI crítica ao lado do pensamento da autora Judith Butler (2019), ressalta que a sociedade a qual vivemos ainda precisa combater as problemáticas de gênero, sexualidade, etno/raciais e de classe. Assim, criar espaços de reflexão e autodeclaração é um ato de resistência político contrário ao *status quo*. Alguns institutos consideram isso uma problemática tão grande que, por exemplo, no caso LGBTQIA+ somaram esforços para preservação desse grupo: *Centre LGBT Paris* (ÎDF), *The Center: The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center*, *Mosaic LGBT Youth Centre*, *Bibliothèque à Livres Ouverts*, *Canadian Lesbian and Gay Archives* (CLGA), *African Regional Sexuality Resource Centre*, Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgénero (ILGA), Grupo Somos e Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA).

A análise da Filmografia Brasileira segue o levantamento de uma abordagem tradicional, principalmente derivado dos padrões da FIAF, esses preceitos identificam a referenciação da obra pela obra como o fator mais significativo na indexação. No entanto, no processo foram descobertas duas organizações de índice das palavras: vocabulário controlado e vocabulário livre. O acesso para as palavras do primeiro são encontrados na página inicial da Filmografia quando se inicia a pesquisa, não foram encontrados nelas termos como: drag, transexual, homossexualidade, índio/indígena, bissexualidade, assexualidade, LGBT, LGBTQIA+. Termos como “negro” e “mulher” constavam, mas “heterossexualidade” / “heterossexual” e “homem” não. Já no vocabulário livre, foram encontradas palavras que não existiam no primeiro: índio (os vários povos indígenas são representados em termos descritores secundários e únicos), homossexualidade, travestismo, drag e lesbianismo. Apesar do carácter transitório e de adaptação que o vocabulário livre tem, ele já se enquadrou em uma perspectiva mais atualizada de demandas dos grupos sociais como LGBTQIA+, contudo não há termos como “deficiência”, “pessoa com deficiência” ou “PCD”. Diante disso, uma questão a ser levantada é - Faltam produções de filmes que considerem a existência de personagens com essas características ou o que foi produzido não se encontra devidamente catalogado? Sendo assim, é natural não encontrar identificadores adequados resultantes de uma postura tradicional e neutra de desconsiderar problemáticas.

Considerações finais

O processo de catalogação possui muitas camadas críticas para serem executadas antes de se classificar uma obra; a Filmografia Brasileira, ainda carece de termos no vocabulário controlado que se ajustem às demandas sociais, como os comentados na seção anterior. Contudo, percebeu-se que uma maneira de testar novos termos e entender a aceitação do público foi o uso do vocabulário livre. Essas indexações que não apareciam antes começaram a retornar valores que apenas pelo primeiro vocabulário não retornaram. Como fechamento, reforça-se a importância na criação um sistema de pesquisa seguindo a autoidentificação da equipe ou derivada de documentos, por exemplo, declarações pessoais, fotos, matérias assinadas pelas autorias, para identificar quais cineastas são negros, indígenas, mulheres ou LGBTQIA+. Um sistema desta natureza pode contribuir na obtenção de respostas aos questionamentos sobre o cenário brasileiro de filmes de animação: como está a igualdade de gênero desses ambientes? As produções indígenas estão sendo contempladas nos editais? Quantas pessoas negras participaram de tal filme? Por isso, sugere-se que, criando uma catalogação de autodeclaração com termos, pode-se criar uma forma mais crítica da história filmográfica. Entende-se esta pesquisa como parte dessas futuras investigações e este artigo como o primeiro passo registrado desse caminho, pretende-se como a próxima ação analisar a identificação e catalogação dos festivais de Animação.

Bibliografia

- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (2009). O Dilema Digital 1: Questões Estratégicas na Guarda e no Acesso a Materiais Cinematográficos (1a ed., Cinemateca Brasileira, Trad.). Digitais. São Paulo: Cinemateca Brasileira. (Obra original publicada em 2007).
- Anna, J. S. (2018). Paradigmatic relations between Archival Science and Information Science: The practical living of an archive. *Biblios: revista electrónica de bibliotecología y ciencias de la información*, 72, 51-66.
- Araújo, C. A. Á (2014). *Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível*. Brasília: Briquet de Lemos.
- Borko, H (1968). Information science: what is it? *American Documentation*, 19(1), 3-5.

- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições.
- Capurro, R. (2003). Epistemologia e ciência da informação. *Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação*, 5.
- Cinemteca. (2020). *Historia. Cinemateca Brasileira*, 2020. Disponível em: <<http://cinemateca.org.br/historia/>>. Acesso em: 25, jan.de 2022.
- Denis, S. (2010). *O Cinema de Animação*. Lisboa: Armand Colin.
- Dupin, C. (2006). The Origins and Early Development of the National Film Library: 1929-1936. *Journal of Media Practice*, 7-3.
- Dupin, C. (2013). The Origins of FIAF. *Journal of Film Preservation*, 88, 43-58.
- Guimarães, J. A. C., Nascimento, F. A., & Pinho, F. A. (2017). The metaphorical dimension of LGBTQ Information: Challenges for its subject representation. *Informação & Sociedade, Estudos*, 27(3).
- Lima, V. M. A. (2018). Bibliotecários de Arte no Brasil formação e desenvolvimento profissional: Um estudo exploratório. *Informação & Sociedade: Estudos*, 28(3).
- Macambyra, M. (2009a). *Manual de catalogação de filmes da Biblioteca da ECA*. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
- Maltz, A., & Shefter, M. R. (Orgs.). (2012). *O Dilema Digital 2: Perspectivas de cineastas independentes, documentaristas e Arquivos audiovisuais sem fins lucrativos* (M. Schisler, O. Emery, & P. de Filippi, Trans.). Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- Neto, L (2013). *Getúlio 2 (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, H. C. M. (2018). Bibliometria: Quinze anos de análise da produção acadêmica em periódicos brasileiros. *Biblios: Journal of Librarianship and Information Science*, 69, 1–20.
- Saracevic, T. (1996). Ciência da informação: origem, evolução e relações. *Perspectiva em Ciência da Informação, Belo Horizonte*, 1, 1, 41-62.
- Smit, J. (2000). O profissional da informação e sua relação com as áreas de Biblioteconomia/Documentação, Arquivologia e Museologia. In: VALENTIM, Marta Lúcia (Org.). *Profissionais da informação: formação, perfil e atuação profissional*. São Paulo: Polis.

O film d'art no Brasil

Schwarzman, Sheila

UNICAMP

Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo

Embora a historiografia do Cinema Brasileiro não tenha estabelecido a existência de *film d'art* nacionais, podemos localizá-los entre 1908 até os anos 1920, esparsos no tempo e no espaço. Não se trata de buscar o cânone conforme estudado por Xavier (1978), Dall'Asta (1998), ou Cairou (2008), mas de observar como foi apropriado no Brasil, por realizadores imigrantes: vestígios que demarcam diálogos culturais e estéticos, expectativas sociais, tendo o filme por foco de cruzamentos com o que se via nas telas, na literatura, no teatro, na música, na ópera ou no circo, somadas às sensibilidades locais. Seriam *Inocência* (1915), *Guarani* (1908, 1916, 1920, 1925), adaptações de romances históricos brasileiros, peças ou óperas, obras desse gênero que buscava enobrecer o cinema? Ou ainda fitas de elegia a efemérides pátrias como *O Grito do Ipiranga* (1917)? Nesse trabalho, procuro ampliar o conhecimento sobre essas produções à luz dos diálogos e cruzamentos culturais intermediáticos de que são resultado, conforme Crepaldi Carvalho (2014), que mapeia a chegada do espetáculo no Brasil, mas também com o que se realizava na Argentina (Cuarterolo, 2019). Ainda que desaparecidos, esses filmes deixam rastros de enlaces artísticos, sociais, culturais e políticos que é preciso resgatar. Um híbrido das vivências da terra de origem e da imigração: acomodação e rejeição que se mostra, inclusive, pela ausência dos filmes, alguns deles destruídos pelos realizadores, que raspavam o registro impresso para pagar dívidas com a prata do negativo.

Para além do que se intui a partir dos títulos de filmes baseados nos romances do século XIX, sobretudo de José de Alencar, em especial *O Guarani* (Schwarzman, 2012), Andrea Cuarterolo em sua análise sobre *La Revolucion de Mayo*, primeiro filme posado da Argentina, um *film d'art* de 1909, com tema histórico, aponta para aspirações educativas que segundo a autora buscam a homogeneização cultural num país que passava por forte processo de imigração. E no Brasil?

À procura do *film d'art*, se observa que é em geral depreciativa a visão sobre esse gênero, vendo no apelo ao teatro, à literatura e à história e, sobretudo à teatralidade da encenação, uma involução do cinema na construção de sua linguagem: câmera parada que reproduz a visão “privilegiada do espectador teatral” (Cuarterolo, 2019: 237) e temas ultrapassados ou conservadores, até uma visão na qual o cinema se reduziria à filmagem de um palco com um fundo de tecido pintado como no teatro elisabetano e que até sacudia com o vento, revelando o artifício – conforme se pode ver no filme argentino analisado por Cuarterolo. Em vista disso, a pesquisa de sinopses na Filmografia Brasileira²⁵ e de imagens na imprensa da época conduziram à história do Brasil, às datas que a República festejava, à preocupação com a educação nos filmes. Na historiografia do cinema brasileiro o *film d'art*, ou *filme de arte* ou *film artístico*, conforme designavam anúncios da época, praticamente inexistem.

A composição do novo espetáculo que começa a se desenhar na França e se espalha pela Europa é mais variada do que filmes como *O Assassinato do Duque de Guise*, que se tornou paradigma – e mau paradigma – do gênero. Havia filmes regionais, regionalistas, cujo apelo era serem filmados em exteriores, no lugar real de sua ação, caso de *l'Arlesienne*²⁶, de Albert Capellani, que compôs a primeira sessão francesa na sala Charras em 18 de novembro de 1908. Grande parte dela veio para o Brasil em janeiro de 1909, no Teatro Lírico (Crepaldi, 2014), inclusive *L'Arlesienne*, um caso estrepitoso de amor que se passa em Arles. E, como mostra Crepaldi, conforme Pierre Dourcelles, um dos criadores do *film d'art*, valorizava-se no gênero, ao contrário da reclusão da cena teatral, a filmagem nos locais verdadeiros da ação, atributo que consta dos anúncios dos filmes nos jornais. Em vista disso, deve-se considerar no Brasil os filmes regionais desse período como *film d'art*, para além das adaptações do romance histórico ou do texto teatral? Filmes regionais sobre amores frustrados entre pessoas de extratos sociais diferentes, crimes passionais, a literatura regionalista pré-modernista, ou parnasiana, como no poema *Ranchinho do Sertão*, de Francisco Lobo da Costa, de Pelotas (1875), filmado em março de 1909 em Porto Alegre pelo imigrante alemão Eduardo Hirtz, sobre o amor de um casal de camponeses separados pela

²⁵ <http://bases.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=JhU8AufH2tI> acesso em 3.2.2022

guerra, melodrama ~~pungente~~, com ação e filmagens em exteriores como um *film d'art*?

Isso remete à proeminência da vida rural e da cultura agrária no país e seus protagonistas, que pertencem à literatura culta ou popular: o sertanejo, o gaúcho ou o gaúcho do cinema argentino. Mas há mais do que isso. Porque a operação *film d'art* foi mais complexa e envolveu desdobramentos não só econômicos – atrair um público mais elitizado, refratário ao divertimento popular, o que implicou reacomodar a exibição, seus espaços, a sessão de cinema: a orquestra, a composição de música original, como ocorreu com o *Duque de Guise* composta por Camille Saint-Saëns.

No que tange à linguagem cinematográfica e sua suposta involução, implicou, ao contrário disso, no surgimento da figura do roteirista, pois como se passaria de uma cena ou diálogo de teatro ou de romance para o filme, para além do que seria a filmagem estática da ação num palco? O roteiro cinematográfico do *film d'art* mobilizou essas questões de linguagem, assim como de duração, no mesmo momento em que Griffith fazia as suas experiências. (Cairou, 2008: 11).

Se O *Duque de Guise* é depreciado pelo enclausuramento da ação com vários personagens em um único quadro ou mesmo por apelar ao romance histórico, Danielle Crepaldi, que observou o filme com os olhos do teatro, viu ali uma movimentação coreográfica inédita dos personagens, algo próprio ao cinema, que a filmagem trouxe, e também o apelo à pintura²⁷. Tudo isso tinha que ser elaborado. Em cada país terá características próprias - então por que não na América Latina também?

Além disso, um dos temas centrais, emoldurado pelos artifícios do gênero, foi a encenação de acontecimentos históricos significativos de cada país. O *Assassinato do Duque de Guise*, remonta o assassinato de Henri de Guise por ordem do Rei Henri III em 1588. Outros à Revolução Francesa, ou à grandeza da Roma Antiga no cinema italiano, ou *La Revolucion de Mayo*, sobre a Independência argentina em 1810²⁸.

E diante desse filme de 1909, ou das inúmeras reportagens sobre a Revolução no México a partir de 1910, o que dizer do Brasil, onde a ausência é o documento. A ausência de filmes e a escassez de temas históricos?

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=bhotonXPEKQ&t=719s>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=OiVWdg39lnI>

Ao estudar a primeira sessão francesa e a primeira brasileira e suas decorrências no tempo, a relação com a chegada de imigrantes durante a Primeira Guerra, foi possível observar dois tipos distintos de apropriação do gênero: uma imediata, que denomino ‘oportunista’ – no sentido de anunciar filmes locais como *films d’art* aproveitando a recente estreia europeia -, o que ocorreu no Rio de Janeiro e Porto Alegre; e outra a partir de 1915 quando são produzidas várias adaptações da literatura romântica, sem no entanto se apresentarem como *film d’art*, casos de *Inocência* ou *O Guarany*, realizados por Vittorio Capellaro, ex-ator de companhia teatral e cinematográfica italiana que se fixa no Brasil (Schvarzman, 2021). Por último, há em 1917 um rápido surto de filmes patrióticos ligados à Campanha pela criação de um exército regular e pela participação do Brasil na Primeira Guerra. Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga apontam esse ano como o mais rico em produções do período: 17 filmes (1966). Além disso, nesse cinema feito no Brasil, em que a história é pouco encenada, são os imigrantes que farão o amálgama do romance histórico nacional com as formas que conheciam das telas ou praticaram como artistas ou técnicos, em sua maioria italianos “especialistas”, conforme Cuarterolo e Gomes (1966). e que eram desprezados por serem artesãos e estrangeiros.

Mas afinal, o que é mesmo o *film d’art*?

Desde o período que atravessa a Primeira Guerra, a própria produção cinematográfica ensaiava seus vínculos com a alta cultura, através das adaptações de obras literárias consagradas, na tentativa de apoiar a nova prática numa tradição que injetasse respeitabilidade ao produto. Essas adaptações traziam uma noção tradicionalista da cultura na qual o cinema se inseria como veiculador de mitos nacionais e repetiam o acontecido em outros países no início das relações entre o cinema e a literatura.

Em 1978 Ismail Xavier em *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, via dessa forma o *film d’art*, visão canônica naquele momento, sobretudo em vista do tema de seu trabalho, que em tudo se opunha à “noção tradicionalista da cultura” que o apelo à literatura e aos mitos nacionais invocava, em oposição ao específico cinematográfico que desde

Canudo, em 1908, se teorizava. Essa visão persiste em 2017, quando da edição revisada do mesmo trabalho.

Em 1998 Monica Dall'Asta, em capítulo de tema e abordagem semelhantes, aponta o divórcio que marcava o rígido lugar a que pertencia o cinema aos olhos de intelectuais e do público burguês. (265-266)

A mentalidade da época não reconhece nenhuma conciliação entre estes dois territórios da produção cultural: artes institucionais e espetáculo popular são concebidos como dois campos antagônicos e perfeitamente autônomos e incompatíveis entre si, ligados a públicos socialmente desiguais (o proletariado por um lado e a burguesia por outro) e sustentados por fins opostos (a simples diversão diante do refinamento da sensibilidade)". No entanto "(...) no final da primeira década do século 20, o cinema inicia um processo pelo qual deixa de ser um divertimento apenas popular, do qual um público de elite e intelectualizado mantém distância e desconfiança. É quando na Europa começam a se desenhar cinemas nacionais com características próprias que agregam enlaces com o que se considerava o melhor do teatro e da literatura. Surge assim o 'colossal' cinema italiano (...), o realismo russo anterior ao cinema da revolução soviética, o melodrama e os filmes seriados na França, os dramas épicos escandinavos, todos associados às tradições literárias nacionais. Tratava-se de "enraizar a prática fílmica na própria a tradição cultural de seus modos específicos de representação" (Dall'Asta, 1998: 265)

Essa última afirmação é fundamental. Além disso, em 1907 a produção cinematográfica buscava novas fórmulas e públicos. Segundo Sadoul "Em 1907-8, muitas pessoas julgavam o cinema prestes a morrer. Salas escuras fechavam e iam à falência. A crise do assunto era em parte responsável por essa decadência" (Sadoul, 1963: 71, grifo do autor).

Assim, buscando maior relevo cultural, se estrutura em Paris a partir de 1906 o *film d'art* como uma marca: escritores e atores buscam elevar o patamar artístico do cinema e equipará-lo aos espetáculos teatrais. Isso requiritava locais de exibição suntuosos, que demandavam altos investimentos, vários profissionais e setores, da transformação de textos literários ou teatrais em roteiro cinematográfico, à

publicidade para o retorno de todos esses custos. Essa proposta atraiu a *Pathé Films* que passava em 1908 por uma crise de superprodução com a estagnação dos seus mercados (Cairou, 2008: 8).

O programa de estreia em 18 de novembro, com *O Assassinato do Duque de Guise* dirigido por Le Bargy e Calmettes e apresentado como “tableaux d’histoire” incluía *L’Arlesienne* e *L’Empreinte* (ou *A Mancha Vermelha*)²⁹ mimodrama (pantomima e mímica) com música inédita de Le Borne, ação e aventura com a atriz Mistinguett, filmado em exteriores, o que mostra a diversidade de gêneros que desde o princípio foram associados na composição do espetáculo sob a denominação *film d’art*.

O empreendimento obtém o sucesso esperado e a marca *Film d’Art* da Pathé se espalha pela Europa, até a Rússia, e em cada lugar as produções “reagem de uma maneira específica ligada ao contexto local.” (Cairou, 2008: 8). A criação do filme de arte não se restringiu, assim, a trazer para o cinema o carisma e a qualidade do teatro com consequências negativas para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Foi uma operação complexa que terá inclusive consequências para o teatro, que sofre concorrência do cinema junto ao público, atores e demais profissionais. Tratava-se de combinar à boa dramaturgia encenações mais contidas – os excessos da gestualidade na atuação cinematográfica era criticada por seus idealizadores - introduzindo nas ações a paisagem natural e locações externas que agregam mais realismo à ação fílmica e, nas narrativas históricas, a fidelidade aos locais de registro em relação ao evento encenado, conforme Dourcelles. Através da distribuição da Pathé, esses filmes chegam ao Brasil e aqui vão encontrar repercussão de público, crítica, e na própria produção brasileira.

O film d’art no Brasil

Quando o *film d’art* chega, em janeiro de 1909, divulgado pela Pathé e Marc Ferrez³⁰ - , o gênero, ou pelo menos sua aura, inspira algumas realizações financiadas por exibidores –em produções de Giuseppe Labanca e Antônio Leal– que eram divulgadas, como *films d’art*, como *A Viúva Alegre* (1909), opereta que resulta num

²⁹ <https://www.movieposterdb.com/lempreinte-ou-la-main-rouge-i424067>

³⁰ O distribuidor local Marc Ferrez

cantante de sucesso, *A Cabana do Pai Thomás*, que celebra a Abolição da Escravatura, ou ainda adaptações teatrais como *João José*, do espanhol, Joaquim Dicenta, e *Inês de Castro*, do português Júlio de Castilho. São exemplos do que denomino ‘oportunistas’. São produzidas no Rio de Janeiro, e em parte exibidas em São Paulo, baseadas em obras estrangeiras com o diretor cinematográfico e um diretor de cena, como no teatro. A apropriação oportunista do *film d’art*, causou disputas entre os exibidores. Os cinemas da Pathé – dona da marca - anunciam que exibiam o ‘legítimo’, enquanto os outros argumentavam que “contavam com exímios atores italianos” (Souza, 2004: 299). Nos anos seguintes essas produções diminuem.

Entre os anos 1913 a 1922, que Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes definem como a 2ª. época do cinema brasileiro, observa-se que:

Em 1914 as atividades cinematográficas foram mínimas (...) Aos poucos, recomeçou o movimento. Enumera Peri Ribas³¹ (...) firmas produtoras criadas no Rio e em São Paulo durante os quatro anos da Primeira Guerra Mundial. Os novos nomes são em geral italianos: Michele Milano, Franco Magliani [dir. Lucíola, 1916], Cesare Dandini, Arturo Carrari, Guelfo Andaló [Pátria Brasileira, 1917], os irmãos Lambertini [O Grito do Ipiranga, 1917, Os heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai, 1917], Eduardo Vitorino, Vittorio Capellaro, Paulo Aliano, Gilberto Rossi, Paulo Benedetti, William Jansen. (...) “Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama a atenção é o número de filmes inspirados na nossa literatura. “Inocência” [Capellaro e Campos] e “Retirada da Laguna” foram baseadas em romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado “O Caçador de Esmeraldas” e de Macedo, “A Moreninha”. Bernardo Guimarães de “O Garimpeiro” enquanto de Aluísio de Azevedo aproveitou-se “O Mulato”, com o título “O Cruzeiro do Sul” [O Mulato não era atrativo para o público?]. A obra de José de Alencar foi o ponto de partida para maior número de filmes “O Guarany (duas versões), “Tracema”, “Ubirajara” e “A viuvinha”. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Sousa e Coelho Neto escreveram enredos

³¹ Nota dos autores: Peri Ribas: “Il cinema in Brasile fino al 1920” in “Cinema Brasiliano” Silva Editora, Genova. (s/d)

especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, “Os Mistérios do Rio de Janeiro”, (...). A participação do Brasil na guerra provocou um número razoável de filmes, sobretudo se levarmos em conta que essa participação foi exclusivamente simbólica: “Pátria e Bandeira”, escrita por Cláudio de Sousa focalizando a espionagem alemã em nosso território, foi uma das produções que contou com a cooperação das forças armadas, inclusive da nossa incipiente aviação militar. A essa ingênua veleidade patriótica feita no Rio corresponde outra realizada em São Paulo, “Pátria Brasileira”, cuja filmagem foi seguida de perto por Olavo Bilac. (...) Datam também desse período alguns ensaios patrióticos como “O Grito do Ipiranga” e “Tiradentes”. (Gomez: Gonzaga, 1966: 36-37)

Essa longa citação interessa, já que a seus autores, mesmo depois de arrolar essa significativa lista de produções, onde se destaca a presença da literatura de escritores de nomeada na época, não lhes tenha ocorrido, nem a outros que se seguiram, pensar nesses filmes como manifestações locais do *film d'art*. E entre os escritores cultivados nesses filmes estão José de Alencar, Coelho Neto e sobretudo Olavo Bilac, ativos e envolvidos em campanhas patrióticas durante a Primeira Guerra e que miram o cinema para esses fins. Tanto realizadores como espectadores viam continuamente, desde 1909, filmes europeus e a partir de 1912 a americana *Famous Actors in Famous Plays*. Ainda que se observem aproximações, como numa anotação de aula de Paulo Emílio³², ou outras que tem levado ao estudo das relações transnacionais entre o cinema realizado no Brasil e nas metrópoles que inundavam as telas brasileiras, o *film d'art* não recebeu estudos específicos (Schvarzman, Ianez, 2012).

Assim, os filmes acima arrolados, que deixaram como vestígio apenas menções em jornais ou na memória de contemporâneos, pouco relevo tiveram na historiografia e foram interpretados como tentativas de legitimação da produção marginalizada de seus realizadores, ou como emblemas da marginalidade em que eram colocados os realizadores imigrantes. Reconhecendo o legado desse período e a ausência de fontes, Maria Rita Galvão, recolheu preciosos testemunhos de participantes das produções, ou

³² Gomez, Paulo E. O problema da História do Cinema Brasileiro e do Cinema no Brasil. SI, S.d 12p. Manuscrito. Arquivo Paulo Emílio, Produção Intelectual. Cinemateca Brasileira.

de seus descendentes em São Paulo (Galvão, 1976). Entretanto, também ela não se refere, ou não denomina possíveis *film d'art*. Em vista disso, examino alguns exemplos dessas produções a partir das sinopses e de fugidias imagens.

Filmes ‘oportunistas’

Em maio de 1909, aproveitando o 13 de maio, dia da Abolição da Escravatura, o exibidor Giuseppe Labanca e o operador Antônio Leal realizam *A Cabana do Pai Thomás* com direção de cena de Antonio Serra. Não há imagens nem críticas. Segundo os anúncios:

é um *filme artístico* baseado no livro de Harriet Stowe. Drama sobre a abolição da Escravatura nos Estados Unidos em 1859 e termina com brilhante e fantástica apoteose aos heróis da libertação dos escravos no Brasil, Visconde do Rio Branco e José do Patrocínio. (Gazeta de Notícias, 13.5.1909).

Não há menção à Princesa Isabel, a “Redentora” que assinou a lei, na ação fílmica que consagra o livro americano célebre e lacrimoso. Produzido pela Foto-Cinematografia Brasileira pode ter usado o estúdio com cenários, ou locações externas, como era habitual. Não sabemos se havia atores negros e ou *blackface* do protagonista.

O ano de 1917

No ano em que se decide pela participação do Brasil na Primeira Guerra, resultado da agressão alemã a navios brasileiros e do chamado patriótico de Olavo Bilac em 1915 e de políticos favoráveis à constituição de um exército regular, filmes vão exaltar o militar, a força e o poder. *O Grito do Ipiranga*, dirigido por Giuseppe Lambertini, baseado em libreto do acadêmico, político e fazendeiro Eugênio Egas - que em seu texto constrói o movimento da Independência como um evento exclusivamente paulista (1909), o que não foi – serve de mote para a exaltação do espírito de combate pela pátria em perigo, sem deixar de oferecer à plateia emoções como o assédio a uma camareira, salva por um bravo soldado da comitiva de Sua Majestade!

Temos Giorgio Lambertini e sua família de atores italianos³³ envolvidos nessa produção e em *Os Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai*, do mesmo ano, inspirado na Retirada da Laguna, de Alfredo de Taunay, mas baseado também em libreto de Eugênio Egas. A realização dos filmes ia ao encontro de um espírito guerreiro e de elogio à luta, perceptível na imprensa. Uma urgência de participar do que acontecia na Europa, revidar os golpes do inimigo germânico amplamente caricaturado na imprensa da época. Os filmes de temática histórica, até então incomuns no período, aparecem como a sinalizar uma emergência nacional. No entanto, quando o navio brasileiro chega à Europa em 1918, a guerra estava terminando. Interessa observar a participação, nos dois filmes da associação entre o imigrante Lambertini e Eugênio Egas (1863-1956), que foi secretário de redação de *O Estado de S.Paulo* e diretor do *Patronato Agrícola*, órgão do governo estadual encarregado de receber os imigrantes italianos que chegavam para as fazendas de café. Egas escreveu o *O Grito do Ipiranga* em 1909, como uma reportagem do Dia da Independência, onde D. Pedro percorre a cidade até as margens do Ipiranga, o lugar consagrado do grito. Constrói o acontecimento histórico, com a presença de seus políticos, padres, fazendeiros adeptos da Independência. Isso deve estar no filme, mas havia também romances e heroísmo, como os amores de Chalaça (amigo de D. Pedro) e uma camareira que é agarrada, mas salva por Eduardo, “o conhecido ator Dudu”, que segundo Vitória Lambertini, vinha do teatro amador árabe com quem os Lambertini tinham amizade (Galvão, 1975). Realizadores e atores desses filmes frequentavam os *filodramáticos*, o teatro amador de imigrantes onde se produziam espetáculos para o seu público, e estão na base da constituição do teatro profissional em São Paulo. (Silveira, 1976). *O Estado de São Paulo* elogia o filme, “o melhor feito até então”. Fez sucesso, e foi exibido em São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto e outras ricas cidades paulistas cafeicultoras. Pegou fogo de tanto que foi exibido. Os filmes da época tinham apenas a cópia original.

Egas escreve esse libreto quando era diretor do Patronato Agrícola, que recebia os imigrantes. Como Giorgio Lambertini chega a ele, ou ele chega a Lambertini, não sabemos, mas parece demonstrar da parte do político uma preocupação educativa do

³³ O sobrenome aparece na Emília Romana, mas não há dados sobre essa família que já se apresentara no Brasil, em 1883 com a presença do imperador e se fixa depois no Brasil.

texto e de promoção política com o filme. No imigrante, uma possibilidade de reconhecimento que, apesar de redundar num novo filmes meses depois – *Os Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai* que não tem o mesmo sucesso –, interrompe o trabalho com o cinema.

Do que se pode entrever das parcas imagens de jornal, uma encenação entre o teatral, o filme de ação, aventura como nos seriados da época. A luta na qual se envolve Dudu, e o romance com aquela que salvou. Os interiores onde se ressaltam móveis e uma ambiência suntuosa, um cortinado que acrescenta à imagem, ricos panejamentos, um relógio, todos do momento das filmagens feitas na casa de uma “rica baronesa na Av. Brigadeiro Luís Antônio”, possivelmente das relações de Egas. As roupas deviam vir da Casa Valentini, que comprava os guarda-roupas de companhias estrangeiras que passavam pela cidade. Há a reconstituição da cena do Grito, tal como concebida por Pedro Américo em 1888, na Europa a pedido do imperador D. Pedro II, que é central no Museu Paulista, onde o quadro é instalado, e que foi inaugurado em 1895, já na República. Há uma infinidade de soldados vestidos, conforme o quadro, com as roupas de gala dos ‘dragões da independência’, assim como D. Pedro, (o que não era cabível para uma tropa em viagem) e um carro de bois e seu carreiro, tom pitoresco da imagem movimentada e heroica, conforme a pintura histórica romântica. Esses uniformes dos numerosos soldados em cena, podem ter sido cedidos pela Força Pública paulista e combinam com os guarda-roupas imponentes dos *films d’art* de temática histórica. Os jornais mencionam os locais da filmagem, mas os exteriores indicam a vontade de acrescentar veracidade à reconstituição chancelada pela pintura. Existe um *film d’art* brasileiro? Com expressões distintas, com o uso de literatura, peças de teatro, operetas que faziam sucesso nos anos 1909, 1910, e 1911, financiadas por exibidores, predominantemente no Rio de Janeiro, até firmar-se com o romance histórico brasileiro e a chegada de novos artistas imigrantes a partir de 1915, associados a brasileiros como o fotógrafo e realizador Antônio Campos, mas também com políticos e autores influentes, voltados para fins patrióticos, No entanto, se tomamos a experiência argentina como comparação, os laivos patrióticos e talvez educativos são distantes e demoram a se colocar no cinema. Homogeneização cultural, como aponta Cuarterolo em relação à onda imigratória, também parece não ser uma preocupação, já que são feitos esporádicos que não têm continuidade, seja entre os entusiastas, seja entre os realizadores imigrantes, salvo Vittorio Capellaro e Antônio

Campos. Mas não seria sem cabimento ver em Eugênio Egas, político e fazendeiro, uma associação aos imigrantes artistas para promover-se e a educação e o patriotismo por meio do cinema, como fizeram aristocratas italianos que financiaram o *film d'art*. Há mais dúvidas do que certezas, mas as possibilidades são estimulantes.

Bibliografia

- Cairou, A. (2008). Le film d'art en Europe – 1908-1911. *1895*, (56).
- Carvalho, D. C. (2014). *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas – 1894 a 1922*. (Tese de doutorado). IEL, UNICAMP, Campinas.
- Cuarterolo, A. (2019). El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna. *Vivomatografias*, (5), 233-276.
- Egas, E. (1909). *O Grito do Ipiranga*, São Paulo, Liceu de Artes e Ofícios.
- Dall'Asta, M. El cine como arte: Los primeros manifiestos e las relaciones con las demás expresiones artísticas. In J. Talens y S. Zunzunegui, *Historia General del Cine Volumen III, Europa 1908-1918*, 1998.
- Galvão, M. R. (1975). *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.
- Gonzaga, A. e Gomes, P. E. S. (1966). *70 anos de Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Schwarzman, S. y Ianez, M. (2012). O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. *Galaxia*, (24), 153-165.
- Sadoul, G. (1963). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Martins Fontes.
- Silveira, M. (1976). *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Quíron/Mec.
- Souza, J. I. (2004). *Imagens do Passado*. São Paulo: Senac.
- Xavier, I. (2017). *Sétima Arte: Um culto moderno*. São Paulo: Sesc.

El cinematógrafo y las grandes industrias: el caso de Cervecería Cuauhtémoc y el filme “una fábrica en una película” (1908)

Sifuentes Zúñiga, Kassandra Donají

kazz.sifuentes@gmail.com

Universidad Ciudadana de Nuevo León

Resumen

El 25 de noviembre de 1908, el periódico *El Tiempo* informaba: “*La gran instalación de la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey, S.A., desfilando en una proyección*”. Se trató de la primera producción realizada en la ciudad. El filme mostraba las maniobras, mecanismos y labores constantes desplegadas en la fábrica por los numerosos empleados, operarios y demás individuos que conformaban el personal de la empresa.

Actualmente, la película no se ha podido localizar dentro de los archivos de Nuevo León (entre ellos, el de la propia Cervecería Cuauhtémoc) o instituciones federales como la Filmoteca o la Cineteca Nacional. Su existencia ha quedado registrada en la prensa, donde se destaca la cinta y el gran elogio que recibió en diversos puntos del país. Sin embargo, gracias a la investigación de manera indirecta, han surgido una serie de hipótesis respecto a su producción y probable ubicación física.

A través de acervos documentales del Archivo General de la Nación, la prensa nacional y local por medio de la Hemeroteca Nacional de México, el presente estudio tiene como objeto mostrar los avances de investigación respecto a: ¿quién produjo el filme?, ¿con qué fin? Y ¿cuál es la localización actual de la película? El trabajo ha señalado dos casos probables y responsables del filme: Carlos Mongrand y Sucesores y el proyecto Kososky.

El filme *Una fábrica en una película*, forma parte del acervo histórico y patrimonial de la ciudad por considerarse la primera producción registrada. Su localización y conservación, formaría parte de un área poco explorada en la localidad: el valor y resguardo de los documentos cinematográficos, los cuales forma parte de la historia local como lo son los textos escritos.

Introducción

Después del arribo del cinematógrafo a México en 1896, este fue llegando de forma gradual a las ciudades más importantes del país. Solo bastaron dos años para que este arribara a Monterrey. Sin embargo, a comparación con el centro del país, a la sociedad regiomontana no le entusiasmó su presencia, pues catalogaron al nuevo espectáculo como “vulgar”. Al cinematógrafo le costó más de diez años posicionarse en la preferencia del público regio, dándole gran impulso el estallido de la Revolución Mexicana de 1910.

En este intermedio de aproximadamente 12 años, de 1898 a 1910, la actividad cinematográfica en la ciudad giró inicialmente en dos ejes: la exhibición y la distribución; se presentaron algunos itinerantes con sus exhibiciones en los teatros y carpas de la ciudad, como el famoso Carlos Mongrand o Emilio Bellan. Fueron pocos los empresarios que se entusiasmaron en invertir en el espectáculo al considerar el poco entusiasmo de la sociedad, como los hermanos Adolfo y Antonio Rodríguez quienes intentaron popularizar el espectáculo entre la población desde 1904 (no lo lograrían hasta 1910 inaugurando el primer cine de la ciudad). Aunque los hermanos Rodríguez tuvieron entusiasmo y fe en el cinematógrafo, durante toda su carrera no indagaron en la producción.

Sin embargo, hubo una compañía que, a pesar de las circunstancias, vio en el espectáculo una entrada a la modernidad y a la expansión de sus productos, la empresa Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey. A través de un filme documental o de propaganda, la empresa dio a conocer sus productos y la fabricación de estos. Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey fue la primera compañía local en adentrarse al nuevo espectáculo, iniciando la producción filmica en la ciudad, según los acervos documentales.

Actualmente, la película “una fábrica en una película” no se ha localizado dentro de los archivos de Nuevo León (entre ellos, el de la propia Cervecería Cuauhtémoc) o instituciones federales como la Filmoteca o la Cineteca Nacional. Su existencia ha quedado registrada en la prensa, donde se destaca la cinta y el gran elogio que recibió en diversos puntos del país. Cabe mencionar que, gracias a la investigación de manera indirecta, han surgido una serie de hipótesis respecto a su producción y probable ubicación física.

A través de acervos documentales del Archivo General de la Nación de México, la prensa nacional y local, por medio de la Hemeroteca Nacional de México, el presente estudio tiene como objeto mostrar los avances de investigación respecto a: ¿quién produjo el filme?, ¿con qué fin? Y ¿cuál es la localización actual de la película? El trabajo ha señalado dos casos probables y responsables del filme en los cuales el artículo indaga: Carlos Mongrand y Sucesores y el proyecto Kososky.

Caso 1: Carlos Mongrand y Sucesores

Como se mencionó anteriormente, desde el arribo del cinematógrafo a la ciudad en 1898, no se registró una producción filmica en Monterrey que tuviese un impacto

nacional. En el centro y sur del país destacaban algunas películas sobre la vida cotidiana capitalina y algunas representaciones históricas. La mayor parte de los empresarios se encontraron en la Ciudad de México, donde el impacto del cine era evidente: se abrieron tiendas de cinematógrafos para que los ciudadanos pudieran adquirir sus aparatos, se inauguraron salas permanentes para las exhibiciones y se distribuían películas internacionales (Sifuentes, 2017, p.64).

El 25 de noviembre de 1908, el periódico *El Tiempo*, informó: “Una fábrica en una película: el cinematógrafo y las grandes industrias- La gran instalación de la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey, S.A., desfilando en una proyección”. Se trató de la primera producción realizada en la ciudad (*El Tiempo*, 25 de noviembre de 1908, p.2). El filme tenía una marcada intención propagandística. Fue financiada por la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey, S.A., y, según la nota periodística, se puede afirmar que llegó a ser del gusto de los espectadores.

El público acudió por las tardes a la función de cinematógrafo que se ofreció diariamente para admirar las instalaciones y departamentos de la icónica fábrica. La película mostraba las maniobras, mecanismos y labores constantes desplegadas en la fábrica por los numerosos empleados, operarios y demás individuos que conformaron el personal de la empresa. También se apreciaba el desfile de sus carros repartidores, modernos para la época, los departamentos de refrigeración, la fábrica de hielo, las bodegas donde se encontraban los grandes depósitos de cerveza helada, entre otras tomas: “desde lo más insignificante hasta lo de mayor interés” (*El Contemporáneo*, 9 de diciembre de 1908, p.3).

La función llegó a ser ovacionada con aplausos por parte de los espectadores. Diversas notas periodísticas destacaron la magnitud de la poderosa fábrica, empleando además un discurso de carácter patriótico: la Cervecería Cuauhtémoc podía competir con empresas mundiales, “una lección para los progresos industriales del país” (*Diario del Hogar*, 29 de noviembre de 1908, p.4). La película recorrió diversos puntos de México: San Luis Potosí, Zacatecas, Ciudad de México y Guadalajara. Incluso, el historiador Aurelio De los Reyes menciona que la Cervecería patrocinó exhibiciones ambulantes en varias poblaciones del norte del país.

La cinta probablemente se filmó en el marco de los festejos del decimoctavo aniversario de la empresa. Su estreno, en noviembre, coincidió con dicha conmemoración. Ese mismo mes se celebró el 2º Congreso de Periodistas del país,

donde la empresa organizó un gran banquete para los periodistas reunidos en sus instalaciones (*El Mundo Ilustrado*, 8 de noviembre de 1908, p.13). Probablemente la cinta fue proyectada durante este evento. Los periodistas capturaron sus impresiones a través de reseñas, mismas que aparecieron en diversos periódicos del país. El hecho pudo ser parte de una estrategia comercial de la empresa.

Las exhibiciones de la película siguieron programándose. Debido a los incendios de los dos únicos teatros en la ciudad, ocurridos ese mismo año, se puede suponer que la sociedad regiomontana acudió a apreciar la película al aire libre. No sólo por tratarse de una novedad en la localidad, sino también para ver a sus familiares o amigos capturados dentro de una película. Este filme también daría un momento de esparcimiento y ocio a aquellos empleados que llegaban a la gran fábrica a cumplir con sus labores.

Según las notas periodísticas, la película fue filmada por la empresa cinematográfica de Carlos Mongrand. Sin embargo, la película se filmó después del retiro del cineasta. En 1906, la prensa nacional anunció el traspaso de la empresa Mongrand: sus películas, cámaras y demás accesorios, todo al mejor postor. El afortunado fue el Sr. E. Relinger. Además de contar con un gran inmobiliario cinematográfico, Relinger pudo aprovechar la popularidad del cineasta y nombró a la nueva compañía “Mongrand y Sucesores” (*El Popular*, 21 de junio de 1906, p.3). La prensa pudo confundir este hecho y adjudicar el filme a Mongrand. Este error se repitió en la mayoría de los artículos localizados en la Hemeroteca Nacional.

Caso 2: Proyecto Kososky

En un segundo intento de localizar más información que llevara a la localización física del filme, se realizó una investigación documental en el Archivo General de la Nación en México. Dentro de los acervos de la Secretaría de Fomento se localizó un expediente titulado: “Exposición de Boston Mass. E.U.A. en 1905”. Se trata de un proyecto de exhibición cinematográfica a cargo de la empresa Société Générale des Cinematographes “Eclipse”, con el objeto de asistir a dicho evento representando a México.

El proyecto, liderado por Fernando Kososky, Juan Goribar y Rafael H. Lillo, representantes de la empresa en la Ciudad de México, tuvo como objetivo la realización de vistas en movimiento alrededor del país mostrando el progreso que había logrado la administración de Porfirio Díaz. Entre las tomas que se pretendían filmar y proyectar

en dicha exposición, se consideraron algunos cultivos de maíz, trigo, cebada, café, caña de azúcar, grandes fábricas, haciendas, minas, ferrocarriles, paisajes y costumbres nacionales (Secretaría de Fomento, 1905, foja 5).

En una petición dirigida al Supremo Gobierno mexicano, los empresarios argumentaron la ventajosa presencia de México a tal evento y la cordial invitación que el gobierno americano realizó al país. A pesar de que el carácter de la feria no se comparaba a los eventos universales, la asistencia de México ofrecía la oportunidad de aumentar las inversiones, factor necesario para el engrandecimiento nacional (Secretaría de Fomento, 1905, foja 1).

También, consideraron al cinematógrafo un medio de propaganda eficaz, calificando a su empresa – establecida en la Calzada de Hidalgo- como la única dotada de elementos modernos con la capacidad de competir con las mejores casas cinematográficas del extranjero. Para llevar a cabo el proyecto, los empresarios solicitaban al gobierno apoyo monetario y moral: se requería de un local para la exhibición, específicamente el teatro “Paul Revere Hall”; una subvención no menos de \$25,000 para contribuir al costo de las películas, gastos de viaje, instalación, etc. Esta subvención representaría una tercera parte del importe total por material y gastos. Por la ayuda, la empresa se comprometía a entregar una copia de cada película de mayor interés para que el gobierno las conservara y pudiera exhibirlas sin problemas cuando le fuera conveniente (Secretaría de Fomento, 1905, foja 2-3).

Sin embargo, para la Secretaría de Fomento, encargada de analizar la petición, consideraba que el proyecto era ambicioso y costoso. El ingeniero Andrés Aldasoro, representante de dicha Secretaría, reconoció que los empresarios estaban en un error al mencionar que el gobierno americano había realizado una invitación formal al país. Señaló que la feria no traería beneficio a la nación, pues estaba organizada por compañías de comerciantes de Nueva York y Boston, remarcando que los visitantes al evento serían los mismos habitantes de aquella población.

Incluso, el secretario consideraba que el Sr. Kososky no era la única persona que podría llevar a cabo el proyecto, existiendo empresas que ofrecerían condiciones más favorables y mejores películas. Desde su perspectiva, el proyecto no era aceptable, aun que sabía que el mejor método de plasmar las riquezas del país era el cinematógrafo. La Secretaría continuaría con la misma propaganda como hasta ese entonces: distribuyendo publicaciones entre personas realmente interesadas en invertir e iniciar

sus negocios en México (Secretaría de Fomento, 1905, foja 7). Aunque los dos empresarios intentaron defender su proyecto, aludiendo a su labor en diferentes países de Europa, incluso, modificando su propuesta, la Secretaría de Fomento hizo caso omiso a sus peticiones.

Lo destacable de este proyecto fue que los empresarios consideraron filmar diversas vistas en la ciudad de Monterrey, como la compañía de Fundidora de Fierro y Acero, la minera Fundidora y Afinadora, y por supuesto, la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey. En esta última, se mostrarían escenas de la elaboración de la cerveza en todos sus detalles, los grandes tanques de lúpulo, refrigeradores, fabricación de las botellas de envase, entre otros aspectos de la empresa. El proyecto de Kososky coincide con la descripción del filme “una fábrica en una película”, producida tres años después de la petición de Kososky, Lillo y Goribar.

Conclusiones

El análisis de los documentos antes mencionados tiene el objetivo de esclarecer ¿Quién produjo el filme? y ¿con qué fin? Para determinar la localización física de la película. Como se mencionó, se analizaron dos casos probables responsables de la producción: Carlos Mongrand y Sucesores y Fernando Kososky.

Analizando cada uno de los casos, se concluyó en la siguiente hipótesis: aunque el gobierno federal rechazó la petición de Kososky, Goribar y Lillo por considerar al proyecto ambicioso y costoso, la Secretaría de Fomento mostró interés en la propaganda por medio del cinematógrafo y corroboró la ventaja que podía tener la realización del proyecto. Sin embargo, las peticiones de los empresarios fueron consideradas exageradas para un evento como la feria de Boston. Aunque los empresarios defendieron su proyecto modificando en diversas ocasiones los gastos y el formato de exhibición, la Secretaría no volvió a responder sus solicitudes.

Tres años después, la empresa Mongrand y Sucesores, ahora en manos de Relinger, filmaría “una fábrica en una película” coincidiendo con la idea de Kososky, Goribar y Lillo. Se podría suponer que el gobierno federal traspasó el proyecto Kososky a Mongrand y Sucesores, pues las tomas planeadas alrededor del país concuerdan con algunas producciones y exhibiciones que la empresa Mongrand realizó en algunas ciudades. No se descarta este hecho, pues incluso, el secretario de Fomento argumentó

que el proyecto podía llevarlo a cabo otras empresas a un menor costo y con mejores acabados. Probablemente la empresa seleccionada para ejecutarlo fue la famosa empresa Mongrand.

Actualmente el filme no ha sido localizado, pero se espera que el análisis de los documentos llevé a su posible paradero. No se descarta su posible destrucción, debido a los acontecimientos de la Revolución Mexicana o que se encuentre los archivos privados de la familia Relinger u otro empresario. El filme “una fábrica en una película, forma parte del acervo histórico y patrimonial de la ciudad por considerarse la primera producción registrada. Su localización y conservación, formaría parte de un área poco explorada en la localidad: el valor y resguardo de los documentos cinematográficos, los cuales forma parte de la historia local como lo son los textos escritos.

Bibliografía

Sifuentes Zúñiga, K.D. (2017). *Historia Social del Cine en Monterrey durante el Porfiriato y la Revolución mexicana (1898-1927)*. México: CONARTE.

Acervos documentales

Secretaría de Fomento. (1905). [Exposición de Boston, Mass. E.U.A. en 1905]. Exposiciones extranjeras (Fondo fomento, caja 92, exp.5), Archivo General de la Nación, México.

Archivos hemerográficos

Una fábrica en una película: el cinematógrafo y las grandes industrias- la gran instalación de la Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey, S.A., desfilando en una proyección. (25 de noviembre de 1908), *El Tiempo*, p.2

La gran Cervecería Cuauhtémoc de Monterrey. (9 de diciembre de 1908), *El Contemporáneo*, p. 3

Para las grandes ideas, las grandes energías. Fábrica Prospera. Ejemplo de constancia transmitido en una película. (29 de noviembre de 1908), *Diario del Hogar*, p. 4

Congreso nacional de periodistas. (8 de noviembre de 1908), *El Mundo Ilustrado*, p. 13

Notas de agencia de espectáculos. (21 de junio de 1906), *El Popular*, p.3

Memoria, placer e identidades: vínculos entre telenovela y espectadoras

Silvera Basallo, Eugenia Marisol
emsb1987@gmail.com
UBA/UNA

Resumen

En la ponencia interesará dar cuenta de los vínculos entre la telenovela, género nacido en América Latina, y la memoria de las espectadoras de larga data, quienes encuentran en el consumo de estas producciones de la industria cultural objetos que no sólo les brindan placer sino que afectan a la construcción de sus identidades. Es en las memorias individuales que podrá revisarse la relación de las espectadoras con esas narraciones que, a lo largo del tiempo, fueron mutando (acercándose en algunos casos a verosímiles sociales). En concordancia con el planteo de David Morley (1998), la indagación de los placeres y los significados que las audiencias obtienen de los medios masivos de comunicación permite seguir abonando material de análisis en el campo de los estudios de recepción. Placer, memoria e identidad revelan la existencia de múltiples referentes que operan en el proceso comunicacional: historias personales, edad y/o lugares de procedencia. Así, los sentidos apropiados en la recepción se llevan a otros escenarios en los que cada espectadora actúa (grupos de participación). En esta línea, el trabajo de indagación realizado parte de los aportes de la metodología cualitativa y de un corpus de análisis de entrevistas abiertas y personales.

Introducción

La telenovela es un género profundamente arraigado en América Latina. En Argentina, particularmente, la presencia de la telenovela acompañó el desarrollo de la televisión como medio masivo comunicación. En pleno siglo XXI, y ante las mutaciones del panorama televisivo, con la presencia de plataformas y nuevos formatos audiovisuales, la telenovela todavía sigue vigente.

En este sentido, hay una idea que subyace a esta ponencia: no se puede hablar de la telenovela sin hacer referencia a la recepción ya que ello olvida la fuerte imbricación que el género tuvo (y tiene) con sus públicos. Esta presentación retoma algunos de los aportes de mi tesis de Maestría en Comunicación y Cultura en la que me interesé por la articulación de dos ejes: la telenovela como producto de la industria cultural y la audiencia. Así, daré cuenta de ciertos vínculos entre la telenovela y la memoria de las espectadoras de larga data, quienes encuentran en el consumo de estas producciones

de la industria cultural objetos que no sólo les brindan placer sino que afectan a la construcción de sus identidades.

En la presente ponencia abordo dos aspectos que emergieron de las entrevistas realizadas a espectadoras con amplia trayectoria en el consumo de telenovelas (emitidas en la televisión argentina) y que conformaron el corpus de trabajo: por un lado, determinadas funciones que la telenovela tiene para ellas en tanto televidentes y, por otro lado, los modos de consumo (específicamente, la asociación del consumo de telenovelas con el tiempo libre).

Algunas consideraciones sobre la metodología de trabajo y el marco teórico

La investigación desarrollada fue construida a partir de un enfoque metodológico cualitativo, ya que el objetivo era acceder no sólo a las opiniones de las espectadoras sino también, como explicita David Morley (1996), a las categorías con las que construyen sus mundos y desarrollan sus prácticas.

Inicialmente, no estuve interesada en elegir a las personas entrevistadas a partir del uso de la variable de género pero, en virtud de las dificultades en el acceso a voces de hombres y al revisar el material obtenido con las entrevistas a mujeres, entendí que había algo para decir sobre ellas: las espectadoras fans de larga data. Dos variables fueron tenidas en cuenta para la selección de las entrevistadas: por un lado, la cuestión etaria (todas son mujeres mayores de 50 años) y, por otro lado, el lugar de residencia (las entrevistadas viven en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o en el Conurbano Bonaerense). El corpus de trabajo estuvo centrado en trece entrevistas abiertas y personales que fueron realizadas en el período septiembre-noviembre de 2016.

Vale destacar que la selección de las entrevistadas se produjo por dos vías: en primer lugar, a través de una página de la red social Facebook, *Los teleteatros de Alberto Migré* (luego cambió su nombre), y en segundo lugar, mediante contactos laborales, del ámbito académico y familiares (utilizando el diseño secuencial llamado bola de nieve).

También es preciso realizar una mención a los conceptos centrales que articulan el trabajo: memoria e identidad. Por un lado, la noción de memoria resulta operativa para entender, en línea con Jesús Martín-Barbero (1995), de qué forma los procesos de

comunicación implican “fenómenos de producción de identidad, de reconstitución de sujetos, de actores sociales” (177). Entonces, indagar sobre las negociaciones, las mediaciones y las interacciones con los medios y con sus productos, en este caso la telenovela, sirve para analizar las identidades y las memorias (Orozco Gómez, 2006).

Si se habla de memoria e identidad, también es importante recuperar la noción de placer en el consumo del género telenovela. Laura Chernitsky (1993) postulaba hace varios años, y desde una perspectiva semiótica, que el placer del género telenovela estaba en las catálisis, es decir, en línea con la definición de Roland Barthes (1982), en todo aquello que puede retardar o acelerar el discurso o bien anticipar, resumir y hasta despistar. Sin embargo, salvo alguna excepción, el placer fue una categoría abandonada, como cita Nora Mazziotti (2006a), ya que, o bien la indiferencia provenía de pensar que los productos de los medios eran alienantes, o bien se la abordaba desde una perspectiva individualista, sin pensar en su vínculo social.

La telenovela y sus espectadoras: evasión, identificación y tensiones entre productividad e improductividad

En el trabajo de indagación, todas las entrevistadas reconocen la cualidad de la telenovela de generar un final feliz (más allá de alguna excepción como en el caso de la recordada *Piel Naranja*, telenovela emitida en 1975 y obra del famoso autor Alberto Migré, en la que los tres protagonistas mueren). La telenovela se presenta como un espacio ideal, de ensoñación e ilusión. Allí, en la pantalla, las espectadoras se sumergen en ese contexto fantasioso y siguen el curso de todas las vicisitudes desatadas hasta la concreción del *happy end*.

Sin embargo, más allá del reconocimiento de la función de la telenovela, hay algo llamativo que se repite en varias entrevistas: mientras se identifica que el género puede suscitar un alejamiento de la realidad y despejar la mente de los problemas cotidianos, las espectadoras cuentan lo que la telenovela hace con otros espectadores, sin colocarse ellas en el centro de la escena. Por ejemplo, una entrevistada comenta la situación de una mujer que había perdido un hijo y que por las tardes, cuando se sentaba a mirar la telenovela, sentía que encontraba un espacio para sí misma. Hasta reproduce las palabras que la señora le decía: “yo necesito sacarme de esa realidad”. En concordancia con esto, otra entrevistada se coloca en una posición de analista del género y señala

que la telenovela proyectada en la pantalla del televisor puede salvar a los espectadores de la depresión. En el reconocimiento de la función social de un producto televisivo particular, la mirada está puesta en los otros televidentes.

Ese desvío —hablar de lo que lo que ocurre a otra consumidora de telenovelas— puede leerse en relación con la fuerte condena que el género ha tenido por ser el pasatiempo de mujeres amas de casa que abandonaban sus labores cotidianas para acudir a los brazos de la caja boba y a una historia de amor. Ya lo señalaba José Luis Petris (1996) al citar que una de las críticas más profundas hacia este género es su capacidad de provocar la ensoñación popular.

No obstante, más allá de esos comentarios, que parecen desplazar el propio interés por el género a partir del recurso de la experiencia ajena, en momentos de las entrevistas en los que la conversación fluía o bien en los que las entrevistadas se relajaban, también se citaba la imbricación profunda de la telenovela con sus vidas cotidianas. A modo de ejemplo, cito dos casos concretos, que van más allá de la educación sentimental.

- El consumo consolatorio: una de las entrevistadas indica cómo ver la telenovela se convierte en lo que llamo un espacio terapéutico, puesto que aprovecha la práctica de ver la telenovela como excusa para llorar y desahogarse. También cita cómo la telenovela le sirvió para superar el duelo por la separación de un ex. Consumo evasivo, por un lado, pero profundamente ligado a la experiencia individual. La entrevistada menciona la figura del psicólogo: “¿Viste cuando vas al psicólogo y te dice ‘¿escuchó?’? Y vos te das cuenta: ‘¡ay sí!’ (...) En las novelas a veces hay cosas en las que me escucho”.

A partir de sus gramáticas de recepción (Martín-Barbero, 1983) las espectadoras se apropian (de Certeau, 2010 [1980]) de todo aquello en lo que se reconocen, vale decir, desde la identificación de un deseo, una experiencia de vida o una forma de conducta hasta una carencia.

En la misma línea, otra entrevistada explica que cuando mira la telenovela y quiere llorar pide que todos los miembros de su familia que están presentes se vayan. Para ella es el momento de conexión con sus emociones. Lo relatado, entonces, significa que ha sido vivido y, consecuentemente, colmado de sentido.

- La apropiación lúdico-paródica: las espectadoras recuerdan telenovelas que (para bien o para mal) las marcaron. En algunos casos, la apropiación que se hace de las

telenovelas es paródica porque se burlan de las características del melodrama que hacen posible la educación sentimental: prohibiciones de la moral; fórmulas verbales propias de la relación amorosa o reacciones ante los conflictos entre el bien y el mal (Monsiváis, 2006). Así, el consumo de la telenovela se convierte en un espacio en un desvío (de Certeau, *op.cit.*) del sentido propuesto —o sentidos propuestos— desde la producción. A modo de ejemplo, una entrevistada narra una escena de la telenovela *Rosa de Lejos* (fue emitida en Argentina en 1980 y consistió en una adaptación de *Simplemente María*) en la que la mujer se entera de su embarazo y pronuncia la frase “embarazada, embarazada”. Según continúa en su relato, esta frase es un guiño de complicidad con una amiga, la utilizan como parte de sus conversaciones, “a modo de chiste”.

También esta entrevistada narra cómo utiliza la música de las cortinas de telenovelas para jugar a adivinar en alguna reunión de qué telenovela es cada tema. No es un dato menor que, mientras cuenta cómo tiene en su iPad una carpeta con esos temas, se ría. Esto también se enlaza con lo planteado previamente sobre cómo esa risa esconde el resabio de la condena social que el género tuvo (y tiene).

Los modos de consumo del género telenovela, así como de la televisión en general, cambiaron con el tiempo, ya que se pasó de un consumo colectivo a un modo de consumo individual. Las espectadoras recuerdan los tiempos en los que mirar una telenovela implicaba un ritual compartido. “A lo mejor iba a la casa de alguna nena a hacer algo para el colegio y terminábamos mirando la telenovela”, dice una de las espectadoras. Otras enfatizan en el momento familiar: una abuela con la que se compartía una historia por la tarde o las cenas en familia mientras se observaba en la pantalla del televisor la telenovela del día (como en el caso de la famosa *Piel Naranja*). Ya que los recuerdos se vinculan con momentos específicos de la historia personal, la memoria del consumo de telenovelas es situacional. Así, se presenta una diferencia entre la memoria acontecimental o factual y la memoria semántica, es decir, del recuerdo de los acontecimientos a su representación (Candau, 2008). El papel mediador de los vínculos familiares juega un rol central ya que los recuerdos individuales se articulan con aquellos que forman parte de un grupo o experiencia común.

En líneas generales, estas históricas espectadoras del género miran menos telenovelas en su adultez, ya sea porque hay nuevos intereses o bien porque las ocupaciones

laborales o domésticas funcionan como obstáculos, pero el consumo sigue siendo significativo. Así como se planteó la tensión que se pone en juego entre la evasión y el anclaje en la realidad que puede provocar una telenovela, también se evidencia la diferencia entre un consumo de telenovela esperable para un momento determinado de la vida y uno irracional que condice con la etapa de la adultez.

Las espectadoras recuerdan momentos de infancia y adolescencia en los que el consumo de telenovelas era propicio para esa etapa de la vida pero, al mismo tiempo, intentan justificar el consumo en la actualidad. En definitiva, se visualiza una tensión entre lo productivo e improductivo, por ejemplo, cuando una entrevistada señala que mira una telenovela a la que califica como “tonta” pero la mira porque “está perdiendo el tiempo”. En este aspecto, asociar el tiempo de ver una telenovela con un tiempo improductivo, que se gasta, esconde —o al menos desplaza— el valor del género. Asimismo, no sólo emerge esa mirada que ve en la telenovela un objeto menor, sino la idea de que el tiempo de ocio de la mujer debe ser justificado (cuando no anulado).

Pero las espectadoras, expertas en consumo de telenovelas, son conscientes de esa crítica que históricamente se le realizó al género. Una de las entrevistadas explicita que la telenovela era un producto elaborado para ser consumido por las mucamas al terminar de lavar los platos y muestra el prejuicio social existente contra quienes consumían esas producciones. Asimismo, otra entrevistada menciona una crítica al consumo vergonzante (Harrington y Bielby, 1995; Alabarces, 2012; Borda, 2012) con las siguientes palabras: “La gente ‘cool’ no mira telenovelas y hasta da como vergüenza decir que miran telenovelas”. Y otra expresa: “No me da vergüenza decir ‘la verdad yo he consumido novelas’”.

Sin embargo, todo el tiempo se exhibe una yuxtaposición de ideas entre la experiencia de ver una telenovela porque se trata de una actividad trascendente o ver una telenovela porque es, simplemente, una actividad superflua. De una u otra forma, los metadiscursos existentes sobre el género siguen teniendo peso pero eso no impide su consumo.

Un plot anclado en la memoria: la búsqueda de justicia

En el trabajo de indagación, el material de las entrevistas me permitió identificar la preferencia que las espectadoras tienen por determinados plots (Comparato, 1999). En

este sentido, más allá del plot clásico de la telenovela (el amor de la pareja), en las entrevistas se observa una valoración por otros que giran en torno a la búsqueda de justicia, la familia y lo prohibido. Aquí me detendré particularmente en la apreciación que las espectadoras tienen sobre la búsqueda de justicia.

Ya Peter Brooks (1995 [1976]) señalaba que en el melodrama clásico el final debía condensar el castigo a los culpables. A esto lo definía como la economía moral, el famoso triunfo del bien sobre el mal. La telenovela es heredera del melodrama y, como señalé anteriormente, salvo determinadas excepciones, el triunfo del amor —a partir de derribar los obstáculos que impedían su concreción— es, en definitiva, el triunfo de la justicia.

A modo de ejemplo, al interrogar a una entrevistada acerca de qué es lo que más la moviliza o conmueve de una telenovela, refiere en primer término al amor (y aclara que no se limita, como se supone, al amor de pareja) y, acto seguido, nombra a la justicia. En un juego de palabras, cuando se le vuelve a preguntar por aquellos rasgos de la telenovela que no aceptaría que dejen de estar presentes, enuncia: “La verdad, la justicia, el amor”. Que la entrevistada mencione inicialmente las nociones de verdad y justicia revelan que el amor es el punto de llegada pero sólo la verdad puede lograr la consolidación de ese final feliz. Lo mismo ocurre cuando se le pide que relate una escena que la haya conmovido: no es el encuentro de la pareja protagonista, la concreción del amor, sino el momento en que la villana pide perdón por todo el mal ocasionado y la pareja acepta su solicitud (la escena relatada corresponde al final de la telenovela *Avenida Brasil*, emitida en nuestro país entre 2013 y 2014 por la pantalla de Telefe). La victoria sintetiza el sentido del relato. En términos de Mazziotti: “En ese espacio de ficción —y tal vez únicamente allí— hay justicia, hay lugar para la felicidad” (2006:23).

La justicia poética, que comprende el castigo a los culpables y la recompensa de la virtud, seduce porque se articula con modos de reconocimiento de la vida cotidiana. En el relato que la entrevistada hace de la escena de *Avenida Brasil*, se observan muchas pausas que enfatizan las palabras “verdad”, “justicia”, “amor” y que muestran cómo la entrevistada se va conectando con situaciones personales. A las pausas se suman otros elementos paralingüísticos que exhiben la articulación con los propios afectos.

En suma, la telenovela subvierte la historia transmitida: en este género la justicia permite que se difunda el triunfo de los sujetos históricamente vencidos y la derrota de

los eternos vencedores. Eso aplauden las espectadoras, allí está el efecto compensatorio de la pantalla. Como se observa en el concepto *tò eikós* de Aristóteles, no sólo se trata de lo verosímil sino lo que es justo que acontezca.

A modo de síntesis

Conocedoras del género telenovela, las espectadoras fans de larga data revelan la importancia de un producto de la industria cultural que supo acompañar la evolución y las transformaciones de la televisión (al menos en Argentina).

Sin dejar de lado la historia de amor que forma parte constitutiva del género, para las espectadoras la telenovela cumple ante todo una función de objeto transicional (Silverstone, 1996) que les brinda seguridad para moverse en sus mundos cotidianos (y esto no solo se evidencia en lo que se recuerda sino en el modo en que se lo hace).

Chernitsky (*op.cit.*), retomando a Oscar Traversa, señala que el saber previo que toda espectadora tiene sobre el final de la telenovela es una protección frente al dolor, porque el género supone lo previsible. En ese aspecto, para las entrevistadas saber que existe la justicia en la pantalla es reconocer que la telenovela puede ser un refugio frente al dolor de la realidad.

Sin embargo, como se señaló en la ponencia, así como las espectadoras elogian la capacidad de la telenovela para ingresar en un mundo de ensoñación, también se evidencia el peso de los discursos condenatorios sobre el género. Esta situación se replica cuando se abordan los tiempos o momentos esperables para el consumo de telenovelas: mientras se avala en el período de la adolescencia, en la adultez el placer parece tener que estar justificado.

Los materiales obtenidos de las entrevistas sirven para problematizar y seguir repensando el valor del placer en el consumo de estos objetos culturales y la articulación entre memorias e identidades individuales y colectivas.

Bibliografía

- ALABARCES, P. (2012): Gitanos y bombachas. En *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política* (pp. 103-124). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.

- BARTHES, R. (1970): Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BORDA, L. (2012): *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas latinoamericanas* (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperada de https://www.academia.edu/34841157/BETTYMANIACOS_LUZMARIAS_Y_MOMPIRRIS_EL_FANATISMO_EN_LOS_FOROS_DE_TELENOVELAS_LATINOAMERICANAS
- BROOKS, P. (1995) [1976]: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- CANDAU, J. (2008): *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.
- CHERNITSKY, L. (1996): Telenovela: El placer del género. En Soto, M. (Coord.), *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (pp. 31-35). Buenos Aires: Atuel.
- COMPARATO, D. (1999): La serie dramática. En Vilches, L, *Taller de escritura para televisión* (pp.19-54). Barcelona: Gedisa.
- DE CERTEAU, M. (2010) [1980]: *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- HARRINGTON, C. L. y BIELBY, D. (1995) *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*. Philadelphia: Temple University Press.
- MARTIN BARBERO, J. (1983): Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, 10, 59-73.
- MARTIN BARBERO, J. (1995): Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático. En *Pretextos, Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos* (pp. 177-192). Cali: Editorial Universidad del Valle.
- MAZZIOTTI, N. (2006): *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.
- MAZZIOTTI, N. (2006a): Estudios sobre recepción. Una exploración constante. En Saintout, F. y Ferrante, N. (Comp.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (pp. 57-71). Buenos Aires: La Crujía.
- MONSIVÁIS, C. (2006): Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina). En Dussel, I. y Gutiérrez, D. (Comp.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp.23-58). Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.
- MORLEY, D. (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- MORLEY, D. (1998): Populismo, revisionismo y los 'nuevos' estudios de audiencia. En Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V., *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y posmodernismo* (pp. 417-437). Barcelona: Paidós.

OROZCO GÓMEZ, G. (2006): Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos. En Saintout, F. y Ferrante, N. (Comp.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (pp. 15-30). Buenos Aires: La Crujía.

PETRIS, J.L. (1996): Telenovela, paradoja de su metadiscursio teórico: Despreciada por simple, respetada por compleja. En Soto, M. (Coord.), *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (pp. 119-139). Buenos Aires: Atuel.

SILVERSTONE, R. (1996): *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

El pasado en imágenes. Figuras, archivos y testimonios en *Una casa sin cortinas* (Troksberg, 2021) y *La sombra* (Olivera, 2015)

Verardi Malena

malenaverardi@gmail.com

CONICET/UBA

Resumen

Tomando como punto de partida el nombre del reconocido texto de Robert Rosenstone (*El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*), este trabajo busca problematizar la construcción de la Historia en dos films recientes: *Una casa sin cortinas* (Troksberg, 2021) y *La sombra* (Olivera, 2015), centrando el análisis en las modalidades de uso de materiales de archivo y de testimonios. En ambos casos, se trata de films que desde la contemporaneidad interpelan una época compleja y decisiva en la historia social y política argentina como es la etapa previa a la última dictadura cívico-militar y los comienzos de ésta. Asimismo, ambas narrativas se estructuran en torno a dos figuras públicas, una eminentemente política, María Estela Martínez de Perón; otra perteneciente al ámbito artístico -Héctor Olivera-, prolífico director y productor cinematográfico y padre del director de *La sombra*.

En este sentido, en la ponencia se propone analizar la configuración de dichas figuras como instancias articuladoras de la relación entre el discurso fílmico y el contexto histórico.

A modo de introducción

Como señala Robert Rosenstone (1997), la ciencia histórica no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado. Es precisamente esta serie de convenciones la que articula las relaciones entre pasado(s) y presente(s), en tanto toda convención se estructura en función de los paradigmas culturales y representacionales de la época en la que gravita. De esta manera, pensar hoy los inicios de la década del 70 –una época decisiva para la historia sociopolítica argentina– implica pensar y representar el pasado y el presente conjuntamente, así como entender ambas instancias como inescindibles y determinantes una de la otra. Las dos películas que se analizan en esta ponencia se inscriben en esta suerte de “díada temporal”. *Una casa sin cortinas*³⁴ aborda la figura de María Estela Martínez de Perón, conocida como “Isabel”, un

³⁴ Dirección: Julián Troksberg; Guión: Héctor Omar Ester y Julián Troksberg; Dirección de fotografía: Luciano Zito; Montaje: Omar Ester; Sonido y música: Pablo Trilnik; Investigación de archivos: Sebastián Szkolnik; Producción ejecutiva: Natalia La Porta; Producción: Pablo Gerson (Estudio X) y Julián Troksberg; Año de estreno: 2021.

personaje explícitamente ignorado u omitido en las principales lecturas e interpretaciones sobre el peronismo. Lo hace a partir de una serie de testimonios, tomados en el presente, que se ensamblan con un conjunto de filmaciones y fotografías, capturadas por las cámaras en el pasado, desde los inicios de la relación de Isabel con Juan Domingo Perón (momento a partir del cual su figura se torna pública). Por su parte, *La sombra*³⁵ se centra en la figura de Héctor Olivera, director y productor de “Aries Cinematográfica”, pero también en la de su hijo Javier, director del film, quien desde el presente documenta el proceso de demolición de su casa natal, aquella que durante la época de gloria de su padre, funcionaba como centro de encuentro y reunión del universo artístico del momento.

Una figura pública como la de Isabel, que tomó particular relevancia en el campo político luego de la muerte de Perón, una figura pública central en el campo cultural de los 70, como la de Héctor Olivera. Ambas permiten problematizar las características de una época compleja y sus vínculos con la actualidad. En la ponencia se examinan las posibles correspondencias entre el discurso fílmico y el contexto sociopolítico y en este aspecto, el análisis de los distintos usos de materiales de archivo, así como de testimonios, resulta central para indagar las articulaciones entre pasado(s) y presente(s), tanto como las formas de constitución de la Historia y de la escena social actual.

Los sonidos del silencio

“Ahora que estoy editando el documental, la sensación es que en vez de estar más cerca estoy cada vez más lejos y cada vez entiendo menos...”. Con esta reflexión cierra Julián Troksberg el recorrido que ha realizado por la vida de Isabel Perón en su film *Una casa sin cortinas*. Su interlocutor, Juan Manuel Abal Medina, ríe ante el comentario. En otro de los diálogos finales, Fernando Porta (al que el relato presenta como: “Militante peronista en los ‘70”) expresa ante Troksberg: “Es como una tarea que te pusiste vos: tratar de entender eso, o en todo caso tratar de que aparezca alguna explicación sobre eso...” (en referencia a Isabel). “Cada vez estoy más lejos de esa explicación” –reitera el director del film– “A lo mejor es eso, a lo mejor Isabel no es más que eso” –concluye

³⁵ Dirección y guión: Javier Olivera; Música: Zypce; Fotografía: Javier Olivera; Productora: Walden Productora Audiovisual; Año de estreno: 2015.

Porta—. Efectivamente, a lo largo del film *Troksberg* se propone llevar a cabo un abordaje de la figura de Isabel y el recorrido realizado da como resultado una determinada caracterización de la misma. Tal vez en afán de introducir una suerte de indefinición que lleve a mantener vigente el “mito” instaurado en torno a Isabel, es que *Troksberg* plantea su falta de comprensión o de entendimiento como resultado de la investigación realizada. Lo cierto es que el film presenta a la figura de Isabel como atravesada por una caracterización fuertemente negativa que es sostenida por parte de —prácticamente la totalidad— de los testimonios recabados. Esta caracterización negativa se sustenta en tres aspectos: el primero, vinculado a su vida personal, tiene que ver con su trabajo como bailarina en la etapa anterior a la relación con Perón. El segundo se vincula con lo que es visto como inoperancia o ineficiencia en su desempeño como funcionaria pública. En tercer lugar, su figura es asociada de manera directa con el advenimiento de la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. La construcción de la figura de Isabel es efectivizada por el relato a través de numerosos testimonios (cerca de treinta) que se enlazan con las imágenes de diversos momentos del pasado (filmaciones y fotografías). Con respecto al primero de los aspectos que se aborda, la vida previa al inicio de la relación con Perón, es considerada de manera despectiva: “Sacan una noticia que yo, Oraldo Britos, había llevado una copera llamada Isabel Martínez a San Luis” —señala quien aparece presentado como “Dirigente sindical en los ‘60”—. “Isabel ha bailado, ocasionalmente, en lugares nocturnos —indica Octavio Aceves, “Vidente” y amigo de Isabel—. “Bailarina tiene varios significados...” — agrega Juan Gabriel Labaké, “Diputado nacional entre 1973 y 1976”—. Con relación al rol que cumplió Isabel luego de la muerte de Perón, Labaké, señala: “Cualquiera se daba cuenta de que el peronismo iba a sufrir una dispersión feroz después de la muerte de Perón. La única persona que lo podía mantener unido era el apellido. Ahí tuve la convicción de que el papel de Isabel tenía que ser el de un presidente no al estilo argentino, con todo el poder en la mano, sino más bien el de una reina europea, a la europea. Reinar y no gobernar”. El testimonio es acompañado por imágenes de Isabel en el momento en que asume la presidencia y finaliza con una escena en la cual puede vérsela agitando la mano a modo de saludo, a la manera utilizada por los integrantes de la realeza europea. Carlos Corach agrega: “Ella no tenía condiciones para gobernar y estaba rodeada de una cantidad de dirigentes que tampoco tenían condiciones para gobernar”. Más adelante en el relato, la voz en *off* del director inquiere: “¿Cómo era el

rol de Isabel en el '83?", "No hay rol" –responde Carlos Ruckauf–. "¿Se acuerda del rol de Isabel?, ¿vino a ser candidata?" pregunta nuevamente Troksberg, en este caso a Hugo Curto, quien lo niega terminantemente. "¿Tenía un rol en el peronismo?" –insiste Troksberg dirigiéndose a Osvaldo Papaleo–, "No, no lo quiso ni lo tuvo, afortunadamente" –es la respuesta–. Por último, la voz en *off* pregunta: "¿En los '80 ya no era una figura para ustedes?", a lo que Dante Gullo responde: "No, además ella misma se autoexcluyó de cualquier posibilidad de meterse en el proceso post derrota electoral en el peronismo (...)". La directa asociación de la figura de Isabel con la dictadura cívico-militar que se inicia en 1976 se observa en el testimonio de Esteban Peicovich (presentado como: "Corresponsal en Madrid en los '70 y '80"): "Ella es una heredera de un muerto (...) Es la muerte la que decide que ella sea la viva representación de la República (...) Y además esto, esta cosa necrosada que la rodea ya desde el acto de asumir va a terminar en la peor matanza, la más páfida y horrible matanza que se produce en el país, porque ella desemboca en los militares". Fernando Porta indica en la misma línea: "Me parece que fue una partícipe activa del horror de esa época, que lo sabía, que lo conocía, que lo habilitó". "No podía no saber", aporta a su vez Nilda Garré. La caracterización negativa de la figura de Isabel se construye en torno a los tres aspectos mencionados y redunda en el rechazo y/o la omisión a partir de los cuales es considerada en la actualidad: "Isabel es un episodio negro en el Peronismo. Nadie la reivindica en el peronismo. Es una figura absolutamente ausente hoy en día" –señala Garré–. En la misma dirección, Enrique Savio, escultor, indica: "Me lo encargaron en 2007 (por el busto de Isabel), el Estado Nacional, y dije: no, yo no lo hago, es muy mal prestigio, ¿no?, porque Isabel es un personaje muy discutido, muy complicado y yo tengo que quedar como el que le ha hecho el homenaje a Isabel (...)?". Finalmente Savio acepta realizar el busto pero su paradero hoy es desconocido: "El busto no se sabe dónde está. A ver, estar casi seguro que está. Ahora, si está debajo de una cama o metido en algún depósito, tapado de quién sabe qué..." –concluye Savio–. Del mismo modo, en una visita que realiza el equipo de filmación al "Museo Histórico 17 de octubre", en San Vicente, el encargado del lugar explica: "Las cosas de ella las sacamos porque la gente no venía a verla ni a ella ni a López Rega. Venían a ver a Perón y a Eva", "¿Y dónde las metieron las cosas?" –pregunta Troksberg–, "Acá, en un depósito" –aclara el encargado del Museo–. El único aspecto de la figura de Isabel que en el relato aparece valorado positivamente es el hecho de que haya guardado

silencio durante el período de su detención y luego del mismo: “Para todos nosotros fue el momento más valioso de Isabel, (...) que haya soportado la prisión con tanta dignidad. Eso fue una cosa que nos la hizo valorizar muchísimo” –señala Ruckauf–. “(...) sin tirar cosas que le hagan daño al movimiento del peronismo se fue con la boca cerrada. Esto tiene para nosotros un valor importantísimo” –remarca Curto, en la misma línea–. Un silencio que se mantiene hasta el día de hoy y que el relato acompaña presentando numerosas imágenes de Isabel pero sólo dos fragmentos en los que puede escucharse su voz: el discurso que da luego de la muerte de Perón y una breve respuesta a un periodista en una suerte de acto al que concurre acompañada por Saúl Ubaldini y Jorge Triaca, en su regreso a la Argentina en 1983. La carta con la que termina el relato, enviada a Troksberg por la propia a Isabel en respuesta al pedido de una entrevista, es leída, en voz en *off*, por el director del film. Allí indica: “Hace años que como norma no concedo ninguna entrevista, especialmente porque hace ya mucho tiempo que dejé la política y cualquier cosa que yo pueda decir no tiene mayor importancia”. Llamativamente, la carta está firmada: M. E. Martínez. El silencio sobre la figura pública parece cubrir de manera persistente a Isabel Perón y hacer lugar, en cambio, al personaje previo a la trascendencia política. Los múltiples testimonios que presenta el relato han sido registrados en la actualidad y se articulan de manera fluida con imágenes pertenecientes a distintos momentos del pasado: filmaciones de Isabel en el cementerio junto a la tumba de Perón, fragmentos de la estancia de Perón e Isabel en Panamá, fotografías de un viaje que Isabel realiza a la Argentina en 1965, filmaciones de la multitud en los alrededores de Ezeiza el 17 de noviembre de 1972, fotos de Perón en el ataúd, filmaciones de la misa luego de su muerte, del cortejo fúnebre, de la repatriación de los restos de Eva Perón. Se trata de filmaciones en blanco y negro y a color, de fotografías antiguas, en blanco y negro o en tonos sepias. El montaje dispone las imágenes actuales junto a las que pertenecen a diversos momentos del pasado. En varias ocasiones reúne pasado y presente como por ejemplo en el inicio del film, cuando imágenes de una visita de Isabel a la tumba de Perón, realizada en su retorno a la Argentina en 1983, se intercalan, a partir de un montaje paralelo, con las de un auto trasladándose por las calles de Madrid. La banda de sonido establece una suerte de continuidad entre las diferentes temporalidades, en tanto en varias ocasiones se superpone el audio de una filmación de un momento histórico determinado con el de una de las filmaciones realizadas en la actualidad. Es el caso,

por ejemplo, de uno de los fragmentos de la entrevista realizada a Marcia Schwartz, artista plástica que ha abordado la figura de Isabel, en el que se escucha, por debajo de la palabra de Schwartz, el discurso de Isabel tras la muerte de Perón. Así, un sonido cuya fuente se ubica en el año 1974 se entreteje con el relato de Schwartz sobre los episodios transcurridos luego de la muerte de Perón, en el velatorio y en el entierro, hechos sobre los cuales la artista tenía intención de realizar una obra. Hayden White (2003) señala que los relatos son contruidos a partir de una operación que denomina “tramado”, que implica codificar determinados hechos como componentes de tipos específicos de estructuras de trama. En este sentido y extrapolando los conceptos planteados por White al campo del discurso fílmico (a partir de las relaciones que el autor establece entre historiografía e historiofotía³⁶) es posible pensar que el film analizado entreteje, a partir del uso que hace del montaje, pasado(s) y presente(s) para construir una figura que como rasgo saliente concita rechazo y sobre la cual se mantiene un hermético silencio.

El desmontaje de una época

La infancia de Javier Olivera transcurrió a comienzos de la década del '70. En esa época su padre, el reconocido director y productor cinematográfico Héctor Olivera, inició la construcción de una imponente casa en la zona de San Isidro, que sería luego espacio de encuentro del universo artístico y cultural del momento. Más de treinta años después, *La sombra* documenta la demolición de la casa a la vez que brinda una representación de ese período socio-histórico. La narración presenta tres temporalidades diferentes: el momento en el que se lleva adelante la construcción de la casa, el momento de esplendor de la misma y el momento de la demolición. El relato dispone de manera consecutiva imágenes de los diversos ambientes en el momento de auge y en el momento del desmantelamiento. Así, puede observarse una imagen del living vacío, el hueco que ha dejado el hogar a leños luego de haberse retirado el revestimiento, los cables de la luz colgantes y expuestos tras quitar las lámparas. Comienza a escucharse el sonido de aplausos que pertenecen a un tiempo anterior y seguidamente la imagen da paso a un plano del living en la época pasada, lleno de

³⁶ Definida como: “(...) la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (White, 2017: 217).

muebles, adornos, tapices, cuadros que denotan lo habitado del espacio. En otro momento del relato, la imagen de una escalera en forma de caracol da cuenta del proceso de construcción de la casa. Tras un corte se observa la misma escalera, en este caso en el transcurso de la demolición. Los sonidos que acompañan a la primera imagen (una pieza de música clásica) se entrecortan en el pasaje a la segunda imagen hasta ser “cubiertos” por el sonido de un taladro que los obreros utilizan para desmontar los muebles de la cocina. El procedimiento utilizado (la conexión entre tiempos pasados y tiempos presentes a partir del uso de la banda de sonido) resulta similar al empleado en la película de Julián Troksberg. Con relación a los diferentes tipos de imágenes que presenta el film, a la nitidez de la imagen actual se suman los tonos sepias y la textura característicos de la película de Súper 8 utilizada durante los años '70 y '80 para la grabación de videos caseros. A la vez, el relato incorpora la filmación de fotografías, imprimiéndole movimiento a escenas que en principio aparecen congeladas en un punto temporal. Es el caso del *travelling* que realiza la cámara a lo largo de la foto de una de las cenas organizadas en la época de esplendor. La *sombra* no incorpora testimonios a la manera de entrevistas, cuenta con la voz en *off* del director, quien narra diversos momentos de su historia. En simultáneo al *travelling* mencionado, la voz expresa: “La casa era un escenario imponente y refinado, en donde mis padres organizaban fiestas viscontianas. La luz tenue de la araña de cristal, los candelabros, las copas de plata y la vajilla con el ribete dorado. La *Coquille Saint Jacques*, las perdices y los profiteroles de marrón glacé. La gente de cine: productores, financistas, actrices y actores. También artistas, muchos pintores. Visitas extranjeras y también los amigos zurdos de mi padre: Osvaldo Bayer, Osvaldo Soriano, Tito Cossa, que lo llamaban cariñosamente: ‘nuestro querido burgués’”. El recorrido por la fotografía es seguido por una filmación del momento en la que puede observarse a varios actores y actrices de la época: María Vaner, Graciela Borges, Mirtha Legrand, Luis Sandrini. Tras un corte directo, reaparece la actualidad de la casa en proceso de demolición. Junto a la imagen del living cubierto de escombros comienza a escucharse la melodía de la canción popular “Hijos del pueblo”, parte de la banda de sonido de *La Patagonia rebelde*. Un nuevo corte deja paso a la imagen del mismo ambiente cuando formaba parte de la casa familiar. La voz en *off* indica: “1974. Mientras se terminaba de construir la casa mi padre estaba en el Sur rodando su película más emblemática, *La Patagonia rebelde*, sobre la represión de los militares a

los peones rurales. Pero en octubre empezaron las amenazas”. La voz se escucha ahora como atravesada por una suerte de filtro que recuerda a los micrófonos desde los cuales se efectuaban los comunicados oficiales: “Comunicado al pueblo argentino. El grupo de acción distrito primero procederá a ejecutar a Juan Carlos Gené, David Stivel, Marilina Ross, Carlos Monzón, Susana Giménez, Daniel Tinayre, Armando Bo, Isabel Sarli, Fernando Ayala y Héctor Olivera por su nefasta influencia sobre el pueblo argentino y su accionar inmoral, obsceno y pro-marxista, que ataca las bases occidentales y cristianas de nuestra sociedad. Los condenados tienen 72 horas para abandonar el país, de lo contrario serán ejecutados en el lugar que se los encuentre. ¡Viva Perón! ¡Viva la Patria! ¡Vivan las Fuerzas Armadas! Firmado: Alianza Anticomunista Argentina”. Simultáneamente a la voz en *off*, las imágenes retornan a la década del ’70 presentando diversas escenas de un cumpleaños infantil: la torta, la piñata, los niños y niñas recogiendo las golosinas que caen desde la altura. Tras un corte pueden verse imágenes sin sonido de *La Patagonia rebelde*: las escenas en las que asesinan a los personajes centrales. La voz en *off* continúa: “Los actores de la película, también amenazados, se fueron al exilio. Pero mi padre se quedó”. Reaparece un fragmento de la película, ahora con sonido. Se trata de la escena final, en la que el grupo de terratenientes y funcionarios victoriosos tras el aniquilamiento de los obreros cantan, en inglés, “Porque es un buen compañero...”. “Años más tarde me pregunté cómo no desapareció, ¿cómo nos salvamos? –continúa la voz en *off* de Javier Olivera– “Yo creo que en parte nos salvó la casa. Porque la casa no era la de un revolucionario, era más bien la de un empresario exitoso”. La melodía de la canción en inglés se extiende sobre imágenes actuales de la casa: el techo desguazado, del cual sólo permanecen los hierros sobre los que se apoyan los tirantes de madera. Un plano picado permite ver en toda su dimensión la ausencia de ese espacio que funcionó como refugio. Aquello que los salvó ya no existe.

A modo de conclusión

Hayden White señala que las narrativas históricas deben considerarse como lo que manifiestamente son: “(...) ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados” (2003: 109). Considerando a las películas analizadas como discursos filmicos que se inscriben dentro del campo de la narrativa histórica (audiovisual en este caso), el abordaje realizado pretende dar cuenta de los modos a

partir de los cuales determinados contenidos (las representaciones sobre la década de 1970 en este caso) se inventan-encuentran. El encuentro con el período histórico se produce a partir de la referencia a una figura pública. En *Una casa sin cortinas*, la figura de Isabel Perón es construida a partir de una multiplicidad de testimonios que redundan en la conformación de una imagen negativa del personaje. Retomando a Collingwood, White indica que los acontecimientos que forman parte de un relato histórico son incorporados teniendo en cuenta la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros (2003: 113). En este sentido, el tipo de montaje que exhibe el relato lleva precisamente a enfatizar las características negativas de la figura analizada, así como el silencio que se extiende en torno a ella. En este sentido resulta significativo que el relato hace prevalecer las voces de los y las testimoniantes y no los del personaje de Isabel a la cual, como se señaló, sólo se escucha en dos oportunidades a lo largo de la narración. Así, la configuración del relato da cuenta de un posicionamiento determinado: la película construye la figura de Isabel a través del modo en que dispone los elementos que utiliza (testimonios, filmaciones, fotografías). White indica que la codificación de los acontecimientos es “(...) una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos” (2003: 115). En este sentido, la unanimidad en la negatividad del personaje y el blindaje que permanece en torno a su persona pueden aparentemente concitar ciertos interrogantes, como los expresados por el director del film, pero en realidad exhiben la certeza de la presencia de un modo de operación social en el cual un consenso rotundo resulta ordenador y tranquilizador, en tanto no habilita discrepancias que podrían llevar al desmoronamiento de relatos sólidamente conformados. En *La sombra*, el acercamiento a la época se produce a partir de una historia personal, la del director del film, quien entreteje diversos acontecimientos de su infancia con otros vividos por su padre y con el presente del momento de la filmación. En este caso, la figura de Héctor Olivera, “un prócer del cine nacional que construye su propio monumento”, como lo denomina su hijo Javier, es atravesada por cierta ambigüedad, característica de toda relación paterno filial, en la que aparece la admiración pero también el reconocimiento de la ausencia, la falta y la necesidad de cubrir ese espacio. Las contradicciones atraviesan al período histórico, dominado por el terror que imprimían las prácticas de la Triple A y los gobiernos militares de la dictadura y la evasión e indiferencia en la que permanecía un amplio sector de la sociedad que llenaba las salas de cine de la calle

Corrientes: “Esas plateas de cientos de butacas, llenas de un público que estallaba de risa con las comedias de Olmedo y Porcel”. La película aborda también las contradicciones en la propia figura de Olivera, director de *La Patagonia rebelde* y, posteriormente, de *La noche de los lápices* y al mismo tiempo dueño de “Aries Cinematográfica”, la cual: “Para principios de los años ’80 tenía un *staff* de treinta empleados, era dueño de los míticos estudios “Baires” y además de producir se expandió hacia la distribución de cine internacional. Con más de 100 películas, Aries creó un retrato de la sociedad argentina del siglo XX. Una historia de hipocresía y violencia”. El modo de organización del montaje que presentan los dos films analizados, que alterna escenas de diferentes momentos del pasado con otras pertenecientes a diversas instancias del presente, conectadas por bandas de sonido que establecen lazos entre las temporalidades, remite a los conjuntos de relaciones que, en términos de White, definen las historias y acontecimientos. De esta manera, ambos films construyen representaciones sobre la época previa a la dictadura cívico-militar y los comienzos de ésta que remarcan la relevancia de aquel momento socio-histórico en la construcción del presente, en tanto sigue concitando interrogantes y representaciones. Un momento histórico que, en ciertos aspectos, continúa atravesado por interrogantes y silencios y por aristas aún no suficientemente exploradas, como la connivencia entre la sociedad civil y los gobiernos dictatoriales. Por otro lado, el hecho de enfocarse en dos figuras públicas como vía para referir a una época histórica evidencia la fluidez de los nexos entre lo particular y lo social, lo individual y lo colectivo, dando cuenta una vez más que lo personal, siempre, es político.

Bibliografía

- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- White, H. (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

La parte maldita

Sobre el testimonio del perpetrador en el cine documental

Zylberman, Lior
liorzylberman@gmail.com
CONICET

Centro de Estudios sobre Genocidio, Universidad Nacional de Tres de Febrero
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Resumen

Esta ponencia se enmarca en una investigación mayor sobre la representación de los perpetradores de genocidio y crímenes de mesa en el cine documental. En esta ocasión, la presentación se propone estudiar algunas aristas de las declaraciones hechas específicamente para las obras documentales. Para ello, se tomará como estudio de caso el genocidio camboyano y las producciones de ese país sobre el tema con el fin de pensar algunas de las características que posee dichas declaraciones a fin de problematizarlo como testimonio. En un segundo momento, se analizarán los documentales desde el recorrido teórico esbozado con el fin de sugerir la noción de “trabajo de confesión”.

Esta ponencia se enmarca en una investigación mayor sobre la representación de los perpetradores de genocidio y crímenes de mesa en el cine documental, luego de haber sugerido una taxonomía para pensar las estrategias que ha desarrollado el cine documental para presentar a los victimarios (Zylberman, 2020a) y posteriormente desarrollar algunas aristas de la modalidad participativa (Zylberman, 2020b), en esta ocasión quisiera detenerme en la modalidad declarativa; es decir, en la ocasión en que el victimario da su palabra específicamente para la producción documental en cuestión. Sin pretender clausurar el debate sino pensar herramientas para analizar las dimensiones y complejidades que trae la palabra de este actor, en lo que sigue me propongo estudiar algunas aristas de las declaraciones de los victimarios en el cine documental tomando como estudio de caso el genocidio camboyano.

Algunas consideraciones

Muchos de los documentales sobre el caso camboyano presentan una singularidad que difieren no solo de otras producciones sobre casos de genocidio sino del documental en general: la implicación del realizador. Directores como Rosane Saidnattar, Rithy Panh o Thet Sambath, son sobrevivientes del genocidio y parte de su familia fue asesinada durante el régimen de Pol Pot. Por lo tanto, los documentales de este corpus parten de

una implicación particular por parte de los realizadores; en dichas producciones subyace un deseo de conocimiento, de verdad y de justicia, aunque no necesariamente de una pena o de una condena; y dado que efectivamente la justicia penal llegó de manera tardía para enjuiciar solamente a los principales líderes de los Jemeres Rojos – muchos de ellos fallecidos antes del inicio de los juicios–, el documental se ha vuelto un tipo de instrumento de justicia, de herramienta de elaboración y confrontación con el pasado.

Enemies of the People (Thet Sambath y Rob Lemkin, 2006) resulta un caso provocativo para pensar los matices del contra testigo y la oscilación entre la confianza y la sospecha. En dicho documental, en las escenas en que Nuon Chea se refiere a las matanzas del régimen que él condujo, afirma que nunca se ordenó exterminio alguno, que desde la dirigencia jamás se impulsó la muerte en masa, y que como gobernante de Kampuchea Democrática nunca se enteró de las muertes que su régimen causó sino tiempo después. Por otro lado, desde la primera escena Suon se reconoce como una persona que mató gente, que se le ordenó matar y que si no lo hacía él sería asesinado, y que en la actualidad se arrepiente de sus actos. Estos dos testimonios ilustran en forma sugerente la diferencia entre un testigo –Suon– y un contra testigo –Nuon Chea–, mientras uno afirma lo que hizo; el otro niega la posibilidad de que esas acciones hayan tenido lugar.

Algunos autores han optado por pensar las declaraciones de los perpetradores cuando estos admiten o discuten públicamente sus acciones pasadas como “confesiones” (Payne, 2008). Si bien dicho término posee una acepción judicial –la declaración que hace una persona reconociendo una falta ante un juez– también ostenta una fuerte carga religiosa: la confesión como sinónimo de una fe –de “confesión judía”– o como parte del sacramento de la penitencia en la que la persona confiesa los pecados que ha cometido a un sacerdote –luego debería haber una penitencia para posteriormente una absolución– allanando así el camino hacia la reconciliación. Pero la confesión exige también un examen de conciencia; así, ¿cuánto de comprensión, arrepentimiento, preocupación por el otro –la víctima en este caso– conlleva la confesión de un perpetrador? ¿Ante quien se confiesa? ¿Quién lo perdona? Aunque la cámara puede ser pensada como un dispositivo confesional ¿quién es el que estaría en condiciones de otorgar “el perdón de Dios” o, incluso en forma más problemática, el “perdón humano”? Aquí sugiero pensar la confesión como un proceso, como una instancia

final, antes que una característica intrínseca de la declaración del perpetrador. El caso de Suon en *Enemies of the People* o de los diversos antiguos guardianes resulta un sugerente ejemplo para pensar el *trabajo* de confesión: la cámara está allí como agente de escucha y junto al realizador-sobreviviente llevan adelante un trabajo de introspección de sus propias acciones, reconociendo sus crímenes, su responsabilidad y una voluntad de pedir perdón.

Matriz narrativa

Uno de los aspectos importantes a considerar sobre el testimonio del perpetrador es poder comprender cómo piensa y de qué manera explica y comprende los actos cometidos; de este modo, no solo resulta de interés los hechos que narra sino también poder detenerse en los modos, en las características y matriz narrativa de dicho testimonio. Una indagación de este tipo fue llevada a cabo por el psicólogo Roy Baumeister (1999), quien luego de extensas investigaciones propuso pensar algunos esquemas típicos en la matriz narrativa del perpetrador. Uno de ellos sostiene que en su narrativa las acciones que estos llevan adelante resultan “menos malas” para ellos que para las víctimas: mientras que las víctimas tienden a ver las cosas en categorías absolutas de bien o mal; los perpetradores ven una gran área gris. En consecuencia, muchos perpetradores pueden admitir que hicieron algo malo, pero también suelen expresar que no son totalmente culpables y que la maldad realizada no resulta tan mala como afirman otros –especialmente las víctimas–. Incluso si se culpan a sí mismos, los perpetradores suelen pensar que las víctimas exageran. Otra característica de la narrativa del perpetrador se resume en la frase “no pude evitarlo”, encerrando dicha expresión los aspectos y factores externos que están fuera del control del victimario conduciendo en consecuencia a una disminución de la responsabilidad.

Una diferencia sustancial entre los relatos de víctimas y de perpetradores implica la cuestión crucial de por qué el victimario actuó como lo hizo. Sus relatos muy rara vez muestran mezquindad o un deseo consciente de hacer daño o de matar, afirmando que sus actos fueron ordenados por una instancia superior o por un contexto determinado, e incluso si asumen su responsabilidad, nunca dirán que fueron motivados por el deseo de infligir daño como un fin en sí mismo. Por lo tanto, la visión de los perpetradores como sádicos se desprende de la visión de la víctima ya que los perpetradores rara vez se presentan de esa manera.

Otra diferencia importante radica en el lapso temporal de las historias. Las víctimas utilizan un período de tiempo muy largo: su vida previa, su llegada al centro de interrogación o campo de concentración, la vida allí, la liberación, etc. En su testimonio, la víctima describe los antecedentes, las consecuencias y su relación con el presente, expone también sus traumas y sufrimientos que perduran más allá del momento del exterminio: sintéticamente, el testimonio del sobreviviente puede ser comprendido bajo la idea de *nunca olvidar*. En contraste, el lema del perpetrador es “dejemos que el pasado sea pasado”: los perpetradores pueden proporcionar un recuerdo claro y detallado de algo que sucedió hace mucho tiempo, pero “parece estar entre corchetes en el tiempo” (Baumeister, 1999: 43). Por lo general, no dan antecedentes de los hechos que llevaron al acto ni describen consecuencias duraderas y si se refieren al presente comúnmente es para señalar su diferencia con el episodio pasado. Así, un hecho violento u opresivo retrocede en el pasado mucho más rápido para los perpetradores que para las víctimas: para los primeros, se convierte pronto en historia antigua; mientras que las víctimas pueden verlo como crucial para comprender el –y su propio– presente.

Desde ya que también hay relatos de perpetradores que consideran que han actuado de una manera totalmente apropiada y justificada; dicho acto, sin embargo, suele aparecer como un hecho aislado en el pasado distante que no tiene relación con la forma en que viven sus vidas en el presente. También muchos perpetradores se consideran víctimas ya que se ven a sí mismos como personas que han sido tratadas injustamente y, por lo tanto, merecen simpatía, apoyo y tolerancia adicional por cualquier daño que hayan cometido. En ese cruce del perpetrador como víctima se deposita también la violencia en esta última; es decir, si el perpetrador actúa de modo violento no es debido a su propia agencia sino porque la víctima lo ha obligado a actuar de ese modo. Por lo tanto, al culpabilizar a la víctima por la violencia infligida sobre ella, hace que la responsabilidad sea compartida.

Emerge así una de las distinciones por excelencia entre el perpetrador y la víctima, entre el testimonio de uno y otro: la cuestión de la responsabilidad. Dicha cuestión delimita y posiciona en forma tajante la diferencia entre el perpetrador y la víctima ya que ante la violencia genocida la víctima no posee margen alguno, ella no es responsable por la tortura que recibe o la muerte que se le da: la responsabilidad solo

es la del victimario. Es más, es el victimario el que produce a la víctima³⁷; por lo tanto, la responsabilidad es doble: por el acto violento en sí y por generar la condición de la víctima.

Sugerí que resulta importante reparar en el posicionamiento temporal que el victimario hace al relatar el pasado. En ese sentido, los diversos testimonios que presentan los documentales permiten observar un elemento más para ahondar en la cuestión de la responsabilidad: su posición en el presente. Es decir, no solo cómo narran sus acciones pasadas y cómo se posicionaron y comprendieron dicha violencia sino también cómo narran, justifican y se posicionan en el presente. En *Enemies of the People* la diferencia se ve claramente entre Nuon Chea y Suon –el primero niega los asesinatos, el segundo intentará pedir perdón por los crímenes que cometió–; en *Duch, le maître des forges de l'enfer* (RihtyPanh, 2011) Duch habla del pasado como una época gloriosa; Meas Muth en *Brother Number One* (Anne Goldson y Peter Gilbert, 2011) pone en discusión el número de muertos y apoya la teoría conspirativa que supuestamente hizo fracasar el proyecto de Pol Pot; Nhem En, el fotógrafo que tomó la mayoría de los *mugshots* de S21, se sigue refiriendo a un “nosotros” en el presente cuando da su testimonio en *The Conscience of Nhem* (Steven Okazaki, 2008). Ese posicionamiento no es sino uno modo de interpretar, de otorgar sentido a la violencia ejercida en el pasado.

Cuando el testimonio se vuelve confesión

Enemies of the People transita un sinuoso camino tratando de transformar al perpetrador en sujeto responsable, de convertir su testimonio en una confesión. Ahora bien, ¿cómo es ese trayecto? ¿cómo transformar un testimonio en una confesión? Se vuelve preciso revisar la noción de confesión y entenderla más allá de una forma discursiva; al hacerlo, sugiero que, así como el psicoanálisis se refiere al “trabajo de duelo”³⁸, podamos también pensar un *trabajo de confesión*, llevando entre otras cosas a que la confesión no sea únicamente el espacio de una única expresión –“yo hice

³⁷ Sigo a Jeremy Metz quien sugiere que la noción de victimario, antes que la de perpetrador, “determina fácilmente a su objeto, la víctima” mientras que “perpetrador hace la pregunta de qué se está perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para ‘perpetrado’ (*perpetrated*)” (Metz, 2012: 1038).

³⁸ Véase *Duelo y melancolía* de Sigmund Freud, por ejemplo.

determinada cosa”– sino que dicho trabajo sea comprendido como un proceso. Como afirmó Rithy Panh, “el reto es traer a los torturadores de vuelta a la humanidad. Y eso se hace por la acción de testificar” (Oppenheimer, 2012: 246). En esa entrevista que Joshua Oppenheimer hace a Panh, el director camboyano no clarifica qué entiende por volver al perpetrador a la humanidad, en ella sí insiste en las condiciones en que el perpetrador debe testimoniar como en la posibilidad que existe de reactivar la memoria corporal, una memoria que debe ser “escuchada” cuando las palabras no alcanzan o no llegan. Esa vuelta a la humanidad, según entiendo a Panh, no es sino el trabajo de confesión.

Como antes señalé el trabajo de confesión no es la mera afirmación sobre el crimen sino, siguiendo a Michel Foucault, la emergencia de “la cuestión del sujeto criminal” (Foucault, 2014: 233). En los cambios sucedidos en la justicia durante el siglo XIX que el francés señala, sugiere que el juez dice al acusado: “no te limites a decirme lo que has hecho sin decirme al mismo tiempo y por su intermedio quién eres” (Foucault, 2014: 233). Desde esta perspectiva, entonces, la confesión, el trabajo de confesión, es una apertura a otra cuestión: a la de la subjetividad. Lo que hace el trabajo de confesión, entonces, es volver al perpetrador en un sujeto responsable, confiesa para asumir su *propia* responsabilidad. Es también, siguiendo aquí a Ricoeur, una idea de reconocimiento (Ricoeur, 1997: 198): reconocimiento de la víctima como tal y reconocimiento de sí mismo como perpetrador.

Sin embargo, no todos los documentales que obtienen testimonios de perpetradores alcanzan a efectuar un trabajo de confesión: quizá porque el perpetrador no está dispuesto o porque el realizador no posee la intención o la pericia para hacerlo; dicho trabajo no es una tarea sencilla. Entonces, ¿cómo es que el cine puede ayudar al trabajo de confesión? Micheal Renov ha dedicado una serie de ensayos para dar cuenta cómo el cine –tanto el documental como el experimental– pueden volverse herramientas para la autoexaminación e instrumentos de confesión –las denominadas “videoconfesiones” (Renov, 2004)–; sin embargo, los ejemplos analizados se concentran en producciones en primera persona donde es el propio realizador el que lleva adelante el acto de confesión. Eso no exime la reflexión que hace sobre la cámara; así, en sus textos, trae a colación las ideas de Jean Rouch, documentalista y antropólogo y uno de los padres del *cinema vérité*, quien sugiere pensar a la cámara

como “un acelerador”: “empujas a estas personas a que se confiesen y parecen que no tienen límite” (Eaton, 1979: 51).

Enemies of the People tiene varios niveles y líneas argumentales que convergen en el final pero no necesariamente en términos armónicos. En un primer nivel se encuentran las largas conversaciones que Sambath mantuvo con Nuon Chea, el Hermano Número Dos³⁹, a lo largo de varios años. Sambath, que posee familiares asesinados durante el régimen de Pol Pot, ocultará esa información para lograr ganar la confianza de Chea, primero para conversar y luego para filmarlo; solo hacia el final le revelará su historia. El testimonio de Chea girará en torno a su vida y al proyecto de los Jemeres Rojos, apareciendo ante nosotros como un “simple abuelito” (Fig. 1). Cobra importancia, entonces, el segundo nivel en el cual Suon y Khoun, antiguos ejecutores, dan cuenta de sus crímenes. Entre ambas líneas se produce entonces una tensión, un verdadero choque: mientras estos dos hombres hacen afirmaciones sobre sus actos –“yo maté, me ordenaron”–, Chea niega el exterminio. Quizá más acostumbrado a dar declaraciones y al juego político, el testimonio de Chea puede ser pensado también como una fachada; sin embargo, de manera inexplicable, quizá por exceso de confianza, quizá cometió un lapsus, quizá por cansancio o quizá porque Sambath logró hacer la pregunta adecuada, hacia el final de documental –no sabemos en forma concreta en qué momento de los encuentros Chea se refiere a ello– reconocerá que a los enemigos se los mataba. Sin que su rostro se conmueva, afirma que la cuestión de los enemigos había que resolverla de alguna manera: “los matábamos y destruíamos”; eran enemigos del Pueblo, era “la solución más adecuada”. En forma paralela a las conversaciones con Chea, Sambath viaja al noroeste de Camboya, la zona donde más asesinatos se cometieron; allí, afirma el director, hay cientos de asesinos. Reacios y temerosos de hablar al principio, Suon y Khoun harán de su testimonio un trabajo de confesión; contando en detalle cómo asesinaban, también narrarán cuestiones más profundas como sus sueños y pesadillas. De hecho, la primera escena de la película, a modo de prólogo y anticipo del tema de la película, es Khoun contando las imágenes de un sueño recurrente: las matanzas, zanjas abiertas y antorchas. De este modo, esta pareja no solo le mostrará los lugares de perpetración,

³⁹ Demás está decir que el Hermano Número Uno fue Pol Pot. Para tener en claro la importancia de este documental, se debe tener en cuenta que Sambath logró adentrarse en el hogar del máximo responsable vivo –al menos hasta ese momento– de Kampuchea Democrática.

paisajes calmos y yermos en la actualidad, sino que narrarán sus crímenes y se colocarán como sujetos responsables: “Yo hice esas cosas”, afirmará Suon. La obediencia debida es una justificación para ellos –la dicotomía matar o me mataban–; sin embargo, saben que el documental es una posibilidad “de volver a la humanidad”, un camino para la verdad, una herramienta para que las generaciones venideras sepan lo que ocurrió en su país de primeras fuentes. Con ese propósito, Suon y Khoun ayudarán a Sambath a que otros victimarios también hablen, encontrando así a otros ejecutores que primero negarán sus crímenes para después, una vez tranquilizados que no serán juzgados en el Tribunal, contar con detalle sus asesinatos. De manera diferente, la Hermana Em, un cuadro intermedio y con mayor responsabilidad en la organización política de una aldea, prefirió no dar a conocer su rostro y mantendrá su testimonio en el plano de lo abyecto: “nada fue decisión mía... me ordenaron”.

Sambath logrará que Chea reciba a Suon y Khon en un momento quizá incómodo en el cual el exlíder los exculpa de toda responsabilidad e intencionalidad. Aunque el anciano los exime de culpa, Suon y Khon no deslindan su responsabilidad, y luego de esa escena llevan adelante una especie de ritual de purificación: de noche, en las zanjas e iluminados con antorchas, Suon y Khon se asumen como sujetos responsables. Si bien ahora rechazan toda vuelta de violencia, Suon aceptará su muerte en caso de que alguien quiera vengarse. Es recién luego de ese extenso trabajo de confesión por parte de dos victimarios y que Nuon Chea sea detenido para ser llevado al Tribunal, que Sambath puede hablar sobre el perdón; para él, ambos elementos le han traído un sentimiento de justicia: “Es por eso que descubrir la verdad y comprender el pasado es mejor. Dejo ir mis sentimientos para descubrir la verdad para el pueblo camboyano y las víctimas. Ahora entiendo todo y mi búsqueda ha terminado” (Chon y Sambath, 2010: 166).

A modo de cierre

Sugerí que el testimonio del perpetrador puede abrir a un trabajo de confesión. Con lo expuesto, ello no implica que en todos los casos de genocidio o de violencia estatal el victimario esté siempre dispuesto a dicho trabajo. Los documentales aquí mencionados poseen sus particularidades: ante todo la pericia de los realizadores por haber dado y convencido a perpetradores a declarar en sus películas; luego, la voluntad de los

propios perpetradores a reflexionar –o no– sobre sus actos; finalmente, la creación de marcos específicos para que el perpetrador asuma su responsabilidad.

Existe también un factor más que distingue a este caso de otros: algunos de los realizadores de los documentales aquí trabajados son sobrevivientes y víctimas del genocidio. Por lo tanto, ¿cómo pararse ante los responsables del exterminio de sus familias? ¿cómo preguntar? ¿cómo hablarles?

Realizadores, como Rithy Panh o Thet Sambath, logran crear las condiciones para que las declaraciones de los perpetradores se vuelvan confesiones, solo así se alcanza la verdad, solo así el perpetrador se hace responsable. No es una tarea sencilla, ni se logra en forma precipitada: el documentalista entonces debe dar el tiempo al victimario, no prejuzgarlo, escucharlo y saber esperar. Es un trabajo de elaboración. Contar la verdad es asumir la responsabilidad; y escuchar la palabra de los victimarios es adentrarse a la parte maldita de la representación de los genocidios.

Bibliografía

Baumeister, R. (1999). *Evil. Inside Human Violence and Cruelty*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.

Chon, G., y Sambath, T. (2010). *Behind the killing fields. A Khmer Rouge Leader and One of his Victims*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Eaton, M. (1979). The Production of Cinematic Reality. En M. Eaton (Ed.), *Antropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. Londres: BFI.

Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Metz, J. (2012). Reading the victimizer: Towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature. *Textual Practice*, 26(6), 1021-1043.

Oppenheimer, J. (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh. En J. ten Brink y J. Oppenheimer (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower.

Payne, L. A. (2008). *Unsettling accounts*. Durham: Duke University Press.

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ricoeur, P. (1997). Sanción, rehabilitación, perdón. *Lo justo* (pp. 191-206). Santiago: Editorial Jurídica de Chile.

Zylberman, L. (2020a). Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (15), 191-192.

Zylberman, L. (2020b). Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (1089, 71-86.

Capítulo 2

Territorialidades

El cine de terror platense: el caso Adrián García Bogliano

Alessandro, Nicolás

nicalessandro@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La crítica a la visión "centralista" de las historias del cine argentino deriva en la constitución de otras historias, que en la teoría reciente se organizan en torno al concepto de "cine regional".

El estudio de casos y la recuperación y visibilización de obras y procesos del audiovisual gestado en las regiones del país, permite un aporte a nuevos modelos teóricos del audiovisual argentino.

Las obras audiovisuales realizadas en La Plata a partir de la década del 90' son un paradigma de estos modelos alternativos de lo regional: casi ciento cincuenta largometrajes, con distintos premios y reconocimientos y casi ninguna mención en las lecturas de la crítica argentina. Algunos casos, en especial, que han trascendido la visibilidad regional pueden recuperarse como paradigmas de estudio.

La propuesta de esta ponencia es centrarse en la revisión de una obra específica que logró que el cine platense tuviera un renombre a nivel internacional y que por momentos fuera identificado como el cine característico de la región.

Nos referimos a la obra de Adrián García Bogliano. Nos focalizaremos en el análisis de sus primeras obras: *Habitaciones para turistas* (2004), *Grité una noche* (2005), *36 pasos* (2006) y *No moriré sola* (2008).

Inscribiéndonos en los acuerdos ya instalados sobre los conceptos de lo regional audiovisual avanzamos hacia la lectura de lo que refiere a los modelos de producción y estéticas elaboradas en el marco de las producciones audiovisuales de la región de la ciudad de La Plata.

La importancia de descentralizar la historia del cine argentino está en poder consignar la importancia que han tenido distintos autores y poéticas en cada una de las regiones dando cuenta de miradas propias y de trayectos que se distinguen de estas miradas tan puestas en lo que sucede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Muchos de esos relatos interpretan movimientos culturales ligados al audiovisual desde una

concepción particular que permite reconstruir decisiones formales y condiciones de producción.

El cine regional platense es un universo inabarcable que supera largamente los ciento cuarenta largometrajes en un período de unos veinte años. En ese sentido nos interesa centrarnos en el cine surgido en su conexión directa con la carrera de Cine de la Universidad Nacional de La Plata concretado por sus graduados, estudiantes y docentes a partir de la conformación del segundo período de la carrera luego de su reapertura en 1993 y hasta los años 2008/2009 dónde, a nivel local se produce una reforma del plan de estudio inicial donde la carrera se llamaba de Comunicación Audiovisual pasándose a llamar de Artes Audiovisuales, y a nivel nacional se promulga la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. Ambas cuestiones marcan un cambio profundo a nivel interno, donde se deja de lado la idea de una “realización integral” dando paso a las orientaciones ligadas principalmente a los oficios y por otro lado, la posibilidad de acceder a una línea de financiamiento que permitirá que gran parte de la camada de realizadores puedan profesionalizarse a través del acceso a concursos y créditos. Este quiebre lleva a que la autogestión cobre otra dimensión alternándola con presentaciones al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) o a las convocatorias de Contenidos Digitales Abiertos (CDA), las cuales promocionaban los audiovisuales regionales, en busca de apoyos económicos, y de esta manera ir cambiando la forma de realizar y producir.

En una primera interpretación de lo que refiere a las características del cine regional platense detectamos la convivencia de tres grandes líneas estéticas. Por un lado, una serie de audiovisuales vinculados al registro de lo real-social, un modelo ligado a la exploración formal y la experimentación, y una tercera línea relacionada a la narración de los géneros cinematográficos.

En esta última línea se encuentra el realizador que es objeto de análisis en esta ponencia: Adrián García Bogliano.

La obra de Adrián García Bogliano en la cinematografía regional platense de los años dos mil es sumamente relevante. En ese período pasó de realizar algunos cortos (dentro y fuera de la carrera de Comunicación Audiovisual de la UNLP) que comenzaron a generar un interés local por su audacia, pasando a concretar el salto al largometraje de manera independiente con *Habitaciones para turistas* (2004), debut que logró llamar la atención de los medios periodísticos internacionales, y finalmente,

luego de producir cuatro largometrajes más, llegar a recibir financiamiento via INCAA para realizar *Sudor Frío* (2010). Ese crecimiento de la producción se dio dentro del marco del cine de género de terror siendo acompañado por una transformación en la forma de filmar de Adrián.

La creación en esta década también fue acompañada por un crecimiento en el equipo de trabajo que formaba parte de Paura Flics que poco a poco se amoldó de trabajar con nulos presupuestos a inversiones mínimas que alentó a “profesionalizar” el diseño de producción.

El interés es centrarse en sus cuatro primeros largometrajes ya que allí está el núcleo duro de una obra realizada con pocos recursos y con un gran ingenio y calidad profesional-realizativo que merece un análisis por su importante trayectoria regional. Afortunadamente la obra de Adrián sigue vigente pero ya no desde la ciudad que le cobijo en estos primeros pasos si no desde México, país donde encontró reconocimiento y apoyo para realizar sus películas.

Adrián García Bogliano nació en Madrid, España en 1980, al estar sus padres exiliados por la última dictadura civico-militar argentina, y posteriormente se afincó con 18 años en la ciudad de La Plata dónde ingresó a la Carrera de Comunicación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata. Dentro y fuera de la carrera, Adrián realizó una serie de cortometrajes los cuales hicieron que su nombre comenzará a tener un cierto renombre a nivel local.

Algunos cortos realizados y destacados fueron:

Snuff (1998), una ficción rodada en cámara en mano centrada en el secuestro de una joven y las torturas recibidas en correlación con el subgénero de las “snuffs movies”, Una posible definición de una película snuff, propuesta por el periodista catalán Jaume Balagueró (cómo se citó en la web cinéfangos.net, s.f.) es: “película, en formato cine o video, en la que se perpetran actos de violencia y de muerte con el exclusivo objeto de ser grabados”. Corto rodado en el Pasaje Municipal Dardo Rocha, lo cual trajo bastante polémica por quienes discutían el uso del espacio público para realizar cortos de temática de terror. Al momento de su exhibición generó opiniones encontradas y cierta relevancia en los medios locales al haber espectadores que se retiraron descompuestos de la proyección.

El rodeo (1999) es un relato de ciencia ficción centrado en la cacería de zombis por dos agentes contratados para ese fin. Fue realizado en el marco de la cátedra Realización 2

destacándose por la calidad del trabajo, y su exhibición convocó a estudiantes de otros años y espectadores externos a la carrera. Su estreno fue un acontecimiento para la cursada de ese año.

Yo soy Godzilla (2000) trabajo que forma parte del medimetroaje “Dolman 2000” junto con otros dos audiovisuales. *Yo soy Godzilla* desarrolla la conflictiva relación entre un escritor y un editor. El trabajo fue realizado en Cuba, lo cual destaca la futura proyección internacional que tendrá su autor.

Estos trabajos en su mayoría fueron realizados por quienes en ese momento eran estudiantes lo cuál sirvió para generar lazos entre ellos y comenzar a aceitar la máquina productiva que se estaba generando y que comenzó a cristalizarse con el primer largometraje realizado en la región por Adrián.

Habitaciones para turistas es el primer proyecto de largo aliento que abordan García Bogliano y equipo, el cuál tardará cuatro años en ver la luz desde el momento de iniciado el rodaje. La propuesta surge, de acuerdo a sus hacedores, del análisis de lo que sucedía en la región

Revisando antecedentes de nuestra carrera de Comunicación Audiovisual encontramos como carencia el hecho de no contar más que con un solo largometraje insertado en el medio comercial nacional, paso natural para la integración de jóvenes estudiantes locales a la industria. “Habitaciones para turistas” propone entonces no solo un medio de divulgación del trabajo de estudiantes de Bellas Artes, sino una forma de entrada a los circuitos comerciales a través de una realización planteada por estudiantes. (Página web oficial de Paura Flics, s.f.)

Desde la reapertura de la carrera de cine en 1993 se cuenta con un sólo antecedente de un film que solicitó un crédito al INCAA y que tuvo una proyección comercial. Dicha película es *Casi Ángeles* (Borgna, Compagnet, Efurth, Suárez, Tello, 2000). Una película colectiva-escuela al estilo de *Mala época* (De Rosa, Moreno, Roselli, Saad, 1998) de la Universidad de Cine, la cuál fue hecha por estudiantes de cuarto año de la asignatura de Producción de la carrera de Comunicación Audiovisual bajo la supervisión del cuerpo docente, cuyo titular era Daniel Pires Mateus, quienes además hicieron un aporte de dinero propio y se transformaron en los productores ejecutivos ante el Instituto.

La temática de los cinco cortos que componen *Casi Angeles* giran en torno a una serie de personajes jóvenes desclasados que buscan su destino en un mundo que no les da cobijo a sus ideales. Las historias pasan del drama personal a la comedia costumbrista finalizando por una historia de amor.

A diferencia de *Mala época*, *Casi Angeles* tuvo un estreno acotado en pocas salas debido a la poca cantidad de copias que se tenía por el escaso presupuesto, una cartelera sobrepoblada que llevó a que su exhibición se concretará en un momento económicamente muy difícil del país como fue Octubre del 2001 y una escasa repercusión mediática y de público sumado a que no se obtuvieron premios nacionales o internacionales que le pudieran dar un renombre para un futuro relanzamiento. En definitiva fue una experiencia enriquecedora para sus hacedores pero que no obtuvo el reconocimiento al esfuerzo realizado.

Retomando el hilo de la ponencia, *Habitaciones...* se conforma como una película de terror rural que se centra en el encuentro en el camino de cinco chicas, sin contacto previo entre sí, que confluyen en un pueblo aislado de la provincia de Buenos Aires para realizarse un aborto clandestino tras un embarazo no deseado. Las cinco jóvenes, tras perder un tren que las llevará a destino, quedan varadas en el camino a la espera de un nuevo tren que partirá a la mañana del día siguiente, y terminan pasando la noche en el caserón de unos hermanos que alquilan, como el título lo indica, habitaciones para turistas. Ya alojadas comienzan a ser acosadas y perseguidas en el interior de la casa por un asesino que funciona como un reflejo de la psiquis colectiva de una sociedad con fuertes creencias cristianas que está contra el aborto.

A nivel de producción se puede destacar el esfuerzo de concretar una película con muy poco presupuesto (cinco mil dólares) cuyo principal financiamiento surgió de la organización de fiestas, además de establecerse como una de las primeras incursiones para hacer cine en la región a través del uso de cámaras digitales (MiniDV). Estos elementos son claves para la concreción del audiovisual ya que influyen directamente en la estética y en las decisiones formales de la misma.

La baja calidad de grabación de la cámara digital, las jornadas de interior-noche, el poco presupuesto destinado a luces y la elección del uso del blanco y negro marca que la película este fuertemente contrastada y con marcadas luces y sombras, lo cual le da una identidad no muy vista en el cine nacional (podría pensarse como antecedentes a nivel local *Picado fino* [1998], de Esteban Sapir -salvando que ésta fue rodada en

16mm y luego ampliada a 35mm- o *Pi* [1998], de Darren Aronofsky en el plano internacional -filmada en 35mm de alto contraste-).

Algunas cuestiones a remarcar en cuanto a lo formal es el trabajo de cámara con el uso de planos detalles o muy cerrados para narrar la trama trabajando con el fuera de campo, la presencia de una banda sonora musical proveniente de grupos musicales locales que constantemente marca el clima de suspense, la utilización de un montaje frenético que no da respiro y por último la presencia de actrices y actores locales desconocidos para la mayoría de los espectadores que refrescan los rostros ya conocidos a nivel nacional.

La opera prima de Adrián logró repercusión a nivel internacional consiguiendo ser proyectada en varios festivales como el Festival de Sitges, obteniendo el interés del distribuidor Peter Marai quien se encargó que la misma ingresará en el circuito de salas comerciales en cines de los Estados Unidos, consiguiendo críticas en los diarios New York Times, New York Post y la revista TV Guide. La película fue posteriormente editada en DVD y distribuida en varios países. Luego de su proyección internacional la película se estrenó en Argentina obteniendo varios premios en el IV Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS) como mejor película, director revelación y premio del público.

Como hito particular, la productora cedió sus derechos para la realización de una remake en los Estados Unidos, siendo Adrián elegido para encargarse de la dirección de esta nueva versión. Finalmente tal intento quedó trunco y la remake no se concretó. El segundo largometraje independiente dirigido por Adrián es *Grité una noche* (2005) cuyo eje está puesto en el relato coral de tres mujeres adolescentes, que están terminando la escuela secundaria, que se encuentran envueltas en sus problemas personales (un embarazo no deseado, relaciones familiares conflictivas y el bullying) entremezclados con una trama marco sobrenatural que aborda, tras una fallida sesión de espiritismo, la búsqueda de venganza de un fantasma.

La película fue rodada en tan sólo nueve días con un presupuesto de trescientos dólares, la cual prosigue las decisiones estilísticas ligadas al uso de una banda sonora musical proveniente de grupos platenses alternando con temas de bandas nacionales. También se puede destacar que a los actores y las actrices locales se les suman artistas de reconocimiento nacional como son Abel Ayala (*El Polaquito*), Carolina Valverde (*La vida según Muriel*) y Marina Glezer (*Diarios de Motocicletas*). En ese sentido se

comienzan a pensar estrategias que superen lo exclusivamente local para obtener una mayor trascendencia pese a lo ajustado de su presupuesto.

A nivel formal, el audiovisual se suscribe al llamado *Dogma 95* a través del uso de la cámara en mano, trabajando con una iluminación escasa, empleando el “night shot” para las escenas nocturnas, usando escenarios naturales y a través de la improvisación actoral en los diálogos.

En lo que refiere a su repercusión, *Grité...* tuvo la particularidad de quedar un poco relegada frente a la necesidad de rodaje y promoción de otros proyectos. Más allá de eso la película obtuvo el premio a mejor película argentina en el BARS del 2005 y un año después fue relanzada en DVD en Estados Unidos, Puerto Rico y Canada, y posteriormente en Argentina a través del sello *Videoflms*.

El tercer largometraje no es otro que *36 pasos* (2006), audiovisual que cuenta con un ajustado guión, concretado por Adrián y su hermano Ramiro, que dedica sus primeros minutos, tras un teaser, a observar a un grupo de seis jóvenes vestidas en bikini que conviven en una quinta con el fin de organizar una fiesta de cumpleaños para una conocida en común. Lo interesante es que, a medida que avanza la trama, descubrimos que las jóvenes están obligadas a cumplir con ese objetivo con una sonrisa en la cara y sin traspasar algunas reglas sin perjuicio de recibir torturas o vejámenes. Poco a poco nos vamos enterando como espectadores como cada una de ellas llegó hasta el lugar a través de flashbacks que aportan además matices a estos personajes. Un relato fragmentado que termina de construir el plan urdido por una víctima de bullying y su familia en su búsqueda de venganza hacia sus victimarias, sus compañeras de primaria.

A nivel formal se puede destacar el uso de planos cortos con una cámara desequilibrada que desencuadra constantemente, el empleo de una cámara subacuática para las tomas desde dentro de la pileta y la grabación de un partido de hockey. Por otra parte es valorable la elección de mantener la unidad de espacio donde (excepto los flashbacks) las acciones principales suceden en tiempo cronológico lineal dentro de la quinta, como así también las búsquedas formales concretadas en algunas de las backstories donde hay un relato contado de adelante hacia atrás o el sueño que es relatado a través de una animación. Se observan además un mayor despliegue de efectos especiales tanto de sangre como de cuerpos desfigurados por la violencia.

A nivel producción se logró la alianza con varios estudios que aportaron bienes y servicios en sonido, FX y diseño, y la incorporación de Pedro Marai como productor asociado quien aportó efectivo a la producción.

La película funcionó muy bien recibiendo el premio a Mejor Película de Horror en el Festival de Cine Independiente de Mar del Plata (MAFICI) y Mejor guion y Mejores FX en el BARS 2006. Además logró su estreno de manera comercial en Alemania y Estados Unidos donde tuvo una amplia exhibición en festivales y muestras nacionales e internacionales sumado a la posterior edición en DVD en Argentina y en Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico.

En *No moriré sola* (2008) el rodaje duró nueve jornadas en escenarios naturales con una inversión de unos seis mil dólares. El audiovisual desarrolla el subgénero de violación y venganza, que tuvo su auge a fines de los 70's y principios de los 80's, donde cuatro amigas viajan en auto a través de una ruta perdida y tratan de socorrer a una joven herida tirada a la vera del camino, víctima de un grupo de cazadores furtivos, transformándose ellas en damnificadas de ese mismo grupo. Luego de ser ultrajadas, las sobrevivientes inician una trama de venganza.

En una entrevista realizada por Miguel Graziano, Adrián fue consultado el porque de la elección de esta temática:

Es un tema recurrente que nuestra sociedad trate a las mujeres de manera salvaje. La denuncia atraviesa la película, aunque no dice nada de manera directa. Además, está basada en un caso real. A las chicas las secuestraron, las violaron, las mataron y las tiraron por ahí. (2009)

A nivel estilístico se observan varios cambios como es la elección de dejar de lado un montaje fragmentado característico de los films anteriores por un trabajo más de puesta de cámara. En ese sentido, se elaboran encuadres fijos con tiempos más largos, sin que exista un abuso de la cámara en mano o de los barridos, además de una definitoria utilización de una cámara dentro del auto para transmitir lo que sucede entre las protagonistas, con una puesta mucho más centrada en la focalización interna fija de las jóvenes sin la necesidad de reencuadrar por la acción de la trama. Además se observa un relato cronológico lineal que apunta a este juego de fluidez temporal donde la venganza parece contenida. En esa dirección la característica banda sonora de los films anteriores es reemplazada por el uso del sonido ambiente del campo y los

silencios así como la discursividad de los diálogos deja paso a los silencios. La iluminación es naturalista aprovechando la luz del sol y que la historia se desarrolla en prácticamente en un interminable día.

Es una película que apela al minimalismo y al desarrollo de un relato donde el terror está reprimido en las víctimas hasta su trágico desenlace.

No moriré sola obtuvo los primeros premios del Festival Rojo Sangre de Chile, (Mejor película, mejor director y mejor actriz, que fue compartido por las cuatro protagonistas), en el Festival de Horror de Sydney, en Australia (Mejor película extranjera y Mejor director) y Mejor Película Latinoamericana obtenido en el "IV Festival Montevideo Fantástico". Además, participó del Festival de cine de fantástico de Amsterdam y fue invitada a competir al Festival Internacional de Cine Fantástico, de Ciencia Ficción y del Thriller de Bruselas (BIFFF).

En esta misma entrevista se le preguntó el porque de la elección de filmar sin el apoyo del INCAA:

—¿Los bajos presupuestos son una elección?

—No. Presentamos proyectos en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que aún están en estudio, pero lleva procesos muy largos y nosotros no queremos frenar nuestra producción. Pienso que si no hubiéramos producido nuestras películas de manera independiente, ni siquiera tendríamos chance de presentarnos en el Instituto. Hay que hacer un camino independiente para luego entrar en el mercado, aunque a nosotros nos interesa seguir haciendo cine independiente. (2009)

A modo de conclusión, consideramos que la trayectoria de Adrián García Bogliano sirvió para posicionar al cine regional platense a nivel nacional e internacional a través de una mirada particular sobre el género de terror, muchas veces infravalorado en el cine argentino, donde Adrián se destacó por partir de algunos lugares comunes y fue lentamente imponiendo su impronta. Por otra parte es también reconocido por plantear un sistema de producción que despertó interés en productores extranjeros que vieron que con una inversión pequeña se podía colaborar en la confección de una película de cine independiente. A través de estas obras, García Bogliano llamó la

atención de empresas con trayectoria como Pampa Films y Mórbido Films (*Sudor frio*) y Cinemagroup, Tres Mentas, Mórbido Films y ABS Film Company (*Penumbra*) para gestionar sus presentaciones ante el INCAA para obtener un financiamiento mayor y un estreno comercial a nivel nacional.

Bibliografía

- Graziano, M.. (20 de abril de 2009). El cine de terror platense hace historia. *No Publicable*.
<https://npublicable.blogspot.com/2009/04/el-cine-de-terror-platense-hace.html>.
- Osorio, O. (s.f.). *Cine snuff. La leyenda de los actores que debutan y mueren*.
<https://cinefagos.net/index.php/articulos-y-ensayos/266-cine-snuff.html>.
- Página oficial de la productora Paura Flics. (s.f.) Habitaciones para turistas.
<https://cuttothechasear.blogspot.com/p/habitaciones-para-turistas.html>.

Espacios sonoros de ficción

La construcción de identidades territoriales desde el diseño del paisaje sonoro en producciones audiovisuales argentinas

Gustavo Alcaraz

g.alcaraz@unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El presente trabajo indaga sobre diferentes propuestas para la construcción de los ambientes sonoros de ficción, entendidos éstos como *paisajes sonoros de diseño* (¿espacios sonoros?) dentro de producciones audiovisuales locales.

Desde el análisis auditivo de los *entes acústicos* (Rodríguez, 2000) puestos en escena, proponemos los siguientes interrogantes: ¿Qué identidad tienen o pueden tener los ambientes sonoros? ¿Cuál es el rol, en caso de tenerlo, que juegan los ambientes sonoros que anteceden, acompañan o resuelven la acción?

Tendremos en cuenta dos ejes conductores para el desarrollo del trabajo. Por un lado, la tendencia generalizada al *ojocentrismo* en la producción audiovisual; la ampliamente desarrollada hegemonía de la imagen como principal elemento para entender el lugar/espacio, la situación o la acción a decodificar, la cual en muchas ocasiones deja de lado el desarrollo/diseño de la propuesta sonora.

En segundo término tomaremos las ideas de territorio antropológico y su concepción desde la dimensión sonora para que, en tanto entendemos el sonido como portador de sentido, nos preguntemos sobre el rol que éste puede tener, tanto en la referencialización espacial (interior|exterior – cerca|lejos – etc.) como en la construcción de tramas argumentales.

El trabajo tomará, para poner en discusión las preguntas planteadas, un corpus de obras de producciones nacionales de ficción, claro que no entendiendo éstas como excluyentes o principales referentes de la hipótesis planteada, pero sí que puedan ofrecernos alternativas para abrir el debate.

Por otro lado y sin intención de llegar a un concepto o definición concluyente sobre la problemática, nos proponemos indagar sobre el potencial que puede tener, dentro del discurso audiovisual, la construcción de los ambientes sonoros, en tanto entendamos estos como *paisajes sonoros de diseño*.

Para empezar

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (Marc Augé)

Una idea que dio lugar a los interrogantes planteados es la que nos propone Augè en su libro “Los no lugares, espacios del anonimato” cuando reflexiona sobre lo que él denomina *no lugares* en tanto opuesto al concepto de lugar, y que rescata de Michel de Certeau cuando define el lugar como constitutivo de identidad.

Del mismo modo podemos entender un no lugar como el opuesto al que nos propone Merleau-Ponty, también citado por Certeau, cuando se refiere a los lugares antropológicos y que los define como aquella configuración espacial que contiene una praxis social, económica, religiosa, etc. de un colectivo que lo habita.

Entonces y siempre teniendo como eje para nuestros interrogantes el diseño sonoro, ¿Qué identidad tienen los paisajes sonoros que se diseñan en las realizaciones audiovisuales?

Hablemos primero de Paisajes sonoros

Sin duda sobre el tema Paisajes Sonoros, idea formulada a principio de los años setenta del pasado siglo por el compositor Raymond Murray Schafer quien, además, funda el World Soundscape Project (WSP), podemos encontrar mucha bibliografía y no es nuestra intención profundizar aquí sobre el tema desde su perspectiva original.

Lo que proponemos en estas líneas, y tomando como base la ya existente discusión sobre la figura del paisaje sonoro y todo su desarrollo, es ubicar y poner en conflicto éste concepto desde una particular perspectiva dentro del diseño de sonido en el universo de las producciones audiovisuales y principalmente en aquellas que podemos agrupar en el género ficción desde su concepción más amplia.

Comenzaremos proponiendo, con cierta arbitrariedad, una diferencia entre los términos Territorios Sonoros y Paisajes Sonoros. La necesidad de plantear ésta diferencia se justifica en tanto nos ajustemos a la idea de una posible metodología en la tarea del diseñador la cual usaremos como base para los análisis que realizaremos más adelante.

Tomaremos entonces el término *territorio sonoro* para referirnos a la totalidad de los sonidos que puedan entenderse como pertenecientes al lugar en el que se desenvuelve nuestra ficción.

Sin duda los sonidos posibles de pertenecer a este conjunto -llamado “territorio sonoro”- compongan un número importante pero ¿cualquier sonido puede ser incluido en este conjunto?

Adhiriendo a lo que nos propone Kaiero Claver (2010), los sonidos que componen éste conjunto lo caracterizan, por tanto, son identitarios, relacionales e históricos; establecen un vínculo con los miembros del territorio en el que se reconocen y se definen. Podemos inferir entonces que, si bien la lista en cuestión puede ser extensa, el conjunto no incluye a todos los sonidos.

En lo referente a *paisaje sonoro*, lo planteamos también como un conjunto de sonidos pero lo pensamos como subconjunto del conjunto *territorio sonoro*, ¿por qué? Lo proponemos como un subconjunto del territorio sonoro por entender que el paisaje sonoro es consecuencia de una toma de decisiones, por lo tanto, del conjunto de sonidos que definen el territorio sonoro -de ficción- solo tomamos aquellos que serán constitutivos del paisaje sonoro en tanto se ajusten a nuestras necesidades expresivas.

A modo de ejemplo, podemos suponer un relato de ficción que se desenvuelve en la Ciudad de Córdoba, Argentina. Para quienes viven o conocen el lugar podrán imaginar rápidamente muchos de los sonidos que, como lo propone Merleau-Ponty, definen la configuración espacial que contiene una praxis social, económica, religiosa, etc. del colectivo que lo habita. Ahora bien, durante el desarrollo del trabajo la acción esta centrada en la zona del barrio Alberdi ¿cómo imaginamos ahora el conjunto de sonidos que podrían acompañar el relato? ¿son todos los que rápidamente se vinieron a la memoria en una primera instancia? Al hablar del barrio Alberdi ¿surgieron otros?

Anteriormente dijimos que no profundizaríamos en la historia y evolución de la propuesta de Murray Schafer pero es importante marcar, por un lado, que más allá de pensar el registro sonoro como en un principio se lo tomó -con fines documentales sobre el patrimonio sonoro intangible de un determinado lugar- la idea de paisaje sonoro es entendida como objeto estético; se convierte en una línea de pensamiento musical y se desarrolla años más adelante de lo planteado por Schafer como corriente o género musical específico, o sea, resultado de una acción compositiva.

Por otro lado, pero sumando a lo anterior, la acción de registrar sonido está indisolublemente ligada a la toma de decisiones técnicas derivadas de, por ejemplo, el equipo con que se trabaje y del objetivo que se busque, la ubicación, número y dirección de el o los micrófonos que se usarán, etc..

Estas dos situaciones, a la hora de la recreación de un paisaje sonoro que se ajuste a nuestras necesidades expresivas, nos llevan a definir cuales serán los sonidos que utilizaremos para su construcción. Por lo tanto el resultado del registro siempre será acotado a una determinado conjunto de sonidos, pertenecientes a un conjunto mayor de ellos; los que compongan el territorio sonoro del que están siendo tomados.

Siguiendo con el ejemplo, en el barrio Alberdi se encuentran, entre tantas fuentes sonoras específicas, el Hospital Nacional de Clínicas, el Colegio Manuel Belgrano, el estadio del Club Belgrano o el Cementerio San Jerónimo. ¿Cuáles, entonces, son los sonidos que construirán mi paisaje sonoro?

Los discursos audiovisuales están impregnados de procesos de semantización que en el caso de productos artísticos además son polisémicos, y estos procesos se dan en cada uno de los elementos del sonido y de las imágenes, en relaciones tanto horizontales, en sucesión o diacrónicas como verticales, en simultaneidad o sincrónicas. Rosa J. Chalkho (2014)

La cita de Rosa J. Chalkho nos sirve para sumar a lo expresado un punto más antes de analizar algunos de los ejemplos que intentan ilustrar estas ideas. Entonces nos preguntamos nuevamente ¿En la construcción de nuestro paisaje sonoro solo se atenderán las demandas geográficas, espaciales, culturales, etc. necesarias para ubicar el relato? O ¿Podrá ser, nuestro paisaje sonoro un actor más dentro de la trama y por lo tanto juegue un papel más allá del tradicional “llenar el ambiente” para apoyar la continuidad sonora de la escena?

Esta idea o máxima por demás repetida de la integración de las imágenes y sonidos que permite considerar el relato audiovisual como un todo inseparable ¿queda sujeta a la comunión de lo visual y sonoro en tanto lo sonoro se refiera a la banda de voces, sonidos producidos por la acción de y sobre los objetos (ruidos) y la música? O podemos incluir en esta comunión audiovisual el paisaje sonoro con un rol más activo e interesante para la construcción audiovisual.

Análisis de ejemplos

Aclaremos que los materiales analizados solo se proponen como ejemplos ilustrativos, casi tomados al azar, para la discusión que proponemos en el marco del diseño de sonido y la construcción de aquellas identidades que podemos generar cuando pensamos el paisaje sonoro como una acción compositiva.

Ejemplo 1: *Simple* (serie de 12 capítulos cortos para Internet)

Simple es un trabajo de ficción de la Universidad Nacional Tres de Febrero que se puede ver en el sitio web: <http://un3.tv>

Tomamos para el análisis desde el minuto 00:05:00 del capítulo 1, en donde se puede ver una pareja que se ubica en la terraza de un edificio para dar continuidad a una charla íntima iniciada en una reunión de compañeros de estudio. La conversación deriva en un primer beso y en ese momento la chica le pide disculpas al protagonista diciendo que “...no puede hacer eso”. La chica se levanta y se va. Aclarando que no hay música que acompañe la situación, podríamos rápidamente imaginar el paisaje sonoro urbano diseñado para ese momento. Más allá de la selección específica de sonidos que se ponen en juego para la construcción del ambiente, el protagonismo es muy escaso, principalmente como consecuencia de una muy baja amplitud en la banda y para acentuar el primer plano de la banda de voces (voz en off + diálogos). Ahora bien, en el momento en que, por la reacción de la chica, podemos suponer que algo anda mal, el sonido de un vehículo que se acerca, pasa y se aleja rápidamente, toma relevancia acompañando a la chica en la decisión y acción de levantarse y retirarse de la escena. ¿Casualidad en la sincronía?

Ejemplo 2: *La chica que limpia* (serie policial de 13 capítulos)

La chica que limpia, es una producción Cordobesa que se la puede ver en el portal CINE.AR TV

Tomamos para el análisis a partir del minuto 00:08:15 del Capítulo 2; el paso de una escena que se desarrolla en el interior de un comercio dedicado a la venta de artículos de limpieza a una sucesión de imágenes de la ciudad que acompañan un relato en off de situaciones en las que mujeres de diferentes edades y ocupaciones han desaparecido sin mayores motivos. En cada espacio mostrado en las imágenes se puede inferir que

tienen entre ellos una identidad sonora sensiblemente diferente; una parada de colectivo sobre una avenida transitada en el centro de una ciudad, un parque poblado por estudiantes y con una arboleda y vegetación significativa, una esquina en un barrio tradicional. Sin embargo, el paisaje sonoro que acompaña la propuesta visual, no diferencia de forma destacada cada uno de los sitios mostrados, podríamos decir que no se propuso una identidad sonora para cada lugar. Pero sí y de manera notable podemos escuchar un sonido que hilvana estas imágenes; sonido que en principio y sin ser propio de los lugares mostrados por la cámara, lo podemos asociar a la paleta general del territorio sonoro de cualquier ciudad, pero que en su relación con las imágenes que se muestran puede no quedar tan clara. El sonido en cuestión es el silbido que produce el viento -una corriente de aire- cuando se cuela por una ranura o una abertura que no cierra bien; su presencia continua a lo largo de la escena y la regularidad en la variación de su espectro y amplitud se impone en el diseño del paisaje sonoro... ¿algo se está colando a pesar de que se intenta ocultar? ¿hay algo más que hace ruido en las situaciones descriptas por la voz en off?

Ejemplo 3 *El artista* (película argentina del género comedia dramática del año 2008)

En “*El Artista*” de los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat podemos encontrar una situación como parte del diseño del paisaje sonoro que se repite a lo largo de la obra. En varias oportunidades se puede escuchar como parte del sonido urbano que acompañan diferentes situaciones, no siempre relacionadas y ninguna en un escenario de exteriores, la activación de la alarma de un vehículo. Un sonido que produce una imagen sonora muy marcada -por lo popular del sistema de alarmas al que pertenece- el cual, incluso, interrumpe la acción de la escena; direcciona la mirada de los actores hacia la fuente sonora externa.

El sonido de activación de la alarma de un vehículo, sin duda, lo podemos incluir en el conjunto de sonidos del territorio sonoro de una o cualquier ciudad moderna, incluso, sería difícil que ese sonido pueda ser considerado como señal sonora tal cual la propone Schafer (1994) en función de la globalización que estos sistemas tienen.

¿Cuál es el propósito, entonces, de incluir en el diseño del paisaje sonoro de estas escenas este sonido y con su particular tratamiento en relación figura-fondo en que aparece?

La respuesta más acertada seguramente la tendrá el director de la película o el diseñador de la banda sonora pero, más allá de obtener la respuesta correcta sobre su función, nos parece importante preguntar cuál es el efecto que produce en el espectador, en tanto su particular decodificación de la obra audiovisual, ese sonido en la construcción del paisaje sonoro. ¿Referencia la ciudad? ¿La acción que se propone en la imagen? ¿Un juego capricho del diseñador? ¿Una indicación sobre el rumbo que va teniendo la vida del protagonista?

Estos tres ejemplos, como dijimos, solo intentan ilustrar el comienzo de la discusión sobre la construcción de identidades territoriales desde el diseño del paisaje sonoro. La lista con situaciones similares es, sin duda, inmensa.

Conclusiones

Podemos plantear entonces la discusión de cuáles y cómo los elementos propuestos y sus interrelaciones servirán para que el paisaje sonoro creado se entienda y sirva para el mundo que propone la diégesis de un trabajo audiovisual y seguramente no encontremos una única respuesta. Pero consideramos que es indispensable dejar expresada la necesidad de anteponer a cualquier iniciativa de selección de materiales sonoros para la construcción de una banda de sonido, dos premisas fundamentales: primero que el sonido, como portador de significado, es entendido como tal en tanto es escuchado y se referencializará, ya sea como representación de una posible fuente, de una acción o como mensaje perteneciente a un lenguaje específico, en tanto se considere al sujeto receptor, su entorno cultural y su formación o área de conocimiento (Rodríguez, 2000)

En segundo término, pensar que el diseño de sonido, en la complejidad de sus elementos formantes (los posibles relatos de cada una de sus bandas sonoras y la combinación de éstas) es un potencial generador de tramas narrativas que aportan coordenadas espacio-temporales en las que podemos reconocernos y emplazarnos.

En consecuencia, podemos pensar el diseño desde la composición de paisajes sonoros que potencien la construcción de las identidades que mejor resulten para nuestro trabajo audiovisual.

Bibliografía

- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (1991). *The Responsibility of Forms*. Berkeley: University of California Press.
- Certeau, M. de. (2007). *La invención de lo cotidiano. Volumen I*. Ciudad de México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.
- Kaiero Claver, A. (2010). Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación. *Musiker: cuadernos de música*, (17), 365-388).
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro Estudios Diseño en Comunicación, Ensayos*, (50), 127-252.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

A circulação de ideias sobre o *Instituto de Cinematografia* da UNL no Brasil⁴⁰

Assis, Letícia Gomes de

leticiagomesdeassis@gmail.com

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Resumen

Entre los años 1963 y 1964 el cineasta Fernando Birri viajó al Brasil, después de dejar la dirección del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Birri estuvo en el país acompañado por Manuel Horacio Giménez, Edgardo Pallero e Dolly Pussi, que con él habían hecho parte de la institución. Partiendo de la reconstitución de este trayecto, discutiremos la circulación en Brasil de ideas relacionadas al *Instituto de Cinematografía* de la UNL. A través del análisis de textos y materiales de prensa retirados de periódicos de la época, el objetivo es reflejar sobre los intercambios de ideas y prácticas cinematográficas ocurridos entre los dos países, en este contexto.

Resumo

Entre 1963 e 1964 o cineasta Fernando Birri viajou ao Brasil, após deixar a direção do Instituto de Cinematografia da *Universidad Nacional del Litoral* (UNL). Na ocasião, ele esteve no país acompanhado por Manuel Horácio Giménez, Edgardo Pallero e Dolly Pussi, que também integravam a instituição. Partindo da reconstituição da passagem do grupo pelo Brasil, discutiremos a circulação no país de ideias a respeito do *Instituto de Cinematografia* da UNL. Através da análise de textos e materiais levantados em jornais do período, o objetivo é refletir sobre os possíveis intercâmbios de ideias e práticas cinematográficas, ocorridos neste contexto.

Introdução

O *Instituto de Cinematografia* da *Universidad Nacional del Litoral* (UNL), localizado na cidade de Santa Fé, capital da província homônima, articulou-se a partir de um seminário de “Introdução ao Cinema”, oferecido pelo cineasta Fernando Birri junto ao Instituto Social da universidade em 1956 (Amaretti, Bordigoni y Campo,

⁴⁰ A comunicação apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado em desenvolvimento “Os Primórdios do Ensino Superior de Cinema na Argentina e no Brasil: comparações entre o Instituto de Cinematografia da Universidad Nacional del Litoral e o curso de cinema da Universidade de Brasília”, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (processo nº 2020/06187-9).

2009: 361; Neil y Peralta, 2007: 17).

O objetivo deste trabalho é discutir a circulação no Brasil, entre 1963 e 1964, de ideias a respeito da instituição. O período atinente a esta comunicação diz respeito à passagem de Birri pelo Brasil, depois de deixar a direção do *Instituto de Cinematografía* em 1962.

Naquele ano, a deposição do presidente eleito em 1958, Arturo Frondizi, levou a posse do presidente do Senado José María Guido. Segundo os historiadores Boris Fausto e Fernando J. Devoto (2004: 371-372), apesar de seguir a linha de sucessão constitucional e evitar a instalação de uma ditadura militar no país naquele momento, o governo de Guido duraria apenas um ano e meio e seria marcando como um momento de crise, onde as forças armadas eram o poder político central ⁴¹.

Além de implicar na apreensão da película *Los 40 Cuartos* (Juan Fernando Oliva, 1962), o cenário incluiu medidas que dificultaram a circulação do filme *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), ambas produções relacionadas a escola de Cinema⁴² (Aimaretti, Bordigoni, Campo, 2009: 378; Verbitzky, 1963: 30).

Para além dos fatores que atravessavam a conjuntura política argentina, a formação de uma rede de relações anterior a vinda ao Brasil justifica a escolha do país como destino para o gupo do *Instituto de Cinematografía*. Isso porque Fernando Birri e o brasileiro Rudá de Andrade haviam cursado direção cinematográfica no Centro Sperimentale di Cinematografia, onde ambos se formaram em 1952.

De acordo com Fernão Ramos (2008, 380), Andrade, que na época atuava como conservador da Cinemateca Brasileira e ao longo da década de 1960, entre outras atividades, foi figura fundamental na implantação do curso de Cinema da Universidade de São Paulo (USP), esteve no centro das futuras ligações de Birri com o Brasil. O brasileiro teria recebido a equipe do *Instituto de Cinematografía* em São

⁴¹ O cenário de instabilidade política é anterior à 1962, já que a criação da escola ocorreu no ano seguinte ao golpe de estado civil-militar que destituiu o governo eleito de Juan Domingo Perón. Segundo Mariano Mestman e Christopher Moore (2021: 149-150), em 1955 havia a esperança, por parte de intelectuais e artistas opositores do peronismo, de que o novo cenário representasse uma abertura para as artes. No entanto, ainda segundo os autores, o período se caracterizou por uma modernização contraditória, tanto nas artes como no Ensino Superior.

⁴² De acordo com Aimaretti, Bordigoni e Campo (2009: 378), *Los Inundados* enfrentou diversos obstáculos para sua exibição comercial, além de entraves impostos pelo Instituto Nacional de Cine (INC), que dificultaram a circulação do filme em festivais internacionais. *Los 40 cuartos*, por sua vez, foi proibido em 1963, com base no decreto nº 4965 de 1959, que enquadrava a película no artigo que contemplava a proibição de atividades entendidas como propaganda comunista (Birri, 1964: 167-168; Cossalter, 2016: 256).

Paulo, em conjunto com a equipe da Cinemateca Brasileira.

Através de revisão bibliográfica e da investigação de fontes primárias, como correspondências e publicações de imprensa do período, propomos inicialmente reconstituir as atividades promovidas pelo grupo do Instituto da UNL no Brasil. Em seguida, debatemos alguns dos textos que repercutiram a experiência da escola de Cinema argentina no país. Buscamos assim identificar possíveis diálogos entre determinadas práticas e pensamentos cinematográficos que se desenvolviam em ambos os países.

Atividades de difusão, intercâmbios e colaborações

A maior parte do material levantado a respeito da passagem do grupo do *Instituto de Cinematografía* pelo Brasil é voltada a divulgação de atividades de difusão das propostas e produções da escola de Cinema. Segundo o Boletim da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), Birri teria realizado uma palestra em 11 de abril intitulada “A Experiência de Um Instituto de Cinematografia” (A Experiência..., 1963).

Também no dia 11 de abril de 1963, a coluna de cinema do diário carioca *Jornal do Brasil* publica o artigo “Renovação ou revolução na Argentina?”. Partindo da indagação “Como vai o cinema do mundo subdesenvolvido?”, a coluna escrita por Cláudio Mello e Souza lança mão de uma breve comparação entre Argentina e Brasil, países onde, de acordo com o autor, a produção cinematográfica estaria em fases de renovação.

Neste contexto, Fernando Birri é apresentado como diretor do *Instituto de Cinematografía* e sua obra é valorizada com base na “seriedade com que se dedica à feitura de seus argumentos para filmagem”, enfatizando o método de trabalho desenvolvido na escola de Cinema. O texto termina anunciando uma futura apresentação do filme *Los inundados*, voltada à pessoas ligadas ao meio cinematográfico carioca. Tal atividade seria promovida pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, com apoio da Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

Em 24 de abril de 1963, o *Correio da Manhã*, outro jornal carioca, publica nota afirmando que na semana anterior o cineasta argentino teria exibido a película em uma sessão fechada, no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE):

Birri este de passagem pelo Rio há uma semana e exibiu sua fita [*Los inundados*] em sessão privada no INCE. A boa impressão que havia despertado entre os críticos europeus (alguns: Guido Aristarco, Marcel Martin, Roger Manvel, Arthur Knight) confirmou-se entre os críticos e diretores brasileiros presentes na sessão. [...] Birri é realmente um talento. entre tantas baboseiras distribuídas semanalmente no Rio, seria um alívio ver *Los inundados* em circuito comercial." (Correio da Manhã, 24 de abril de 1963, 2º caderno, p.2)

Ainda sobre as atividades no Rio de Janeiro em 1963, Birri teria mantido contato com Vladimir Herzog, que no início da década de 1960 havia integrado a equipe de voluntários da Cinemateca Brasileira (Souza, 2002: 393). Em correspondência destinada à Jean-Calude Bernardet, também parte do grupo da Cinemateca, Herzog (1963b) informa que ele e Birri teriam mantido contato durante a participação do jornalista no curso de documentário ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff, oferecido pelo Ministério das Relações Exteriores, em parceria com a UNESCO.

O curso teve início em outubro de 1962 e seguiu até março de 1963 (Escorel, 2012). Naquele mês, o grupo que seguiu o curso até o final realizou como exercício prático o curta documental *Marimbás* (Vladimir Herzog, 1963). O roteiro do filme foi escrito por Herzog, Lucilla Ribeiro Bernardet e Shauli Isaac, com direção de fotografia de Dib Luft, montagem de Lucilla Ribeiro Bernardet e direção de produção de Francisco Chagas da Costa.

Francisco Chagas da Costa era estudante do curso e integrante do Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP) - movimento voltado à promoção de ações para alfabetização de adultos e educação de base (Kornis, 2021). De acordo com a matéria do *Diário de Pernambuco* de 28 de abril de 1963, o jovem teria retornado à Recife no fim daquele mês, na companhia do diretor argentino. Em tom hiperbólico a notícia indica ainda a realização de coproduções, a partir do levantamento de capitais privados, além de organizações para implantação de uma futura escola de cinema em Recife.

Outro ponto de contato entre Santa Fé e o Brasil foi um estágio de três meses realizado por Herzog e outro integrante da equipe da Cinemateca Brasileira, Maurice Capovilla, no *Instituto de Cinematografia* da UNL (Ramos, 2008: 380; Moura,

2006).

De acordo com o passaporte de Herzog, o jornalista desembarcou na Argentina no dia 17 de julho de 1963⁴³. No dia 24 daquele mesmo mês, Capovilla escreveu de Santa Fé a Jean-Claude Bernardet, que naquele momento também integrava a equipe da Cinemateca Brasileira. A carta, subscrita por Herzog, comentava as primeiras impressões do Instituto de Cinematografia:

Chegamos há quatro dias, e não tomamos contato com muita coisa. Vimos por enquanto aulas de “Integração Cultural” dada por Hugo Gola, um grande sujeito, e vimos aulas de “Estética e Crítica Cinematográfica” por Saer, outro jovem de boa cultura e vivacidade. Estamos agora tomando contato com os “fotos documentários”, e vimos agora pouco *Tire dié*, na versão original de 55 minutos; versão bastante prejudicada pela falta de entendimento do som, dos diálogos. (Capovilla y Herzog, 1963).

Quanto às ações do grupo do Instituto de Cinematografia no Brasil, após as atividades em Recife em abril de 1963, encontramos notícias de novas exposições e palestras apenas no fim daquele ano. Novamente em São Paulo, também por intermédio da Cinemateca Brasileira, o grupo de Instituto de Cinematografia promoveria novas atividades de difusão. De acordo com a reprodução da coluna de Ignacio Loyola Brandão na edição paranaense do jornal *Última Hora*, a SAC realizou entre os dias 07 e 16 de dezembro, três encontros com o grupo. As atividades fariam parte de um ciclo dedicado a discutir Cinema e Universidade. Além da presença de Birri, a notícia indica que Manuel Horácio Giménez, Edgardo Pallero e Dolly Pussi participariam das atividades.

Com o fechamento da situação política e a perseguição à esquerda no Brasil, decorrente do golpe de estado civil-militar de 1964, Fernando Birri deixa o país naquele ano. Seu destino final será a Itália, no entanto, ele passa antes por outros países como Cuba, Checoslováquia, China e URSS ⁴⁴. Os demais integrantes do grupo do *Instituto de Cinematografia* permanecem no Brasil por mais algum tempo, atuando

⁴³ No documento há indicação de que Herzog saiu ao menos uma vez da Argentina, em direção ao Uruguai, no dia 15 de agosto daquele ano e que não um carimbo com a data de retorno.

⁴⁴ Determinamos al itinerário com base nos registros dos diários de Fernando Birri do ano de. Recuperado de: https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_679/.

nas produções do fotógrafo e produtor cinematográfico Thomaz Farkas, realizadas entre 1963 e 1965 (Ramos, 2008: 389).

Manuel Horácio Gimenez dirige o documentário *Nossa Escola de Samba* (1964), de acordo com Farkas (1972) o argentino teria ocupado o lugar de um primeiro diretor responsável pela produção, que deixou o projeto durante as filmagens. Edgardo Pallero atuou como produtor executivo de *Nossa Escola de Samba* e também dos filmes *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964), *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1964). Dolly Pussi fez a fotografia de cena de *Memória do Cangaço*.

Circulações e recepções de ideias a respeito do Instituto de Cinematografia no Brasil

Um dos textos publicados no Brasil que mais se detém em analisar as propostas do Instituto de Cinematografia é “Birri de Santa Fé”, de Vladimir Herzog. Publicado em 16 de março de 1963 no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. A matéria sobre Fernando Birri é bastante voltada à discussão do filme *Tire dié*.

No texto, o jornalista afirma ter assistido a *Los inundados*, durante o IV Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. No entanto o que fundamenta o debate em torno da obra do cineasta argentino são as virtudes identificadas em *Tire dié*, película visionada neste mesmo período, durante uma sessão no Auditório do Ministério da Educação, em Buenos Aires⁴⁵.

A reação ao filme expressa no texto é bastante positiva, chamando atenção para a forma como o conteúdo documental em *Tire dié* pode ser atrelado a tomada de posição frente aos problemas sociais da América Latina. Esta postura, por sua vez, é defendida como um caminho a ser trilhado em oposição à abordagens virtuosísticas da prática documental. Além disso, o texto chama atenção para a forma como a experiência teria sido conduzida na UNL, com ênfase em seu caráter coletivo, algo que poderia ser aproveitado no contexto das disputas em torno dos projetos de universidade no Brasil:

Por outro lado, *Tire dié* tem uma outra importância, quem sabe maior do que o seu conteúdo. Trata-se, na realidade, da primeira experiência latino-americana, realmente concretizada, de cinema como produto de esforço coletivo. Além de coletivo, universitário. Aqueles que

⁴⁵ De acordo com Herzog (1963a), além de Birri, a exibição contou com a presença do crítico italiano Guido Aristarco e do brasileiro Walter Lima Jr.

combatem pela reformulação de nossa estrutura de ensino em nível superior hão de perceber de imediato a importância desse fato, pois *Tire dié*, na verdade, tem várias dezenas de autores. (Herzog, 1963a)

Cabe destacar que naquele período surgiam os primeiros cursos de Cinema em instituições de ensino superior no Brasil. Entre estas experiências, destacamos a implantação do curso de Cinema na Universidade de Brasília (UnB), que se concretizaria em 1965, ainda no contexto de consolidação da universidade na Nova Capital.

Articulado principalmente pelo crítico e historiador do cinema Paulo Emílio Salles Gomes, que naquele período era também conservador chefe da Cinemateca Brasileira, o curso tem especial relevância pela preocupação demonstrada em formar quadros artísticos, técnicos e intelectuais para o cinema brasileiro, tendo influenciado na implantação de outros centros de formação e pesquisa no país (Autran, 2013: 285-286).

No entanto, para Vladimir Herzog, a proposta de Salles Gomes apostava num caminho institucional que poderia afastar a possibilidade de realização de filmes, o que para ele deveria ser o objetivo principal do projeto. Em carta à Jean-Claude Bernardet, o jornalista informa sobre uma conversa com o Birri onde a questão de Brasília teria sido pautada:

No que diz respeito à Universidade de Brasília, conversei com o Birri longamente aqui no Rio e também, pelo telefone, quando ele estava de partida de S. Paulo. [...] Maurice, eu e o Birri (com este apenas no plano da consulta) achamos que tal Instituto somente teria sentido objetivando trabalhos práticos e que deveria ser criado em torno da realização de um ou de uma série de filmes. Qualquer outra solução é pura conversa mole para Cinemateca ver... Foi assim que foi criado o Instituto de Santa Fé, a partir da realização de *Tire dié*. (Herzog, 1963b).

Para Herzog a experiência do Instituto de Cinematografia um exemplo a ser seguido em Brasília, guiando as atividades a partir de trabalhos práticos, o que, segundo José Inacio de Melo Souza, indica que na visão do jornalista “a conservação e a difusão deveriam se sujeitar a produção (revolucionária)” (Souza, 2002: 393).

Outra tentativa de difusão da a experiência do *Instituto de Cinematografia* no Brasil

se deu a partir do contato entre Birri e o crítico e historiador Alex Viany. Em 07 de janeiro de 1964, Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade assinam uma carta de recomendação para Birri, destinada a Viany. A intenção era facilitar contatos para publicação de um livro escrito pelo cineasta, a respeito da experiência do *Instituto de Cinematografía*.

Naquele momento, Viany era responsável pela coleção Biblioteca Básica de Cinema, editada no Rio de Janeiro através da editora Civilização Brasileira (Autran, 2003: 198). Na carta, há indicação de que caso houvesse interesse em editar o material, a equipe da Cinemateca Brasileira poderia se encarregar da tradução para o português. Provavelmente o documento se refere ao livro *La Escuela Documental de Santa Fe*, publicado na Argentina ainda 1964, pela *Editorial Documento*, editora vinculada ao *Instituto de Cinematografía*.

A proposta não se concretizou, porém um recorte dos textos que compõe o livro foi veiculado no país através d'O *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Entre fevereiro e março daquele ano, o jornal publicou uma série de artigos escritos por Birri, sob o título geral de "Cinema e Universidade".

O primeiro deles, veiculado em 15 de fevereiro de 1964, intitula-se "Um método cinematográfico" e descreve o processo de elaboração do método de trabalho da escola de Cinema, a partir dos fotodocumentários. As obras consistiam na elaboração de exposições sequenciadas de fotografias com legendas sobre temas variados, preferencialmente locais, que buscavam capturar de forma crítica a realidade social santafesina daquele período (Birri, 1963a; Mestman, Moore, 2021: 158; Neil y Peralta, 2007: 22-23).

O texto "Uma experiência-pilôto", publicado em 22 de fevereiro de 1964, reproduz partes do programa de apresentação de *Tire dié*, divulgado durante a exibição de estreia do filme na UNL, em 1958. A respeito do processo de feitura de *Tire dié*, Birri destaca dois pontos centrais que constituíam os pressupostos teóricos que buscava-se colocar em prática na escola de Cinema: a autenticidade do registro documental e a autoria coletiva.

O artigo "A escola de Santa Fé", publicado em 29 de fevereiro, faz uma síntese da produção da escola realizada entre 1956 e 1962 e apresenta sua estrutura curricular e organizacional. "Um filme escola" é o último texto de Birri no *Suplemento Literário*, publicado em 07 de março de 1964. O artigo relata o processo de pesquisa e elaboração

da película *Los inundados*. Mesmo sendo um filme de viés ficcional, o texto reforça o caráter da pesquisa documental que embasou a elaboração do argumento e roteiro do filme.

Colocando lado a lado a discussão central de cada um dos textos publicados no suplemento, tem destaque o papel conferido as possibilidades de transformação social que Birri identifica no documentário. Esta tese é exemplificada pela sistematização da atividade do IC que, segundo a narrativa proposta pela série de artigos, estaria pautada num processo que partia do fotodocumentário, passava documentário e era concretizado plenamente na produção ficcional de base documental.

Considerações finais

De um modo geral, o tipo de circulação estabelecida entre Argentina e Brasil, na relação com o Instituto de Cinematografia, foi influenciada por conjunturas políticas nacionais, mas também por questões do próprio meio cinematográfico do período. Entre a necessidade de deixar a Argentina e a vinda ao Brasil, é possível reconstruir relações de amizade e de circulação de ideias a respeito do cinema, tanto em perspectiva estética e sobre modos de produção, como pelo viés do engajamento com a noção interpretação crítica da realidade social, que envolvia a proposta do Instituto da UNL e os interesses de setores do documentário brasileiro.

Observando a reconstituição das atividades nas quais o grupo do IC esteve envolvido no Brasil, identificamos que a difusão das ideias a respeito da escola de Cinema alcançou um círculo composto por pessoas vinculadas a instituições promotoras da cultura cinematográfica, predominantemente em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também em Recife. Entre estas personalidades, se destacam nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, e outros que, além disso, atuavam também no Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Rudá de Andrade, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla e Alex Viany.

Em vista disto, é relevante salientar a forte circulação, neste período, das ideias do PCB junto a intelectuais e artistas. Segundo Marcelo Ridenti (2000: 72), durante a década de 1960, devido a desestalinização do partido posta em marcha a partir do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, a política cultural do PCB passou a ser formulada pelos artistas e intelectuais ligados ao partido, constituindo “talvez o

tempo em que o PCB mais tenha influenciado a vida política e intelectual nacional (...)” (Ridenti, 2000: 72).

Assumindo tal perspectiva, identificamos a necessidade de aprofundar o estudo das questões estéticas e ideológicas, presentes nos materiais produzidos e veiculados sobre o *Instituto de Cinematografía* no Brasil, durante a primeira metade da década de 1960. Esta discussão pode ajudar a compreender os fatores que levaram a aproximação entre o grupo do *Instituto de Cinematografía* e figuras do meio cinematográfico, em especial aquelas ligadas ao PCB, bem como ao reconhecimento de aproximações e distinções entre as propostas dos cineastas argentinos e as questões que envolviam o meio cinematográfico e cultural brasileiro do período.

Bibliografia

- Aimaretti, M., Bordigoni, L., Campo, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina: formas, estilos y registros (1986-1969)* (pp.359-394). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Autran, A (2003). *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva.
- Autran, A. (2013). O cinema no campo da comunicação. Em J. C. Lima y J. Marques de Melo, (Orgs.). *Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil 2012/2013 – Memória* (pp. 275-291). Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).
- Birri, F. (1964a). *La escuela documental de Santa Fe: una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*. Santa Fe, Argentina: Ed. Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L.
- Birri, F. (15 de febrero de 1964b). Cinema e Universidade I: um método cinematográfico. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p.5.
- Birri, F. (22 de febrero de 1964c). Cinema e Universidade II: uma experiência piloto. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p.5.
- Birri, F. (29 de febrero de 1964d). Cinema e Universidade III: a escola de Santa Fé. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p.5.
- Birri, F. (7 de marzo de 1964e). Cinema e Universidade IV: um filme escola. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p.5.
- Brandão, I. L. (6 de diciembre de 1963). *Última Hora (PR)*, p.8.
- Burton, J. (1986) *Cinema and Social Change in Latin America: conversation with filmmakers*. Austin: University of Texas Press.

- Capovilla, M, Herzog, V. (24 de julio de 1963). Correspondencia para Jean- Claude Bernardet. Santa Fe: Acervo Vladimir Herzog.
- Cossalter, J. (2016). *El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950 - 1976)*. (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Escorel, E. (22 de noviembre de 2012). Missão Sucksdorff: o que poderia ter sido (parte 9). *Piauí*. Recuperado de <https://piaui.folha.uol.com.br/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido-parte-9/>.
- Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC). (1963). A Experiência de um instituto de cinematografia (1963). *Boletim Sociedade Amigos da Cinemateca* (pp. 9-12). São Paulo: Autor.
- Fausto, B.; Devoto, F. J. (2005). *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34.
- Fernando Birri Virá da Argentina para Rodar Filme e Ensinar Cinema (28 de abril 1963). *Diário de Pernambuco*, p.29.
- Gomes, P. E. S.; Andrade, R. (7 de enero de 1964). Correspondencia para Alex Viany. São Paulo: Arquivo Alex Viany.
- Hamburger, E. (2020). Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. *Doc On-line*, 1(27), 81-108.
- Herzog, V. (16 de marzo de 1963a). Birri de Santa Fé. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, p.5.
- Herzog, V. (2 de mayo de 1963b). Correspondencia para Jean-Claude Bernardet. Rio de Janeiro: Acervo Vladimir Herzog.
- Kornis, M. (2021). Movimento De Cultura Popular (MCP). *Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Recuperado de <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-de-cultura-popular-mcp>.
- Lusnich, A. L. (2014). Del comparatismo al transnacionalismo Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. *Toma uno*, 99-110.
- Mattos, C.A. (2006). *Maurice Capovilla - a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Mestman, M. Moore, C. (2021). On the amateur origins of Fernando Birri's Documentary School of Santa Fe. En M. Salazkina y E. Fibla (Eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (pp.149-168). Bloomington: Indiana University Press.
- Moura, M. (2006) Fernando Birri: Um construtor de Utopias. *Pesquisa Fapesp*. Recuperado de <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-construtor-de-utopias/>.

- Neil, C. y Peralta, S. (2008). 1956-1976: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyero, et al. (2008). *Fotogramas santafesinos: instituto de cinematografía de la UNL (1956-1976)* (pp.11-82). Santa Fé: Ediciones UNL.
- Souza, J. I. M. (2002). *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record.
- Ramos, Fernão (2008). *Mas afinal... o que é documentário?*. São Paulo: Senac.
- Ridenti, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- Verbitsky, H. (marzo de 1963). El caso de “Los inundados”. *Tiempo de Cine*, Tribuna Abierta, p.30-32.

Malvinas: cercanía territorial y representatividad audiovisual

Bianchi, Marta Pilar

martapilarbianchi@gmail.com

UACO-UNPA

Castro, M. Angélica

Angie.cast@gmail.com

UACO-UNPA

Molfese, Ana Sol

anasol.molfese@gmail.com

UACO-UNPA

Stoichevich, Mariano

mstoichevich@gmail.com

UACO-UNPA

Resumen

Esta ponencia examina las formas de representación estético-narrativa de un corpus de filmes regionales realizados en territorio Patagónico general y Malvinas en particular por realizadores santacruceños. Las películas analizadas son: Cortometraje *Por Dos* (1996, Andrés Barrera), *Sólo Conocido por Dios* (2008, Rodrigo Magallanes), *Flores en el Desierto* (2010, Pablo Walker), *1892 1982 Dos Historias de Malvinas* (2016, Pablo Walker), *Malvinas de Vernet al Gaucho Rivero* (2017, Pablo Walker) y *Estancia Mate Amargo* (2020, Pablo Estefó). La selección de estas obras, gestadas en el marco temporal 1996 - 2020, explora el desarrollo interno de los procesos cinematográficos en función de establecer un vínculo entre ejes de contenido y pautas estéticas, buscando regularidades entre las piezas audiovisuales analizadas. Una notoria característica es la recurrencia de Malvinas como tema (central o secundario) en la mayoría de las obras analizadas. Así, los escenarios, los cuerpos, las caracterizaciones del territorio regional, los actores y los nudos dramáticos de los relatos, son analizados en busca de conexiones que permitan tipificar las referencias a este territorio desde las pautas estéticas del cine regional de Santa Cruz, poniendo en valor acontecimientos que generaron espacios de comunicación, producción y desarrollo de contenidos audiovisuales como parte del acervo cultural regional.

Introducción

Este trabajo se origina en el marco del proyecto de investigación “*Estéticas de la producción e identidad en el audiovisual de y en Santa Cruz 1996-2020*” que analiza piezas audiovisuales narrativas, gestadas en la provincia de Santa Cruz entre 1996⁴⁶, y 2020⁴⁷. El objetivo de esta investigación es producir interpretaciones que contribuyan a la discusión alrededor de la construcción de la categoría de audiovisual regional.

Llevando adelante este proceso, reconocimos un subgrupo de piezas audiovisuales cuya narrativa giraba en torno al territorio Patagónico, con referencias recurrentes a Malvinas como tema principal o secundario. Así, pretendemos contribuir con esta ponencia a la reflexión en torno a las formas de representación estético-narrativas de estos tópicos en el grupo de piezas elegidas, vinculadas al cine regional santacruceño. Ellas son: Cortometraje *Por Dos* (1996, Andrés Barrera), *Sólo Conocido por Dios* (2008, Rodrigo Magallanes), *Flores en el Desierto* (2010, Pablo Walker), 1892-1982 *Dos Historias de Malvinas* (2016, Pablo Walker), *Malvinas de Vernet al Gaucho Rivero* (2017, Pablo Walker) y *Estancia Mate Amargo* (2020, Pablo Estefó).

Corpus de piezas audiovisuales analizadas: cine de Patagonia Austral y Malvinas

Para situar al lector, resulta necesario un rápido racconto de los argumentos y tipología de piezas analizadas: “*Por Dos*” (1996) es un cortometraje de ficción dirigido por A. Barrera y H. Gramajo, que narra la historia de Juan Rodríguez, un ex combatiente de Malvinas que trabaja en un pozo petrolero. Tras ser despedido como resultado de las secuelas físicas causadas por su paso por la guerra, atormentado por la muerte de su mujer embarazada y su pasado como soldado, al enterarse de la visita de Mario Benjamín Menéndez al canal de televisión local, decide ir a su encuentro para asesinarlo.

“*Solo conocido por Dios*”, estrenado en 2008, es un documental de Rodrigo Magallanes, realizador rosarino, que reivindica la historia de José Honorio Ortega, único soldado santacruceño caído durante el conflicto de Malvinas, a través del testimonio de sus familiares y un veterano que regresa a Malvinas para recorrer los lugares en la postguerra austral.

⁴⁶Año de la primera proyección de un audiovisual santacruceño en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA).

⁴⁷Año de presentación de la primera tesis de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de UNPA.

Del realizador Pablo Walker, oriundo de la localidad de Puerto San Julián, pcia de Santa Cruz, seleccionamos tres piezas: la primera, *“Flores en el desierto”* (2010), es una ficción histórica realizada con apoyo de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA) y la comunidad local. Narra el momento de la fundación de San Julián en 1901 durante la presidencia de Roca, quien firma el decreto de creación del pueblo.

“Dos Historias de Malvinas”, es una docuficción que se sumerge en el escenario de las Islas del Atlántico Sur a través de un relato en primera persona de la colonización del territorio en dos etapas marcadas históricamente y entrecruzadas: la llegada de colonos ingleses en 1892 y la guerra en Malvinas de 1982.

Por su parte, *“Malvinas, de Vernet al Gaucho Rivero”* presenta este territorio doscientos años atrás, como objeto de disputa de las grandes potencias mundiales. Pone en escena la manera en que los recursos naturales del Atlántico sur fueron explotados por foqueros y balleneros de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. A través del formato de docudrama Walker presenta una mirada particular al interior de este complejo escenario y procura desentrañar las causas que condujeron al ataque norteamericano, la usurpación británica y la sangrienta revuelta de Rivero.

La última pieza del corpus analizado es *“Estancia Mate Amargo”* (2020) dirigida por Pablo Estefó. Este documental realizado por estudiantes de la carrera de Comunicación Audiovisual como tesis final de grado, narra la historia de un radioaficionado que durante la guerra de Malvinas mantuvo comunicación con los soldados argentinos en las Islas, recreando los escenarios de 1982 y entrevistando a los protagonistas.

El territorio patagónico: protagonista constitutivo de la trama

Las piezas analizadas enmarcan sus relatos en una Patagonia Austral representada como territorio vasto, hinóspito, solitario, con una naturaleza bella y brutal. Un territorio “a conquistar” reservado solo para quienes pueden sobreponerse a su clima. Malvinas está presente en los argumentos recreados, ligada al territorio tanto en la historia de sus habitantes (conectados entre Santa Cruz y las islas por lazos de sangre e historia de comercio y poblamiento), como por las huellas y secuelas de la guerra en sus protagonistas.

Las características de los paisajes de ambos lugares son transmitidas con imágenes contundentes, caracterizando y dándole identidad a estas producciones. Las imágenes

referidas al espacio tienen múltiples significados, el paisaje aparece como una intervención estética “El interrogante acerca del paisaje destituye toda posibilidad de contemplar(lo) de manera inocua porque emerge como un modo de representación de relaciones socio-regionales que definen modalidades de ostensión de subjetividades en pantalla” (Siragusa, 2017)

Para el caso de *“Flores en el desierto”* los indicadores de identidades territoriales permiten dar cuenta de un paisaje representado con espacios inmensos y semidesérticos y el mar del sur argentino. Durante gran parte de la película se observan grandes planos generales de la playa, del puerto, los acantilados, de las construcciones típicas solitarias en la inmensidad del territorio y de los campos con ovejas. La forma en que se registran las imágenes, contribuye a brindar protagonismo al “territorio” y son dadoras de sentido en la narración.

También, a través del relato se manifiesta la manera en que el clima patagónico determina las decisiones cotidianas y la forma de vida: por ejemplo, en una de las escenas iniciales mientras una de las protagonistas riega las flores, explica que “con paciencia, a pesar de la escarcha y el viento las flores pueden crecer igual”. En una escena dramática, una tormenta de viento y nieve, rompe una ventana y abre la puerta, arrojando un farol al piso con el peligro concreto de incendiar el edificio debido a las latas de kerosene almacenadas en el lugar. Otra situación que ejemplifica la lucha del habitante patagónico por sobrevivir al clima hostil se representa en escenas donde los protagonistas hacen leña, palean nieve o caminan contra el viento con dificultad. El viento, como característica omnipresente de identidad de la región patagónica, se destaca en un diálogo donde el protagonista comenta: “A mí, sin embargo, el viento me gusta, el viento es el alma libre de la Patagonia, el espíritu que sopla...”.

Los paisajes y las peculiaridades climáticas se destacan como característica que los identifica, transformándose en territorios expresivos que narran, que dan lugar a una estética singular. Malvinas, en esta obra, está representada como territorio cercano y conectado comercialmente, se evoca en el relato la llegada de barcos al/desde el puerto de las Islas Malvinas.

En *“Dos historias de Malvinas”* y *“Malvinas: de Vernet al gaucho Rivero”*, Walker mantiene una narración donde el paisaje patagónico continental y malvinense enmarca historias de habitantes luchando en un ambiente natural adverso. En estas piezas, el paisaje no solo está representado por planos generales, sino que es enunciado por el

narrador: “tristísima atmósfera de soledad atravesada por el viento infinito”... “vasta y desierta estepa patagónica”. Así, en la construcción identitaria de los personajes, el clima patagónico y sus adversidades, la inmensidad del territorio, temple el carácter de los protagonistas, narrando casi con tintes épicos la capacidad por sobreponerse a los elementos (sur, mar, frío, viento, desierto). Por otra parte, en estos relatos también, Malvinas y el continente están conectados desde los lazos familiares, políticos y comerciales de sus habitantes, por lo menos desde finales del siglo XIX.

En el caso de *“Por Dos”* se trabaja el territorio desde la identificación con lo local a través de escenarios naturales que funcionan dramáticamente potenciando la propuesta desde lugares como paisajes autóctonos, o construcciones edilicias de la época. “La elección de las locaciones resulta central en la construcción y reproducción de imaginarios sobre Patagonia, en tanto define las características geográficas de la región, pero también las particularidades culturales de quienes residen en ella y su identidad”(Flores, Kejner y Avelleyra, 2018) Decisiones narrativas como la ausencia de diálogo y la utilización dramática de la música en gran parte del film se constituyen en marcas distintivas que representan la idiosincrasia de la comunidad en la que transcurre el relato.

En este sentido, es necesario destacar también la utilización de la cámara de Barrera y Gramajo, en función de establecer el tono dramático de la producción. El uso de primerísimos primeros planos y planos detalle nos hace partícipes directos del dolor al que se enfrenta el protagonista en el momento en que le informan de la muerte de su esposa embarazada o a través de las manos que sujetan el féretro de su hijo. Este relato, siempre tiene como marco la ciudad santacruceña y sus paisajes naturales desérticos, de largas distancias.

“Solo conocido por Dios” es un documental donde el paisaje, nuevamente, enmarca los relatos: cada lugar visitado en Malvinas o en el continente, tiene un significado en la historia de José Honorio Ortega y su familia. La imagen territorial de Malvinas se presenta desde la óptica actualizada de un suelo renovado: lejos de resaltar sus condiciones climatológicas adversas como es representada en otras obras, es explorada por el protagonista motivado por el sentido de rememorar el sentido de los espacios. Sin el dramatismo de otras piezas audiovisuales, el paisaje también se presenta vasto y frío, pero con la intención de situar al espectador en las vivencias de los combatientes y los isleños, sin la fuerza determinante de las otras narraciones. Las huellas de la guerra

que perduran en el tiempo evidencian un paisaje con poca intervención humana tras un cuarto de siglo de acontecido el conflicto bélico, se presenta entonces el recupero del pasado desde la construcción de la memoria sobre el territorio en articulación con el testimonio oral de sus protagonistas, pero desde una perspectiva revisionista con el relato in situ de sobrevivientes.

En el documental *“Estancia Mate Amargo”*, el relato testimonial de sus protagonistas, se enfoca en la comunicación entre el continente y las Islas Malvinas. La imagen representada en estos fragmentos recrea el territorio austral de las Malvinas con escenas de tono onírico, compuestas por elementos del paisaje que sitúan al espectador: el campo desértico con flora autóctona patagónica y las costas del mar atlántico son los componentes del escenario identitario más relevantes. Por otra parte, el continente es representado por sus playas de canto rodado y acantilados. Viento, aves marinas, inmensidad y soledad tipifican las representaciones de la Patagonia Austral.

Los protagonistas de las historias: “los patagónicos”

Las producciones representan mayoritariamente, como se ha esbozado, actores condicionados/forjados por la rudeza del clima y el territorio patagónico. Cuerpos sufrientes, fuertes, solitarios y resistentes. Se encuentran escasamente representadas las mujeres (casi siempre como personajes secundarios) y los habitantes de pueblos originarios de Patagonia.

En el relato del pasado decimonónico del territorio patagónico austral, se rescata la diversidad de orígenes de los habitantes patagónicos, haciendo referencia a británicos, austrohúngaros, asturianos y franceses, entre otros. En las piezas analizadas, los actores son mayoritariamente varones y extranjeros y se reivindican las historias de inmigrantes en Patagonia, particularmente aquellas que ligan en su biografía los territorios de la costa Patagónica Austral con Malvinas. En las historias contemporáneas, los protagonistas son ex-combatientes de Malvinas, sus familias y actores conectados al suceso.

Ahora bien, los recursos utilizados y las caracterizaciones logradas, configuran un modo particular de articular la narración. No solo el arco de características específicas de los personajes contruídos, sino el tipo de actores con los cuáles se trabaja, los

testimonios que se retoman y las elecciones estilísticas en relación a ello marcan distintivamente estas producciones.

Comenzando por la producción filmica de Walker, ésta se caracteriza por trabajar sobre la revisión histórica y fundacional de su zona de pertenencia; Puerto San Julián, en la pcia. de Santa Cruz, conectada particularmente con Malvinas. En palabras de Campo y Silva (2019), “La historia del cine documental argentino se presenta más regional que capitalina, con focos de producción diseminados por el país”. El corpus realizativo de Walker confirma esta observación. Campo- Silva proponen el concepto de “ciudad media audiovisual”, a partir del cual caracterizan a una localidad que se presenta no solo como posible locación en la cual filmar, sino que se erige también “como productora, promotora, divulgadora de films”. Claramente éste es el caso de la localidad de Puerto San Julián, donde este realizador produce la mayor parte de sus relatos con el apoyo de la sede local de la UNPA (en calidad de co-productora), amigos y vecinos, que no solamente aportan materiales escenográficos, utilería, vestuario, sino que además participan frente a cámara como protagonistas de las recreaciones de época que integran sus films. Valiéndose de la ficcionalización de hechos históricos, donde la estética del claroscuro y un acertado estudio pictórico de fundamento acompañan de manera ilustrada los usos y costumbres de la época, construye documentales presentando un complejo entramado de datos y personajes que buscan dar cuenta de la vida de los pobladores de la zona, atravesada por conflictos territoriales y económicos. Persigue así la representación de un espacio narrativo que involucre al espectador, mediante el recurso de la recreación. Como indica Panessi “la ficcionalidad de lo documental, comprendida como significación del testimonio y no como uso exclusivo del género.” (2011)

Lía Gómez (2012) destaca el hecho del trabajo con actores locales, dado que la pertenencia de los mismos con la cultura, creencias y formas de hablar de los personajes suma al verosímil de la propuesta. “Esta condición de localización de personajes adhiere una verosimilitud a la propuesta; dada por la misma cultura de los involucrados que conviven diariamente con las creencias contadas”. Un dato relevante, que forma parte de la narrativa que atraviesa la obra de Walker, es el hecho de que los personajes de origen inglés hablan en su idioma natal. De alguna manera, estamos acostumbrados a la representación de personajes (traídos a nuestras pantallas por los estudios de Hollywood) que se expresan en el idioma del país productor, con la

particularidad de que suelen utilizar acentos que pretenden caracterizarlos como extranjeros. En “*Malvinas...*”, los protagonistas del relato se expresan en un inglés verosímil, que suma a la caracterización territorial y propone al espectador una alternativa diferente en términos de identificación. Estos recursos narrativos establecen una propuesta que refuerza la noción de cine regional a partir de un trabajo que se sirve -en palabras de Flores (2019)- “... de la configuración de personajes y relatos acordes con los perfiles culturales de cada región, así como de las particularidades que exige cada territorio desde lo industrial y espectacular.”

Para el caso particular de “*Dos historias de Malvinas*”, el formato narrativo televisivo compone desde un modo expositivo participativo, según Bill Nichols, una mirada histórica y social sobre los habitantes de la ciudad de San Julián y los habitantes de las Islas Malvinas: “*toda mirada es producto de una construcción social, histórica, política, económica y cultural situada*”. (Arancibia y Barrios, 2017)

El legado cultural es el eje principal que evoca el documental a través de un tejido narrativo compuesto por fragmentos de imágenes de archivo, reconstrucción histórica con actores locales en escenarios santacruceños, y un recorrido actual en los escenarios que fueron lugar del conflicto de 1982. La figura del narrador recorre la región en busca de los descendientes de malvinenses instalados en la localidad como así también a soldados protagonistas de la guerra. El paralelismo histórico propone la cercanía en las historias, que por momentos produce un distanciamiento por la decisión realizativa de uso del lenguaje extranjero. La palabra, en el universo diegético, propone el extrañamiento del pasado.

En “*Por Dos*”, Barrera y Gramajo comparten con Walker el uso de determinados recursos narrativos en función del establecimiento de la diégesis: la ficcionalización de hechos históricos necesarios para potenciar el conflicto del personaje protagonista, por un lado, y el trabajo con miembros de la localidad (tanto actores profesionales como vecinos) que constituyen el entramado social que proporciona al relato el sustento de “realidad” necesario para generar en el espectador empatía con el protagonista. Nuevamente se observa en la columna vertebral de estos relatos regionales el apoyo en la “condición de localización de personajes” que menciona Gómez anteriormente.

Una característica a destacar, en particular en “*Por Dos*” y “*Estancia Mate Amargo*” es la construcción del campo sonoro como puente entre la realidad construida y la realidad recordada, bajo el plano subjetivo de sus protagonistas: por ejemplo, el campo

visual se cierra ante una imagen de soldados en el campo de batalla, donde las bombas y los disparos del enemigo marcan la mirada del soldado corriendo por el camino desértico Malvinas. Estas escenas, en ambas películas, componen una recreación ficcional de un ataque en la línea de fuego terrestre.

Por otra parte, la palabra testimonial en el documental es el soporte verosímil del acontecimiento, en las piezas analizadas, los testimonios -ya sea como fragmentos de archivo recreados o entrevistas actuales a los protagonistas- son un recurso ampliamente utilizado para componer el relato en todas las obras del corpus.

Conclusiones

“Por «imagen» entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo)”. (Bazin, 2006)

Desde el aspecto estético, las producciones santacruceñas expresan diferencias vinculadas a sus modos de contar en imágenes. Las experiencias de sus realizadores se visualizan en la aplicación de distintos recursos y elementos, fotografías como documentos de archivo que confirman el realismo, la música extradiegética como contrapunto del universo diegético que compone un escenario verosímil, la construcción de un universo sonoro que crea un espacio paralelo, un fuera de campo relativo a la memoria auditiva, la interacción de las voces de sus realizadores, sus puntos de vista y declaraciones que sustentan el discurso. Si bien hay distancias entre las obras, de tiempo, espacio y territorio, la elección de la estética en cada una de ellas logra la mediación de subjetividad sobre el objeto representado. El espacio de acción que marca la territorialidad desde la imagen y su estética, es la particularidad que singulariza su representación.

Las obras analizadas se diferencian en aspectos tales como el género trabajado, la complejidad de producción, dimensión del elenco, realización desde lo técnico o propuesta estética, pero es posible observar de qué manera las producciones regionales parecen compartir aspectos constitutivos claves, que posibilitarían a futuro una

caracterización particular de los aspectos que las distinguen como “cine regional”. Las producciones audiovisuales regionales permiten que la producción audiovisual se pluralice, dando lugar a representar otros temas y otras estéticas. Representan imágenes que recrean territorios y subjetividades con figuras locales, identidades audiovisualmente representativas.

A las particularidades estéticas y realizativas en las maneras de representar el territorio y sus habitantes, podemos sumar las caracterizaciones dominantes en las obras: un territorio indómito que condiciona la vida cotidiana de sus habitantes protagonizando los relatos. Unos habitantes sufrientes por los hechos históricos y políticos que condicionan su presente. Malvinas es un eje omnipresente en la narrativa de estas piezas audiovisuales: cara a los habitantes de Patagonia Austral por su pasado decimonónico conectado o por su contemporaneidad de heridas abiertas. Miradas diferentes de Patagonia Austral y de Malvinas. Miradas de, desde y en Santa Cruz.

Una cuestión contextual no menor tiene que ver con el contexto general que promovió estas producciones. En Argentina, La Ley de Fomento del Cine y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), con sus respectivos mecanismos de instrumentación, promovieron la actividad audiovisual en distintas regiones, provincias y ciudades del país (Kejner, 2018; 2017). Fueron políticas que dieron lugar a un fenómeno sin precedentes descentralizando la producción de contenidos audiovisuales. Permitió que desde los diferentes territorios nacionales se impulsara la producción de nuevas narrativas y de esta forma se pudo dimensionar la riqueza expresiva de las diferentes regiones y sus construcciones identitarias. Por otra parte, el acceso a las tecnologías digitales ha posibilitado a realizadores de diferentes puntos del país a poner en práctica estrategias de producción y distribución de contenidos que anteriormente parecían reservados únicamente para los realizadores de la Capital del país, logrando de esta forma llevar a las pantallas una gran cantidad de historias regionales que anteriormente no hallaron un espacio de difusión masivo. “De esta forma, y gracias al impulso de nuevas tecnologías, en los últimos veinte años nuevos realizadores e instituciones desarrollaron “otros modos de producción y formas de narrar lo local, lo regional, lo nacional y lo global” (Arancibia y Barrios, 2017).

Bibliografía

- Aumont J., Bergala A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ed digital Titivilus.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Audiovisual y región: Reflexiones interdisciplinarias primera parte. *folia Folia Histórica del Nordeste*, (30).
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y Región. Ensayos, proyectos y películas*. Paraná, UNER; Santa Fe, UNL. El país del Sauce ed.
- Campo, J., y Silva, A. (2019). AUDIOVISUAL Y REGIÓN: Otra historia en los estudios del arte latinoamericano. *Caderno CRH*, 32(87), 549-559. Recuperado de <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.32384>.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.
- Flores, S., Kejner, J. E., y Avelleyra, A. C. (2018). Locaciones en el cine de Patagonia: Una aproximación al estudio comparativo entre películas de realización local y externa. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), 143-164.
- Gómez, L. y Observatorio del Sector Audiovisual de la República Argentina. (2012). *Construyendo historia (s), ver para creer en la televisión: Relatos y narrativas en la televisión digital argentina*.
- Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Folia Histórica del Nordeste*, (30), 65-93.
- Kejner, J. (2018). Asociativismo, una táctica para el desarrollo audiovisual en las provincias. Análisis de prácticas y discursos en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), 108-142.
- Panessi, H. (2011). Cine e identidad: Una visión en el marco del Bicentenario. *La Escalera - Anuario de la Facultad de Arte*, (21), 199-210.
- Siragusa, C. (Comp.). (2017). *La Imagen Imaginada: Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Universidad Nacional de Villa María.

Hoy partido a las 3

Ejercicios de reterritorialización de una puesta en escena⁴⁸

Compagnucci Ana Paula

compagnuccipaula@gmail.com

Doctorado en Semiótica-UNC-CONICET

Robledo Paula Agustina

paula.robledo@mi.unc.edu.ar

Doctorado en Semiótica-UNC

Resumen

Los discursos audiovisuales que emergieron en los últimos años por la incorporación en la producción audiovisual de subjetividades que históricamente fueron relegadas nos provocan preguntarnos sobre cómo las películas producidas por personas marcadas y oprimidas por su género (De Lauretis, 2000; Zecchi, 2016) y por categorías regionalistas (Flores, 2013; Lusnich y Campo, 2018; Kriger, 2019), introducen miradas, enunciaciones y representaciones (Bettendorff y Pérez Rial, 2014), o, cuestionan las representaciones dadas. El presente estudio propone una metodología de análisis, aplicado al film *Hoy partido a las 3* (Clarisa Navas, 2017); para entender el modo en el que se visibilizan (o no) los sistemas y mecanismos que marginalizan ciertos cuerpos y discursos. Al film se le aplicará un análisis formal, con el objetivo de entender el modo en el que es representado el espacio retratado en el film y la forma en la que los personajes protagónicos lo habitan, se vinculan con el mismo y con otros sujetos. Se consideran como espacio de análisis los mecanismos internos de la película (forma y contenido)(Kuhn, 1991) que serán posteriormente relacionados con la producción de sentido en el film.

Tami, joven muchacha vestida con ropa deportiva, hace dominadas en un playón en donde la luz se va encendiendo al tiempo que llegan otras muchachas, y se devela mediante la ampliación del cuadro, que estamos en una cancha de fútbol 7. Comienza

⁴⁸ El presente trabajo fue realizado en conjunto en el marco de los proyectos de investigación: “En los márgenes: sujetos, discursos y políticas de vida en la contemporaneidad”, radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales; y “Travesías de la Audiovisualidad en Córdoba. El espacio y los espacios (2010-2020)”, radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes; ambos financiados por SECYT durante el período 2018-2022 y radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.

un partido de entrenamiento con una cámara que se mueve entre las jugadoras a nivel de la pelota y los pies, dándonos una privilegiada perspectiva desde donde ver las jugadas y la interacción entre las futbolistas. En la escena inaugural de la película *Hoy partido a las tres* (Clarisa Navas, 2017) se retrata un entrenamiento del equipo de fútbol de un grupo de muchachas del nordeste argentino, en el que aparecen una serie de problemáticas que atravesarán el resto de la película: las diferentes personalidades, edades y cuerpos dentro de un equipo deportivo; las complejidades para realizar un deporte amateur con escasos recursos económicos; la dificultad para tener espacios donde entrenar y jugar un deporte sumamente popular en el cunizadas. al se margina y menosprecia a los equipos formados por corporalidades femi

Cumbia, motos, bicicletas, barrios de calles de tierra, discusiones acaloradas, charlas joviales, fútbol y dramas amorosos picarescos inundan la pantalla durante la hora y media que dura la película; un universo casi exclusivamente de mujeres, y un personaje principal colectivo que es el equipo de “Las Indomables”. En un relato estructurado a partir de un torneo que transcurre en un solo día, se desarrolla esta ficción que toma recursos de la no ficción para retratar las relaciones entre un grupo humano y un espacio desde una perspectiva que no es usualmente abordada en la filmografía argentina contemporánea.

Urgencia y emergencia

Esta película nos resulta de interés a la hora de pensar cómo desde las diferentes regiones del país se introducen miradas sobre la propia identidad, la experiencia en la performatividad género-sexual, los presupuestos culturales de las regiones retratadas y el modo en el que las geografías afectivas condicionan a los personajes (Flores, 2019; Depetris Chauvin, 2019). Esta perspectiva da cuenta de un problema más complejo vinculado con el género, la edad, la racialidad y la clase.

En las últimas dos décadas se vive un proceso de crecimiento del sector audiovisual marcado por la expansión social de la lógica de lo portátil, la rapidez del registro, almacenamiento y reproducción, entre otros factores, que propician nuevas exploraciones formales, críticas y conceptuales. A esto se le añade, a nivel nacional, un proceso político legislativo que se inicia en 2009-2010, con la promulgación y posterior implementación de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual; y a

nivel provincial, con la implementación de políticas culturales regionales en forma de leyes provinciales, programas de apoyo y fomentos a la actividad audiovisual (Siragusa, 2018a; Kriger, 2019). Esto habilitó a que a la industria cultural audiovisual ingresaran narrativas y estéticas atravesadas por un imaginario geográfico cultural regionalista (Flores, 2013; Lusnich y Campo, 2018; Kriger, 2019; Siragusa, 2018b), lo que generó un campo de posibilidades para la incrementación del espectro de imágenes procedentes de sujetos y espacios regionales, y el acceso a nuevas condiciones para la realización de largometrajes. En ese contexto además emerge un mayor número de discursos audiovisuales producidos por directoras mujeres: egresadas de escuelas de cine de las diferentes provincias, beneficiarias de premios, fondos y fomentos, reconocidas en festivales y muestras, desde los distintos territorios nacionales. La incorporación de nuevas subjetividades a los circuitos de la producción y exhibición audiovisual, permite imaginar movimientos discursivos de desplazamiento estético y temático; con películas como *Hoy partido a las tres* (2017), la ópera prima de ficción guionada, dirigida y producida por Clarisa Navas, donde se retratan problemáticas de género y acontecimientos histórico-políticos regionales territorializados.

Una metodología en construcción

A la hora de pensar una metodología nos resulta pertinente entender que es imposible desentrañar en un análisis el sentido de un film, porque solo tenemos la palabra para dar cuenta de aquello que es inevitablemente intraducible por la insoslayable especificidad de los lenguajes, y en efecto: por la especificidad del lenguaje cinematográfico, estaríamos inhabilitados para transcribir un significado de un lenguaje a otro (Tassara, 2001). Es por esta razón que nuestra apuesta apunta a indagar en las configuraciones semióticas específicas de este film, poniendo en relación los recursos audiovisuales que conforman la obra, atendiendo a los aspectos materiales provistos en la puesta en escena de la película; a saber, su fotografía, sonido, tiempo, espacio, montaje y personajes. Con el objetivo de comprender la producción de sentido particular de *Hoy partido a las tres* (Clarisa Navas, 2017), mediante la observación de determinadas configuraciones de sentido presentes a partir del visionado y análisis de la obra.

Para pensar la forma en la que se construye sentido en el film nos referimos a Roland Barthes (1983), que plantea que la encadenación de los hechos -signos-, que se habilitan de forma sintagmática en el cine tiene un número finito de posibilidades, y es esa decisión del signo despachado que realiza la directora la que habilita un análisis; pues el sentido del film reside en dicha elección, configurando un nuevo significante, dado que cada acontecimiento del relato dispara una reducida cantidad de opciones de significación. Porque la forma en la que se extiende el discurso en el relato está sometido a la catálisis del signo, cada catálisis es un nuevo significante que define el sentido final de la obra (Barthes, 1983). Un sentido que se construye por la sucesión de recursos que expone la obra audiovisual, dentro de la misma escena y entre escenas, las cuales están ubicadas en diferentes partes del relato, pero que remiten las unas a las otras como sintagmas que se buscan en el proceso de significación. Para la selección de las escenas a retratar se decide no describir los hechos recogidos a no ser desde un único punto de vista, para lo cual han de tomarse en consideración, dentro de la masa heterogénea de estos hechos, sólo los rasgos que afectan a este punto de vista, la vinculación de los personajes con el espacio. El principio de pertinencia que tomaremos determina evidentemente en el analista una situación de inmanencia, ya que se observa un determinado sistema desde dentro (Barthes, 1970). En este trabajo nos proponemos atender a cuestiones estilísticas de forma y contenido, que nos permitan advertir regularidades en la representación de sujetos subalternos en este mundo androcéntrico, urbano-capitalino y adultocéntrico.

Las nuevas subjetividades construidas en el cine, mencionadas anteriormente, y los elementos de la puesta en escena, en tanto materialidad signica pueden considerarse particularidades distintivas de este discurso. Por ello, proponemos considerar estos rasgos distintivos, inmanentes al discurso audiovisual, como ciertos puntos que trascienden a la obra en tanto experiencia, en un sentido de articulación y convivencia entre los elementos de estos discursos y los sentidos invertidos en la materia audiovisual, desde el *punctum*. Barthes (1990) en su último libro, "*La cámara lúcida*" se refiere a un elemento que "se aparece", el dice: "Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (...), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme" (p. 65). Ese elemento de la puesta en escena que de forma íntima se clava en el espectador y en este caso interpela al analista, otorgando claves interpretativas de los sentidos configurados en ese discurso. En *Hoy partido a las 3* aparece representando un

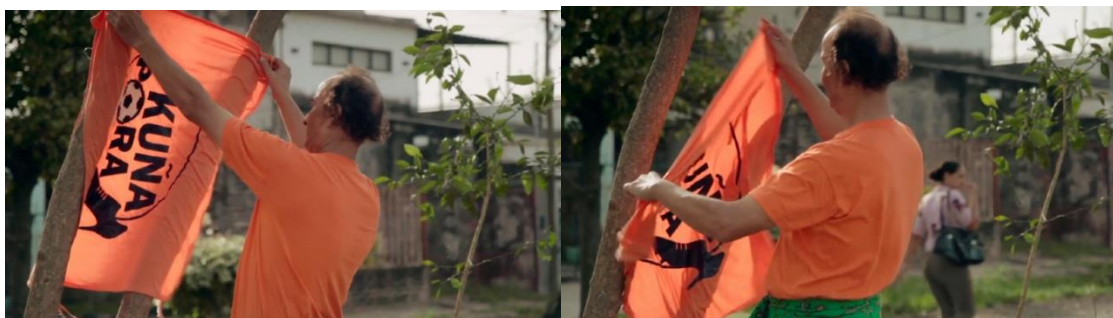
mundo en donde sus personajes comparten una serie de similitudes: mujeres, jugadoras de fútbol, del llamado “interior” del país, marginalizadas por un estado ausente y sin ningún problema para hablar sobre lesbianismo ni vivenciarlo abiertamente. Lo que es más, los únicos personajes masculinos en el relato entorpecen la acción de las jugadoras generando una incomodidad que suele resolverse desde el humor. Lo que evidencia que el universo propuesto por el recorte del film no es hegemónico, ya que el estereotipo normalizado es un mundo de fútbol de y para hombres, heterosexuales, blancos y de clase alta. Teniendo en cuenta que la hegemonía discursiva monopoliza la representación, a la vez que legitima y valida ciertos sentidos producidos socialmente (Angenot, 2010: 65); es decir, que lo naturalizado en el discurso audiovisual de Clarisa Navas resulta una particularidad: la vinculación de estos sujetos ficcionales que constituyen un personaje colectivo desde la doble marginalidad género/geográfica. Poniendo el foco en aquellos que han sido excluidos por las lógicas de la diferencia (Richard, 2005), ocasionando la marginación de singularidades. Lo que configura interrogantes para el análisis en materia de representatividad, desde la doble marginalidad género/geográfica; intersecciones que contienen mutua afectación.

El análisis formal

En este análisis tomaremos algunos elementos considerados como *punctum* dentro del devenir semiótico del film. Estos elementos son parte de la puesta en escena que irrumpen en la secuencialidad narrativa para dar cuenta del sentido que la obra misma propone como representación contrahegemónica: la relación personajes-vínculo-espacio y la construcción de un personaje colectivo.

Dos de las protagonistas, Tami y Mila, van en una misma bicicleta por calles de tierra de un barrio alejado del centro preguntando la ubicación de la cancha donde se realizará el torneo; ambas vestidas con camisetas de fútbol, una de Boca y otra de River. El vínculo con el espacio emerge tempranamente, por el modo de relacionarse con lxs vecinos que tienen las muchachas mientras buscan la cancha, el modo de transporte que da cuenta tanto de la clase social como de la edad de las mismas y el arduo trabajo que significa movilizarse de un lado al otro. Se intercala el recorrido y la espera de una jugadora en la cancha, con imágenes de no ficción del espacio

circundante al torneo, un vendedor de verduras en una camioneta vieja, niñas y niños corriendo alrededor del descampado y quien será el conductor del evento colgando una bandera que dice “Kuña Pora”. Nos detendremos un momento en el análisis del letrero; la “o” de “pora” está reemplazada por una pelota de fútbol, todo contenido en un círculo que es interrumpido por un botín con taco. La traducción de esta frase desde el guaraní al español es “mujer hermosa”, lo que nos dispara a atender a por lo menos dos aspectos: por un lado la construcción de un espacio que tiene vínculos con la cultura indígena guaraní, y por otro, el desafío a las representaciones hegemónicas del deber ser femenino, sugerida en la contradicción al sentido común a la hora de adjetivar como hermosas a las jugadoras de fútbol, enfatizado por la trascendencia icónica de la escritura de “mujer hermosa” al incorporar una pelota e incluyendo un tacón. Este último elemento, que salta a la vista por su falta de funcionalidad para practicar el deporte, refuerza la imposibilidad de que jugar al fútbol sea de “mujer hermosa”.



Figuras 1 y 2. Fotogramas de *Hoy partido a las 3*.

Cuando las ciclistas llegan a la cancha y se reúnen con el resto de las jugadoras, aparecen una serie de elementos descriptivos de “Las indomables” y del espacio. El territorio ingresa en relación al clima, su inestabilidad y posible lluvia, y al tereré como bebida característica del nordeste argentino, por ser zona productora de yerba mate y con temperaturas elevadas. En el momento en el que vemos al equipo reunido y se reparten las camisetas prestadas, podemos advertir la falta de equipamiento y de recursos para conseguirlos; ya que las jugadoras sugieren una colecta de dinero, mediante la venta de arroz con pollo. Esto nos habilita a la interpretación de ciertos sentidos en torno a la clase social y a la necesidad de la autogestión debido a la ausencia del estado. Lo último, enfatizado por el hecho de que aunque el equipo está

formando parte de un evento de campaña política partidaria, no hay ningún tipo de apoyo logístico ni económico para las jugadoras.

La construcción del personaje colectivo al que aludimos al principio de este trabajo, aloja la representación de diversas mujeres, y es en la forma en la que tejen su vínculo donde se conforma como tal. Nos referimos por ejemplo a la construcción de la mujer-madre, que debe cuidar a su hija y llevarla a sus actividades, no solo no contando con ayuda de su marido, sino que obstaculizada por él, ya que debe escaparse sin despertarlo.

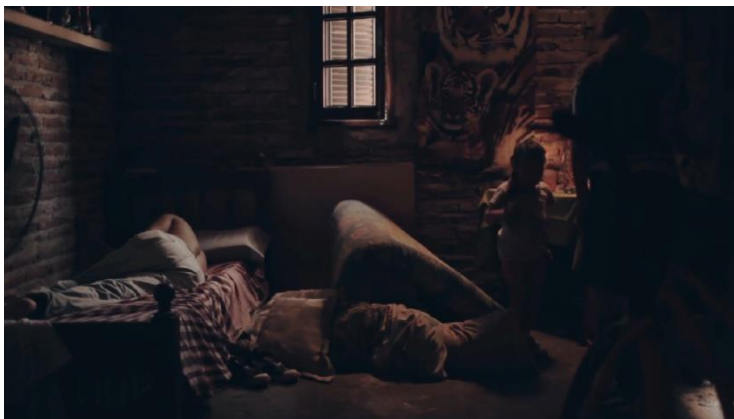


Figura 3. Fotograma de *Hoy partido a las 3*.

La respuesta por parte de sus compañeras a su situación particular -ya que es la única que lleva a su hijx- es la de recibir a la niña con confianza, permitiendo que la madre pueda desligarse unos momentos de sus obligaciones maternas. Otro ejemplo de ello es cuando, paradas al lado de la cancha, un grupo de jugadoras hablan abiertamente de sus intringulis amorosas y exponen con picardía y seguridad su lesbiandad.



Figura 4. Fotograma de *Hoy partido a las 3*.

Estos dos casos funcionan como punctum de lo que consideramos es ese personaje colectivo, que alberga un sentido de aceptación y convivencia, tanto de los diferentes modos de relacionarse afectivamente como del respaldo en las obligaciones de cada una.

En el relato además se incluyen elementos que reconocemos como propios de la hegemonía discursiva, con un efecto de sentido que propone cuestionarlos. Por ejemplo, cuando disrumpe estética y formalmente el locutor -lacayo de la política partidaria de turno- con un discurso heteronormado, pidiendo ver en el torneo matrimonios felices y niños corriendo. En *Hoy partido a las tres* (Clarisa Navas, 2017), se construye entonces, un mundo hegemónico en dónde se elige retratar los aspectos y gestos que no lo son; al igual que en el sentido de la bandera de “Kuña Pora”, la configuración del personaje colectivo hace alusión a la construcción de una propuesta contrahegemónica en torno a la aceptación de los diferentes modos del ser mujer.

Conclusiones

Este trabajo propone un corrimiento epistémico que permite repensar los lugares desde donde se observa la producción de discursos culturales y las políticas de representación presentes dentro de los audiovisuales contemporáneos. Principalmente, porque se entiende la producción de subjetividades desde la cultura, este proyecto se pregunta sobre la manera en la que en la sociedad contemporánea y las imágenes construyen corporalidades. Porque si aceptamos que la cultura construye ideología y tiene efectos en el sistema sexo-género, entonces es posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura pueden ayudar a transformar los sistemas relacionados a las desigualdades de género (Khun, 1991).

Autoras/es -tales como Flores, 2013; Lusnich y Campo, 2018; Kriger, 2019; Siragusa, 2018- han descripto rasgos de los discursos audiovisuales que emergieron en los últimos años por la incorporación en la producción audiovisual de subjetividades que históricamente fueron relegadas; que ahora aparecen describiendo un imaginario geográfico-cultural regionalista que aporta un enfoque para el análisis de nuevas políticas de representación. Se asumen estas categorías propuestas por los estudios

regionalistas del cine como parte de un problema más complejo vinculado con el género, la racialidad y la clase.

Es en esta línea que se retoma a Teresa de Lauretis para pensar cómo se configura un discurso audiovisual en base a la experiencia de quien lo produce, ya que la subjetividad es una construcción, efecto de la interacción con el mundo y producida con el personal involucramiento con las actividades, discursos e instituciones que dotan de valor, significado y afecto a los acontecimientos del mundo (1992). Y si bien comprendemos que en las películas y por ende en su análisis no operan un conjunto finito de reglas, sino que ellas son a priori indeterminables (Traversa, 2009), el análisis de sus códigos, nos permitiría entender “la experiencia” como un proceso por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad (De Lauretis, 1992).

Si consideramos al sujeto y a la realidad social como signos, que mantienen relaciones de efectos recíprocamente constitutivos -a través de la percepción y la experiencia-, la semiosis especifica la determinación mutua del significado, que posibilita al sujeto la modificación de la conciencia y por ende, habilita el cambio social (De Lauretis, 1992).

En palabras de Teresa De Lauretis:

Hemos aprendido que una se convierte en mujer en la actividad misma de los signos mediante lo que vivimos, escribimos, hablamos, vemos.... Esto no es ni una ilusión ni una paradoja. Es una contradicción real -las mujeres llegan a ser mujer (1992: 294).

Bibliografía

- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Barthes, R. (1970). Elementos de Semiología. *Revista Comunicaciones*. Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons. doi: <https://10.25154/book3>.
- Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (20), 279- 297.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kruger, C. (Ed.). (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lusnich, A. L. y Campo, J. (2018). Introducción: El cine argentino y su dimensión regional. *Aura Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), 2-7.
- Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En D. Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 455-470). Buenos Aires, Argentina: Clacso Ediciones.
- Siragusa, C. (2018a). Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales. En E. Ipar y S. Tonkonoff (Eds.), *Teoría, política y sociedad. Reflexiones críticas desde América Latina* (pp. 455-469). Buenos Aires, Argentina: Clacso Ediciones.
- Traversa, O. (2009). Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo. *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, (5).
- Zecchi, B. (2016). *Mujeres y cine: Nombrar un corpus, rescatar un legado y definir un lenguaje propio*. México D.F.: MIC GÉNERO.

La ecología mediática audiovisual cuando ‘las bases’ se sacuden Radio *La Lechuza* y la comunicación comunitario-resiliente

Grosman Carla

carlamgrosman@gmail.com

CONICET/ UNSJ

Resumen

Esta ponencia examina de qué manera las narrativas de lo que llamamos violencia infraestructural pueden ser intervenidas desde la comunicación audiovisual. Asimismo, desde el marco teórico de la pedagogía decolonial (Walsh 2013) apostamos a comprender cómo la praxis de la radio comunitaria puede atender a la crisis socio-cultural local y contribuir a la resolución de conflictos a partir de intervenir los canales de reproducción discursiva del poder, esto es, adentrándose en la batalla de la hegemonía cultural (Gramsci, 1929-1935; Althusser, 1970; Hall, 1980). Tomando esta perspectiva observamos que Radio *La Lechuza* (Pocito-San Juan, desde 2010) auto-identificada como “una comunicación sin patrones” nos ofrece un poderoso ejemplo desde donde dilucidar el concepto de “comunicación resiliente” (Hyvärinen y Vos, 2015; Rogers et al, 2016). Un análisis de sus prácticas, performances y productos en el periodo posterior al terremoto del 18 de enero 2021 nos servirá para avanzar en este concepto de la comunicación comunitario-resiliente en tanto agente performativo de un cambio social.

El 18 de enero de 2021 San Juan experimentó un sismo de 6,4 grados en la escala de Richter causando grandes daños, principalmente en los departamentos de Sarmiento, Pocito y Rivadavia. Tras el temblor 2.025 familias quedaron sin techo o con sus viviendas muy dañadas. Los medios de comunicación hegemónicos afirmaban que de inmediato el Gobierno provincial puso en marcha acciones paliativas y planificó soluciones habitacionales permanentes a corto plazo. Los grupos activistas provenientes del epicentro del terremoto afirman desde sus medios de comunicación comunitario- resiliente que esto no ha sucedido así y avanzan con los slogans como “No es el terremoto, es la desigualdad”, o “Fue un terremoto y con la solidaridad no alcanza”. Este último enfatizando en el problema epistemológico de llamar a este incidente “sismo” o “terremoto” nominación que acarrea profundas consecuencias económico-políticas a la hora de atender desde el Estado a las necesidades de los damnificados.



Figura 1: “Solidaridad en El Abanico”

La situación es muy difícil. Nosotros denunciarnos lo que pasa y generamos los mecanismos para que la ayuda llegue rápidamente, dice Miguel Ambas, periodista de radio La Lechuza. Radio Nacional, 13/2/2021, <https://www.radionacional.com.ar/como-sigue-la-situacion-de-los-damnificados-por-el-terremoto-en-san-juan/?fbclid=IwAR1rdAw8NAwzZdLH6ZyGUBVFpJYjpBfWsg2MSeAsNCR-gGzwAoZwFCF7DLA>

Esta radio comunitaria formada gracias al proceso de democratización de licencias de radiodifusión impulsado por la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) ha sido, desde su creación, la voz de la comunidad local exponiendo problemáticas ecológicas, de violencia institucional y de género, de explotación corporativa y otras narrativas de la subalternidad no difundidas desde los medios hegemónicos locales ni nacionales. Recientemente, frente al terremoto que azotó esa localidad, *La Lechuza* cumplió un rol fundamental dentro de una ecología mediática que intervino el relato de los medios hegemónicos para revelar que aquel desmoronamiento edilicio era fruto de la negligencia gubernamental sobre una comunidad que experimenta la precariedad habitacional como una condición endémica y que la indolencia oficial a la hora de dar solución concreta a las familias damnificadas era la renovación de esa inestabilidad.

Para atender este caso, pasamos primero por un enfoque comparativo trasmedial (imágenes y textos que circularon en el dominio público durante el primer año post terremoto) abocado a comprender como se organiza la composición de sus regímenes visuales y como estos cambian al desplazar los textos de una a otra plataforma

discursiva (de medios de comunicación comunitario-resiliente a medios de comunicación hegemónica).



Figura 2

“A 20 días del terremoto hubo movilización para exigir respuestas al gobernador Sergio Uñac” Las familias afectadas de El Abanico pidieron una audiencia con el gobernador sanjuanino y exigen “que se ponga con un comité al frente de esta situación”. Agencia FARCO, Noticias del foro argentino de radios comunitarias. Página de FACEBOOK de Radio La Lechuza, 10/2/2021. <https://www.facebook.com/lalechuzafm/posts/pfbidowKMbjEV0PmpaNy4vgWQ5SoQDcUtNCGYRT4iU2G614frpxi9SmbDw6Rfd7LNZZSxPl>

Esto nos sirvió para observar las estrategias de producción de la comunicación comunitario-resiliente en especial la colaboración entre los activistas de la comunicación y los de la acción comunitaria para visibilizar desde los textos audiovisuales las controversias discursivas en torno a las necesarias acciones del estado para garantizar la reconstrucción de su hábitat. Esta perspectiva propone a aquellas prácticas espontaneas de la comunicación comunitario-resiliente tendientes a la formación de recursos humanos (capaces de mantener dicha ecología mediática) como una experiencia de la pedagogía decolonial.

Las fuentes que informan esta sección del análisis fueron recabadas por entrevistas con los miembros del grupo de comunicación comunitario-resiliente a partir de la metodología de la investigación acción participativa (Kindol et al, 2007; Chevalier, y Buckles, 2013).; entrevistas grupales o semiestructuradas basadas en la conversación libre, video y fotografía del territorio afectado acompañando con la cámara a algunas familias damnificadas que ofrecieron sus testimonios. Por ultimo analizamos los videos

que realizaron e hicieron circular por su plataforma de redes sociales. Los mismos han sido presentados como enlaces abajo:

https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&v=4192113380817344 (brigadas solidarias)

<https://www.facebook.com/watch/?v=781291322731655> (necesitamos solidaridad)

https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&v=419895769226428 (la solidaridad quedo en pie)

https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&v=3765146383547965 (para que sigan sonriendo)

<https://www.facebook.com/watch/?v=434958314262067> (con la solidaridad no alcanza)

https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&v=255430959382300 (ni una familia más viviendo a la intemperie)

https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNKUNK-UNK-AN_GKoT-GK1C&v=885076292343323 (terremoto y movimientos feministas)



Figura 3

“Ya no quedan afectados del terremoto sin techo: todos recibieron casas, módulos o materiales”.
Epígrafe: Hace unas semanas terminaron con la instalación de los últimos módulos otorgados por el Estado a las víctimas. Diario de Cuyo, 24-07-2021.

<https://www.diariodecuyo.com.ar/sanjuan/Ya-no-quedan-afectados-del-terremoto-sin-techo-todos-recibieron-casas-modulos-o-materiales--20210723-0094.html>.

Los efectos

Lo primero que aparece al emprender el enfoque comparativo trasmedial abocado a vislumbrar bajo qué sentidos se organiza la composición de sus regímenes visuales y como estos cambian al desplazar estos textos de una a otra plataforma discursiva (de medios de comunicación comunitario-resiliente a medios de comunicación hegemónica) es la utilización del mismo tipo de imágenes (en tanto documentos de lo real) con sentidos distintos. Lo que varía en la producción gráfica de mensajes es lo que dice el pie de imagen y esto nos da la pauta de sus líneas editoriales; los medios hegemónicos reproducen la narrativa gubernamental de que existen medidas paliativas y restaurativas puestas en marcha, los medios de comunicación comunitario-resiliente usan slogans que ligan su problemática a la narrativa de otros activismos sociales. Lo último emplaza la protesta y acción de la comunidad damnificada dentro de una red de sentidos mayor donde actualmente circulan las luchas de otros movimientos sociales para la recuperación del poder cívico. Ingresas así la causa de la comunicación comunitario-resiliente a la batalla cultural por la hegemonía de un sentido de verdad que oriente las acciones del Estado en otros sentidos más allá de los que rige el poder económico. Es notable como la imagen fotográfica se utiliza en ambos casos para generar efecto de verdad, aquel que se obtiene del terreno del discurso por intermedio del documento como prueba. Esto porque la imagen es altamente manipulable en tanto se trata de un acto estético con un estatuto mítico en el imaginario social. Lo mismo significa que las fotografías exploradas en relación con cada uno de sus contextos de producción discursiva, reflejan y a la vez fundan una idea de nuestro presente histórico como si se tratara de una verdad. Esa es su capacidad performativa, es decir, ya no son representaciones sino hechos (como si fueran batallas o hitos) que constituyen la historia. Importan entonces los marcos interpretativos en las que se emplazan las imágenes y cómo estas van conformando redes de sentido que realimentan dichos marcos como en una relación ecológica. Como la dinámica de retroalimentación existente entre medios hegemónicos y el poder político económico ya ha sido bastante estudiada importa pensar como esta relación ecológica puede ser el espacio de construcción hegemónica de los discursos alternativos. Sobre todo, preguntarse qué es lo que este contra discurso activa de una manera epistemológicamente distinta para poder oponer resistencia. Arriesgaremos que se

trata de un desplazamiento del discurso a la narración; el problema de la representación de la voz del otro como acto decolonizador, aquello que involucra los afectos.

Los afectos

Este enfoque observa la dinámica social que mueve a la comunidad a adquirir la destreza de comunicar su voz interviniendo los canales discursivos de reproducción del poder. Esto implica explorar como se conforma la unión comunitaria capaz de introducir su mensaje en la batalla cultural por el territorio de la verdad. En particular, nos referimos a las estrategias de producción de una comunicación comunitario-resiliente que surge de la colaboración entre los activistas de la comunicación y los de la acción comunitaria que resiste la crisis en el territorio afectado. Se trata además de una cuestión de apropiación tecnológica cuyo caso particular sería el siguiente: los miembros de este colectivo radial, mayormente jóvenes amateur de esta comunidad rural en conjunto con jóvenes estudiantes de la carrera de comunicación social de la universidad pública, se percatan de que las palabras emitidas en su radio no darían cuenta de las dimensiones del destrozo y que si los medios hegemónicos malversaban desde sus plataformas gráficas y audiovisuales los datos que demostraran que este sismo tenía las consecuencias socioeconómicas de un terremoto, deberían ser ellos como miembros de la comunidad y representantes de la radio comunitaria los que emprendieran la tarea de una auto representación de carácter audiovisual. De este modo los jóvenes usaron sus teléfonos móviles y las dos cámaras que poseía la radio comunitaria para atravesar los escombros en busca de testimonios autorepresentativos de los damnificados aprovechando los lazos sociales que ya poseían por pertenecer a esa colectividad y por ser ellos mismos perjudicados, sino directos en primer o segundo grado de parentesco o familiaridad. Se trató de usar los medios tecnológicos audiovisuales con un conocimiento del territorio y establecer un lenguaje común atravesado por los afectos de la pertenencia. Una dinámica completamente opuesta a la de los medios hegemónicos que construyen una imagen del damnificado como víctima sin recursos de auto representación que por consiguiente debe aceptar la violencia epistemológica con la cual se lo representa a los fines de sostener el discurso hegemónico.

Los videos que la comunicación comunitaria-resiliente produjo dieron cuenta de la experiencia de su comunidad desde su lugar de sujetos sintientes, pensantes y hablantes. Estas imágenes audiovisuales circularon en las redes sociales y se compartieron a través de variadas plataformas virtuales no solo aquellas directamente relacionada con la radio comunitaria sino los contactos de redes sociales de los damnificados (como enunciadorees en primera persona) y sigue reproduciéndose hasta organizaciones de ayuda, y el usuario común de las redes que empieza a tener otra perspectiva sobre los allí representados. Por eso se puede afirmar que desde las dinámicas de construcción del mensaje hasta las que se ponen en marcha en su recepción y consumo las prácticas de la comunicación comunitario-resiliente constituyen una ecología mediática. Esto porque tal ecología involucra a un prosimidor virtual que opera de manera horizontal interviniendo y retroalimentando redes de sentido que irán reforzando una epistemología otra frente a la monolítica y monolética dinámica del mensaje de los medios hegemónicos que al ser unidireccionales no permiten el reuso de las fuentes para asociar nuevos sentidos. El prosumo (Islas-Carmona, 2008; Sánchez Carrero y Contreras Pulido, 2012) atenta contra la injusticia epistémica de esta verticalidad y es por esto una dinámica de empoderamiento de las bases.

Ya en tono de análisis podemos sugerir que, aunque la dinámica de producción audiovisual puesta en acto por los miembros de la radio comunitaria nunca se planteó como un taller de pedagogía decolonial que explorara el poder performativo de la imagen como aparato ideológico (Althusser, 1970; Baudry, 1974; Agamben, 2009), esta experiencia ha funcionado espontáneamente como tal. Es decir, se manifestó como una necesidad orgánica de aquel grupo que ya se constituía desde lo que Catherine Walsh, (2005a) llama el “pensamiento crítico fronterizo”. Entendemos, con Walsh, a la fronterización crítica de saberes como una aproximación a la praxis socio-política en donde se pone al conocimiento académico (agrego, también la *expertise* técnica/artística específica de un campo y legitimado por alguna institución, la del arte, por ejemplo) a disposición y servicio de las acciones emancipadoras de los sectores subalternos. Esta es una forma de relación a la que la autora ha denominado “interculturalidad crítica” (2005b) y se trata de una puesta en valor (desde los mismos sujetos subalternos al convertirse en productores de sentido) de sus saberes e identidades invisibilizadas por los canales onto-epistemológicos de reproducción de la

colonialidad del poder (Quijano, 2000): colonialidad del ser (N. Maldonado-Torres, 2007) y colonialidad del saber (Castro-Gómez, 2000).

Las prácticas pedagógicas que ponen en acto este tipo de epistemología (pensamiento crítico fronterizo) y de ontología (interculturalidad crítica) para combatir la colonialidad del saber y del ser respectivamente, han sido conceptualizadas por Walsh como ejercicios de la “pedagogía decolonial” (2013). A los fines de comprender las dinámicas de producción audiovisual del grupo de comunicación comunitario-resiliente a través de la perspectiva de la pedagogía decolonial, basta con destacar que este tipo de producción comunicativa se desarrolla cumpliendo los dos estadios propuestos por esta corriente pedagógica como pasos ineludibles hacia la emancipación onto-epistemológica del sujeto subalterno. La primera es la puesta en crisis de los saberes y las identidades hegemónicas (lo que se logra desde el aprendizaje que los sujetos hacen del artificio del lenguaje audiovisual en tanto aparato de reproducción ideológica colonial-capitalista y de una reflexión histórico crítica colectiva sobre las propias condiciones fundantes de su subalternidad). Así la reflexión ontológica de los jóvenes locales en conversación con los jóvenes universitarios se dirigió por estas vías: ¿Por qué los medios están representando los hechos de esta forma si nosotros podemos atestiguar lo contrario? ¿Qué herramientas discursivas usan los medios para instalar la versión del estado como una verdad? ¿Por qué nosotros somos los que históricamente carecemos de voz? ¿por qué estamos en casas precarias y no se nos considera dignos de asistencia?

La segunda es una propuesta teleológica por una vida decolonializada (que emerge tanto de la apropiación tecnológica del lenguaje audiovisual para realizar su narración audiovisual, como también de las relaciones sociales “Otras” de producción-recepción de su mensaje). Se trata entonces de la praxis de una nueva epistemología de lo colectivo, de la solidaridad y de interrelación con otras protestas sociales (de género, ambientalistas, socioeconómicas) que desde sus propuestas identitarias se aúnan en la lucha anticapitalista. Estas relaciones sociales “otras” interesan porque son la atmósfera de verdad que nutre el ecosistema donde sobrevive y se reproduce una comunicación comunitario-resiliente. Así, nos referimos a la comunicación audiovisual producida desde esta forma de comunicación comunitario-resiliente como un arte colectivo- político éticamente performativo.

En resumen, la narración de sus videos apunta a generar un clima testimonial que apela a la verosimilitud de sus reclamos a partir de generar empatía con las víctimas. Esto es posible al hermanar a la audiencia en valores que están enraizados en los afectos colectivos, proponiendo una reconexión con los sentimientos que producen la idea de familia, trabajo, hogar, el rol femenino, sus imágenes generalmente enlazadas por temas musicales folclóricos que están asociados a estos sentimientos en el imaginario colectivo local. De este modo su relato incluye a la audiencia dentro de un universo de pertenencia sostenido en los afectos desde donde se generan los sentidos políticos que pretenden instalar y que luego difunden por circuitos no hegemónicos e informales como son las plataformas virtuales y las redes sociales. Aquí se desarticulan las directrices verticalistas y univocas típicas de la comunicación hegemónica para hacer fluir el mensaje que se reproduce y regenera de manera aleatoria, y desde donde se logra alcanzar gran cantidad de público en un estado de receptividad y productividad propia de los habitantes de las redes virtuales. Se trata de la posibilidad de apropiarse de los contenidos, opinar, devolver ideas, apoyar causas, agregar texto, reproducir el mensaje que surge de haber logrado la empatía emocional del prosumidor virtual. Pasan así estos videos a formar parte de redes temáticas y de causas asociadas a su lucha haciendo proliferar un ecosistema mediático que le aporta verdad y por ende puede ejercer presión sobre las versiones de realidad que sostienen las decisiones del gobierno de posponer la atención a las víctimas del destroz.

Conclusión

Pasar del mensaje gráfico (fotográfico) al mensaje audiovisual es pasar de la efectividad a la afectividad de la imagen y es en este campo semántico que se alza el poder performativo de las imágenes, uno que lleva incorporado el proceso de concepción y construcción de las mismas en una dinámica de relaciones sociales que ya habían puesto en marcha formas “otras” de vinculación que ponderan otros valores y de allí se parte para despegarse de un modo hegemónico de comunicación y de construcción del poder. Diremos entonces que en el éxito de una comunicación comunitario-resiliente en tanto imagen contra hegemónica depende de su capacidad retórica para hacer transmutar los sentidos desde la efectividad (el documento como prueba de verdad) a la afectividad (el relato en donde los cuerpos están incluidos como

testigos de esa verosimilitud). Pues en este último la verdad no es solo prueba sino un sentir colectivo del que todos somos parte asociada en su emotividad. Aquí es cuando podemos ver un terremoto sacudir las bases no solamente en su carácter edilicias sino epistemológicas. Es decir, y ahora siguiendo a los pensadores de la teoría del habitar humano, se trata de que el hábitat está íntimamente ligada al lenguaje (Doberti, 1998), y este a un sistema de afectividad humana. Por eso frente a la necesidad de reconstruir el hábitat común, lo que hay que atender de inmediato es la reestructuración del lenguaje como un nuevo ecosistema donde florece una ética de lo colectivo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2009). What is an Apparatus?. En *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Althusser, L. (2010). Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation) (1970). I. Szeman y T. Kaposy (Eds.), *Cultural theory: An Anthology* (pp. 204-222). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Baudry, J. L., Williams, A. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-161). CLACSO.
- Chevalier, J. M., Buckles, D. J. (2013). *Participatory Action Research: Theory and Methods for Engaged Inquiry*. Routledge UK.
- Doberti, R. (1998). *Lineamientos para una teoría del habitar*. Colegio de Arquitectos Provincia de Buenos Aires.
- Gaspar, R., Domingos, S., Brito, D. V., Leiras, G. (2021). Striving for crisis resolution or crisis resilience? The crisis layers and thresholds model and Information and Communication Technology-mediated social sensing for evidence-based crisis management and communication. *Hum Behav & Emerg Tech*, 3(1), 40-52.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks [1929-1935]*. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, S. (1980). Race, Articulation and Societies Structured in Dominance. En *Sociological Theories: Race and Colonialism* (pp. 305-345). París: Unesco.
- Hyvärinen, J., Vos, M. (2015). Developing a Conceptual Framework for Investigating Communication Supporting Community Resilience. *Societies*, 5 (3), 583- 597.

- Islas-Carmona, J. O. (2008). El prosumidor: El actor comunicativo de la sociedad de la ubicuidad. *Palabra clave*, 11(1), 29-39.
- Kindon, S. L., Pain, R. y Kesby, M. (Eds.). (2007). *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Places*. Routledge UK.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 246-276.). Buenos Aires: CLACSO.
- Rogers, P., Burnside-Lawry, J., Dragisic, J., Mills, C. (2016). Collaboration and communication: Building a research agenda and way of working towards community disaster resilience, *Disaster Prevention and Management*, 25(1), 75–90. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1108/DPM-01-2015-0013>.
- Sánchez Carrero, J., Contreras Pulido, P. (2012). De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0. *ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 10(3), 62-84. Recuperado de <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i3.21>.
- Walsh, C. (2005a). (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad. En C. Walsh (Ed.) *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas* (pp. 13-36). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Walsh, C. (2005b). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y pensamiento*, 24(46), 39-50.
- Walsh, C. (2013). *Decolonial pedagogies. Insurgent practices of resistance, (Re)existing and (Re)living*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

En los bordes del cine comunitario

Deon, Matías

Pensar el Cine Comunitario en Córdoba implica pensar en discursos y prácticas con límites difusos, y con características, por momentos, contradictorias. Entre las distintas experiencias, y al interior de las mismas, se producen tensiones, y a la vez, instancias de vinculación y solidaridad entre agentes que conciben el cine comunitario de forma distinta aunque designen sus actividades con el mismo significante. A la vez, la construcción del objeto *Cine Comunitario de Córdoba*, requiere un acercamiento desde distintas perspectivas, que habiliten miradas con múltiples dimensiones que trasciendan lo meramente descriptivo y que posibiliten accionar políticamente.

Proponemos, a priori, dos líneas de trabajos: Intuímos que la construcción del objeto requiere adoptar una perspectiva poética que atienda a las propuestas estéticas, los materiales y a las técnicas, así como a las expresión de ideas, sentimientos y valores (Vicente, 2006) que puedan ser observados en los productos audiovisuales. También creemos necesario asumir una perspectiva sociológica que nos permita dar cuenta de las disputas por la legitimidad de los agentes que hacen cine comunitario al interior del campo del Cine Cordobés. Éstas son sólo dos dimensiones de análisis posibles y de ningún modo pretendemos clausurar ni circunscribir el fenómeno del *Cine Comunitario de Córdoba* allí. Tampoco pretendemos, en esta breve intervención, agotar el análisis desde las dimensiones antes mencionadas pues ello requeriría un tiempo, un espacio y un trabajo que exceden largamente nuestras posibilidades en este texto.

Este escrito propone instalar algunas preguntas en torno a ese conjunto de prácticas que integran el Cine Comunitario, su reproducción, y su relación con otras prácticas y discursos dentro del campo del cine cordobés. Para ello abordaremos tres films en particular: *El Chavo* (2015) de Lucía Rinero, *Construcciones* (2018) de Fernando Restelli y *Miradas sobre las inundaciones* (2015) del Cine Comunitario Unquillo. Las tres producciones fueron realizadas en estrecho vínculo con la comunidad donde se produjeron. La primera se acreditó como práctica final en la carrera de Técnico Productor en Medios AV del Dpto. de Cine y TV de la UNC; la segunda fue realizada por estudiantes de la misma carrera; y la tercera se trata de una producción colectiva

en la que participaron vecinos de las Sierras Chicas, algunos con vinculación previa al campo audiovisual (y al Dpto de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC), otros con recorridos en experiencias comunitarias no vinculadas al cine.

Una definición imposible

Recién afirmamos que bajo el paraguas del *Cine Comunitario* se agrupan y articulan prácticas diversas. En el mismo sentido, circulan discursos divergentes dentro del campo académico que describen y legitiman algunas de aquellas prácticas en perjuicio de otras, disputando el sentido de lo que denominan *cine comunitario*. De nuevo, no es intención de este escrito arribar a una definición absoluta, ni abordar de forma minuciosa las distintas concepciones sobre el objeto, pero vamos a refrescar algunas de las ya existentes pues se ajustan en mayor o menor medida a los tres casos que trataremos.

Gumucio Dagron entiende al *Cine comunitario* como procesos impulsados desde el interior de una comunidad organizada, que es capaz de tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión y que interviene en todas las etapas de esos procesos (Gumucio Dagron 2014: 32); además, su voluntad sería “reivindicar el derecho a la comunicación”(Gumucio Dagron 2014: 15), puesto que es “hecho por cineastas no profesionales, y sobre temáticas que interesan a grupos y comunidades específicas” (Gumucio Dagron 2014, 17). El énfasis en los procesos por sobre los productos es una característica central en esta concepción de cine. Creemos que las consideraciones anteriores tienen la virtud y el defecto de ser muy restringidas. La virtud porque acotan el objeto de un modo preciso y fácilmente identificable; el defecto porque de tan preciso que es, deja fuera una serie de prácticas que son percibidas por los agentes que las realizan como *Cine Comunitario*.

Desde una perspectiva más amplia, Ana Mohaded, también adhiere a la preeminencia de los procesos sobre los productos pero advierte: “Como toda acción con protagonistas mixturadas en lo comunitario, colectivo, solidario, es difícil de encasillar y definir. El cine comunitario rompe las costuras y los moldes, se corre quisquilloso de las lupas que quieren analizarle con cuadros preconcebidos” (Mohaded en Molfetta, 2017: 14). Esta afirmación abre la puerta a otras manifestaciones donde la comunidad y el quehacer amateur se articulan con el profesional de distintas formas. Por otra

parte, la autora refiere al carácter educativo, democratizante y contrahegemónico junto con su carácter inevitablemente político (Mohaded en Molfetta, 2017, p. 15).

La tensión entre ambas concepciones nos parece evidente. Esa diferencia de criterio resulta fértil para tensionar los tres productos audiovisuales que hemos decidido abordar. A continuación describiremos algunas características de las tres obras e intentaremos dar cuenta de los matices que hay entre ellas en torno a los aspectos que venimos desarrollando

Miradas sobre las inundaciones

Este medimetraje es un tríptico integrado por tres cortometrajes y realizado por el colectivo Cine Comunitario Unquillo, del cual el autor de este artículo es parte. En el proyecto participaron 31 vecines, entre los que se contaban estudiantes de cine, comunicadorxs y personas que desarrollan su actividad profesional en torno al trabajo comunitario en otros colectivos (psicólogas, médicas, artesanos, docentes).

Cada bloque de la obra mantiene una independencia en términos formales respecto de los otros dos. Lo que da unidad a la obra es el tema: las inundaciones que el 15 de febrero de 2015 asolaron la zona de las sierras chicas. En el primer cortometraje prevalecen las estrategias del cine documental con entrevistas a damnificados y registro visual y sonoro de las consecuencias de las inundaciones en el espacio público. El segundo es una ficción a paso de comedia que escenifica el momento de la inundación. La tercera parte se inscribe dentro del cine experimental, construyendo un discurso cimentado en las impresiones sensoriales de lo que dejó la inundación.

La estructura del film se decidió de manera colectiva entre todas las participantes, y cada bloque fue producido por una unidad de trabajo distinta. A la vez, cada unidad de trabajo produjo su segmento de manera horizontal. La obra se presentó como una intervención política por parte del colectivo frente a la situación socio-ambiental que estaba viviendo la población de Unquillo en ese momento. Se comenzó a producir pocos días después de la catástrofe ambiental y se estrenó en el Cine Teatro Municipal Rivadavia a mediados de mayo del mismo año. La película fue pensada para ser proyectada a los habitantes de la ciudad de Unquillo y zonas aledañas, tuvo una buena recepción por parte de la ciudadanía de Unquillo y sirvió como disparador para seguir discutiendo la problemática ambiental de la zona. La película es asumida por sus

realizadorxs como una obra de autoría colectiva, con aportes diversos y particulares de cada uno pero sin jerarquías en los roles realizativos.

Pensando en la caracterización del *cine comunitario*, *Miradas...* entraría dentro de la propuesta de Gumucio Dagrón puesto que fue producido *por* y *para* la comunidad, y quedarían excluidos de la propuesta otros intereses: La relación con el espacio académico es sólo tangencial dada la pertenencia al Dpto. de Cine y TV de la UNC de varios participantes. El film no tuvo recorrido por las aulas de la universidad ni se constituyó como un trabajo académico para acreditar alguna materia. Tampoco se planteó como un trabajo para disputar al interior del campo del cine de Córdoba ni promovió la acumulación de capital simbólico en ese campo de ninguno de sus realizadores de forma individual.

El Chavo

Lucía Rinero y Camila Keismajer, directora una, asistente la otra, ambas guionistas y montajistas de *El Chavo*, conciben su película como una obra realizada por estudiantes de cine pero en la cual la producción es colectiva y cooperativa con los vecinos del barrio, y donde cada una de las personas involucradas puede colaborar de diversas maneras para la concreción del film (Keismajer y Rinero, 2014). En el proceso intervienen estudiantes, niños que participaron de la experiencia de taller que precedió al film y algunos vecinos del barrio.

El equipo realizativo se planteó realizar un film que resulte atractivo para la comunidad donde se produjo. El proyecto parte de un taller de cine para niños realizado en el marco de un proyecto de extensión universitaria. *El Chavo* es una obra concretada *por* estudiantes de cine externos a la comunidad *con* personas de la comunidad y *para* la comunidad. Las situaciones que presenta la película parten de la improvisación y las propias experiencias de los niños que actúan; retratan el momento de transición entre la infancia y la adolescencia de un chico del barrio. A la vez, evitan producir miradas fatalistas y estigmatizadoras sobre la pobreza (Keismajer y Rinero 2014). El largometraje estuvo destinado a los propios vecinos del barrio pero también contempló la posibilidad de circular por festivales independientes. Si bien el film se inscribe en el cine de ficción y propone una narrativa lineal en la que se muestra una cadena causal de acontecimientos, no privilegia una pregunta dramática fuerte que

alimente la voracidad narrativa de los espectadores sino que se centra en el ser/estar de sus personajes. De este modo se constituye en una obra accesible (para un público acostumbrado los relatos centrados) y a la vez desalienante, pues muestra cuerpos espacios y voces que les espectadorxs a quien está dirigida suelen ver en su cotidianeidad pero no en la pantalla.

En *El Chavo*, podemos ver cómo las fronteras tan claramente trazadas por Gumucio Dagrón comienzan a desdibujarse. Aparece la figura de la autora individual y el equipo realizativo se asume como agente externo que opera *con* la comunidad. Sin embargo, el film habilita procesos de organización colectiva y circulación de discursos producidos con les habitantes del barrio.

Estas características, en apariencia contradictorias, están conectadas: en cualquier obra audiovisual, quien se acredita como director o directora, es posiblemente, quien mayor capital social y simbólico pone en juego. Al caracterizar un film como obra de autor se asume una estrategia en la que los distintos agentes que participan del proceso realizativo se capitalizan de un modo desigual. La obra es firmada por quien está socialmente habilitada (ya sea por pertinencia técnica, por reconocimiento académico o por estar consagrada en el campo cinematográfico). Esta modalidad de trabajo que combina procesos comunitarios con autoría individual implica un intercambio entre partes. Quienes se constituyen como autorxs obtienen la propiedad simbólica de la obra (que pasa a ser una *película de*) en distintos espacios de legitimación; como contraparte se habilita la circulación del film comunitario en otros espacios de legitimación/visibilización tales como festivales, la academia, etc., que requieren la figura de un sujeto individual en tanto autore, direttore, productore, etc. Si el film es bien recibido en esos espacios quien firma acumula capital, a la vez la comunidad es retribuida con el reconocimiento por parte de otros de un discurso que asume como propio. A veces esa retribución se concreta en otros capitales: capacitación técnica de miembros de la comunidad a partir del proceso realizativo, visibilización de problemáticas que faciliten el reclamo a autoridades, consolidación de redes de relaciones entre vecines o fortalecimiento de procesos de auto-organización. En el caso particular de *El Chavo* sus realizadoras obtuvieron un reconocimiento académico pues la obra fue su práctica final para acreditar la última materia de la Tecnicatura en Producción en medios Audiovisuales; en tanto que les miembros de la comunidad pudieron acceder a una experiencia realizativa.

Construcciones

Fernando Restelli describe el inicio del proceso de *Construcciones* como un encuentro donde tanto él como Pedro, el protagonista de la historia, tenían necesidad de hablar con alguien. El film se erige a partir del contacto, del tiempo compartido, de la presencia del equipo en la cotidianeidad de Pedro y su hijo. Sin borrar las distancias, hay una asunción de clase en las palabras de Restelli al considerar que su película está hecha desde la base y entre amigos. Esté, es para el autor un posicionamiento político, pues no concibe otro modo de representar la otredad que habitando el espacio (Koza, 2019). La película apela al registro documental de la vida de sus protagonistas y también a la creación de situaciones puestas en escena para ser grabadas.

Este caso es, entre los elegidos, el que más se aleja de la definición estricta de cine comunitario propuesta por Gumucio Dagrón. Pero la poética de la obra, desarrollada desde esta idea de encuentro y desde la vocación de ponerse en el lugar del otro habitando su espacio, la acercan al cine comunitario. No es el único film dentro del Cine Cordobés que apela a una poética del encuentro y que, a la vez, aspira a legitimarse en el campo cinematográfico. *Yatasto* de Hermes Paralluelo (2011) y *Guacho* de Matías Magnano (2018), por citar algunas, ponen en juego el mismo procedimiento. Lo que nos lleva a pensar a estas obras en un borde no del todo definido respecto a lo que se puede considerar cine comunitario.

Hay otros aspectos que complejizan la definición del Cine Comunitario, pues algunas de sus características se extienden a la mayoría de las realizaciones cordobesas. Pensar el campo del cine cordobés no puede soslayar el hecho de que las producciones locales no se sostienen sólo como bienes de mercado. Las características de distribución de obras audiovisuales, tanto en salas de cine como en espacios televisivos o plataformas de streaming hacen que sea muy dificultoso o directamente imposible que las producciones cordobesas puedan financiarse a partir de su intercambio como bienes de mercado. Desde esta mirada restringida la “industria” audiovisual cordobesa se reduce a la publicidad, a los canales y a productoras de tv que no abundan en la producción de ficción ni documentales, sino en la realización de noticieros y programas de entrevistas.

El Cine Cordobés no podría subsistir sin el aporte del Estado, sin el trabajo no rentado y sin la legitimación de sus producciones en el circuito de festivales de cine. Por ello,

las lógicas que entran en juego dentro del campo no son las mismas que la del mercado, la existencia de una película no depende de las expectativas en torno a cuantas entradas puede cortar sino de: el interés que suscite el proyecto entre las personas que podrían participar de él; el capital simbólico y social de quienes motorizan el proyecto; la adecuación al canon de los distintos festivales, etc.

En ese contexto algunas producciones que son asumidas por sus realizadorxs como *cine comunitario* o que al menos son percibidas por ellos como obras cercanas a esa modalidad, intentan hacerse un lugar en el campo del cine cordobés. Disputar allí implica reconocerlo y aceptar, aunque sea de un modo parcial, estas reglas de funcionamiento.

Conclusión

Si bien la producción de *cine comunitario* es inseparable de la comunidad que lo produce, si bien el acento está puesto en los procesos antes que en los productos; los intereses de los agentes que producen cine en esta modalidad no siempre se circunscriben a la comunidad, sino que disputan legitimidad en otros campos.

Los tres casos abordados comparten características formales devenidas de una misma perspectiva política en relación a lo que filman. Se percibe una mirada amorosa en relación a sus personajes/intérpretes, mirada que se construye a partir de la puesta en marcha de dispositivos que habilitan la palabra de quienes son filmados. Ninguna de las películas renuncia a la marca autoral (colectiva en *Miradas*, individualizable en *El Chavo* y *Construcciones*), pero esta es asumida honestamente como una otra en relación a los sujetos filmados; se permite ser y tomar forma a partir del diálogo entre subjetividades y materialidades distintas. Las tres películas son un encuentro entre estudiantes y profesionales y el barrio o la familia que les reciben. Los cuerpos filmados llevan las marcas de la explotación y la pobreza, están a la vista sin ser romantizadas, pero ninguno de los tres films se regodea en las carencias. No se detienen en lo que falta, no se victimizan. Prefieren asumir la tarea de darle tiempo y espacio a las perspectivas y deseos de quienes son filmados, reconociéndoles como sujetos. A la vez, los equipos realizativos asumen el compromiso de la búsqueda de una mirada común. No alcanza la pertinencia técnica, es necesario que todo el equipo dialogue, cada quien desde su rol, con los sujetos filmados.

En relación a las caracterizaciones del Cine Comunitario propuestas por Gumucio Dagrón y por Mohaded: la primera aspira a definir, a circunscribir con claridad el objeto, la segunda trata de dar cuenta de un movimiento de bordes poco claros. Entre ambas aparece la tensión sobre aquello que puede o no ser considerado *legítimamente* como Cine Comunitario. *Miradas...* se ajusta más a la definición de Gumucio Dagrón, en tanto que *El Chavo y Construcciones*, con diferentes grados, se alejan de esa definición y constituyen prácticas, como asevera Mohaded, más difíciles de clasificar: son films firmados por autoras y autores individuales, en los cuales sus respectivos equipos técnicos asumen la tarea de hacer discurso sobre la otredad. Creemos que en los tres casos abordados es necesario plantear algunas interrogantes: ¿que deja el proceso de realización audiovisual en la comunidad? ¿Cómo y cuánto se modifican los distintos cuerpos participantes a partir del encuentro (miembros de la comunidad y agentes externos)? Más allá del análisis de obras ya realizadas, en términos proyectivos: ¿Cómo disputar reconocimiento a partir de la noción de autor/a colectivo? ¿Cómo construir espectadores en la otredad (un cine hecho por la comunidad para el mundo)?

Las producciones audiovisuales cordobesas se realizan mayormente con fondos del Estado, o del propio equipo realizativo, la lógica del mercado es imposible de aplicar. Por ejemplo, en el caso de films agraciados con el subsidio del Estado la relación entre el trabajo invertido por el equipo técnico y la retribución económica es irrisoria, se cobra mucho menos de lo que se trabaja. Es decir que la tarea se realiza, en buena medida por otro tipo de retribuciones (sociales, simbólicas, culturales). En el mismo sentido, la producción de discursos audiovisuales al interior de la Facultad de Artes se realiza, en gran medida, dentro de la modalidad que llamaremos *trabajo mancomunado*, esto es, una organización más o menos horizontal, con financiamiento cooperativo, y copropiedad de facto de la obra producida (la Universidad no suele reclamar participación económica sobre premios o subsidios conseguidos por obras realizadas en su seno). Estas prácticas realizativas ejercitadas como parte de la formación de grado de los estudiantes, a veces desembocan en proyectos de raigambre cultural comunitaria.

Las prácticas de producción audiovisual de trabajo mancomunado, participativo y con grandes espacios para la definición horizontal, exceden los límites de las obras que son reconocidas por los agentes que en ellas intervienen como *cine comunitario*; también

se replican en buena parte de la producción audiovisual cordobesa. En ese sentido el cine contemporáneo de Córdoba tiene mucho más de *cine comunitario* de lo que sus propios autores y autoras reconocen. Nos referimos al trabajo no rentado o rentado con remuneraciones exiguas; a la colectivización de la toma de decisiones sobre buena parte de los procesos creativos; al financiamiento cooperativo; a la visibilización de discursos, sentires, cuerpos y relaciones de producción usualmente dejadas de lado en los discursos hegemónicos.

Advertimos que estas prácticas son posibles porque su concreción no depende ni responde a la lógica de intercambio propia del libre mercado, sino que se asientan sobre la búsqueda de reconocimiento por parte del estado, la crítica, los festivales y la propia comunidad. Ese reconocimiento puede traducirse en dinero o en otras clases de capital que faciliten manutención material de los agentes o posibiliten la legitimidad dentro del campo del cine cordobés.

A la vez, y por la misma razón, producciones que se asumen como *cine comunitario* pueden disputar dentro del campo del cine cordobés en tanto acepten ciertas reglas del juego como autoría individualizable, mínima “calidad” técnica, cercanía con el canon estético.

Bibliografía

- Gumucio Dagrón, A. (2014). *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Keismajer, C. y Rinero L. (2014). “El Chavo” (Práctica Final de la Tecnicatura en Prod. de Medios AV) UNC, Córdoba.
- Koza, R. (23 de agosto de 2019). Entrevista a Fernando Restelli, el joven cineasta que sorprendió con “Construcciones”. *La Voz del Interior*. Recuperado de <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/entrevista-fernando-restelli-el-joven-cineasta-que-sorprendio-con-construcciones/>
- Molfetta, A. (2018). Introducción. En *Cine Comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseopress.
- Vicente, S. R. (2006). La controvertida cuestión de la investigación artística. en R. Gotthelf (Dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Dimensiones del concepto de región como marco para el estudio del cine cordobés contemporáneo

Lema Carlos Maximiliano

mlema@unvm.edu.ar

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

El presente trabajo tiene como fin sistematizar dos de las dimensiones centrales del concepto de región, entendiendo que su pertinencia se vuelve fundamental a la luz de los cambios experimentados por el cine argentino desde principios del siglo XXI. Basándonos en los aportes del enfoque regional aplicado al campo audiovisual, distinguimos una primera dimensión que presenta a la región como un modelo de comprensión del mapa cinematográfico nacional, el cual convive y discute con el modelo hegemónico centralizado en la zona del AMBA. Según la otra dimensión, a su vez, la región es un sistema abierto que, aunque incluye los aspectos geográfico-institucionales con los que tradicionalmente se la ha definido, los supera para acercarla a otros como lo estético y lo político. El estudio de ambas dimensiones y de sus articulaciones, pues, nos ofrece un encuadre teórico para abordar el cine de Córdoba con las múltiples y variables complejidades del caso.

Introducción

Hasta hace no mucho tiempo, el campo del cine argentino, considerado en toda su amplitud, estaba fuertemente determinado por lo que se decidía y ocurría en una zona del país: el Área Metropolitana de Buenos Aires. Según Kriger:

En Buenos Aires estaban las productoras, las asociaciones gremiales y profesionales, las escuelas y universidades que impartían saberes, y la *cocina* de los negocios. Como es obvio, las representaciones audiovisuales, sus modos de enunciación, las temáticas y narrativas, también estuvieron condicionadas por la sensibilidad y la formación cultural porteñas (2019, p. 2).

Esta situación de extrema concentración, además, no se reducía sólo a los planos productivo, formativo o representativo, sino que afectaba también a la distribución,

exhibición y recepción, alcanzando incluso hasta la reflexión sobre el tema. Prácticamente la totalidad de las historias y estudios sobre cine nacional publicados hasta fines del siglo pasado manifiestan precisamente esto. Al mismo tiempo, este no era un fenómeno aislado, sino un caso puntual que reflejaba una realidad compartida por varios países de Latinoamérica como Brasil y México, por mencionar los más notables (Flores, 2019).

Sin embargo, luego de los 2000, es posible reconocer la emergencia de un proceso que, sin dar por tierra con ese extremo centralismo, tuvo y tiene la potencia suficiente como para tensionar y poner en cuestión su validez. En efecto, es desde esos años que “cobra protagonismo una nueva generación de realizadores interesada en desarrollar otros modos de producción y formas de narrar lo local, lo regional, lo nacional y lo global” (Arancibia y Barrios, 2017: 57). El cambio se produjo en todas las regiones y provincias del país, pero para poner un ejemplo del territorio que nos interesa y limitándonos al plano cuantitativo, asumiendo que los números expresan una realidad más profunda, vemos que en Córdoba se dio un salto en los niveles de producción de largometrajes, los cuales pasaron de siete durante todo el siglo XX, a catorce entre 2000 y 2010 y a cincuenta y nueve entre 2011-2020⁴⁹.

En función de este panorama, nuestro trabajo tiene como fin identificar y sistematizar el concepto de *región*, en búsqueda de una manera fecunda de abordar la complejidad del fenómeno. Para ello, recurrimos a un grupo de investigaciones que, reunidas bajo el rótulo de “enfoque” o “perspectiva regional”, han aplicado dicho concepto al campo cinematográfico de manera prácticamente coincidente con el proceso que venimos presentando, y cuyo propósito radica en “desarticular y/o compensar el marcado enfoque centralista de la historiografía del cine argentino” (Lusnich y Campo, 2018, p. 2). Teniendo en cuenta los aportes del enfoque regional, pues, vamos a dividir la exposición en dos secciones, correspondientes con lo que consideramos las principales dimensiones del concepto: por un lado, la región como un *modelo irregular* y no jerarquizado de comprensión del mapa cinematográfico argentino que se enfrenta y convive con el modelo centralista, de carácter regular y hegemónico; y, por otro lado, la región entendida como un *sistema abierto* que incluye pero a la vez supera el aspecto

⁴⁹ Elaboración propia basada en datos recuperados de:
<https://www.asociacionapac.org/observatorio-audiovisual-cordoba/>

espacial, geográfico e institucional con el que usualmente se la define. Gracias a esta última dimensión, además, “podemos tener la imprecisión de considerar cine regional a cualquier tipo de fenómeno que esté circunscripto a determinado espacio” (Flores, 2019: 288), incluso una provincia, como es el caso de la de Córdoba.

Región frente a centro/ periferia: modelos yuxtapuestos

Del breve recorrido histórico que acabamos de realizar se desprende que, en la actualidad, estamos frente a dos modelos de comprensión del mapa cinematográfico nacional: el esquema tradicional, con forma regular y jerárquica, en donde el AMBA ocupa el centro hegemónico, mientras que el resto de las regiones quedan subordinadas a una posición periférica; y otro esquema -lo que Kriger (2019) llama, extendiéndolo a todo el audiovisual, la “nueva cartografía del audiovisual argentino”-, el cual posee una forma irregular y, más que jerarquías preestablecidas, un conjunto de alianzas y enfrentamientos entre regiones -incluida el propio AMBA- que se modifican y estructuran de manera múltiple y variable. Lo que separa a un esquema de otro es, en términos de Deleuze y Guattari (2004), la diferencia que hay entre lo “arborescente” y lo “rizomático” o, desde el punto de vista de Rancière (2014), entre el “régimen representativo del arte” y el “régimen estético de las artes”. Una primera gran dimensión que se desprende del concepto de región, pues, tiene que ver con los rasgos que caracterizan a este modelo irregular y con los tipos de relaciones que dichos rasgos mantienen con el modelo centro/ periferia. De este modo, de los distintos ejes de estudio que se derivan del enfoque regional, nos vamos a concentrar especialmente en tres.

El primero concierne a los *modos de producción* puestos en juego por los cines regionales, los cuales no se ajustan completamente a los modelos establecidos por el centro hegemónico. Como escriben Lusnich y Aisemberg:

Si hasta hace poco tiempo las formas de producción desarrolladas en el país se clasificaban en dos categorías (industrial e independiente) determinadas cada una de ellas por la mayor o menor durabilidad de las empresas y el tipo de film realizado (Getino, 1998), los relevamientos e investigaciones consolidados en los últimos años llevan a sostener que los sistemas de producción se ajustaron a procesos de mayor

concentración y a otros de visible expansión, determinados por las coyunturas políticas, económicas y culturales regionales y nacionales (2021, p. 14).

Junto a esos factores coyunturales, además, es necesario atender a la dinámica con la que se han desplegado en cada región y en el tiempo, ya que, si bien algunos han sido relativamente constantes durante buena parte del proceso (como la innovación tecnológica), otros se modificaron de acuerdo al período (como la presencia o no del Estado nacional antes y después del 2015) y/o la región, (como la conformación o no de leyes provinciales). Los análisis de Siragusa (2018), Sorrentino (2018) y Gil Mariño (2019), en este sentido, exponen de manera clara cómo influyeron estos factores en el caso puntual de Córdoba.

Sumado a esto, las autoras también señalan que “la clásica dicotomía industrial-independiente que a los aspectos ya mencionados sumaba la asociación de lo industrial al AMBA y de lo independiente a las otras localidades de nuestro territorio con menos recursos e infraestructura comenzó a ser reinterpretada” (Lusnich y Aisemberg, 2021: 14). Gracias a esta reinterpretación, es posible detectar tanto focos de cine industrial en regiones distintas del AMBA, como otros modos de producción no reducibles a lo industrial o lo independiente, asociados al cine comunitario o al que se produce en instancias formativas, como el cine realizado desde carreras universitarias, escuelas o talleres, etc.

El segundo eje tiene que ver con la dimensión *histórica*. En efecto, si bien el impulso que dio origen a la perspectiva regional se dio, como ya hemos dicho, a raíz de los cambios producidos a inicios del siglo XXI, dichos cambios no son acontecimientos aislados y espontáneos, sino que pertenecen a procesos que se desarrollaron en el tiempo. De este modo, la emergencia de los cines regionales posee también un valor retroactivo materializado en un importante trabajo de recuperación y revisión de la obra de autores como Jorge Prelorán, Fernando Birri o Gerardo Vallejo; de instituciones como la Escuela Documental de Santa Fe o la Universidad Nacional de Córdoba; de grupos como el de Cine de la Base o Cine Liberación; y de empresas como Andes Cine, entre otras. En línea nuevamente con lo que sostienen Lusnich y Aisemberg, la idea de este tipo de reflexiones radica en el hecho de que “no se debe dejar de destacar que la emergencia y el desarrollo de los cines locales poseen una dimensión histórica que según cada caso se remonta a las primeras décadas, al cine

clásico-industrial y a los años sesenta o setenta (2021, p. 13). Atender a esta dimensión, pues, nos permite encuadrar el caso de Córdoba dentro de un horizonte temporal más amplio en el que se reconocen influencias, tradiciones y continuidades -dentro y fuera de la provincia- que le aportan mayor densidad al conjunto y obliga a ver la historia del cine nacional construida por el centro desde otros lugares.

El tercer eje, finalmente, se refiere a las representaciones o, como nosotros lo entendemos, al análisis y la reflexión de las *imágenes* desplegadas por los cines regionales. Distinguimos aquí dos direcciones: una, más sistemática y general, encargada de cuestionar las imágenes elaboradas desde el centro que fijaron una determinada idea sobre lo nacional en la que: “Las regiones geoculturales generalmente fueron percibidas y visibilizadas bajo una lógica de homogeneidad impulsada por una clase determinada” (Arancibia y Barrios, 2017: 53). Todo lo que no era centro, es decir, la periferia, pertenecía a la nación, pero como un espacio simplificado. El “interior” o las “provincias”, como usualmente se llamó y en parte aún se llama a este espacio, estuvo sujeto a:

...la hiperrepresentación y la subrepresentación o representación devaluada de las identidades y localidades (...) Los estereotipos se configuraron como etiquetas que sirvieron para clasificar y asignarle a los grupos sociales de cada región un lugar y una práctica socio-cultural fácilmente reconocible por la audiencia (Arancibia y Barrios, 2017: 54-55).

En términos de Deleuze (2005), podemos hablar de tópicos (el término adecuado sería “clichés”) más que de imágenes, es decir, de la predominancia de figuras que cierran y estandarizan, contra figuraciones que abren y singularizan; estereotipos mediante los cuales “los registros del habla, los diversos sonidos y las imágenes regionales fueron reducidos en las narrativas a muestras del ‘atraso’ y de la ‘deformación’ de la cultura europea, blanca y letrada promovida como el ideal de la nación” (Arancibia y Barrios, 2017: 55).

La otra dirección -menos sistemática y más particular-, se concentra en el análisis de algunos filmes o autores puntuales y persigue como propósito central, precisamente, poner en evidencia las singularidades propias de cada una de las regiones a las que pertenecen, así como las resonancias y/o lazos existentes entre zonas diferentes, pero

semejantes de algún modo⁵⁰. Aquí sí cabe hablar de imágenes, siempre en el sentido que Deleuze le otorga a este término.

La reflexión en torno a los tres ejes que aquí sólo podemos esbozar, pues, nos permite abordar los rasgos de lo regional en tanto modelo irregular de comprensión del mapa cinematográfico argentino en general, y del caso de Córdoba en particular. Por supuesto que tales ejes suponen determinaciones mutuas que debemos considerar, pero, más allá de eso, nos interesa subrayar el hecho de que este modelo no significa una sustitución del modelo centro/ periferia, sino su yuxtaposición. En efecto, acudir al concepto de región no implica detenerse y cerrarse exclusivamente en todos aquellos espacios que no sean Buenos Aires para afirmar que ahora es el momento del interior de alzar la voz y reclamar su lugar, negando así la existencia y el poder que ese centro aún posee sobre todo el territorio nacional. Por el contrario, esta perspectiva consiste en asumir las tensiones propias del proceso, reconociendo la emergencia de un fenómeno relativamente reciente -aunque con lazos en el pasado-, el cual debe disputar su espacio en un contexto mayor. Como afirma Richard:

Es cierto que las cartografías del poder se han complejizado hasta el punto de disolver las oposiciones lineales y las polaridades absolutas entre centros y periferias, volviendo más porosas y a la vez más borrosas las líneas de jerarquía y subordinación, pero no es menos cierto que sigue operando un régimen metropolitano de asimetrías y desigualdades que hiperrepresenta o bien subrepresenta identidades y localidades, memorias y tradiciones, según los índices de privilegio y discriminación simbólico institucionales monopolizados por lo dominante (2004: 6).

De las tensiones provocadas por esta yuxtaposición de modelos, la región surge, por un lado, como una forma de llevar adelante una “puja distributiva cultural, entendida como un espacio de disputa representacional” (Arancibia y Barrios, 2017: 56). O, como lo expresa Rancière, se trata de un cierto reparto de lo sensible, esto es, un sistema que:

...fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas.
Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de

⁵⁰ La mayor parte de estos análisis pueden encontrarse en los dossiers coordinados por Barrios y Arancibia (2017), Lusnich y Campo (2018), Flores (2019) y Lusnich y Aisemberg (2021) que hemos venido citando a lo largo del trabajo.

espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (2014: 19).

Por otro lado, la región pasa a ejercer y a ser una “fisura” (Arancibia y Barrios, 2018; Gil Mariño, 2019) para el modelo centralista. Esta fisura no sólo consigue descentrar el lugar de generación de las imágenes, sino que también traza marcas que delimitan nuevos territorios. Ya no es tan sencillo hablar del “interior” porque ahora se han delimitado otros espacios: las regiones. Como señalan Deleuze y Guattari, la región entendida como territorio a partir de esta fisura deriva en un conjunto de:

...componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado (2004: 318).

Pero tanto los recortes fijados por el reparto de lo sensible como los límites territoriales demarcados por la fisura deben ser revisados con cuidado si no queremos caer en reduccionismos. Y aquí es, justamente, donde entra en juego la segunda dimensión en la que nos vamos a detener.

La región como sistema abierto

Hasta aquí nos hemos acercado al concepto de región atendiendo más a lo que se enfrenta que a lo que es o puede llegar a ser. Ahora, en cambio, es tiempo de preguntar: ¿En qué consiste una región más allá de su carácter desestabilizador con respecto al modelo centro/ periferia? O, dicho más simplemente: ¿Cómo podemos definir lo que es una región? Además de aclarar el concepto, las preguntas se imponen porque, si sólo nos quedamos con lo regional como una alternativa yuxtapuesta al modelo centralista, corremos el riesgo de limitarlo a aspectos exclusivamente espaciales, geográficos e institucionales y, a pesar de que efectivamente los incluye, también los trasciende. De hecho, el conjunto de respuestas que veremos a

continuación, aunque distintas en sus planteos y tradiciones, comparten como propósito común esta necesidad de “entender a los fenómenos cinematográficos regionales por fuera de la estricta delimitación geográfica, para analizar los diferentes entornos sociales, culturales e identitarios y sus correspondientes cruces con otros espacios dentro de este sistema abierto que comprende la región” (Flores, 2019: 288).

La idea de *sistema abierto* está tomada de Bandieri. Con ella, la autora se propone alcanzar una forma de estudio de la historia regional argentina que se aleje de la perspectiva positivista, la cual considera a las regiones como meros datos aislados y objetivos que pueden recolectarse de manera directa. Según Bandieri, por el contrario, si entendemos que:

...la región se construye sobre la dinámica relación hombre-espacio, que es una construcción social; obtenemos por resultado la necesidad de considerar entonces a la región como un sistema abierto, como un objeto que se aborda mediante sucesivas aproximaciones que apuntan en su conjunto a la idea de totalidad (1995: 282).

Una región, en este sentido, no es algo completamente acabado que podamos definir mediante la observación, sino que su modo de ser se asemeja más a un proceso en el que interviene el espacio (y el tiempo), pero esa intervención también está condicionada por el ser humano que lo habita. En correspondencia con la propuesta de Deleuze y Guattari, vemos que si bien el territorio es el espacio demarcado, esa demarcación está sujeta a vectores de desterritorialización y procesos de reterritorialización que difuminan sus límites.

Los movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otro lado ajeno, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a proporcionar territorios. Se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la reterritorialización (de la tierra al territorio). No puede decirse cuál de ellos va primero (2019: 86).

Ahora bien, que una región se defina por su apertura, o que un territorio esté atravesado por zonas de indiscernibilidad, no significa que sean incomprensibles. En todo caso, como afirmaba Bandieri, la forma de esa comprensión está definida por las

diversas aproximaciones que podamos realizar. Al respecto, algunos autores han animado algunas que son las que tomaremos como guía.

Fabián Soberón, en primer lugar, recurre al campo de la literatura, puntualmente a la obra de Saer y Borges, para estudiar parte del cine realizado en el Noroeste argentino. De Saer⁵¹ toma el concepto de *zona* como sustituto del de región, con el fin de desactivar lo que denomina el “prejuicio regionalista”:

Entendemos por éste aquel prejuicio o ideología (acentuado desde el centro cultural del país y también por las provincias) que sostiene que la provincia es portadora de un saber y de una cultura folclórica reducida al color local y a los tics de un conjunto de patrones asociados a lo propio-centrado en sí mismo (Soberón, 2017: 127).

Una zona, en cambio, no sólo se caracteriza por poseer límites difusos, sino también porque las imágenes que el cine (y la literatura) genera sobre ella tampoco se subordinan a las características geográficas del medio o a los estereotipos promovidos por la visión centralista, sino que son el resultado de la confluencia de factores productivos, estéticos y autorales. Sin embargo, la relación entre estos factores y el espacio tampoco es simple; el espacio define un filme tanto como la actividad creativa de los cineastas, lo que no implica que el espacio sea la zona, sino que ésta nace de la relación entre ambos. Atendiendo a ello, el autor rescata de Borges la dicotomía con la que discute la cuestión de lo tradicional en la literatura argentina. Adaptándola a su propia problemática, Soberón plantea: o bien uno puede “querer ser” o “parecer” de una zona, y entonces el vínculo se torna artificial, o bien puede simplemente “ser” de la zona sin proponérselo; o bien la zona es un espacio limitado y limitante, o bien un espacio liberador, una plataforma de acción y creación que permita tratar cualquier asunto y hacerlo de cualquier modo.

En este sentido, el cine realizado en Tucumán o Salta [o Córdoba] no tiene que proponerse ser norteno [o cordobés], porque ya lo es. Nadie tiene que querer ser norteno [o cordobés]: ya lo es antes de

⁵¹ El autor trabaja fundamentalmente con fragmentos del relato “Discusión sobre el término zona” incluido en el libro *La mayor* y con una entrevista realizada por Ricardo Piglia en *Diálogo*.

proponérselo. El desafío consiste en ver de qué forma se puede ir más allá de lo local para expresar lo universal (Soberón, 2017: 128).⁵²

Aunque tenemos nuestras reservas con respecto a la relación particular-universal⁵³, sí adherimos a esta dimensión no forzada de acercamiento a la zona-región, en oposición a ese “querer” o “parecer ser” que la limita y la clausura. Con todos estos elementos, pues, Soberón ofrece una definición de zona compuesta por tres dimensiones articuladas:

En primer lugar, la zona es el espacio literario o cinematográfico elegido por el autor o por el director para sus novelas, cuentos y películas. Es una parte de la ciudad o pueblos que forman parte de la literatura o del cine producidos por un autor-director. En segundo término, la zona es un espacio simbólico, icónico, un conjunto de mitos, leyendas, textos-películas que ya existen sobre la ciudad o sobre lo suburbano que son tomados por el autor-director. O sea, un escritor, pintor o cineasta revisa y reescribe la tradición simbólica de la ciudad y de la cultura suburbana. En tercer lugar, la zona existe como referencia espacial, concreta, material, pero siempre bajo los ojos del autor (2017: 136).

En segundo lugar, y de manera similar a Soberón, Raúl Beceyro se opone al sentido restrictivo de región. De hecho, el autor también menciona a Saer, no tanto como referencia teórica, sino como caso ejemplar de literatura producida desde un determinado espacio (el litoral) y, a la vez, no limitado por él. Sin embargo, en lugar de proponer un sustituto terminológico como el de zona, Beceyro prefiere hablar de una noción *sana* de región, la cual consiste en la capacidad que posee un lugar para brindar una serie de materiales con los que un realizador puede construir sus filmes.

⁵² Los agregados entre corchetes son nuestros.

⁵³ Lo que discutimos es la idea de una zona como un “índice de lo universal o de aquello que va más allá de lo particular” (Soberón, 2017: 127-128) y la identificación de eso universal con cierta pertenencia a lo latinoamericano. Esta postura, entendemos, contiene algunos resabios “del latinoamericanismo de los 60 y de sus alegorías identitarias (Pueblo, Nación, Identidad, etc.) que, en nombre de lo ‘propio’, entraban en polaridad absoluta con lo ‘extranjero’ o lo ‘foráneo’ para defender sustancialistamente una esencia de lo latinoamericano: una reserva autóctona de significaciones incontaminadas” (Richard, 2004: 5). En lugar de ello, preferimos hablar de lo regional a partir de lo *singular*; una región es una singularidad y el conjunto de las regiones pueden conformar múltiples y variables totalidades abiertas.

Estos materiales son los lugares, calles, playas, plazas, los atardeceres, las salidas de sol, la lluvia y los calores, e incluso quizá el ámbito particular en el que se anudan y desatan los sentimientos, los conflictos, las tensiones, las crisis entre los seres humanos, que de esa manera quizá puedan adquirir un tono, un carácter propio. Estas son las particularidades de la región que legítimamente alimentan la cultura, la práctica artística (Beceyro, 2014: 20).

Como vemos, no se da ninguna indicación acerca de qué es lo que hay que decir sobre esas figuras y afectos, ni tampoco hay señalamientos acerca de cómo se deben presentar; el modo legítimo de alimentar la cultura y la práctica artística de un territorio es, justamente, un modo indeterminado, libre y singular. Pero si bien esta noción sana de región no fija contenidos ni procedimientos, sí establece en cambio la necesidad de vivirla. Una región no es algo dado, dispuesto para la mirada ajena, sino algo que se realiza y a lo que se pertenece en esa realización. Como señala Oubiña:

La zona se resiste a la conceptualización, pero es vislumbrada en la práctica. Se podría definir la noción de zona en tanto ámbito cuyos límites no pueden fijarse y deben circunscribirse intuitivamente, de acuerdo a la biografía personal. Es un espacio singular, entonces, que no puede delimitarse según parámetros observables, sino de acuerdo a coordenadas afectivas. Como si fuera un código privado, un santo y seña (2014, p. 14).

Por lo tanto, y en un intento por reunir las distintas aproximaciones, vemos que interpretar el concepto de región como un sistema abierto supone al menos tres cosas. Primero, que la región, en tanto territorio, no es “algo”, esto es, no es una realidad fija y estanca, sino que su existencia se determina a través de procesos de desterritorialización, de líneas de fuga que se extienden y superan tanto lo geográfico, como los tópicos más o menos estereotipados que se producen a su alrededor; y por procesos de reterritorialización encargados de fijar nuevos límites tras las derivas de las desterritorializaciones.

Segundo, que una concepción sana de región, o la región en tanto zona de límites difusos, pone en evidencia que el espacio no es lo determinante, sino que lo que hay es un ensamblaje entre el espacio, el tiempo y lo que el ser humano -los cineastas en nuestro caso- realizan con él. De este modo, los rasgos geográficos de una región

siempre están sujetos al entrecruzamiento “con otros discursos, representaciones y estructuras narrativas, estableciendo relaciones intertextuales con modelos legitimados, mediante intercambios y apropiaciones tanto de elementos procedentes de los géneros como de los proyectos autorales” (Lusnich y Aisemberg, 2021: 13).

Tercero y último, que estos entrecruzamientos revelan que la actividad productiva y creativa tampoco es lo único determinante, sino que ella también se ve afectada por el espacio, ya que éste es el que ofrece los materiales para que pueda desplegarse como tal. Surge, en otras palabras, un carácter experiencial inherente al concepto de región. La dicotomía entre el parecer y el ser expuesta por Soberón y la fidelidad y pertenencia a una región señalada por Becceyro, expresan justamente este carácter, esta forma de conocer un territorio no sólo por su observación, sino también y ante todo a partir de la experiencia que tenemos de él. Una región no se define tanto por lo que es, sino por un *estar*. Y es en ese estar que emergen las marcas o, como nosotros los entendemos, los rasgos estético-políticos que configuran una región. En dichos rasgos:

...cobran valor determinadas formas de plasmar el espacio que expresan una percepción particular sobre lo urbano, las zonas rurales y los paisajes naturales. A su vez, la incorporación de actores procedentes de las provincias tanto con formación como no profesionales permite explorar formas genuinas en lo relativo a las representaciones sociales locales, colaborando con la búsqueda de una voz y de un tono propio de la zona sin caer en estereotipos ajenos (Lusnich y Aisemberg, 2021, p. 13).

Si ahora, por ejemplo, tomamos a Córdoba como una región a partir de estas aproximaciones, podemos reconocer ciertos vectores de desterritorialización que diluyen sus límites tanto hacia adentro, en películas que se concentran sobre lo serrano, o sobre los pueblos y su lazo indisoluble con lo rural, o sobre lo urbano; pero también lo hacen hacia afuera, en películas realizadas lejos de los límites espaciales de la provincia, aunque igualmente teñidas por “lo cordobés”, considerado siempre en este sentido abierto y difuso. Algo similar ocurre, para poner otro ejemplo, con los actores. Si bien la mayoría de los filmes cuentan con intérpretes de la zona, también hay un número importante que incorporan actores y actrices de otros territorios, muchos de ellos provenientes del centro hegemónico contra el cual se pretende luchar. Así, se presentan situaciones en donde los modos utilizar el cuerpo y de afinar la voz,

de fijar un ritmo y un tono en la interpretación, termina atravesada por los mismos procesos de fijación y disolución de los rasgos zonales que hace un momento mencionamos para los espacios. Y lo mismo puede plantearse para otras cuestiones, como por ejemplo: ¿es posible reconocer autores y estilos en el cine cordobés? ¿Cómo abordan los distintos autores o grupos de realizadores la puesta en escena y el montaje en función de estos movimientos de concentración y desconcentración de los rasgos propios de una zona? ¿Qué relación mantienen con los géneros cinematográficos, o con los ejes que veíamos en el punto anterior referidos a los modos de producción y a las tradiciones y rupturas establecidas con los referentes del pasado? Evidentemente, la lista podría continuar, pero gracias a estos ejemplos e interrogantes ya podemos vislumbrar, aunque sea en líneas muy generales, un camino a través del cual encauzar la investigación.

Conclusiones

El desarrollo anterior ha sido un intento por demostrar la pertinencia que posee el concepto de región y su respectivo enfoque a la hora de estudiar tanto las transformaciones producidas en el campo cinematográfico nacional desde principios del siglo XXI, como aquellas que se dieron en una provincia en particular, como Córdoba. Lo regional, por un lado, expresa una forma de estudiar el cine argentino que, sin eludir el peso que aún posee el modelo centralista, se yuxtapone a él provocando una fisura; es un esquema irregular sin centros ni periferias (lo que no implica ignorarlos), sino compuesto por regiones atravesadas por modos de producción, devenires históricos e imágenes singulares, susceptibles de articulaciones múltiples y variadas tanto dentro de cada región como entre ellas.

Lo regional, por otro lado, es un sistema abierto, un territorio diluido por vectores de desterritorialización y reterritorialización, una zona en donde el espacio no es ni lo único ni lo más determinante, sino la relación entre el espacio, encargado de ofrecer los materiales con los que generar las imágenes, y la actividad creativa de los cineastas, los cuales no deben limitarse a observar la región desde el exterior, sino abrirse a su experiencia, recorrerla y estar en ella para realizarla.

Las dos dimensiones, pues, se presentan así como complementarias y correlativas, revelando una multiplicidad de rasgos pertenecientes tanto a lo estético como a lo político.

Bibliografía

- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, (30), 53-64. Recuperado de: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2722/2413>.
- Bandieri, S. (1995). Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia. *Revista de Historia*, (5), 277-293. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/688>.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y Región. Ensayos, proyectos y películas*. Paraná, Santa Fe: Universidad Nacional de Entre Ríos, Universidad Nacional del Litoral.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2019). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, (20), 279-298. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1935/1588>.
- Gil Mariño, C. (2019). Dios ya no atiende solo en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016–2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental. En C. Kriger (Ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (pp. 23-47). New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Kruger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Peter Lang Publishing, Inc.: New York.
- Lusnich, A. y Aisemberg, A. (2021). Introducción. En Dossier “Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local”, *Revista Folia Histórica del Nordeste* (40), 11-20. Recuperado de <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2021/03/n40a01.pdf>.
- Lusnich, A. y Campo, J. (2018). Introducción: el cine argentino y su dimensión regional. En *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, (8), 2-7. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/614/526>.

- Oubiña, D. (2014). Introducción. Cómo es aquí: el cine de Raúl Beceyro. En R. Beceyro, *Cine y Región. Ensayos, proyectos y películas*. Paraná, Santa Fe: Universidad Nacional de Entre Ríos, Universidad Nacional del Litoral.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Richard, N. (2004). Prólogo. En T. Escobar, *El arte fuera de sí* (pp. 4-10). Asunción: FONDEC, CAV, Museo del Barro.
- Siragusa, C., Yaya, M., Michelazo, S., García, V., Vallejo, A., Maccario, A. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma uno*, (6), 163-170. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>.
- Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, (8), 8-28. Recuperado de: <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/590/520>.
- Soberón, F. (2017). Conflictos de poder en Nosilatiaj la belleza. *Folia Histórica del Nordeste*, (30), 125-138. Recuperado de <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2725/2416>.

Experiencia de producción audiovisual a través de la educación popular, la comunicación comunitaria y la investigación participativa con mujeres y disidencias sexuales en contextos rurales y periurbanos de Corrientes

Maia Navas

UNNE – UNDAV

maia.sol.navas@gmail.com

Alejandra Reyero

CONICET/UNNE

reyeroalejandra@gmail.com

Resumen

Esta ponencia busca compartir la experiencia grupal de realización, montaje y edición del audiovisual documental “Irū libres e iguales. Escuela Popular de Formación en Género y Diversidad”, desarrollado en 2021, por iniciativa de la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria *Accos Mate Ñee*. Propuesta que intenta visibilizar el proyecto de formación en género y diversidad, financiado por el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de Nación, implementado en el paraje rural La Cucucha y los Departamentos de Goya, Lavalle y San Isidro, en la provincia de Corrientes. El foco de interés del proceso de formación son las violencias de género en la zona rural, tomando como punto de anclaje las mismas comunidades en sus propios territorios. El objetivo es la prevención y erradicación de violencias a través de la deconstrucción de estereotipos, la desnaturalización de prácticas sexistas, la valoración de mujeres y disidencias en contextos rurales y periurbanos, los saberes ancestrales de agricultura familiar, junto a prácticas de liderazgo en organizaciones sociales, comunidades originarias y partidos políticos.

El documental da cuenta de un primer acercamiento a este proceso de construcción colectiva –reflexiva y práctica– del espacio de formación en género y diversidad. Acercamiento que permite reflexionar sobre las potencialidades de la herramienta audiovisual como instrumento de comunicación y lucha política; así como discutir -parafraseando los intereses de esta mesa- el rol de actores emergentes en la consolidación de un mapa audiovisual extendido, pluricentral y diversificado en el territorio argentino, problematizando la representación de identidades e imaginarios locales – regionales.

Nuevos modos audiovisuales de inclusión local-regional: imaginarios e identidades de género en localidades rurales de Corrientes

La región en donde se desarrolló el documental comprende el Departamento Goya, que se encuentra ubicado en el sudoeste de la provincia de Corrientes, abarcando alguno de los parajes rurales del Municipio San Isidro como La Cucucha y localidad de Lavalle.

El campo correntino se presenta como un lugar eminentemente masculino. La figura del hombre a caballo, la autoridad patriarcal, el trabajo forzado del hombre de campo son las imágenes que se destacan, reforzando estereotipos e invisibilizando la importancia del trabajo y el rol de la mujer rural. Este imaginario se reitera en prácticas culturales de las familias y comunidades campesinas que jerarquizan y dividen las tareas conforme a las categorías de género. Las mujeres rurales, campesinas e indígenas que habitan en el campo de la provincia de Corrientes llevan adelante jornadas extensas con una sobrecarga y límites muy pocos definidos entre el trabajo productivo y doméstico o de cuidado. Además, estas tareas, en la mayoría de los casos, deben realizarlas bajo condiciones muy difíciles ya que por ejemplo muchas familias no poseen agua corriente, teniendo que trasladarla de lagunas o del río (trabajo realizado por mujeres y niñxs)⁵⁴.

El audiovisual parte de esta situación concreta y específica de la que intenta hacerse eco. Las mujeres rurales en Argentina se encuentran en una desigualdad de derechos en lo social, económico, cultural y político. Desde el acceso a la tenencia de la tierra (datos que arrojan estudios de la FAO en 2017 demuestran que en nuestro país solo el 16% de la titularidad del emprendimiento productivo está en manos de las mujeres), o el acceso al crédito, que es prácticamente nulo. En cuanto a los cargos dirigenciales en organizaciones sociales, cooperativas y partidos políticos las mujeres se van abriendo camino enfrentando la violencia del sistema patriarcal⁵⁵.

⁵⁴ Extraído del proyecto de la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Accos Mate Ñee (2020). Proyecto: Escuela Popular de Formación en Género y Diversidad “Irũ libres e iguales”. Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad (Argentina).

⁵⁵ Ibid.

La decisión sobre el modo de rodaje y forma narrativa del documental⁵⁶ surgió de la discusión al interior del grupo de realizadores reunido por un origen territorial común y por la posibilidad de compartir otros espacios de lucha que hagan de la práctica audiovisual un lugar de resistencia a través del cual desestigmatizar personas, geografías y culturas⁵⁷. Se trata de un grupo heterogéneo -mayoritariamente femenino- de profesionales del campo de la comunicación, el trabajo social comunitario, la militancia política, la actividad artística audiovisual, la docencia y la investigación en ciencias humanas y sociales en la Universidad Nacional del Nordeste, CONICET, la Plataforma de Género, infancias y adolescencias del INTA y la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Mate Ñee, de la ciudad de Goya.

Irũ, Libres e Iguales da voz a mujeres rurales, históricamente excluidas del escenario cultural local y nacional, dándoles la oportunidad de “autorepresentarse” a partir de sus historias de vida personales y cotidianas⁵⁸. El audiovisual busca distanciarse de una visión esencialista y estereotipada de la mujer rural en el contexto local. Para ello se acordó una consigna que sirva de punto de partida con cada una de las participantes que brindaría su testimonio. La misma consistió en seleccionar un objeto personal de gran valor afectivo a partir del cual se comience a narrar la historia de vida. Entre los objetos seleccionados se compartieron hamacas, prendas de bebés, montura de caballo, vestuario asociado al género mujer, entre otros. Del mismo modo, se les pidió que cada una escoja un espacio que le sea significativo al cual esté ligada emocionalmente (escuela secundaria, huerta, tienda de ropa, casa de amigas, etc.).

En sintonía con esta propuesta se trabajó con ejercicios desarrollados en la Escuela de formación en Género y Diversidades, los cuales fueron incluidos en el documental. A modo de ejemplo, recordamos uno de ellos que consistía en seleccionar una heroína y traer su testimonio de vida para ser compartido con las integrantes de la Escuela. Elegimos algunos de estos relatos, en particular aquellos de mujeres y disidencias que

⁵⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Suq1dUW9Cgs&t=230s>.

⁵⁷ El equipo estuvo integrado por Jorge Cefarelli (comunicador social), Marina Paula Pino (trabajadora social) ambos miembros fundadores de la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Mate Ñee en los roles de coordinadores generales del proyecto y productores del audiovisual; Maia Navas (realizadora audiovisual, artista y docente) en cámara y dirección, Alejandra Reyero (docente e investigadora de CONICET) en sonido y María Eugenia López Romero (estudiantes avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas (FADyCC - UNNE), en montaje y edición.

⁵⁸ La expresión en guaraní *Irũ* significa “amigo”, si bien al ser utilizada en la Escuela de Género se insiste en la ampliación de su significado como “amiga y amiga”.

rescataban saberes ancestrales medicinales, soberanía alimentaria y experiencias de vida vinculadas a transiciones de género.

Las mujeres y disidencias protagonistas del documental ligadas a la Escuela de Género en calidad de participantes (agricultoras, pescadoras, artesanas, comunicadoras, agentes sanitarias) o como familiares y amigas de algunas de las participantes, fueron: Martina (adolescente trans, dedicada al oficio de manicura, participante de la Escuela de Género), Natasha (autodefinida “chica trans”, actriz, empleada de comercio, participante de la Escuela de Género), Esther (mamá de una adolescente trans, participante de la Escuela), Ludmila, Emilia, Daiana, Gimena, Lucrecia, Nancy, Lucía, Patricia, Estela, participantes de la Escuela de Género, quienes brindaron sus testimonios y experiencias en el marco de los Talleres y en sus propios ámbitos y contextos cotidianos. Se sumaron los testimonios de María e Isabel (madres de dos participantes de la Escuela) y las voces de las talleristas: Eliada y Florencia.

Por otro lado, el montaje incluyó fragmentos de trabajos realizados por las participantes en formato de audio, video y dibujo. La introducción de anécdotas y paisajes propios del lugar donde se produjeron los testimonios y registros, posibilitaron la generación de “pequeños poderes locales” - territorializados capaces de transformar las condiciones de vida históricas y contemporáneas, engrosando así las experiencias micro-políticas de la producción cultural (Molfetta, 2017).

Siguiendo a Heredia (en Lusnich y Aisenberg, 2021: 17), en *Irũ* “se toma distancia de la impronta de un regionalismo costumbrista de carácter remanente y de cuño centralista, y se buscan otros modos de inscripción de las huellas del lugar de enunciación regional”. Dicha distancia es no obstante relativa.

El documental da cuenta de “otros discursos, representaciones y estructuras narrativas, estableciendo relaciones intertextuales con modelos legitimados, mediante intercambios y apropiaciones” (Lusnich y Aisenberg, 2021, p. 17). Modelos que en parte se alejan de los propuestos en el documental clásico como el tratamiento de la oposición rural-urbano, pero que en parte también reproduce a través de ciertas caracterizaciones de un “color local” por ejemplo en la construcción del espacio mediante ciertas marcas o formas de referenciar geográficamente las localidades filmadas. A ello se agregan los planos generales de sitios emblemáticos de los lugares como el río Paraná y las entradas a los poblados a través de señalética y carteles nomencladores de acceso a los territorios. Se suma a ello, la presencia destacada de la

naturaleza, muy marcada por ejemplo en el plano sonoro de los registros, etc. Aspectos que no obstante no recaen en caracterizaciones pintoresquistas tradicionales con fines turísticos o comerciales.

Estas “determinadas formas de plasmar el espacio, expresan así -en términos de Lusnich y Aisenberg (2021: 17). “una percepción particular, en este caso sobre lo urbano, las zonas rurales y los paisajes naturales”. En tal sentido, la tentativa por visibilizar “representaciones alternativas de las regiones del país estableciendo una disputa cultural con las visiones centralistas” que revelan “otro tipo de imágenes, voces y sonidos” (Arancibia y Barrios, en Lusnich y Aisenberg, 2021, 17), está dada específicamente en este documental, por la presencia y rol de la mujer rural en la producción audiovisual correntina y del NEA en general, desempeñando funciones diferentes a los estereotipos de género. Presencia que ha sido prácticamente nula en los imaginarios y narrativas de la práctica audiovisual regional.

En contraposición a la figura patriarcal del hombre en el contexto del campo correntino, el documental comparte, entre otras, la historia de Patricia, quien muestra la acción del ensillar un caballo como parte de sus quehaceres cotidianos. Asimismo vemos en escena a una de sus hijas aprendiendo a cabalgar desde pequeña.

Con el objetivo de visibilizar historias que dan cuenta de diversas subjetividades de mujeres rurales, destacamos también la historia de Isabel, madre de María, quien participó de la Escuela de Género. Isabel nos contó sus vivencias como madre de 14 hijxs, a quienes dió a luz en su propia casa, sin asistencia médica ni de su entorno familiar. Esta historia además se entrelaza con un componente de sabiduría popular en relación a prácticas de cuidado, como es la preparación de un jarabe medicinal para afecciones respiratorias.

Por otro lado, cabe señalar que la obtención de recursos para la gestión y producción de *Irũ, libres e Iguales* tuvo como punto de partida la intervención del Estado en el marco de políticas públicas para la comunicación comunitaria y la formación de cooperativas y asociaciones civiles. En el año 2011 junto con organizaciones e instituciones del campo y la ciudad de la provincia de Corrientes, la Red Yaipotá Ñanerendú se organiza con las Escuelas de la Familia Agrícola, las Ferias Francas de Goya, las Organizaciones de DDHH y los Centros de estudiantes terciarios. En este contexto nace la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Mate Ñee, liderada por un comunicador y una asistente social (Jorge Cefarelli y Marina Pino), con una

profusa experiencia en el terreno de la actividad ideológico-militante, que resultaron agentes intermediarios claves entre vecinos y protagonistas del documental⁵⁹.

Pantallas situadas: circulación y exhibición del documental

Acorde a las modalidades, formatos y técnicas de rodaje y montaje del documental con énfasis en el trabajo comunitario, tanto el estreno como las proyecciones siguientes se dieron en el marco de un mismo proceso social.

La experiencia de circulación del documental desarrollada hasta el momento incluye la exhibición comunitaria en espacios informales, como festivales, encuentros de temáticas afines y canal de Youtube. Molfetta (2017) incluye estos espacios como propios del Cine Comunitario en tanto fenómeno pleno de la era audiovisual.

Cabe destacar que la provincia de Corrientes no tiene tradición de trabajo en Cine Comunitario y la mayor parte de producción en cine ha tenido un incremento desde hace un poco más de una década gracias a las políticas de Estado que apuntaron a la activación y fortalecimiento de este sector. Actualmente no existe ningún grupo de Cine Comunitario y no encontramos antecedentes en poblaciones rurales y/o con mujeres y diversidades; más allá de algunas experiencias de producciones aisladas que se han llevado a cabo por ejemplo en cárceles y en el hospital de Salud Mental de la capital provincial.

La primera proyección de *Irũ, libres e iguales* fue en el marco del evento público de cierre de la Escuela de Género en el Departamento de Goya, con la asistencia de todas las participantes, sus familiares y la comunidad de vecinos de las localidades cercanas.

Por otro lado, comenzó su recorrido participando del Festival de Cine Rural que se realiza en la ciudad de Bella Vista, Parajes de la zona, y Escuelas Rurales de Corrientes. En el mes de marzo del presente año se proyectó en el marco del Encuentro “Nosotras movemos el mundo” organizado por el Ministerio de Mujeres, Género y Diversidad y el Ministerio de Cultura de la Nación.

Actualmente el documental se encuentra subido al canal de Youtube de la Asociación (<https://www.youtube.com/watch?v=Suq1dUW9Cgs&t=230s>).

⁵⁹ La entidad cuenta hoy con una radio comunitaria “La Chicharra 88.7”, un Centro de Formación en oficios, y una casa rodante aula móvil que lleva los talleres de radio a las comunidades más alejadas de la zona rural de Goya.

Resulta importante destacar que a partir de la realización de este documental, la Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Accos Mate Ñee recibió la invitación para formar parte de la Red Argentina de Cine Comunitario.

En todos estos espacios y circuitos de exhibición, se destaca el carácter grupal de recepción, diversificado y menos especializado, tanto en grupos de alfabetizadores como de realizadores amateurs y ocasionales, familiares y vecinos, caracterizando una circularidad fuerte entre realizadores/público que marca un trabajo peculiar de territorialización audiovisual que Molfetta (2017) denomina “cine situado”.

Abriendo horizontes hacia nuevas experiencias audiovisuales comunitarias regionales: la experimentación poético-política

Actualmente nos encontramos transitando un segundo proyecto de realización en torno a mujeres cuyo hacer se encuentra ligado a la soberanía alimentaria y a la producción agroecológica⁶⁰. Ambos proyectos pueden ser concebidos bajo la definición de Cine Comunitario:

(...) expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo con un lenguaje propio que no haya sido predeterminado por otros pre-existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (Gumucio Dagrón, en Molfetta, 2017: 80).

El audiovisual *Irũ*, fue producido en territorios donde se desarrollan luchas pre-existentes por la inclusión social vinculadas particularmente a las violencias de género en contextos rurales y formación en comunicación comunitaria. En este sentido, la experiencia se asume cercana al Cine Comunitario, en tanto “aparece como impulso y estrategia dentro de otras luchas” (Molfetta, 2017, p. 81).

La experiencia transitada nos deja entre otros, dos interrogantes clave: ¿Cómo continuar este proceso comunitario involucrando a las mismas protagonistas del audiovisual? ¿Cómo politizar la práctica audiovisual en el contexto de las mujeres

⁶⁰ Proyecto financiado por Fondo de Fomento a la Producción Audiovisual Comunitaria (FOMECA) del Departamento de Proyectos Especiales - Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA).

rurales de Corrientes potenciando la inclusión de estas mujeres en roles y funciones concretas y específicas al interior de la práctica audiovisual?

Con vistas al porvenir nos interrogamos así sobre posibles vías de trabajo para continuar desarrollando un Cine Comunitario con mujeres rurales desde un posicionamiento decolonial cuyos modos de hacer recuperen uno de los objetivos del Tercer Cine: la experimentación cinematográfica.

Para ello pensamos promover un trabajo de capacitación mediante talleres de formación en medios audiovisuales donde además de la adquisición de herramientas técnicas, se puedan problematizar los usos de los dispositivos, cuestiones formales de imagen, sonido, narrativas, que apunten a ensayar críticamente los usos y potencialidades de los mismos. De esta forma generar un aprendizaje del lenguaje audiovisual que apunte a deconstruir los clichés del imaginario cinematográfico y formas arraigadas en la cultura occidental de la imagen en movimiento, promoviendo el rol de las mujeres en el mismo. De esta forma intentar ir más allá de concebir el aporte de estas nuevas hacedoras audiovisuales desde la introducción de anécdotas y paisajes propios del lugar, arriesgando formas que podrían asociarse a un Segundo Cine, de autor o cine-arte con estrategias comunitarias. Nos interesa en particular el trabajo experimental que puede ser concebido desde los restos de esta tierra con la intención de jaquear nuestras matrices perceptivas occidentales colonizadas que reproducen las lógicas del mercado.

Asimismo el desafío a futuro a partir de esta primera experiencia audiovisual es ampliar y profundizar el campo de la subjetividad que se pone en juego en la auto-representación. Esto supone, en términos de Molfetta (2017: 98) potenciar los modos en que las protagonistas del documental eligen y deciden para mostrarse y verse en pantalla, “poniéndose en cuadro, oyendo la propia voz, empoderándose, identificándose y singularizándose” a la vez que “diferenciándose y anulando, por ende, los efectos homogeneizantes o uniformizantes sobre la subjetividad globalitarista producida por el capitalismo”.

A su vez el trabajo grupal con estas comunidades mantiene el interés en promover la multiplicación de enunciadores, quebrando la autarquía de la figura del autor y “generando nuevos agenciamientos o máquinas enunciativas grupales” (Molfetta, 2017: 92). Nos proponemos cuestionar al interior de nuestras prácticas cuál es el lugar

que se le da a la voz de un *otro*, para que no sea una obediente respuesta a la pregunta, sino la pregunta misma (Grüner, 2017).

Ello supone abrir la experimentación hacia un *cine-poesía comunitario* que según Grüner (2017: 84) es “indefectiblemente político, partiendo de la palabra griega *poiesis*, que alude a un trabajo de transformación de la realidad que produce una nueva realidad”. Un cine de poesía que “ponga en cuestión y no meramente represente el lugar del Otro como Otro” (p.83).

De esta forma la deuda con la búsqueda experimental no resulta de un mero conglomerado de acciones formales, azarasas o perceptivas sino una pregunta por el lugar de la representación del *otro*. Donde la lógica estructural y la propia textura semiótica, la gramática, la sintaxis, la retórica y la estilística audiovisual, tiendan a abrir un espacio para que el *otro* pueda “hablar”, o *hacerse ver*, por sí mismo. Evitar el gesto condescendiente, limosnero, de benevolencia superior, gesto en el fondo tan “clasista”, “colonial” o “imperial” como el del dominador. Buscando habitar la incómoda tensión irreductible que significa ser “el (imposible) Otro del Otro” (Gruner, 2017).

Por otro lado, resulta importante emprender un abordaje crítico que atienda a la dimensión regional del documental escapando a categorizaciones conceptuales restrictivas y priorizando “una noción sana de región”-en términos de Beceyro (2014)-. Noción que nos permita trascender la configuración *centro - periferia*, desde la cual se gestan las imposiciones estéticas, las exigencias narrativas y obligaciones de tópicos característicos.

Dicho de otro modo, es relevante y en cierto modo imperante, la consideración del audiovisual como material susceptible de ser leído desde sus formas distintivas de producción, de representación (temas y procedimientos formales) estrategias de distribución y de exhibición respecto de otras modalidades en espacios y contextos diferentes al NEA, pero sin necesidad de restringirnos, siguiendo a Heredia (2012 en Lusnich y Aisenberg, 2021: 13) “sólo al vínculo colonizado por la región central, sino también focalizando en el desarrollo de redes entre regiones igualmente relegadas a la periferia”.

Recurrir a la metodología de los estudios comparados o examinando por ejemplo el devenir histórico del campo cinematográfico y audiovisual en Corrientes en particular, en el NEA en general, indagando en “la incidencia de las políticas culturales y

cinematográficas en diferentes períodos”, o reflexionando en torno a “la incidencia de los festivales gestados por fuera del AMBA” (Lusnich y Aisemberg, 2021, p.12), enriquecería la primera lectura de la experiencia audiovisual aquí planteada. Ello daría cuenta también del surgimiento paulatino del campo audiovisual local y “el tejido humano e institucional comprometido en esas configuraciones” (Lusnich y Aisenberh, 2021: 13), planteando el interrogante ¿Qué prácticas horizontales, aunque difusas y múltiples en sus modos y maneras de expresión, podrán reponer políticas, éticas y movimientos sociales a la hora de pensar experiencias sensibles de saberes comunitarios que superen la colonialidad global? (Cangi y González 2017: 37)

Bibliografía

- Asociación Civil de Comunicación Comunitaria Accos Mate Ñee (2020). Proyecto: Escuela Popular de Formación en Género y Diversidad “Irũ libres e iguales”. Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad (Argentina).
- Cangi, A. y González, A. (Comps.) (2020). *Meditaciones sobre la tierra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una Política “warburguiana” en la Antropología del Arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Lusnich, A. L. y Aisemberg, A. (2021). Introducción. Reflexiones en torno a cine y región: El cine argentino desde una perspectiva local. *Folia Histórica del Nordeste*, (40), 11-20. Recuperado en <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4712>.
- Molfetta, A. (2017). *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo Press.

Hegemónicos y heréticos

Estudio semiótico sobre la representación de la espiritualidad en el audiovisual catamarqueño a través de tres autores

Páez, Jorge Alejandro

licalejandropaez@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Esta investigación es parte de un proyecto doctoral centrado en el análisis de las representaciones de lo espiritual en tanto elemento constitutivo de lo social. El corpus seleccionado comprende una serie de obras realizadas en Catamarca por tres autores; Mauro Arch, Agustín Lagos e Ignacio Lovell. Nos proponemos señalar las tensiones entre una imagen hegemónica, que afecta directamente la agenda política y económica de la provincia, contra una imagen hereje, producto de la inquietud de artistas y productores culturales, que buscan a través de sus producciones disputar el control simbólico que ejerce la imaginería dominante sobre los catamarqueños. Lo herético se presenta como aparición y apariencia, es decir como fenómeno sobrenatural y naturaleza. Lo hegemónico niega esto en función de una representación de la realidad conservadora, cristiana y progresista. Nuestro estudio busca comprender como se expresa audiovisualmente este conflicto que pone en escena al pueblo, al territorio y a las configuraciones políticas que determinan sus relaciones. La imagen herética, con la que nos encontramos en la producción artística estudiada, es aquella que permite que las agendas sociales se expresen como el rumor de quienes anteponen a la lucha la paciencia.

Mauro Arch y el cuerpo poseso como alternativa al silencio

La cruz negra (2007)

Enajenados (2009)

Entre claros y sombras (2012)



Figura 1. *La Cruz Negra*, 2007

La cruz Negra de Mauro Arch y Sergio Vazquez comienza con el plano detalle de unas velas encendidas, luego vemos al cura atravesar el puente colgante de un escenario rural. La duración de esta toma es extensa, el personaje que empieza en un plano general termina detenido en un primer plano que muestra su piel blanca y la cruz colgando del cuello. Saca un paquete de cigarrillos de su bolsillo y prende uno. Se crea un momento reflexivo que explora la posibilidad de regresar sobre los pasos, la duración de la escena advierte sobre el temor y el peligro, “el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (Campbell, 1959). El cura avanza hasta una casa de machimbre donde una anciana lo invita a entrar, pero no sin antes asomar la cabeza por el umbral para examinar si alguien dio cuenta de la llegada del clérigo a la casa. Escucha en *off* el *padre nuestro* rezado por la anciana y un niño. Encerrada en la habitación una mujer está echada en la cama, el hombre de dios entra y cierra la puerta tras él. El exorcismo empieza con el recitado de unos versos bíblicos. La cama se agita con fuerza sobrenatural mientras la mujer emite un quejido grave y doloroso. El niño observa temblar una cruz de metal en la pared cuando de pronto el cura sale corriendo, atraviesa la imagen como un manchón hacia fuera de la casa, la velocidad apaga las velas. El cura se aleja con una pantomima torpe, casi cómica. La anciana sale tras de él,

emite un pequeño lamento, “padre”, camina hacia delante y eleva su mano conformando un cuadro que recuerda demasiado a esa mano abyecta de *Kapo* que describió Jacques Rivette, “poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final” (Rivette, 1961). La mujer y el niño, ambos de tez oscura, son abandonados a su destino.

La interpretación urgente, aquella que habita en las condiciones discursivas locales como óbice para los relatos, que aparece de fondo como posibilidad expresiva de las necesidades de un pueblo, es un serio cuestionamiento ambientalista, aborigenista y antiminerero que se esfuerza en insertarse en escena como la única militancia capaz de garantizar la vida en el interior de la provincia. La urgencia, es descripta entonces, como el deseo de volcar la producción simbólica sobre aquello que nos aflige como parte de una comunidad donde el agua está contaminada, los frutos mueren en las plantas antes de madurar y los pueblos desaparecen, todo bajo el velo ideológico, devenido manto de la Virgen del Valle, que cambia hambre por eucaristía. La *Cruz negra* es una obra herética que busca ridiculizar la solución religiosa sobre el cuerpo enfermo. No hay nada que el cura pueda hacer para curar un cuerpo sufriente, y tampoco es capaz de dar consuelo a las víctimas, porque las angustias del alma palidecen ante el dolor terrenal. Lo único que salva al cura, y también a la anciana, es la blancura de la piel, ni la mujer ni el niño están a salvo. Su etnicidad los identifica como exponentes potentes del pueblo originario, y en tanto tal debemos reconocer su continuidad espiritual y material con la tierra, una tierra envenenada por el cianuro en los ríos y los diques de cola. El color de la piel marca una estética del sufrimiento que separa a quienes gozan del progreso de quienes lo padecen.

Mauro Arch asume esta línea, donde la Catamarqueñidad, no como exclusividad, sino como agenda social, aparecerá sin que la llamen. En el 2009 realiza junto a Cristian Bustos *Enajenados. Estados alterados* un medimetroraje de ficción donde un virus afecta a las personas convirtiéndolas en zombis, el detonante de la transformación es una situación de estrés cotidiana. La primera parte de la obra vemos un relato coral de personajes expuestos a escenas de violencia: una multa, una disputa entre un quiosquero y un cliente por el cambio, una mujer que le grita a un joven que lava los vidrios del auto sin su consentimiento, etc. La representación de los conflictos sociales en este film condena a los que participan del mismo, la violencia se vuelve aquello que nos deshumaniza. Los medios de comunicación hegemónicos abordan las

manifestaciones sociales de la misma forma, negando cualquier reclamo de justicia, interponiéndole cualquier expresión ofensiva del orden.

Lo que pretendía ser una pacífica y multitudinaria marcha de antimineros en Andalgalá terminó con un día de furia, que dejó tristes imágenes en la ciudad. Los principales destrozos se dieron en la sede de la empresa Agua Rica, que tuvo “daños totales”, tras el incendio ocasionado en ese lugar (Redacción El Ancasti, 2021).

Esta cita tomada del diario Ancasti es solo un montaje mediático, es una operación policial y empresarial destinada a criminalizar a aquellos que reclaman, en este caso, en contra de la minería. La Asamblea el Algarrobo se expresó sobre el mismo hecho de esta manera:

Denunciamos públicamente a la Policía por liberar la zona y enviar infiltrados que comenzaron los incendios y los ataques contra el inmueble donde Agua Rica tiene sus oficinas. ¿Dónde estaban los 60 policías que vinieron de la ciudad capital, que hasta esta tarde militarizaron la ciudad y, a la hora de los disturbios desaparecieron? (Catamarca te informa, 2021).

La segunda mitad de la película es una fiesta. Nico, el protagonista, tiene relaciones sexuales con una mujer cuando afuera de la habitación todos sus amigos se están transformando en zombis. La oscuridad de las escenas confunde los rostros y hace posible que los conocidos se vuelvan una amenaza. Es así que la fiesta se vuelve el fogoneo perfecto de aquellos que están en contra de las buenas costumbres de una sociedad, pero no es solo un lugar de excesos y promiscuidad, es también parte de una militancia que debe recordarse constantemente las causas de su lucha. Nadie se manifiesta sino es porque desea una vida mejor, la fiesta es el ejercicio de esa vida. La criminalización del festejo es parte de la defensa de la vida sacra, que es también pueblo, pero no pueblo activo sino resentido y esperante. Es aquí, entonces, donde nos permitimos repensar el audiovisual local como una experiencia sensible de aquello que en algún momento pasará pero que no es deseado, no una estética de la inminencia, “algo que no acaba de suceder” (García Canclini, 2011), sino más bien una estética de la paciencia, que describe la calma desde la cual la experiencia artística se siente apenas como una curiosidad entre el bloque sensible que es la obra y lo que es posible en el arte.

En *Entre claros y sombras* un joven perdido en el bosque es abordado desprevenidamente por un sueño, sueño de un pasado telúrico, donde el cuerpo regresa a la tierra desnudo, se pone en contacto estrecho con ella y ama sobre ella a una mujer que también es espiritualidad del mundo. El paisaje onírico es un monte seco, agreste, de cortezas de árboles palidecidas por el liquen gris. Cuando el protagonista despierta el paisaje no cambia, ya no hay mundo de ensueño y mundo de vigilia, ambos son uno mismo. La obra no habla sobre ecologismo, es el ecologismo el que habla en la obra, apoderándose de la imagen y recordando en ella la muerte y la falta de agua.

El ambientalismo social acusa nuestra ignorancia, “porque en Catamarca somos un Pueblo muy ignorante sobre megaminería. Y no ignorantes en su significado cotidiano, mal asociado a “faltos de inteligencia” u “tontos”. No, en el sentido etimológico. Tenemos una profunda ignorancia sobre qué pasa con los proyectos megamineros” (Fontela, 2021). También nos acusa la memoria, “antes era lindo, verde. Antes que venga la empresa se podía criar de todo” (El Ancasti Digital, 2020), dice Camilo Condorí, oriundo de Antofagasta de la Sierra, en una entrevista realizada por el diario *El Ancasti* haciendo referencia al paisaje inhóspito y devastado que dejó la empresa minera *Livent*, empresa de litio, en la vega del trapiche. Las empresas llegan con promesas vacías (unos módulos que harán de vivienda para estas personas). Pero, “¿para cuándo?”, pregunta el periodista. La respuesta es la paciencia, la cual presenta el tiempo que permite apreciar, con bastante detalle, la experiencia estética de la muerte. Las historias posibles en Catamarca nos asignan el lugar de *expectadores*.

Exponer a los pueblos, por ende, no es tanto erigirnos en sus espectadores, lo cual, de todos modos, es imposible. Es más bien erigirnos en sus expectadores. En ese momento la imagen se encarga de anticipar, hacer saber, construir los posibles: llamémosla una imagen al acecho, una “imagen acecho”. Es la imagen de lo que ella misma no podría encerrar. Imagen sin objeto captado, definido, conseguido, ganado. Frente a una así solo se observa lo que no se conserva. Frente a una imagen así esperar y observar participan de un mismo movimiento: en ella observar es esperar. (Didi-Huberman, 2014).

Permanecemos expectantes, tanto frente al mundo como a lo narrado. A la espera de aquello que se nos promete una y otra vez. Pero ahí donde Arch ejerce su paciencia, Agustín Lagos, es mucho más directo.

Agustín Lagos y el ambientalismo sin pueblo

El trompa (2018)

Il Tio (2020)

Próximo (221)



Figura 2. *Il Tio*, 2020

En el cortometraje *El Trompa* vemos a Antonio llegar a la localidad de El Rodeo, Catamarca. El protagonista escapa de la vida urbana a un mundo rural, silencioso, pero, como descubrirá, poco acogedor. Su argot porteño y callejero, resuena contra el decir atragantado de las personas del pueblo que guardan con celo sus palabras, el pueblo habla la lengua de los rumores, el visitante la opuesta.

Las primeras imágenes son tomas áreas del monte. El camino atraviesa un río y una tranquera. En la casa a la que se dirige el protagonista nadie lo espera, solo hay un rancho abandonado. El paisaje asume el rol en la película de disolver a los personajes, las personas se vuelven figurantes de un mundo donde el centro no es la historia sino

lo que se expresa en la imagen. La naturaleza se exhibe como un ejercicio plástico que pone a posar a los sujetos devenidos figurantes.

Figurantes: palabra banal, palabra para los “hombres sin atributos” de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los “recursos humanos”; pero también palabra abismal, palabra de los laberintos que toda figura oculta. (Didi-Huberman, 2014: 154)

La imagen resultante es para la expectante cartografía inconclusa, una fuerza perforadora en dirección hacia el centro del cuadro. Todo queda convertido en visibilidad común de lo común, configuración de una mirada que reconoce la naturaleza. Pero cuando la vista se sitúa en el mundo lo que interfiere es el pueblo. Una serie de personajes irrelevantes lo conforma; la vendedora, el cliente, y algunas personas que se encuentran con Antonio cuándo este sale a golpear las manos casa por casa en busca de trabajo. También existen aquellos que no podemos ver pero que están, aquellos que no salen a recibirlo, los que se encuentran dentro de sus casas, y recelan del desconocido. Es justamente, esta forma de representación del pueblo opuesta a la naturaleza la que genera el contrapunto donde podemos pensar un ciudadano ignorante de los discursos sociales que reivindican las luchas que se emprenden por una mejor vida. Agustín Lagos no se detiene en este punto, pero tampoco puede dejar de notarlo. Le interesa mostrar como es el pueblo, ese que rehúye de la representación para aparecer en el fondo, y que es en el fondo una imagen simple de un dolor soportado, de una carga cómoda, de una muerte injusta pero inevitable.

En *Il tio* el realizador se desprende de toda la moderación que tuvo en *El Trompa*, sus personajes expresan con claridad la preocupación ambiental y ecologista que conlleva vivir en esta tierra. Reconoce también que la persuasión del otro, no puede ser solo lógico-argumentativa, sino que debe venir acompañada de una experiencia introspectiva profunda. Mirar a la naturaleza, no es suficiente, a la naturaleza hay que sentirla, hay que saborearla.

Comienza el cortometraje repitiendo lo que hizo en *El trompa*, una toma área del paisaje y un vehículo que entra en una zona rural. Dos representantes de una empresa de litio *Il tio*, Damián y Pía, llegan a un rancho con el propósito de comprar las tierras de Don Mamaní. El campesino insiste en que no venderá su propiedad, “ni al mismo diablo”, a lo que Damián propone conversar sobre la propuesta. La palabra es el arma del foráneo, la promesa es su *modus operandi*. La casa de Don Mamaní es de adobe,

en ella hay animales, máscaras rituales y plantas colgadas de las paredes, en el fondo un caldero sobre el fuego; el escenario arquetípico de la ruralidad, con su cuota de precariedad y superstición. Al final del diálogo el campesino le ofrecerá una bebida a Damián, una bebida alucinógena. El campesino devenido chamán empieza a guiar el viaje psicotrópico del empresario con la música de una flauta. En paralelo la secretaria, Pía, espera en la camioneta. Recibe una llamada alusiva a un interés romántico; suelen ser estas relaciones sociales las que conforman la red de evasiones que nos alejan del mundo.

Cuando Pía se adentra al rancho, en busca de Damián, Don Mamani le dice:

“Mire hay una guerra señorita. Está pasando a la vista de todos. Muchos no la ven. Se está dando entre los que queremos cuidar la madre tierra y los que hacen la vista gorda al desastre que el hombre está causando en el planeta. Parece que el ser humano se olvidó que sigue comiendo de la tierra. Ese olvido se convirtió en negocio.”

Este monologo que pone en palabras las problemáticas espirituales y socio-ambientales que afligen a los habitantes de Catamarca nos ofrece una división tajante entre *ellos* y *nosotros* marcada en una línea conveniente donde la diferencia entre ambos bandos se encuentra en la toma de consciencia de unos y la ignorancia de otros. Ninguno es inocente, todos los pueblos son responsables de las luchas que asumen y que omiten.

La inocencia es una falta, ¿entiendes? Y los inocentes serán condenados porque ya no tienen derecho a serlo. Ya no puedo perdonar a quien pasa con la mirada dichosa del inocente en medio de las injusticias y las guerras, en medio de los horrores y la sangre. (Didi-Huberman, 2014: 193 (Frase de Pier Paolo Pasolini))

El pueblo siempre es culpable, y de las peores atrocidades. Silvia Schwarzböck lo define como “irrepresentable e irredento” (Schwarzböck, 2016: 41), a aquel pueblo que “en caso de ser consultado en las urnas, podría llegar a votar, libremente, su propio mal” (Schwarzböck, 2016: 48). Esta es la vida religiosa rebosada de una sacralidad que Pasolini llamaría “muy simple” (Didi-Huberman, 2014: 184). Simpleza de representación, que refiere a la santidad de lo visible, a la imagen hegemónica a la que estamos expuestos, al mundo tal cual es, el terrenal y el espiritual, estado e iglesia;

instituciones encargadas de marcar el rumbo de las sociedades y definir la visibilidad que nos reúne como comunidad en lo común.

Los heréticos niegan esta comunidad que pone en el centro “la santidad de la vida de derecha” (Schwarzböck, 2016: 45). Los audiovisualistas crean para negar su inocencia, puesto que saben muy bien cuál es ese pueblo que falta (Deleuze, 1987).

La escuela y las casas deshabitadas evidencian el destierro de sus habitantes y la eliminación de los espacios de socialización que sufrieron los ciudadanos de Vis-Vis. Todas las puertas clausuradas por los mismos tipos de candados que dejaron en claro la operación planificada de desalojo de los ciudadanos de Vis-Vis (Noalamina.org, 2015).

El cortometraje *Il tio* termina con Damián saliendo de su experiencia psicotrópica con una actitud renovada, dispuesto a abandonar su codicia y reformar su vida. Pero este efecto transformador dura poco, la alucinación es potente pero la realidad es incisiva, mientras la primera se desvanece la segunda dura. Los tres personajes ríen sin ningún motivo, es el remate de un chiste que se cuenta en el corazón de toda historia de redención.

Próximo es un cuento distópico, un renacer para la humanidad. Comienza en el año 175 “después del Reset”. Un hombre realiza una corpachada en el monte, un ritual donde deposita elementos de valor estético en un círculo de piedra en la tierra. Este acto prepara el espacio de comunión con la “pacha”. La danza frente al río es el cortejo, y también lo movimientos del acto sexual, parte de la acción inseminadora. La naturaleza y el cuerpo del hombre aparecen más integrados en una pantomima humilde, con poco desplazamiento. El hombre está arraizado, con los pies clavados al suelo, continuidad del monte. No hay más humanidad que el protagonista, el final del ritual termina en un nacimiento. La mano del hombre se extiende sobre la tierra para tomar la mano de un recién nacido que emerge del barro en el centro del círculo de piedras. Agustín Lagos nos propone un futuro con vida, pero sin pueblo. Es justamente el pueblo el que debe desaparecer para que la vida, incluso la humana, exista. Esta trilogía que cierra con esta obra propone un programa narrativo que va desde la ciudad al campo en *El trompa*; concreta su manifiesto ambientalista y antiminero en *Il tio*; y por último, describe la visión de una vida idealizada ensamblada a los procesos naturales pero sin comunidad en *Próximo*.

Ignacio Lovell y la belleza arisca de un mundo sin paraíso

Lagunistos (2010)



Figura 3. *Lagunistos*, 2010

El telefilm *Lagunistos* es un documental que narra cómo es la vida en la localidad de Laguna Blanca, Belén, en la voz de tres personajes. El relato de los protagonistas es acompañado por una serie de imágenes de paisajes naturales y de la villa. El documental ilustra el relato llevando la palabra del narrador a la tierra: campo y salina, que es el origen de todo suceso, es alimento y mercancía (la sal), es camino y encuentro con el otro, es trabajo. Los personajes recolectan sal y leña perdidos en una inmensidad familiar que propone un teatro ideal para la historia oral. Dos hombres conversan alrededor de un fuego que apenas ilumina perfiles de rostros oscuros, hablan de la dificultad de andar “sin saber bien las huellas”, la cartografía de la puna se construye partiendo de ciertas evidencias invisibles para los que nos son de la zona. Ni los zorros ni el león, son verdaderas amenazas al estilo de vida que ostentan. La amenaza siempre es foránea. Todo aquello que ponga en peligro el ecosistema en el que habitan. Así de sensible es la supervivencia en la provincia profunda. El envenenamiento de los ríos y del aire permea en la cultura y precipita la muerte.

Entre aquello que es importante para los lagunistas, Ramón Gutiérrez, nombra a la vicuña. La lana de la vicuña es “oro caminante” (Betancourt, 2021), el *chaku* es el ritual de su esquila. En Laguna Blanca existe una Reserva de Biosfera, lo que permite la reproducción del animal luego de que haya estado en peligro de extinción. Son las políticas públicas las que tienen el poder de salvar lo nativo, pero no respetando su mundo, sino aislando a los desprotegidos. La vida arisca se ve en la necesidad hoy de existir generando barreras sociales. Barreras que existen también para esconder la pobreza, la precariedad y el sufrimiento de aquellos que deben vivir alejados del mundo civilizado. “Y yo pa’ que usted vea que tenía catorce años. Y yo no conocía la plata.”. Dice Rosa Pachado mientras recuerda cuando era llevada por sus tíos a la zafra para trabajar en la cosecha de caña. Muchos se van del pueblo a trabajar en plantaciones o buscar suerte en la ciudad. Pero afuera del pueblo la vida no es mejor, a la pobreza se le suma la discriminación, una que si es permanente en las sociedades solo es conocida cuando se abandona el origen. “A mí, todos me decían: “¡eh coya!”. Me... trataban de voltearme, trataban de cambiarme. Y era como me discriminaban y yo me sentaba y por ahí lloraba.” Cuando Jesús dice “todos”, habla del pueblo sacro, que todavía ve en el originario un salvaje que adora la tierra. El religioso, hegemónico, se desprende del mundo material para vivir en una ficción creada por la publicidad y los medios. El hereje se prende a la tierra, quiere volver a ella, a la tierra arisca, sin comodidades, la nada. “Escapar”, es para los lagunistas regresar a Laguna Blanca. Pero no vuelven a lo propio, puesto que sus tierras no les pertenecen. Ellos no tienen ley que los proteja y por ello están expectantes de que los corran de sus hogares.

“Todos los años había que pagarle el *yerbaje* de la hacienda. Si tenía oveja, vaca, llamas, cabras... todos los años había que pagarlo a él para poder tener una hacienda. (...) Y ya va a ser diez años que no le pago. Que me han dicho que si no pagaba que me iban a correr. Y le’i dicho que me *cuerran*. Si ellos tienen ley y son dueños... que me *cuerran*.”

Rosa Pachado reconoce que la ley es para quienes tienen dinero, la devoción a la tierra no significa posesión. El hereje no tiene derechos, el buen cristiano es hombre de ley y como tal es también quien tiene la voz que le falta a los locales para denunciar sus penurias. Es una turista, en efecto, quien es capaz de expresar el peligro de la contaminación en un documental que quiere celebrar las costumbres de un pueblo. La turista, de tez blanca, dice: “Tienen tanto amor por el lugar. Traten de cuidarlo contra

la contaminación. Sería bueno.”. La turista tiene voz porque, como todo buen cristiano, participa del mundo a través del gasto. Los que poco tienen y poco desean reciben un atributo expresivo acorde. La preocupación de la visitante es por la imagen, es lo que consume, principalmente a través de su cámara de fotos. No defiende la naturaleza arisca, sino aquella que fue domada.

La comunidad aparece en su forma más concreta al final del documental, cuando realizan el *chaku*, técnica que emplean para el arreado de las vicuñas. El pueblo sale llevando una soga extensa con la cual crean un cerco humano y así van conduciendo a los animales al corral donde se realizará la esquila. El evento es un acto simbólico que teje entre ellos formas del trabajo y del estar juntos.

El pueblo aparece como este adorno de un tiempo pasado y su belleza se manifiesta como la devoción a la Pachamama, la cual es “apariencia”, no en su sentido superficial, sino como imagen de las cosas del mundo. *Lagunistos* es una aproximación compasiva, que plasma juntas a las personas y la naturaleza evitando la puesta en escena de los padecimientos, de la precariedad, de la miseria y de la destrucción ambiental.

Sin embargo, una escena resuena. La comunidad se reúne en el cementerio, luego de la pérdida de uno de sus integrantes. Lo velan con rezos cristianos, dejan elementos que recuerden al difunto y lavan su ropa. Luego eligen un perro al cual sacrifican ahorcándolo y enterrándolo como un mensajero al otro mundo. La cámara evita mostrar la escena de la muerte, se avergüenza de ser parte de un ritual despiadado, no lo condena, como lo condenamos nosotros que vemos no solo algo que ofende nuestra moral, sino que presenta contradicciones profundas con el ecologismo balbuceante que mascullan los protagonistas de las luchas por el proteccionismo ambiental. Este acto abyecto nos advierte de que la vida es sacrificable en función de la producción simbólica pagana que enmascara el hecho de que nadie elige realmente, a pesar de la belleza de los paisajes, vivir en la pobreza.

Bibliografía

Rivette, J. (2001). De la abyección. A. de Baecque (Comp.), *Teoría y crítica del cine, avatares de la cinefilia*. Madrid: Paidós.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México; Fondo de Cultura Económica.

Violenta protesta. Las imágenes del día después en Andalgalá (04 de noviembre de 2021). *El Ancasti*. Recuperado de <https://www.elancasti.com.ar/info-gral/2021/4/11/violenta-protesta-las-imagenes-del-dia-despues-en-andalgala-461607.html>.

La Asamblea El Algarrobo se despegó de los incidentes ocurridos en Andalgalá (11 de abril de 2021) *Catamarca te informa*. Recuperado de <http://catamarcateinforma.com.ar/nota/3507/la-asamblea-el-algarrobo-se-despego-de-los-incidentes-ocurridos-en-andalgala/>.

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.

Fontela, M. (05 de enero de 2022) El poder de la ignorancia. *Diario el Ancasti*. Recuperado de <https://www.elancasti.com.ar/edicion-impresa/el-poder-la-ignorancia-n487568?fbclid=IwARoiIBRwjWOkNpKX339dGbfByy9-L4qE7tPpFuE3sgbsRgYUigE2gsYrsCk>.

Condorí, C. (2020). VCamilo Condorí, Antofagasta de la Sierra. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mRIx3mYZnoQ&ab_channel=ElAncastiDigital.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

Visión Sostenible (06 de septiembre de 2015). Nuevo derrame tóxico en Vis Vis, el pueblo fantasma. *No a la mina*. Recuperado de <https://noalamina.org/argentina/catamarca/item/14609-nuevo-derrame-toxico-en-vis-vis-el-pueblo-fantasma>.

Betancourt, I (27 de marzo de 2021). Chaku, una práctica preincaica que sigue en vigencia. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/332076-chaku-una-practica-preincaica-que-sigue-en-vigencia>.

Primeras aproximaciones para la interpretación de estéticas e identidad en el audiovisual de Santa Cruz 1996-2020

Paredes, Mariana Vanesa

mvane.paredes@gmail.com

UACO UNPA

Serrano, Ana

ana.mes@gmail.com

UACO UNPA

Tabarrozzi, Marcos

marcostabarozzi@hotmail.com

UACO UNPA

Resumen

Si bien las representaciones audiovisuales de la Patagonia expresan de modo claro el monopolio histórico de la ciudad de Buenos Aires para “narrar” la memoria y la identidad argentina (Arancibia y Barrios, 2017: 53) en el panorama contemporáneo se manifiesta una nueva tensión entre la cosificación ideológica del centro metropolitano y distintos niveles de revisión crítica que ciertas obras regionales ejercen.

Si adherimos a Flores, Kejner y Castro Avelleira y su hipótesis de que la mirada desde el centro sobre la Patagonia “tiende a perpetuar los imaginarios dominantes de ella, reproduciendo la idea de desolación y adversidad del sur del país y (...) a legitimar y reproducir modelos económico-ideológicos sobre las posibilidades de explotación de los recursos de dicha región” (2018: 161), la indagación de producciones nativas de ámbitos regionales patagónicos, aparece como un espacio fecundo para visibilizar y recuperar prácticas contrahegemónicas.

En la investigación “Estéticas de la producción e identidad en el audiovisual de y en Santa Cruz 1996-2020” se propone un modelo teórico que interpreta el audiovisual contemporáneo de la provincia y los signos identitarios y estéticos que ha podido desarrollar.

Introducción

La revisión crítica del predominio histórico de las narrativas porteñas en la constitución de la memoria y la identidad argentinas (Arancibia y Barrios: 53) a lo

largo de dos siglos de vida cultural, habilita en la actualidad una serie de reposicionamientos teóricos y políticos que, en el campo de los estudios recientes de lo audiovisual, dan consistencia a la mirada sobre los “cines regionales”. A grandes rasgos este desplazamiento implica una recuperación de esa “otra historia” compuesta por prácticas artísticas y productivas de las regiones, que no figuran en ninguna historia del audiovisual argentino previa a 2018 y que recién empiezan a ser mencionadas en lecturas pioneras de la década del '10, como los de Julia Kejner, el libro de Lía Gómez “Ver para creer...”, y textos relacionados a la dinámica de la producción en las provincias, como el de Raúl Bertone -“Producción cinematográfica a escala regional” (2012)-, entre otros.⁶¹

La ruptura simbólica con la matriz porteño-céntrica que domina la interpretación teórica y artística de nuestra historia cultural, promueve entonces un nuevo campo de conocimiento, cuyo propósito sería según Lusnich y Campos “desarticular y/o compensar el marcado enfoque centralista de la historiografía del cine argentino” (2018: 1). Ese enfoque centralista, además, ha implicado representaciones pintoresquistas y estigmatizantes del “interior” del país, con dos líneas predominantes: una hiper-representación de lo regional, que cristaliza el “color local” y una desvalorización o degradación de lo regional, que asocia al “interior” –en continuidad con representaciones de varias décadas atrás- con lo “atrasado” y “bárbaro” (Arancibia y Barrios: 53)

Aunque los esfuerzos teóricos e historiográficos que pretenden recuperar estas historias invisibilizadas del audiovisual nacional tienen menos de una década de antigüedad, la realización regional contemporánea puede remontarse a cuarenta años atrás. Distintas experiencias en fílmico (super 8 y 16 mm mayormente) y de video en Santa Fé, en Córdoba, La Plata y el Alto Valle de Río Negro y Neuquén y un corpus

⁶¹ Kejner logra una síntesis precisa del conjunto de estudios que iniciaron el campo: “Estudios sobre el potencial desarrollo del cine regional como industria cultural (Propatto, 2008; Mota y otros, 2013; Bertone, 2012; Lerman y Villarino, 2011), sobre legislación audiovisual provincial y municipal (Borello y otros, 2013; Buso y Vila, 2013; y González, 2013, 2014a, 2014b), sobre la historia y la sociología de procesos de gestación de prácticas audiovisuales locales (Etchenique y Pena, 2003; y Ozollo, 2011) y, finalmente, investigaciones sobre las representaciones sociales e imaginarios del audiovisual regional (Portás, 2001; Falicov, 2007; Cuarterolo, 2007; Dietrich, 2009; Rithner, 2009; Escobar, 2011; Levinson, 2011; Dobrée, 2014 y Kejner, 2012; 2014) han comenzado a descentralizar las perspectivas sobre el audiovisual en Argentina y, en consecuencia, han abierto un campo novedoso de indagación que no es un complemento de lo ya dicho sobre el cine argentino, sino otro punto de vista sobre el tema” (2017,)

televisivo que atraviesa distintas provincias como Córdoba, muestra las raíces que a lo largo de la década del 80' aparecían por fuera de Buenos Aires, con un reconocimiento nulo o estrictamente ligado a la mediación de la crítica y el medio productivo de la capital.

Algunas figuras como las de Kelly y Procopiuk en el Comahue, Raúl Beceyro (Nadie, nada, nunca, 1988) y Gustavo Postiglione (De regreso....-1991-) en Santa Fé, Héctor Tokman en Mendoza o Carlos Vallina en La Plata, entre muchas otras, funcionaron como bases autorales pioneras de un desarrollo que a partir de la década del 90', con el advenimiento de nuevas tecnologías y el surgimiento y consolidación de carreras de artes y comunicación audiovisual (EPCTV de Rosario, 1984; UNC, Córdoba, 1987; ERCCV de Mendoza, 1992; La Plata-UNLP, 1993; UNT, Tucumán, 2005) derivará en los "nuevos cines regionales" y movimientos audiovisuales provinciales fuertes, con poéticas y obras reconocibles.

La constitución progresiva de estos fenómenos productivos y estéticos regionales muestra otros modos de mirar las regiones, filmes que cuentan las regiones lejos de la exotización y las cosificaciones de lo regional de la representación audiovisual porteña.

Territorios-objeto. La Patagonia y Santa Cruz

En el marco de un proyecto de investigación sobre el audiovisual santacruceño contemporáneo ("Estéticas de la producción e identidad en el audiovisual de y en Santa Cruz 1996-2020"), la revisión de una representación audiovisual en particular – la mirada contemporánea de la Patagonia en los filmes de la ciudad de Buenos Aires– permite pensar algunas particularidades de la estigmatización del "interior". Concretamente, las relaciones entre una estética de la mirada y la posesión material y simbólica de espacios culturales y económicos.

En efecto, las imágenes de la Patagonia construídas por las narrativas centrales a lo largo de la historia, según Escobar, han tenido una funcionalidad manifiesta. La imagen del "desierto" y de la "inmensidad" de lo patagónico, por ejemplo, han sido instrumentos formales para las políticas genocidas y las desapariciones; la imagen de la naturaleza patagónica *for export* ha sido la cara estética de la venta turística o inmobiliaria de tierras (2016: 7). También Flores, Kejner y Castro Avelleira establecen esta relación entre imagen y justificación de la expropiación-explotación, cuando arriban a la idea de que la mirada hegemónica sobre la Patagonia "tiende a perpetuar los imaginarios dominantes de ella, reproduciendo la idea de desolación y adversidad

del sur del país y (...) a legitimar y reproducir modelos económico-ideológicos sobre las posibilidades de explotación de los recursos de dicha región” (2018: 161).

Las operaciones de esquematización y degradación propias de la representación del “interior” comentada en la Introducción parecieran adaptarse a esta premisa en el caso de la Patagonia: la construcción exótica de la otredad cultural “colorida” o “salvaje” del “interior”, al referirse a lo patagónico, pone el foco no en las culturas regionales sino en el *espacio-paisaje* típico o primitivo. No hay cosificación de personas o personajes sino de los espacios, del territorio: se construye un sentido implícito, el de un espacio sin otros, vacío o despojado, ocupable. Es paradigmático que aún en el Nuevo Cine de Buenos Aires (Agresti, Sorín, Trapero, Salem), que por sus propios principios intelectuales podría deconstruir estos presupuestos del centro, lo patagónico sea espacio bien del duelo individual (“Nacido y criado” de Pablo Trapero – 2004-, “El amor no existe...” de Fernando Salem – 2019-), bien del extrañamiento surrealista de los sujetos del centro (“Eterna sonrisa...” de Carlos Sorín – 1989-, “El viento se llevó lo que” de Alejandro Agresti – 1997-). Los actantes, al proyectar en la Patagonia sus fantasías y melancolías urbanas, asumen una idea de la región como significante vacío. Así, en la tradición histórica, la Patagonia aparece como un territorio-objeto de la mirada del centro: como objeto turístico en el caso del audiovisual informativo documental, o como una zona en blanco sobre la que imaginar la parte oscura de la cultura porteña en las ficciones.

La Provincia de Santa Cruz, desde las primeras imágenes que la muestran (la documentación de Valle cinematografía en la década del ‘30) a las romantizaciones de Carlos Sorín en nuestro siglo, se inscribe también en esta concepción.

Quisiéramos presentar una hipótesis inicial: esta forma vacía es la que intenta “llenar” y resignificar el audiovisual contemporáneo regional con sus propios temas y sus apropiaciones estéticas, aun reproduciendo o tomando formas y tonos de una estética hegemónica, aun imitando y queriendo sintonizar en parte con ella.

El audiovisual de Santa Cruz “Por dos” (1996, 16 minutos, Barrera y Gramajo), primer cortometraje ficcional producido en la provincia, con la presencia de artistas nacidos y criados en la zona, aparece como gesto fundal de estos intentos de mirar la provincia desde otro lugar, con distancias y cercanías respecto del cine del centro.

Una aproximación al audiovisual regional santacruceño. Interpretaciones de “Por dos” (1996) a modo de conclusión abierta

“Por dos”, en tanto incursión originaria de la representación audiovisual de Santa Cruz condensa algunas tendencias del desarrollo audiovisual regional posterior.

En principio, el cortometraje inaugura un eje temático central, que se repetirá numerosas veces, tanto en obras documentales como en ficcionales de la región: el trauma de Malvinas. Malvinas, aparece aquí y seguirá en documentales y ficciones provinciales de las primeras dos décadas del siglo XXI (las obras de Magallanes o Walker), así como en el más reciente film del corpus regional, que además es la primera tesis de la carrera de Comunicación Audiovisual de la provincia (“Estancia mate amargo”, Estefó, 2020). Rodrigo Magallanes, que produce el primer largometraje de la producción santacruceña (“Bonifacio” – 2003) enunciará esta necesidad narrativa y temática de modo explícito, en una entrevista en 2003: “¿Cuántas películas se hicieron sobre la guerra de Malvinas? Aquí en Río Gallegos se vivió de una manera muy distinta al norte. No hay una película sobre Malvinas hecha por gente de aquí. Son temas de los que cuesta hablar” (2003)

En “Por dos” Juan Rodríguez, el protagonista, vive un presente atravesado por la memoria dolorosa de la guerra. Dos espacio-tiempos se cruzan: una guerra vivida por Juan y que vuelve oníricamente a través de *flashbacks*, y un presente gris y angustiante. Las fotografías de la guerra, que dan pie a los *flashbacks*, muestran que Juan fue utilizado como escudo humano de protección, perdiendo así parte de su motricidad. El pasado aparece convencionalizado con los tonos amarronados de la nostalgia, y las fotografías con el blanco y negro de una época anterior. El presente se construye desde tonalidades neutras, que expresan claramente la idea de soledad. La música, discursivamente, connota de manera evidente los significados de tristeza y tragedia propios de un drama. La construcción del encuadre en los dos tiempos es parecida: planos generales que enmarcan al protagonista en una inmensidad en la que se pierde, planos cerrados que cargan de afectividad la percepción del drama. Numerosos detalles le dan espesor a ciertas convenciones genéricas y a la aproximación melodramática del conjunto: los espacios, los modos de moverse, el verosímil en las caracterizaciones del mundo propuesto.

El pasado incide en un presente en el cual Juan no termina de integrarse: es despedido de la empresa petrolera a causa de su discapacidad, su esposa embarazada fallece a causa de la situación de desamparo y el protagonista transita el tiempo en una soledad, que quiere revertir con el intento de asesinato de un jerarca militar relacionado con la

guerra. Este último dato se conecta con una narración de la misma época, propia de la mirada centralista de lo patagónico: la novela “Esperanto” (Rodrigo Fresán, 1995) en donde aparece la Patagonia mistificada típica de la representación porteña (el pueblo patagónico “mágico” de Canciones Tristes) y el personaje principal también quiere resolver las contradicciones de la impunidad matando a un militar de la dictadura. En la elección de una secuencia narrativa el cortometraje condensa modos reconocibles del audiovisual dramático convencional.

La dramaticidad de “Por dos”, así como su tono melodramático, aparecerá como una constante en audiovisuales provinciales posteriores. Sin embargo, aunque esta dimensión también parece asemejarse a las estrategias de los relatos de duelo del audiovisual central, no opta por la estilización distante de los filmes porteños y se acerca al género dramático de un modo directo, con núcleos dramáticos y emocionales del drama clásico, sin la elaboración y la desafectivización contemporánea; más cerca de los géneros audiovisuales que de la narración autoral.

¿Y cuál será entonces la gran diferencia entre los dos modelos de representación? Quisiéramos pensar una hipótesis de trabajo: aunque “Por dos” y el audiovisual santacruceño coinciden con las ficciones de duelo porteñas en asumir un mundo patagónico sombrío y atravesado por los traumas, la concepción de la puesta en escena es radicalmente distinta. En “Por dos” son los detalles y las caracterizaciones de la puesta en escena lo que nos permiten pensar una narración *desde* la Patagonia. Siendo un trabajo audiovisual de mínima producción y profesionalización, en el cortometraje surgen los signos de lo real cultural que no aparecen en las ficcionalizaciones cosmopolitas de la Patagonia: la verosimilitud de los espacios caletenses como las casas y el hospital (y modos de construirlos como contextos del drama), los detalles culturales (el modo de abrazar de un personaje a otro), los matices del trabajo del protagonista, los tiempos de los personajes expresando el tiempo cultural (Solanas, 1989: 91) de la ciudad.

La puesta en escena aparece como un modo de mirar la propia región y humanizar el espacio: los personajes no se desprenden del espacio patagónico; aún con dramatizaciones esquemáticas el territorio tiene un valor humano y afectivo que se opone a cosificaciones y estilizaciones melancólicas del centro.

Bibliografía

- Arancibia, V., y Barrios, C. (2017). Audiovisual y región: Reflexiones interdisciplinarias primera parte. *Folia Histórica del Nordeste*, (30).
- Blejman, M. (25 de mayo de 2003). Bonifacio. La primera película patagónica. Hay historias que merecen ser contadas por nosotros. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20554-2003-05-25.html>.
- Campo, J. y Silva, A. (2019). Audiovisual y región: Otra historia en los estudios del arte latinoamericano. *Caderno CRH*, 32(87), 549-559. Recuperado de <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.32384>.
- Campo, J. y Lusnich, A. (2018). Introducción. El cine argentino y su dimensión regional. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8).
- Escobar, M.P. (2016). *Escenas de la Patagonia neoliberal: Representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002*. (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1290/te.1290.pdf>.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (20), 279-298.
- Flores, S., Kejner, J. E. y Avelleyra, A. C. (2018). Locaciones en el cine de Patagonia: Una aproximación al estudio comparativo entre películas de realización local y externa. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8).
- Gómez, L. (2012). *Construyendo historia (s), ver para creer en la televisión: Relatos y narrativas en la televisión digital argentina*. La Plata: EPC.
- González, H. y Solanas, F. (1989). *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Histórica del Nordeste*, (30).
- Kejner, J. (2018). Asociativismo, una táctica para el desarrollo audiovisual en las provincias. Análisis de prácticas y discursos en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8).

Análisis genérico-discursivo de los largometrajes (estrenados) realizados con apoyo del Polo Audiovisual Córdoba (2016-2021)

Parisotto, Damián Franco

damianparisotto@unc.edu.ar

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El Polo Audiovisual Córdoba (PAC) se crea en el 2016 como ente de aplicación de la Ley Provincial No 10.381: Fomento y la promoción de la industria audiovisual de la provincia de Córdoba. Si bien previo a su creación la actividad cinematográfica local mostraba un crecimiento, gracias al programa “Aportes reintegrables para la industria cinematográfica cordobesa”, desde el 2006; la creación del PAC institucionaliza dos formas posibles de apoyo económicos a los proyectos audiovisuales: concursos, e incentivos a las coproducciones y a la postproducción.

El presente trabajo tiene como objetivo enumerar y catalogar, por su género discursivo⁶², los largometrajes estrenados al 2021; realizados con algún tipo de apoyo del PAC. Previamente se establecerán las principales características ontológicas de cada género encontrado, y se revisarán sus números en el mercado global: ranking entre géneros y posición en el mercado. Finalmente se establecerá la existen tendencias preferenciales por géneros⁶³; se comparará los mismos con la rentabilidad de dicho género en el mercado global, y con la propia experiencia comercial de la cinematografía cordobesa.

Introducción

Ya hacía más de una década que el mítico concurso de cortometrajes *Historias breves*, realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en 1994, había encendido la mecha de lo que se llamó Nuevo Cine Argentino; pero ese fuego no llegó Córdoba sino hasta que la presión de estudiantes y graduados de cine, logró que la Agencia Córdoba Cultura realizara primero una Clínica de Guión, y luego, el concurso *Desarrollo de Proyectos de Largometrajes y Documentales*, organizados conjuntamente con el INCAA.

Este primer vínculo entre los organismos provincial y nacional articuló el programa *Aportes reintegrables para la industria cinematográfica cordobesa* que en la primer convocatoria

⁶² A tal fin se utilizará como principal fuente el sitio <https://www.filmaffinity.com/ar>, y se compará sus categorizaciones con los sitios <https://play.cine.ar/>, <https://www.rottentomatoes.com> y www.imdb.com

⁶³ Fuente: www.the-numbers.com

2006-2007 resultaron beneficiados los proyectos de largometraje ficcional *Hipólito* (Teodoro Ciampagna, 2010), *El invierno de los raros* (Rodrigo Guerrero, 2010) y *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010), siendo este último el de mayor éxito⁶⁴. Este programa estableció que, una vez que las producciones finalizaban su realización, estrenaban y editaban la película en DVD, el INCAA les otorgaba un subsidio que los productores debían ceder obligatoriamente a la Agencia Córdoba Cultura Sociedad del Estado (dependiente del gobierno provincial) con la intención de reutilizar los fondos en nuevos proyectos de realización. (Sorrentino, 2018). Esta dinámica llevó a que los distintos sectores del audiovisual cordobés se fueran agrupando, y conformaran la *Mesa del Audiovisual Cordobés*, que impulsó y logró que se aprobara la Ley de Fomento y Promoción de la Industria Audiovisual, Ley Provincial No 10.381/2016, que institucionalizaba el programa de aportes reintegrables para cimentar la producción audiovisual entendida como industria. La Ley, en su capítulo 2 establece la creación del *Polo Audiovisual Córdoba (PAC)*, como autoridad de aplicación.

La importancia de la clasificación genérico discursiva

El cine toma y comparte de otras artes la noción de géneros discursivos, que puede definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en lenguaje y soporte, con diferencias sistemáticas entre sí y que instituyen condiciones de previsibilidad a partir de su recurrencia histórica en sus áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 2013b: 49).

Esta concepción artística, vigente hasta nuestros días, suele chocar con otra coexistente e igualmente legitimada: la comercial. Es decir, el cine se inscribe dentro de las lógicas de las industrias culturales. Y es justamente en su acepción de industria cultural donde la categorización genérica aporta un plusvalor.

La categorización genérica permite, por un lado, una sistematización industrial: impone un esquema o fórmula de preproducción, estandariza un sistema de producción, facilita el etiquetado en distribuidores y la programación en exhibidores; por el otro facilita un diálogo o un contrato con los espectadores, que resulta fundamental para generar el circuito productivo: la asistencia de público permitirá financiar futuros proyectos. En palabras de

⁶⁴ De Caravana recibió el Premio CINECOLOR a la mejor película elegida por el público y una mención FEISAL al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. También se hizo con el Premio FUJI al mejor largometraje argentino en el Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín, entre otros reconocimientos. Vendió más de 40.000 entradas sólo en Argentina (<https://infonegocios.info/y-ademas/de-caravana-metio-40-000-espectadores-y-se-vienen-la-segunda-y-la-tercera-de-rosendo-ruiz>) y recaudó U\$ 101.542 en venta global de taquilla https://www.boxofficemojo.com/title/tt1753670/?ref_=bo_tt_tab#tabs

Richard Maltby: “Para los productores, las ventajas del principio de clasificación de películas por tipos son claras. En primer lugar, ofrecen una garantía financiera: ya de entrada, las películas de género tienen el mercado asegurado entre su público, porque el espectador posee una imagen y una experiencia del género antes de enfrentarse a cualquier ejemplo concreto de este” (Citado en Altman, 2000: 155).

De todos modos este “prototipo genérico” (Thomas Schatz, 1981) también presenta sus contras, Robert Stam (2000: 128) señala que la teoría de género cinematográfica está plagada de problemas: la extensión o estrechez de ciertos géneros, la normatividad subjetiva del público, la variedad posible de géneros en un filme, el ciclo de vida de ciertos géneros y el *Hollywoodcentrismo*. Además existen dos categorías genéricas que por su ambigüedad, no resultan útiles a los contratos mencionados anteriormente: el *drama*, por ser un “súper género” ya que “el carácter dominante debe ser la gravedad” (Aumont y Marie, 2006) es la principal característica de la historia; y el *cine de autor*, que se niegan a inscribirse bajo la “tiranía” de las “reglas genéricas”. Esto ha generado también una gran incapacidad de etiquetar películas convirtiendo al “cine de autor” en un género en sí mismo (Rodríguez, 2021).

El género drama

Su condición de *súper género* hace que sea el que liste mayor cantidad de filmes y, por su capacidad abarcativa y variedad de subgéneros, se la define por oposición a la comedia. El conflicto motor puede ser muy diverso, pero los más comunes suelen ser: la muerte/agonía, (dificultades/imposibilidad para) el amor, la pareja/familia, la guerra, la pobreza, la enfermedad/locura, y la violencia.

Según el sitio The numbers, el drama ocupa el tercer lugar en el ranking estadounidense de géneros de los últimos veintiséis años, con 5478 títulos y tiene casi un 15% de participación total, con picos de 28,5% (1998) y pisos⁶⁵ de 10,6% (2003) de participación de mercado⁶⁶. La película más taquillera desde 1995 es *Titanic* (James Cameron, 1997)⁶⁷, seguida por *La pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004)⁶⁸.

⁶⁵ Sin considerar la época de pandemia covid 19 (2020-2021)

⁶⁶ Fuente: The numbers (<http://www.the-numbers.com/market/Genres/>)

⁶⁷ https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120338/?ref_=bo_se_r_1

⁶⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0335345/>

Del listado de largometrajes, enviado al autor por el PAC, realizados con apoyo oficial y estrenados a la fecha; trece se inscriben como pertenecientes al género drama, de los cuales dos comparten categorización con otros géneros.

Tabla 1
Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada de los sitios web
Mencionados

LARGOMETRAJE	ESTRENO	FILMAFFINITY ARG.	CINE.AR	Rotten Tomatoes	IMDB
EL OTRO VERANO	2018	Drama	drama	-	drama
JULIA Y EL ZORRO	2018	Drama	drama	-	drama
MOCHILA DE PLOMO	2018	Drama Infancia	-	-	Drama Misterio
LA CASA DEL ECO	2018	Drama	drama	-	-
AZUL EL MAR	2019	Drama	-	-	Drama
VIGILIA EN AGOSTO	2019	Drama	Drama suspenso	-	Drama
LOS HIPÓCRITAS	2019	Drama. Thriller Bo	-	-	Acción Comedia Thriller
CHAPAQ ÑAN / DESERTOR	2019	Drama	Drama Western	-	Western
TRASLASIERRAS / LA CHANCHA	2020	Drama	-	-	Drama Thriller
VICTOR SERRA LA NOCHE MÁS LARGA	2020	Drama Thriller Terror Temas sexuales. Basado en hechos reales	-	-	Drama Crimen Terror
LAS MOTITOS	2020	Drama	-	-	Drama
BAJO LA CORTEZA	2021	Drama Trabajo Empleo	-	-	-
LOS DELINCIENTES	2021	Drama	-	-	

El género documental

Probablemente pocas discusiones en el mundo del cine se presentaran tan tempranamente, y continuaran hasta nuestros días, como la definición de documental. A fines meramente prácticos, y reconociendo las dificultades que surgen cuando se comienza a profundizar y a

definir cada uno de los conceptos que componen la definición, se tomará la aportada por Bill Nichols (1997): “El documental es una representación de la realidad”.

La unidad de negocio del cine documental es simple y comparte una génesis con el cine de terror: bajos costos de inversión (Rodríguez, 2014); pero se diferencia de éste en que difícilmente un documental se pueda convertir en un “éxito de taquilla” y genere ganancias exponenciales. Al punto que “eruditos y los líderes de la industria difieren en su opinión en cuanto a la viabilidad de los beneficios de la película documental”⁶⁹

El presupuesto de producción promedio para un documental en EE.UU. es de “solo” u\$ 866.025⁷⁰. En Argentina, mediante la Resolución 107/2021, el INCAA actualizó los montos de apoyo a los Documentales Digitales, hasta un monto total de \$3.640.000⁷¹ (algo más de u\$ 37.000 al cambio oficial al momento de la redacción).

Las películas documentales han ocupado el noveno lugar en el mercado global de Hollywood en los últimos 25 años, con apenas algo más del 1% de participación en el mercado. Con picos de 2,54% (2004) y pisos⁷² de 0,12% (1996) de participación de mercado⁷³.

En segundo lugar del listado facilitado por el PAC, con 9 obras, se sitúan los largometrajes documentales.

Tabla 2

Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada de los sitios web.

LARGOMETRAJE	ESTRENO	ILMAFFINIT ARG.	CINE.AR	Leten Tomat	IMDB
MADRES	2018	Documental	-	-	-
EL HIJO DEL CAZADOR	2018	Documental	-	-	Documental
LA ÚLTIMA BÚSQUEDA	2018	Documental Aviones	-	-	Documental
CONSTRUCCIONES	2018	Documental Familia Vida rural	-	-	Documental Drama
UN CUERPO ESTALLÓ EN MIL PEDAZOS	2020	Documental	-	-	Documental
ESQUIRLAS	2020	Documental Familia Años 90	Documental-Histórico	-	Documental
ANDA A LAVAR LOS PLATOS	2020	Documental	Documental	-	-

⁶⁹ Fuente <https://swer.wtamu.edu/sites/default/files/Data/terry.pdf>

⁷⁰ Fuente: <https://swer.wtamu.edu/sites/default/files/Data/terry.pdf>

⁷¹ Fuente: <http://www.incaa.gov.ar/actualizacion-del-financiamiento-a-los-documentales>

⁷² Sin considerar la época de pandemia covid 19 (2020-2021)

⁷³ Fuente: The numbers (<http://www.the-numbers.com/market/Genres/>)

PRODE	2020	Documental Fútbol Juego	-	-	-
EL PINTOR Y SU DOBLE YO NO ES OTRO	2021	Documental Pintura	-	-	-

El género terror

El género de terror se define menos por sus recursos estéticos/narrativos que por las emociones que genera en la audiencia. Históricamente categorizado como un género menor, destinado a un público “de nicho” o sin la masividad de los géneros más populares, el cine de terror comenzará un camino de legitimación, inserción en otros géneros y ampliación de sus audiencias.

“La clave económica del terror siempre residió en sus costos prevalecientemente bajos. Poco riesgo financiero equivale a poca pérdida de capitales si las audiencias no acompañan la propuesta, y ganancia pura si se convierte en un hit. El horror está plagado de historias de películas hechas con poco dinero que se convirtieron en éxitos de taquilla. El ejemplo más paradigmático es *Actividad paranormal* (Peli, 2007) que desbancó a *El proyecto de la bruja de Blair*” (Sánchez y Myrick, 1999). Hecho con U\$S 15.000⁸, ha recaudado casi U\$S 200.000.000 en todo el mundo y se ha convertido en la película más rentadora de todos los tiempos y géneros con la mayor ganancia bruta (basada en la devolución sobre la inversión) (Rodríguez, 2014: 34-35).

Las películas de terror han ocupado el sexto lugar en el mercado global de Hollywood en los últimos 26 años, con algo más del 5,6% de participación en el mercado. Con picos de 9,97% (2017) y pisos⁷⁴ de 2,69% (2014) de participación de mercado; para un total de 716 largometrajes estrenados⁷⁵.

En el listado del PAC, sólo figura un largometraje clasificado solamente como de terror, mientras que un segundo comparte la categorización con el género drama.

⁷⁴ Sin considerar la época de pandemia covid 19 (2020-2021)

⁷⁵ Fuente: <https://www.the-numbers.com/market/genre/Horror>

Tabla 3

Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada de los sitios web

LARGOMETRAJE	ESTRENO	FILMAFFINITY ARG.	CINE.AR	Rotten Tomatoes	IMDB
SANGRE VURDALAK	2020	Terror Vampiros	-	-	Terror. Thriller
VICTOR SERRA LA NOCHE MÁS LARGA	2020	Drama. Thriller. Terror Abusos sexuales. basado en hechos reales	-	-	Drama. Crimen. Terror

El género suspenso (thriller)

Aunque los conceptos de thriller, suspenso y suspense a menudo se utilizan como sinónimos, los teóricos cinematográficos distinguen entre estas nociones: thriller es el género global, suspenso se utiliza comúnmente como una traducción del término anglosajón y suspense es un subgénero del thriller caracterizado por el conocimiento que tiene el espectador de una situación que amenaza al personaje y que este ignora. Estas acepciones también cambian por país y por región. (Rodríguez, 2021).

Los thrillers han ocupado el quinto lugar en el mercado global de Hollywood desde 1995, con un 8,33% de participación en el mercado. Con picos de 14,28% (2012) y pisos de 4,17% (2003) de participación de mercado⁷⁶. En este mismo período se estrenaron 165% más películas de suspenso que de terror⁷⁷.

Es muy común que los films catalogados como thrillers compartan otra categoría genérica, o sean entendidos como subgéneros. El ranking de thrillers de The numbers lo encabeza Sexto sentido, que también se encasilla en el cine de terror; seguido por dos filmes de la saga Los juegos del hambre, que corresponden también a la ciencia ficción y a de Aventura⁷⁸.

Los largometrajes realizados con apoyo del PAC no escapan a esta lógica y no hay filmes con esa sola categorización, pero sí encontramos dos películas comparten la denominación de thriller junto al género drama (y en un caso, terror).

⁷⁶ Fuente: The numbers (<http://www.the-numbers.com/market/Genres/>)

⁷⁷ idem

⁷⁸ Fuente: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1392170/?ref_=bo_se_r_1

Tabla 4

Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada de los sitios web

LARGOMETRAJE	ESTRENO	FILMAFFINITY ARG.	CINE.AR	ttten Tomat	IMDB
LOS HIPÓCRITAS	2019	Drama. Thriller. Bodas	-	-	Acción. Comedia. Thriller
VICTOR SERRA LA NOCHE MÁS LARGA	2020	Drama. Thriller. Terror usos sexuales. Bas en hechos reales	-	-	Drama. Crimen. Terror

Conclusiones

El PAC se crea en el 2016 como ente de aplicación de la Ley Provincial No 10.381: Fomento y la promoción de la industria audiovisual de la provincia de Córdoba. Si bien previo a su creación la actividad cinematográfica local mostraba un crecimiento, gracias al programa “Aportes reintegrables para la industria cinematográfica cordobesa”, desde el 2006; la creación del PAC institucionaliza dos formas posibles de apoyo económicos a los proyectos audiovisuales: concursos, e incentivos a las coproducciones y a la postproducción.

Si bien existen distintos formatos o categorías para concursos e incentivos (largometrajes, cortometrajes, animación⁷⁹, videojuegos), en cuanto a géneros discursivos, solo diferencia categorías ficción y documental. En el presente trabajo consideramos al documental como un género discursivo, siguiendo la lógica de los sitios consultados como fuentes.

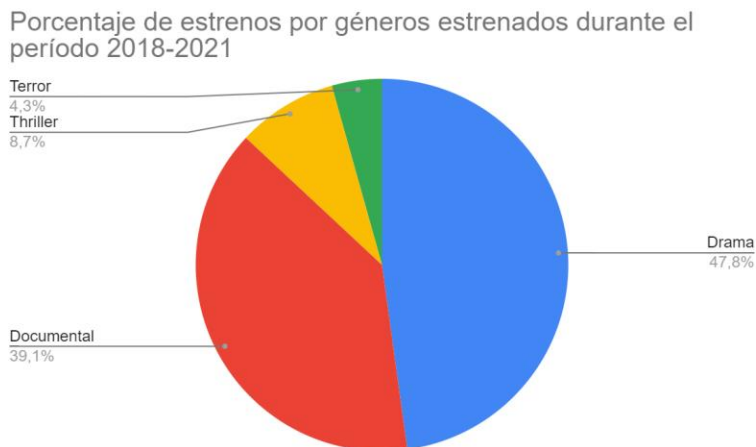
El listado de largometrajes estrenados a la fecha, realizados con alguna de las formas de apoyo mencionadas anteriormente, totalizan 23 películas, de las cuales el 47,8% corresponden al género drama (excluyendo los films que comparten otras categorizaciones), un 39,1% documental, un 8,7 suspenso y finalmente un 4,4% terror.

Los primeros largometrajes que recibieron apoyo del PAC, comenzaron a estrenarse a partir del 2018, a dos años de creado el ente.

⁷⁹ El Polo Audiovisual Córdoba entiende a la animación como una técnica, que puede incluir cualquier género discursivo)

Figura 1

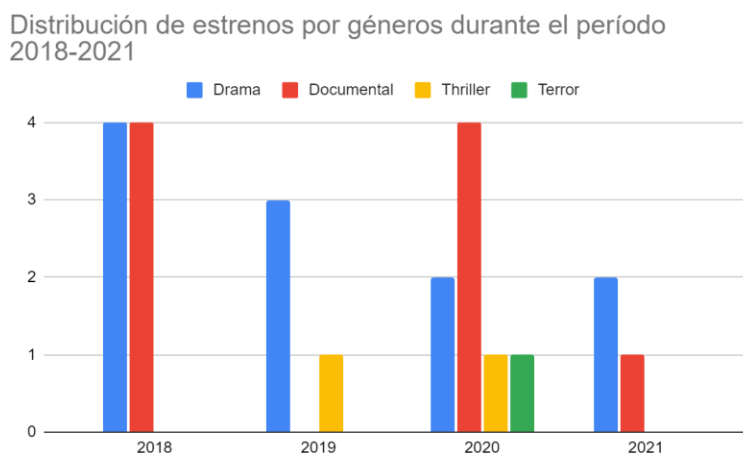
Cuadro de elaboración propia en base a información suministrada por el Polo Audiovisual Córdoba.



Estos estrenos se distribuyeron a su vez a lo largo del período de la siguiente manera:

Figura 2

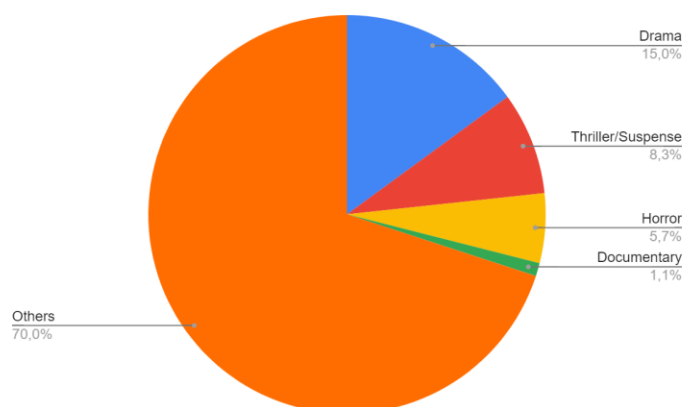
Cuadro comparativo de elaboración propia.



A continuación graficamos estos mismos géneros según su participación en el mercado global.

Figura 3

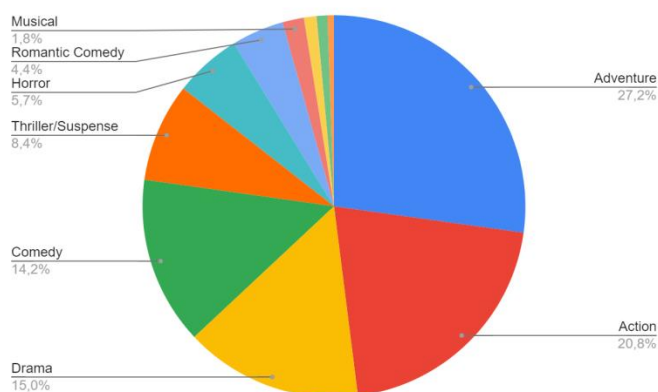
Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada en <https://www.the-numbers.com/>.



Una primera reflexión, al comparar ambos gráficos, es que la cantidad de largometrajes cordobeses de género drama guardan cierta proporción con respecto a los thriller y a los de terror; en función de la participación de mercado. También podemos encontrar los lugares opuestos que ocupan el documental en uno y otro gráfico. Pero sin dudas la observación más interesante es que Córdoba no ha estrenado largometrajes en la porción más importante, la de los géneros que se encuentran fuera de los cuatro encontrados, veamos cuáles son entonces los géneros con mayor participación en el mercado global

Figura 4

Cuadro de elaboración propia en base a información recolectada en <https://www.the-numbers.com/>.



Los géneros de aventuras, acción y comedia se llevan dos tercios del total de la participación de mercado global, y hasta la fecha no se ha estrenado ningún largometraje realizado con apoyo del PAC que se inscriba en estas categorías.

La ausencia de largometrajes inscriptos en estos géneros es todavía más llamativa cuando es sabido que a Córdoba se la reconoce por su cultura relacionada al humor, y a su topografía que invita a la aventura. Pero sobre todo al revisar la historia reciente: el mayor éxito comercial de la cinematografía cordobesa es *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010), con más de cuarenta mil tickets vendidos sólo en Argentina, y u\$s 101.542 recaudados en todo el mundo.

Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

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

Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Buenos Aires: Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

Sorrentino, P. (2012). Criterios para postulación de proyectos a concursos del Plan de Fomento del SATVDT. *TOMA UNO*, (1), 191-204.

Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Nueva York: Random House New York.

Stam, R. y Roché-Suárez, C. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Buenos Aires: Paidós.

Steimberg, O. (2013). *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Sitios web consultados

<http://www.incaa.gov.ar>

<https://play.cine.ar>

<https://poloaudiovisual.cba.gov.ar>

<https://swer.wtamu.edu/sites/default/files/Data/terry.pdf>

<https://www.boxofficemojo.com>

<https://www.filmaffinity.com/ar>

<https://www.rottentomatoes.com>

www.imdb.com

www.the-numbers.com

Estrategias para la producción y la difusión de obras audiovisuales locales y regionales a través de las plataformas Video on Demand

Pizá, Ramiro

ramiopiza97@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La ponencia analizará la incidencia de las nuevas plataformas en la producción, difusión y exhibición de obras audiovisuales realizadas por fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Nuestra hipótesis sostiene que estas ventanas de exhibición presentan trabajos que adhieren a múltiples formas de producción acordes a las realidades locales y/o regionales; en segunda instancia, consideramos que cuentan en sus orígenes y acciones con la injerencia y participación activa de instituciones públicas nacionales, provinciales y municipales.

A partir del *Modelo gratuito de Video Demanda* propuesto por Hernán Alterini (2017) analizaremos los casos de *Cine Marplatense*; *Select Play La Plata*; *Mirar*; *Oeste Audiovisual*; *Artexver*; *Cine Independiente*; y *Cine Tucumano de Género*. El período temporal está comprendido entre 2016 y 2021. Los objetivos son: a) estudiar sus catálogos y sus estrategias para difundir aquellas obras audiovisuales de la localidad de origen; b) indagar el estímulo a la producción local que habrían desencadenado estos espacios de exhibición; c) analizar la incidencia del ámbito público (Universidades Nacionales, gobernaciones y municipios) y el ámbito privado (clusters, polos audiovisuales y grupos de cineastas) en estas plataformas.

Introducción

En este trabajo se relevaron siete plataformas gratuitas Video on Demand (VoD) originadas por fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Cine Tucumano de Género*, *Cine Independiente*, *Select Play La Plata* y *Cine Marplatense* promueven realizaciones originadas en la localidad de origen y las obras de realizadores que nacieron y/o se formaron allí. *Cine Tucumano de Género*, creada por el realizador audiovisual Bernabé Quiroga, exhibe producciones de la provincia, especialmente las realizaciones de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión, dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Por su parte, *Cine Independiente* fue creada por Rolando “Rolo” Fernández Climent y Mariana Rodríguez, realizadores provenientes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) Sede Patagonia Norte. Allí se apuesta a presentar obras de esta región, aunque se presentan piezas de distintas provincias de la Argentina tanto

como de otros países latinoamericanos. En una línea similar, *Select Play La Plata* y *Cine Marplatense* administran catálogos dedicados a las producciones originadas en las ciudades. Mientras la primera surgió por iniciativa de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata, la otra fue creada por el director marplatense Matías Irigoin. Por su parte, *Artexver* es una plataforma de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Allí se difunden producciones artísticas y académicas propias. Por último, *Mirar y Oeste Audiovisual* son iniciativas de asociaciones privadas —Colectivo de Comunicadores del Oeste y Polo Audiovisual de Merlo, respectivamente— que difunden producciones de la provincia de Buenos Aires.⁸⁰ Estas plataformas han incorporado diversas realizaciones provenientes de otras regiones del país como así también los trabajos producidos por las asociaciones privadas y los colectivos antes mencionados.

Hemos llegado a estos espacios digitales de difusión y exhibición mediante dos vías complementarias. Por un lado, el ciclo de entrevistas virtuales *Entre Voces y Visiones* (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine, 2021) registró los testimonios de realizadores, artistas y gestores culturales que emplearon estos espacios digitales para difundir obras propias y ajenas.⁸¹ Por otro lado, en la base de datos *Relevamiento Audiovisual de las regiones y provincias argentinas* (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine, 2022) se hallaron numerosas producciones audiovisuales cargadas en estos espacios digitales.⁸²

En este sentido, las plataformas enumeradas fueron escogidas por tres motivos. En primer lugar, no se han encontrado trabajos académicos a la fecha que hayan analizado y clasificado este conjunto específico; en los últimos años se llevaron a cabo entrevistas a sus directores y se publicaron noticias en portales digitales acerca de los

⁸⁰ Cabe destacar que *Mirar* cuenta con el apoyo de la Municipalidad de Merlo. Por su parte, la plataforma *Oeste Audiovisual* fue creada con la participación de la Escuela Popular de Comunicación de Moreno y el portal de noticias Oeste Info Digital.

⁸¹ Para consultar el ciclo de conversaciones *Entre Voces y Visiones*, [click aquí](#). Consultar URL en el apartado “Páginas web y periódicos digitales consultados”.

⁸² Para consultar la base de datos, [click aquí](#). Consultar URL en el apartado “Páginas web y periódicos digitales consultados”.

lanzamientos de cada espacio virtual.⁸³ En segundo lugar, las plataformas ofrecen obras audiovisuales cuyas modalidades de producción contrastan con aquellas ofrecidas en las ventanas digitales más conocidas. Finalmente, posibilitan la difusión y exhibición de obras audiovisuales locales y regionales de forma fluida, una problemática que ha sido reiterada por distintas personas entrevistadas en el ciclo ya mencionado *Entre Voces y Visiones*.

En base a estas consideraciones, nuestros objetivos serán clasificar y analizar el conjunto de plataformas relevado según a) su pertenencia geográfica; b) la participación de las distintas jurisdicciones del ámbito público;⁸⁴ c) las estrategias utilizadas por estos espacios digitales para estimular la producción audiovisual, su difusión y exhibición; y d) la composición de sus catálogos.

Antecedentes teóricos y precisiones terminológicas del análisis

Los estudios llevados a cabo por Hernán Alterini (2016) y Julieta Graffigna (2020) fueron los primeros abordajes académicos dentro de la Universidad de Buenos Aires dedicados al análisis del sostenimiento de la industria audiovisual frente a los nuevos hábitos de consumo. Alterini destaca, entre las costumbres novedosas, el acceso a los servicios VoD, la piratería de películas en Internet, la digitalización de producciones audiovisuales, la llegada dispositivos móviles y el cierre de videoclubes. En este

⁸³ En el apartado “Páginas web y periódicos digitales consultados” se puede acceder a las entrevistas y publicaciones encontradas. En esta ponencia no analizaremos las plataformas universitarias *UN3 TV* y *Abra TV*. Los sitios *Anden Play*, *FWTV*, *Qubit TV*, *Vally TV*, *Cine Ar Play*, *Octubre TV*, *Cont.Ar*, *Puentes de cine* y *Vivamos Cultura* tampoco serán abordados en este trabajo.

⁸⁴ En el Cuarto Simposio Latinoamericano de Estudios Comparados se realizó la ponencia “¿Cuándo paga el Estado? Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina” (Pamela Gionco y Ramiro Pizá, 2022). En esa ponencia se propuso una clasificación de las instituciones que financiaron producciones audiovisuales con fondos públicos. El término “jurisdicciones” se refiere a los distintos niveles de lo público en relación al territorio. De esta manera, distinguimos cinco jurisdicciones, a saber, “**internacional**” —coproducciones, instituciones públicas extranjeras e incentivos que están por fuera del territorio nacional—; “**nacional**” —organismos y fondos nacionales—; “**municipal**” —gobernaciones, ministerios, secretarías, institutos, oficinas provinciales o municipales que realizan convocatorias y concursos, o bien aportan otras formas de ayuda local, tales como locaciones, movilidad para rodaje, asistencia en la preproducción y espacios para la producción—; “**universitario**” —aportes monetarios y no monetarios, tales como la disponibilidad de equipamientos, infraestructura y avales institucionales—; y “**varias jurisdicciones**” —comprende la participación de más de una jurisdicción—.

sentido, el *Modelo gratuito de Video Demanda* (FVoD) propuesto por el autor comprende aquellas plataformas donde el usuario no debe pagar para ver el contenido, dado que el espacio se sustenta, por un lado, con la venta de información de los usuarios que estén interesados en un tipo de contenido audiovisual concreto para posibles campañas de mercadotecnia; por otro lado, a través de la inclusión de publicidad antes de la proyección gratuita del audiovisual.⁸⁵ Por su parte, Graffigna analiza y documenta el mercado argentino de las plataformas VoD en el período comprendido entre 2012 y 2018 para brindar un panorama general. Allí ubica las compañías internacionales de VoD, las propuestas nacionales y estatales y los productos híbridos de las cableoperadoras. Al cerrar su trabajo despliega algunas estrategias para que el consumo de servicios VoD pueda ser compensado económicamente al país.⁸⁶

Antes de iniciar nuestro análisis, brindaremos una serie de definiciones acerca de las nociones *Over-The-Top*, *Obra audiovisual*, *Plataformas VoD* y *Streaming*. *Over-The-Top* (OTT) es un servicio de comunicación que ofrece contenidos diversos a los usuarios a través de Internet. A modo de ejemplo, puede ofrecer redes sociales, navegadores web y contenidos audiovisuales. En pocas palabras, el OTT reemplaza la transmisión de contenidos vía satélite y cable.

Obras audiovisuales designa aquellas producciones realizadas en distintos metrajes, tipologías y modos de generación de imagen al interior de las provincias argentinas. Por una parte, esta categoría contempla obras realizadas en el marco de instituciones educativas y, por otra parte, aquellas que no han sido necesariamente exhibidas en salas o explotadas con fines comerciales (Gionco y Pizá, 2022).

Plataformas audiovisuales VoD son aquellos servicios digitales pagos o gratuitos que permiten detener, reanudar o volver a atrás en cualquier momento de la reproducción del video. Habilitan al usuario para que pueda consultar, filtrar y buscar contenidos en

⁸⁵ Las nuevas plataformas audiovisuales, las transformaciones del modelo de negocio cinematográfico tradicional, la regulación y la normativa vigente acerca de la actividad cinematográfica argentina son expuestas y desmenuzadas por el estudioso argentino con el objetivo final de sugerir nuevas alternativas que sostengan el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) en nuestro país.

⁸⁶ Entre las estrategias propuestas por la autora podemos mencionar la radicación de empresas con personería jurídica en nuestro territorio y una serie de modificaciones a la Ley N° 24.377, tales como el fomento a la exportación de servicios, la preservación de espacios culturales dedicados a la exhibición y la distribución de películas extranjeras.

sus catálogos audiovisuales.⁸⁷ Por una parte, estos servicios se apoyan, de acuerdo a Pablo Messuti (2018), en infraestructuras de red y banda ancha ofrecidas por los proveedores de Internet. Por otra parte, están ubicados en el *Espacio audiovisual ampliado* definido por Agustín Espada y Santiago Marino (2018), un campo integrado por el cine, los servicios *online* y la Televisión abierta y de pago. Esta noción habilitaría la inclusión del conjunto de plataformas, lógicas, soportes y modelos de negocio, a la vez que supone dar cuenta de una era en transición.⁸⁸

Por último, el término *Streaming* designa un método de entrega de contenidos digitales, alternativo al *Downloading*. Mientras en el primero una persona puede reproducir el contenido antes de que se haya transmitido por completo —sea en diferido o en directo—, en el otro caso no se podrá acceder al contenido hasta haber descargado la totalidad del archivo. Las plataformas VoD relevadas solo emplean el primer método para acceder a las obras audiovisuales.

Catálogos y estrategias de difusión

Para comenzar nuestro abordaje, observamos la pertenencia geográfica y el año de lanzamiento de las ventanas digitales relevadas.

Tabla 1
Plataformas relevadas, según pertenencia geográfica y año de origen

Nombre	Localidad (Provincia)	Lanzamiento
<i>Cine Tucumano</i>	San Miguel de Tucumán	2021

⁸⁷ En líneas generales, las plataformas VoD pueden ofrecer desde programas televisivos grabados hasta transmisiones vía Internet, podcasts, registros de videoarte, conferencias académicas y *obras audiovisuales*.

⁸⁸ Para ahondar en las discusiones alrededor del concepto “plataforma”, sugerimos consultar los capítulos “Desmontando plataformas, reconstruyendo la socialidad” en *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales* (2016) de José Van Dijck y “Capitalismo de plataformas” en *Capitalismo de plataformas* (2018) de Nick Srnicek. También recomendamos leer el artículo “Netflix, más acá de los contenidos: la interfaz y la plataforma” (2020) de Leandro González y el capítulo “Maratonear, spoilear y filtrar. El rol de las audiencias ante el audiovisual digital” en *Cultura Pop: Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI* (2019) de Leonardo Murolo. Las áreas de investigación de estos investigadores argentinos son los nuevos medios digitales, la ficción seriada y las plataformas VoD.

<i>de Género</i>	(Tucumán)	
<i>Cine Independiente</i>	San Martín de los Andes (Neuquén)	2020
<i>Oeste Audiovisual</i>	Morón (Provincia de Buenos Aires)	2020
<i>Mirar</i>	Merlo (Provincia de Buenos Aires)	2020
<i>Artexver</i>	Tandil (Provincia de Buenos Aires)	2020
<i>Select Play La Plata</i>	La Plata (Provincia de Buenos Aires)	2018
<i>Cine Marplatense</i>	Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires)	2016

A nivel geográfico, los sitios digitales se ubican en tres provincias distintas, tales como Tucumán, Buenos Aires y Neuquén. Dentro de la provincia de Buenos Aires se rastrearon cinco plataformas repartidas entre las regiones sur, suroeste y oeste.

En cuanto a los años de origen, un total de cuatro ventanas aparecieron en el año 2020. De acuerdo a las noticias publicadas, hubo tres causas que impulsaron el crecimiento exponencial de estos espacios de exhibición virtual. En primer lugar, los equipos de dirección de las plataformas remarcaron que el período de cuarentena estricta motivado por el Covid-19 impulsó el consumo de obras bajo demanda. En segundo lugar, las creaciones de sus colegas estaban dispersas en los sitios *Vimeo* y *YouTube*; la dirección de cada plataforma se contactó con diferentes realizadores y recolectó sus producciones audiovisuales. Por último, se buscó conectar al público de cada localidad con las obras audiovisuales.

Ahora bien, cabe plantear tres interrogantes sobre este tipo de propuestas en relación a la administración de los sitios, su difusión y las herramientas disponibles para cada usuario. ¿Qué posibilidades existen para buscar, filtrar, calificar y ver obras? ¿Cuáles redes sociales suelen emplear para difundir sus catálogos? ¿Qué niveles de participación tienen los ámbitos público y privado en la creación y la administración de las plataformas FVoD?

Tabla 2
 Características de las plataformas

Plataforma	Acceso	Redes sociales	Buscador	Incidencia de ámbitos público y privado	Calificar obras	Catalogación
<i>Cine Independiente</i>	Sin usuario (aplica para aquellas obras libres de restricciones de edad).	<i>Instagram, Facebook y Twitter.</i>	SÍ	Privado (Rolando Fernández Climent y Mariana Rodríguez).	NO	Títulos ordenados según el alfabeto. Filtros: "Nombre de la ciudad"; y "Género cinematográfico".
<i>Cine Tucumano de Género</i>	Sin usuario.	<i>Instagram.</i>	NO	Privado (Bernabé Quiroga).	NO	Títulos ordenados según la fecha de producción, antio- reciente. Etiquetas: "Novedades"; "Imperdibles"; "Para maratonear"; "Cuentos para no dormir"; y "Colecciones".
<i>Oeste Audiovisual</i>	Sin usuario.	<i>Instagram, Facebook y Twitter.</i>	SÍ	Privado (Colectivo de Comunicadores del Oeste, Escuela Popular de Comunicación de Moreno y Portal Oeste Info Digital).	SÍ	Títulos ordenados según el alfabeto. Secciones: "Películas"; "Series televisivas"; y "Podcasts". Etiquetas: "Drama"; "Terror"; "Comedia"; y "Documental".
<i>Mirar</i>	Con usuario.	<i>Facebook e Instagram.</i>	SÍ	Privado (Polo Audiovisual de Merlo) y Público (Jurisdicción Municipal: Municipalidad de Merlo).	NO	Reordenamiento aleatorio de títulos por cada nueva recarga del navegador web. Secciones: "Trailers"; "Añadidos recientemente"; "Películas"; "Series"; "Musicales"; "Educación"; y "Podcasts".
<i>Artexver</i>	Sin usuario.	Redes sociales de la Facultad de Arte, UNICEN.	SÍ	Público (Jurisdicción Universidad Nacional: Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires).	SÍ	Títulos ordenados según la fecha de producción, recientes- antiguos. Secciones: "Escénicas"; "Audiovisual"; "Arte"; y "Estrenos".
<i>Select Play La Plata</i>	Con usuario.	No tiene redes sociales.	SÍ	Público (Jurisdicción Municipal: Secretaría de Cultura y	SÍ	Secciones: "Cortometrajes"; "Largometrajes"; "Videoclips"; y "Series".

				Educación; Municipalidad de La Plata; Dirección de Cine de la Municipalidad de La Plata).		En “Series” los títulos se ordenan según el alfabeto. En el resto, según la fecha de producción, antiguo-reciente.
<i>Cine Marplatense</i>	Sin usuario.	<i>Instagram, Facebook y YouTube.</i>	SÍ	Privado (Matías Irigoin; realizadores audiovisuales; productoras independientes; Clúster Audiovisual Mdp; y el Centro Cultural El Telón).	NO	Títulos no están ordenados según año de producción. Secciones: “Cortometrajes” (comedia, drama, suspense, fantasía, comunitarios, policial, romance, documentales, videoarte y animación); “Largometrajes” (ficción, producciones de afuera rodadas en Mar del Plata y documentales); “Audiovisuales” (spots, sketches, videominutos y videoclips); “Webseries”; e “Informes”.

En las plataformas relevadas, las obras audiovisuales están cargadas en *Vimeo*, en *YouTube* o bien en un servidor privado. Al subirlas a los sitios *Vimeo* y *YouTube*, el equipo de realización debe determinar qué visibilidad tendrán. En caso de ser pública, cualquier persona podrá ver la obra. De ser restringida, se accedería al contenido mediante un enlace o contraseña específicos. Las plataformas *Artexver*, *Cine Tucumano de Género*, *Cine Independiente*, *Cine Marplatense* y *Oeste Audiovisual* exhiben piezas con visibilidad pública. Por su parte, *Mirar* y *Select Play* son las únicas que solicitan a cada usuario que se registre en la plataforma para acceder al catálogo. Si bien no tenemos certezas acerca de los motivos de esta exigencia, nos interrogamos si difunden obras con derechos de autor u obras que circulan en otras ventanas de exhibición.

Casi todas las ventanas de exhibición emplean *Instagram* y *Facebook* con propósitos similares. En todos los casos, *Instagram* se utiliza para publicar estrenos, entrevistas, aniversarios del sitio, convocatorias, proyectos legislativos de cine y festivales. En los casos de *Cine Independiente* y *Oeste Audiovisual* se utiliza *Facebook* para difundir los enlaces a las obras y las entrevistas al equipo de dirección de cada plataforma FVoD.

Mientras tanto, *Cine Marplatense* recurre a su propio grupo público de *Facebook* para compartir novedades sobre producciones recuperadas, convocatorias de casting y reuniones del Clúster Audiovisual de Mar del Plata.

El buscador es una herramienta presente en casi todas las plataformas, excepto en el catálogo de *Cine Tucumano de Género*; allí podemos acceder a la lista completa de obras o bien filtrarlas de acuerdo al género cinematográfico. La posibilidad de calificar y crear listas personalizadas de visionado se encuentra disponible en *Select Play La Plata*, *Artexver* y *Oeste Audiovisual*.⁸⁹ En otro orden de cosas, *Cine Marplatense*, *Oeste Audiovisual*, *Artexver* y *Cine Tucumano de Género* brindan contactos de teléfono, correos electrónicos y formularios con el objetivo de incorporar nuevas piezas audiovisuales.

Al momento de analizar la influencia del ámbito público en la creación y gestión de estos sitios de streaming, debemos retomar la clasificación por jurisdicciones realizada en la ponencia “¿Cuándo paga el Estado? Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina” (Pamela Gionco y Ramiro Pizá, 2022).⁹⁰ En total, hay tres espacios digitales que están englobados por distintos niveles de lo público en relación al territorio. *Artexver* depende de la jurisdicción *Universidad Nacional*, porque es una plataforma FVoD de la Facultad de Arte de la UNICEN. Por su parte, *Mirar* y *Select Play La Plata* cuentan con apoyo de jurisdicciones *municipales*. La primera tiene el soporte institucional de la Municipalidad de Merlo y la segunda ha sido creada por la Dirección de Cine de la Secretaría de Cultura y Educación, dependiente de la Municipalidad de La Plata. En el caso de *Select Play*, resulta interesante que la curaduría y la publicación de contenidos lo lleve a cabo la Dirección de Cine, mientras que la Secretaría de Cultura está a cargo del diseño, el desarrollo, la operación técnica y el mantenimiento de la plataforma.

Cine Tucumano de Género, *Cine Marplatense*, *Oeste Audiovisual* y *Cine Independiente* se originaron gracias a diferentes iniciativas privadas y no cuentan con la participación de instituciones públicas. *Oeste Audiovisual* surgió gracias a la iniciativa de asociaciones, escuelas y portales informativos (Colectivo de Comunicadores del Oeste, Escuela Popular de Comunicación de Moreno y Portal Oeste

⁸⁹ *Mirar* únicamente permite generar listas personalizadas de visionado.

⁹⁰ Esta categorización está detallada en la nota al pie N° 6.

Info Digital). *Cine Independiente*, *Cine Tucumano de Género* y *Cine Marplatense* son dirigidos e impulsados por realizadores pertenecientes a distintas provincias del país, como Neuquén (Rolando Fernández Climent y Mariana Rodríguez), Tucumán (Bernabé Quiroga) y la provincia de Buenos Aires (Matías Irigoin).

Cada ventana diseñó secciones distintas para clasificar las obras. Para empezar, *Select Play La Plata* contiene “Cortometrajes”, “Largometrajes”, “Videoclips” y “Series”. No propone una subclasificación por género fílmico hacia su interior. De manera similar, *Cine Marplatense* recurre al tipo de metraje y a la tipología de la obra exhibida. En su interior esboza una subclasificación que obedece al género fílmico y al lugar de procedencia. Por ejemplo, se encuentran las categorías “Cortometrajes” (subdividida en comedia, drama, suspenso, fantasía, comunitarios, policial, romance, documentales, videoarte y animación), “Largometrajes” (ficción, producciones de afuera rodadas en Mar del Plata y documentales), “Audiovisuales” (spots, sketches, videominutos y videoclips), “Webseries” e “Informes”.

Las ventanas *Mirar* y *Oeste Audiovisual* comparten categorizaciones similares, a saber, “Películas”, “Series televisivas” y “Podcasts”. Así y todo, la primera tiene algunas más como “Trailers”, “Añadidos recientemente”, “Musicales” y “Educación”. En *Oeste Audiovisual*, en cambio, se emplean etiquetas como “Drama”, “Terror”, “Comedia” y “Documental”.

La plataforma *Cine Tucumano de Género* utiliza los rótulos “Novedades”, “Imperdibles”, “Para maratonear”, “Cuentos para no dormir” y “Colecciones”. Y propone una categorización de acuerdo al género cinematográfico, a saber, Terror, Comedia, Suspenso, Fantasía, Sci-fi, Animación, Aventura, Zombies, Clásicos y Bizarro.

En una senda opuesta, *Cine Independiente* utiliza únicamente los filtros “Ciudad” y “Género fílmico”. Este sitio posee dos pestañas novedosas. La primera es “Personas”, que exhibe distintos perfiles de vestuaristas, directores, montajistas, post sonido, directores de actores, productores y elenco. La segunda es “Muestras y festivales”. Allí se almacenan los registros de eventos cinematográficos pasados, tales como Festival Internacional de Cine La Picasa, Patagonia en cortos, Festival Internacional de Cine para Adolescentes Cine a la Vista!, Red de Festivales Audiovisuales Patagónicos, Festival Audiovisual Bariloche, Festival Internacional Nieve Roja y el Festival Artístico Audiovisual.

En *Artexver* se pueden consultar diferentes pestañas. “Institucional” nos introduce a la plataforma y enumera los dispositivos desde donde se pueden visualizar las obras. La pestaña “Tus producciones” permite subir obras audiovisuales a la página. “Podcasts” nos ofrece 4 temáticas distintas, tales como inmigración, cárcel, trayectoria profesional de egresados y radioteatro, además de una playlist de la serie *Ritos de paso* (Anabel Bonani, Mariano Schettino, Matías Petrini y Claudia Speranza, 2020). Y la pestaña “Contenidos” tiene las secciones “Escénicas”, “Audiovisual”, “Arte” y “Estrenos”. El apartado “Audiovisual” contiene diálogos, conferencias, cortometrajes y capítulos de la serie *Ritos de paso*. “Arte” exhibe ciclos de charlas y jornadas académicas de la Facultad. “Escénicas” está orientado al trabajo sobre la corporalidad, la formación del habla y la práctica docente. Y “Estrenos” muestra una selección de producciones recientemente incorporadas.

Para terminar este apartado, debemos mencionar la manera de organizar y distribuir los títulos en exhibición. *Oeste Audiovisual*, *Select Play La Plata* y *Cine Independiente* disponen los títulos de acuerdo al alfabeto. En cambio, *Artexver* y *Cine Tucumano de Género* proponen un ordenamiento que obedece a las fechas de producción: desde la más antigua a la más reciente, o a la inversa. *Mirar* compagina los títulos de manera aleatoria por cada nueva recarga del navegador web. Por último, *Cine Marplatense* no recurre a fechas de producción u orden alfabético de las obras.

Estímulos a la producción por parte de las plataformas y modalidades de producción de las obras catalogadas

En las ventanas relevadas se localizaron trabajos que adhieren a distintos modos de producción, ubicados más allá de la dicotomía industrial/independiente. En la ventana *Cine Independiente* se localizaron producciones realizadas en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, tales como *4:20 en las vías* (Lucas Saavedra, 2015), *Cachengue* (Sofía Schmidt, 2017) e *Identidad* (Edgar Marcos Quiñones Poblete, 2018). A su vez, existen producciones realizadas en cooperativas, como es el caso de *Bartolina Xixa* (Caleidoscopio Realizaciones, 2019). También se ubicaron piezas hechas con el apoyo de clusters, como *Estrellita Neuquina* (Maxi Villar y Clúster Audiovisual de Neuquén, 2020).

Por su parte, *Oeste Audiovisual* exhibe producciones provenientes de escuelas populares. Por ejemplo, el largometraje *La ley que nos parió* (Esteban Cabrera, Facundo Piai, Gonzalo Figueroa y Alexis Oliva, 2011) se realizó en la Escuela Popular de Medios Comunitarios Miguel Ángel Mozé; la serie *Moreno es Historia* (Martín Chávez, 2020) se llevó a cabo con el Colectivo de Comunicadores del Oeste y la Escuela Popular de Comunicación de Moreno. Entre las obras audiovisuales universitarias catalogadas se encuentra el cortometraje *Guachín* (Florencia Heredia, 2016) de la Universidad Nacional de Córdoba; el cortometraje *La Calle* (Nicole Rosenfeld de la Mota, 2016) de la Universidad Nacional de San Luis; y el largometraje *Escuela Bomba* (Juan Mascaró, 2020) de la Universidad Nacional de Luján.

En otro orden de cosas, *Select Play La Plata* exhibe numerosas obras de productoras auto-gestionadas. A modo de ejemplo, el largometraje *La Pintura* (Alejandra Fiori, 2011), el medimetraje *Espiral* (Alejandra Fiori, 2014) y la miniserie *Tayel* (Alejandra Fiori, 2017) pertenecen a Cuestabajo Producciones.

Ahora vamos a examinar la influencia de estas ventanas de streaming en la producción audiovisual. Debemos distinguir dos niveles de análisis. En el primer nivel se encuentran aquellas que han impulsado la realización de series con distintos tipos de contribuciones, a saber, aportes monetarios —capitales de origen público, empresarial o individual— y aportes no monetarios —equipos, permisos de filmación, autorizaciones, avales—. Aquí hemos ubicado a *Artexver* y *Mirar*. La primera produjo las series originales *Ritos de paso* y *Memorias del trabajo* (Fernando Funaro y Manuela Ceriani, 2021). La segunda intervino en la realización de las series *El Parque: relatos desafortunados* (Gabriel Cid, 2021) y *HDP* (Lauro Racosky, 2019). En el segundo nivel están aquellas que no promueven la realización de obras propias. En esta instancia hemos situado a las restantes ventanas FVoD.

Sin embargo surge un interrogante. ¿Estas plataformas no contribuyen de una manera u otra a la creación de nuevas producciones? Desde nuestro lugar, quisiéramos destacar qué objetivos podrían cumplir los grupos cinematográficos mediante las plataformas FVoD. El primero es que los equipos de trabajo audiovisual pueden construir *lugares de legitimación*, porque sus piezas catalogadas en las plataformas FVoD tienen referencias digitales gracias a los hipervínculos; estos antecedentes se pueden consignar en las carpetas de futuros proyectos. El segundo es que en los espacios virtuales analizados se puede visualizar y analizar las piezas de diferentes

colegas locales con el fin de desarrollar nuevas propuestas artísticas. Y, en tercer lugar, se puede delimitar el *lugar de pertenencia* de las obras. En una única ventana virtual se puede rastrear los trabajos audiovisuales de un mismo espacio geográfico y establecer contacto con sus realizadores. De hecho, la potencialidad de los intercambios entre usuarios y realizadores es un asunto relevante para las comunidades audiovisuales locales. En la página de bienvenida de *Cine Independiente* hemos encontrado la siguiente leyenda: “*Cine Independiente* es una plataforma free VOD donde conviven quienes disfrutan del visionado de estas obras y quienes las hacen posible. (...) Si sos miembro de esta comunidad, este es tu espacio de encuentro, de historias y de lazos” (*Cine Independiente*, marzo de 2022).

Reflexiones finales

El desarrollo de este panorama de exhibición es muy rico y merece un análisis más detallado.⁹¹ Aquí tan solo nos hemos propuesto comprobar cuatro ideas de partida, esto es, la diversidad de los modos de producción de las películas; la participación de distintas instituciones del ámbito público; el uso de ventanas FVoD para cargar obras audiovisuales locales; y la organización de sus catálogos. Nuestra primera hipótesis ha sido confirmada en el apartado dedicado a los estímulos de la producción. En cambio, la segunda hipótesis ha sido parcialmente constatada puesto que la mitad del corpus es de iniciativa privada. Quisiéramos remarcar que las ventanas de origen privado, a pesar de no estar suficientemente publicitadas, otorgan nuevas vías de legitimación que eran impensadas hace una década atrás en las comunidades audiovisuales regionales. En una entrevista realizada para el Diario El Tucumano, Bernabé Quiroga comenta cuál es el objetivo de la plataforma *Cine Tucumano de Género*: “... que estos géneros se empiecen a producir más en la provincia” (Diario El Tucumano, 2021).

En conclusión, el conjunto analizado deja entrever, por un lado, que estas plataformas FVoD han contribuido a un conocimiento más profundo y actualizado del cine argentino en clave regional. Por otro lado, nos permite observar que el abanico de la

⁹¹ Queremos agradecer a Ignacio Dobrée (Universidad Nacional de Río Negro), Pamela Gionco (Universidad de Buenos Aires) y Fabián Soberón (Universidad Nacional de Tucumán) por compartir y sugerirnos información sobre las plataformas *Cine Independiente*, *Oeste Audiovisual* y *Cine Tucumano de Género*.

exhibición —muestras, festivales de cine, salas de cine, cineclubes y televisión— se ha expandido en los últimos años. Con ello no queremos decir que los sitios digitales que hemos analizado sean los más eficaces del espectro, sino que permiten otras posibilidades de visionado, colaboraciones entre colegas y contactos con programadores y productores.

Bibliografía

- ALTERINI, H. A. (2016). *El Estado Argentino frente a los desafíos planteados por las nuevas plataformas audiovisuales*, Trabajo Final de Especialización, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- GIONCO, P. y PIZÁ, R. (2022). “¿Cuándo paga el Estado? Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina” en Andrea Cuarterolo, Silvana Flores y Jorge Sala (Comps.), *Actas del IV Simposio Latinoamericano de Estudios Comparados. Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: definiciones, delimitaciones y disputas históricas en torno a un problema de difícil solución*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, L. (2019). “No sólo en streaming: sobre la persistencia del consumo de cine en salas”, en Alejandro Kelly Hopfenblatt, Viviana Andrea Montes y Lucía Rud (Comps.), *Actas de las I Jornadas Nacionales del Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo, el audiovisual argentino: expansión industrial y convergencia de medios*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, L. (2020). “Netflix, más acá de los contenidos: la interfaz y la plataforma”, *La trama de la comunicación*, (24), 147-164.
- GRAFFIGNA, J. (2020). La comercialización de productos audiovisuales en plataformas de Video on Demand: mercado argentino: 2012-2018, Trabajo Final de Posgrado, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- MARINO, S. y ESPADA, A. (2017). “Repensar los modelos de desarrollo de los medios en la transición vigente”, en Cecilia Labate y César Arrueta (Comps.), *La Comunicación Digital. Redes sociales, nuevas audiencias y convergencia: desafíos y oportunidades para la industria, el Estado y los usuarios*, Ediunju.
- MESSUTI, P. (2018). “La nueva oferta audiovisual en las plataformas OTT (OVER THE TOP): marcos normativos y generación de contenidos en red”, 20^{vo} Congreso REDCOM. *Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales*, Universidad Nacional de Villa María.
- MESSUTI, P. (2018). “Políticas públicas y diversidad audiovisual en la Argentina”, *RevCom*, (7), 129-144.
- MUÑOLO, L. (2019). “Maratonear, spoilear y filtrar. El rol de las audiencias ante el audiovisual digital” en *Cultura Pop: Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI*, Prometeo.
- SOBERÓN, F. (2021). Entrevista a Bernabé Quiroga. *Revista Sin Miga*. Recuperado en: <http://sinmiga.com/2021/07/17/entrevista-a-bernabe-quiroga/>

SRNICEK, N. (2018). “Capitalismo de plataformas” en *Capitalismo de plataformas*, Caja Negra.

TORTEROLA, E. (2019). “Del video a las plataformas interactivas. Genealogía de los públicos y consumos domésticos de cine”, en Alejandro Kelly Hopfenblatt, Viviana Andrea Montes y Lucía Rud (Comps.), *Actas de las I Jornadas Nacionales del Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo, el audiovisual argentino: expansión industrial y convergencia de medios*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

VAN DIJCK, J. (2016). “Desmontando plataformas, reconstruyendo la socialidad” en *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*, Siglo XXI Editores.

Páginas web y periódicos digitales consultados

Cineastas de San Martín de los Andes crearon una plataforma de streaming para ver producciones de la región. (17 de agosto de 2020). *Portal de Noticias Villa La Angostura*. Recuperado en: <https://noticiasdevillalaangostura.com/cineastas-de-san-martin-de-los-andes-crearon-una-plataforma-de-streaming-para-ver-producciones-de-la-region/>

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine [CIyNE]. (30 de diciembre de 2021). Catálogo de entrevistas “Entre Voces y Visiones” [CIyNE-IHAAyL] (Coordinadores: Ramiro Pizá y Jimena Trombetta). Recuperado en: <http://www.ciyne.com.ar/entrevistas/>

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine. (2022). *Relevamiento Audiovisual de las regiones y provincias argentinas*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires [UBA]. Recuperado el 12 de diciembre de 2021 desde <http://ciyne.filo.uba.ar>

Cumplió cinco años la plataforma que solo difunde cine marplatense. (15 de junio de 2021). *La Capital Mar del Plata*. Recuperado en: <https://www.lacapitalmdp.com/cumplio-cinco-anos-la-plataforma-que-solo-difunde-cine-marplatense/>

Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires [UNICEN]. (29 de diciembre de 2020). Recuperado en: <http://www.arte.unicen.edu.ar/lanzamiento-artexver/>

LATERZA, R. (15 de julio de 2018). “Select Play”, la plataforma gratuita para películas platenses. *Pulso Noticias*. Recuperado en: <https://pulsonoticias.com.ar/8861/nace-select-play-la-plataforma-gratuita-para-ver-peliculas-platenses/>

Llega Oeste Audiovisual, la plataforma de contenidos independientes. (18 de julio de 2020). *Agencia Hoy*. Recuperado en: <https://agenhoy.com.ar/llega-oeste-audiovisual-la-plataforma-de-contenidos-independientes/>

Libre, gratuito y de acá: llegó el Netflix del cine tucumano. (11 de mayo de 2021). *El Tucumano*. Recuperado en: <https://www.eltucumano.com/noticia/libre/272884/libre-gratuito-y-de-aca-llego-el-netflix-del-cine-tucumano>

Mirar: la nueva plataforma on demand del Polo Audiovisual de Merlo. (11 de septiembre de 2020). *Viví El Oeste*. Recuperado en: <https://www.vivieloeste.com.ar/mirar-la-nueva-plataforma-on-demand-del-polo-audiovisual-de-merlo/>

Capítulo 3

Géneros y sexualidades

Acercamientos desde la fenomenología a la obra *Perceptive Corner*

Colombo María Laura

alaucolombo@gmail.com

Universidad Provincial de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Perceptive Corner es una videoinstalación que utiliza el cuerpo como interfaz, una retroproyección en una superficie translúcida de amplias dimensiones que se une a la arquitectura de la habitación.

Al sumergirse en la obra el cuerpo se enfrenta a la limitación espacial y a la expansión de la percepción. Se habita en un vértice que conecta el adentro con el afuera a partir de los horarios.

Se da entonces una actitud fenomenológica y se origina un epojé una reducción que tiene el carácter de una pérdida del mundo y la conciencia y, donde la conciencia aparece al final de la inmersión audiovisual como lo que permanece después de esa pérdida.

En el presente trabajo me he propuesto realizar algunas reflexiones que puedan ser iniciáticas y generar una serie de lazos que permitan pensar la obra “*Perceptive Corner*” de mi autoría con algunos de los debates contemporáneos en la relación técnica y fenomenología. En esta videoinstalación las personas son partícipes de la obra a partir de la experiencia inmersiva y la interacción con las visuales y el sonido.

Husserl ha denominado a la *actitud natural* a cómo los seres humanos vivimos en el mundo que nos ha tocado. Es decir, aceptar el mundo común como existente, formado por cosas, bienes, valores, ideales, personas, etc., tal como se nos ofrece. Su origen se sitúa en una aceptación acrítica e ingenua de lo que es el mundo, la realidad donde se refuerzan nuestras creencias configurando la tradición y que recibimos como lo más obvio y comprensible. Cada vez que aceptamos sin cuestionarnos cualquier tipo de supuestos, valoraciones, y prejuicios en el ámbito de nuestra experiencia como lo realmente válido. Podemos considerar que hay convicciones necesarias para la vida cotidiana por ejemplo; amanece, sale el sol, hay luz, hay un ocaso, se da la oscuridad cuando se oculta el sol repitiendo un ciclo en el paisaje o contexto exterior que nos rodea (Imagen 1). Esto también nos lleva y remite a los sentidos en que los sujetos

están envueltos, estructuras difíciles de derrumbar y que a la vez son constituyentes de sentido.

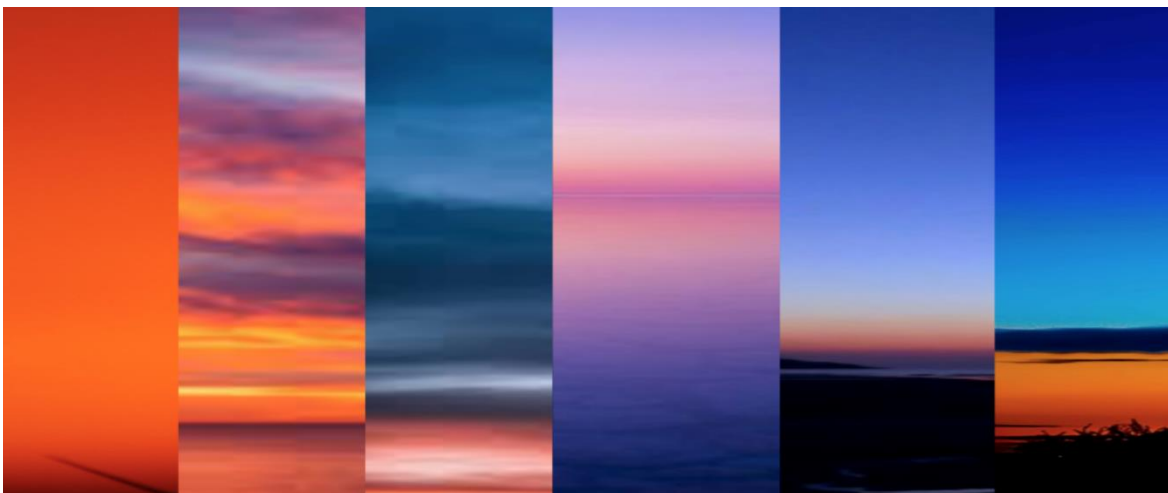


Figura 1. En esta imagen podemos ver variantes del amanecer y ocaso donde se hacen visibles distintos periodos de luz.

Una nueva actitud que deja en suspenso las convicciones, prejuicios y valoraciones fundadas del mundo en la actitud natural se origina a partir de la *epojé* y nos lleva al principio metodológico de la fenomenología. Este cambio de actitud radical que se propicia se denomina *fenomenológica* y la *epojé* es el puente que lo posibilita dando lugar a un “despertar de la conciencia” en la que el yo trascendental se desdobra tanto sujeto situado en el mundo y sujeto constituyente de sentido.

Este cambio a la *actitud fenomenológica* busca transformar la visión ingenua de la realidad y lo que parece modificarse o ponerse entre paréntesis es la perspectiva sobre la realidad, lo que claramente "modifica" el sentido de esa realidad, pero no a la realidad misma y advertimos que cosas, situaciones o vivencias no se corresponde con nuestras creencias o percepciones. Es una ruptura entre la relación del mundo circundante y la vida general de la actitud natural en la que nos encontrábamos arraigados que nos lleva a una actitud alternativa que se vuelve una mirada fenomenológica.

En el caso de la obra “Perceptive Corner”, se pone en cuestionamiento la relación del adentro con el afuera teniendo en cuenta los horarios del día y la noche. Se da entonces una actitud fenomenológica dado que nuestra percepción del espacio, cuando se ingresa a la sala de exposiciones del museo, está limitada y concentrada en una

esquina. El cuerpo está inmerso en un degradé donde la colorimetría tiene en cuenta los tipos de luces según la elevación del sol.

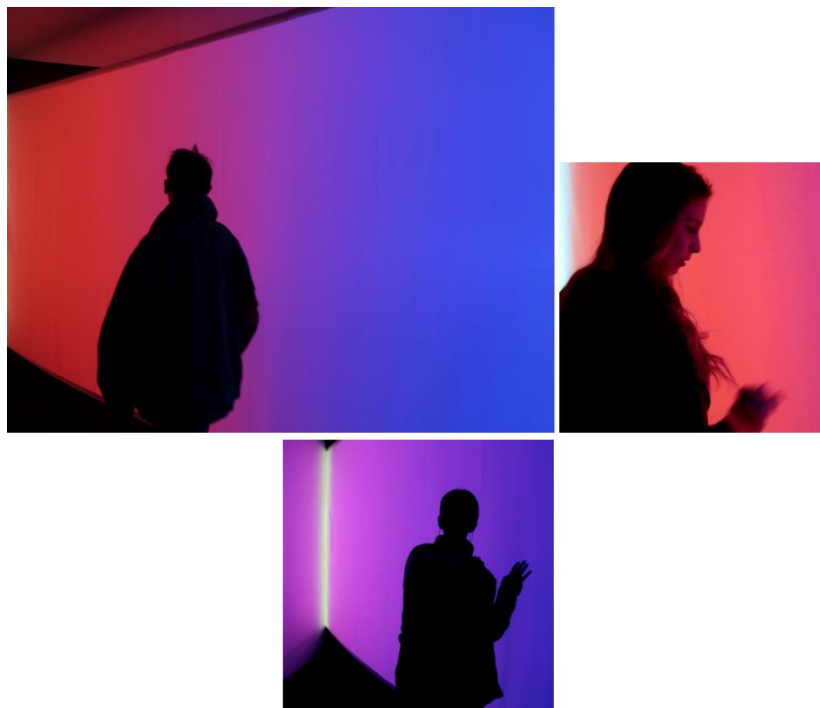


Figura 2. Registros de la obra PERCEPTIVE CORNER.

La conciencia es un hecho empírico natural que parte de la trascendencia de la misma manera que el mundo físico. Husserl, distingue el fenómeno psicológico como el objeto de la psicología como ciencia natural. Cuando hay una reflexión psicológica por ejemplo, en la percepción de un espacio o sensación inusual, lo que sucede es que se apercibe esa percepción en relación con mi yo: la percepción es una vivencia de la persona, que tiene una vivencia determinada y que está inserta en un tiempo objetivo que es medido de forma empírica en un sentido cronológico. Tenemos entonces una dimensión trascendente: el yo como persona, como cosa del mundo; y, a su vez, la vivencia como vivencia de esta persona concreta, inserta en el tiempo objetivo, donde no hay un dato absoluto o un antecedente desde el punto de vista fenomenológico. Esta particular vivencia que perturba la tranquilidad de la vida cotidiana del sujeto interrumpe el curso ordinario de la vida.

La *reducción* fenomenológica es el método que planteó donde se da un cambio fundamental de actitud respecto al conocimiento y a las teorías existentes de la realidad misma. Pone entre paréntesis y desconexión la cotidianidad.

La desconexión de la creencia en la existencia del mundo es lo que denomina epojé o reducción fenomenológica. Este concepto origina un cambio radical frente a la actitud natural y nos pone en el umbral de conocimiento donde la realidad no es modificada sino alterada y se constituye como el método que permitiría alcanzar la conciencia pura o trascendental de la conciencia y de todas las intromisiones de las realidades objetivas.

La reducción tiene el carácter de una pérdida del mundo y la conciencia y, donde la conciencia aparece al final del proceso como lo que permanece después de esa pérdida. Volviéndose esto un nuevo modo de estudio de la conciencia que abre un horizonte de sentido ante nuestras primeras creencias, verdades indiscutibles y ahora puede que la verdad sea de otra manera.

Al experimentar la inmersión o relatar el concepto a las personas se da un epojé, una actitud reflexiva que deja al margen las creencias de la actitud natural y abre un horizonte de nuevas evidencias en el sujeto de lo que considera como ciencia, filosofía y arte.

Reducción fenomenológica y mundo de la vida

Al hablar sobre el Mundo de la Vida, Husserl se refiere al mundo de la percepción efectiva que se presenta como opuesto al mundo de la validez lógica y se encuentra configurado por la experiencia directa, evidente en un marco espacio temporal que muestra una causalidad. Lo cotidiano es el mundo de la praxis organizada alrededor del cuerpo propio. Podemos pensar que las tonalidades del amanecer y el atardecer al ser cálidas están relacionadas a momentos de finalizar un día y de tranquilidad.

Este es el mundo que es dado previamente en forma permanente y dentro hay mundos particulares “horizontes de intereses” que se organizan en función de determinados fines dentro del horizonte más amplio del mundo circundante intuitivo. La ciencia es el resultado de un proceso de idealización y tipificación del mundo de la vida. Podríamos pensar si el arte, no lo hace también con algunos tipos de obras y si funciona en algunos casos como perspectiva normalizada sobre el mundo, dejando de lado la

ingenuidad respecto de lo que es el arte. Bajo esta descripción se restituye la conexión entre ámbito de sentido y ámbito de validez.

La reducción fenomenológica nos permite dar un cambio de actitud respecto al conocimiento y a las teorías existentes de la realidad misma. Nos permite la desconexión de la creencia en la existencia del mundo. La epojé origina un cambio radical y pone en el umbral de conocimiento para constituirse como el método que permitiría abrir un horizonte de sentido ante nuestras primeras creencias permitiéndonos descubrir nuevas evidencias. Podemos pensar entonces, que las personas que vivencian Perceptive Corner pueden ser partícipes de las modificaciones del color desde lo tecnológico en la inmersión y por la programación que simula un hecho de la naturaleza.

Productos durables y no durables. Productos preservados, pseudo-productos y productos sustitutos

La relación entre acción y producto dejando de lado al sujeto que lo realiza es una de las preguntas que se hace Twardowski. Una acción conlleva una producción y esto puede tener diversas dimensiones y duraciones en el tiempo y el espacio de su realización. Acción realizada como hecho en el mundo donde se da la relación entre lo que se hace y se produce dando un objeto interno, el mental y el externo que son su resultado. Clasificó tipologías donde hay dos grandes grupos de productos; físicos y mentales. Ejemplo: mirar es una acción física y la observación es producto del mirar y están asociados a movimientos corporales, pensar - pensamiento están desarrollados al interior de la mente.

Los físicos pueden ser puros (por ejemplo: los reflejos) o los psicofísicos que son un producto mental que producen uno físico (una reflexión que provoca un producto físico).

Podemos decir que, entre lo que es expresar y comprender desde el observador se da lo supuesto en esa acción.

Respecto a la clasificación de estas acciones en cuanto a su duración temporal tenemos productos durables y no durables. Los durables tienen una instancia previa y continúan existiendo luego de que esa acción finaliza. Las acciones lo producen y a la vez, se transforman o reordenan el material y cambia su configuración inicial o algún otro tipo de cambio. Tienen una existencia más allá del producto interno que le dio origen y continúan su existencia como producto durable de la acción efectuada y como

una expresión de los productos mentales. Mientras que los no durables, una vez que desaparecen se desvanecen como por ejemplo los mentales que no llegan al mundo físico y estos no entran en la categoría de los productos durables.

Los productos durables pueden ser físicos o psicofísicos. Cuando el producto mental se expresa como psicofísico a través de acciones y productos auxiliares como la técnica en distintos grados de mediación. Ambos productos mental y psicofísico existen simultáneamente. El producto no durable (mental), existe en el último y toma apariencia de perdurabilidad y amplía su potencial.

Pueden existir casos donde los psicofísicos son no durables y desaparecen con diferencias temporales a los mentales. Al dejar de existir el psicofísico, el mental deja de expresarse.

Si tenemos en cuenta que en el registro de la obra no está el pensamiento del autor en sí mismo sino que lo que hace este soporte es que perdure en el tiempo dando la posibilidad de ser preservado. Esta preservación puede generar productos similares a éste en diversos formatos. Así se genera una cadena que podríamos ejemplificar: pensar - hablar - producir la obra - documentar en video - fotografía - llevarlo a Rv u otros soportes como desarmar las visuales y generar un contrato inteligente NTF para cada sección de la videoinstalación. La preservación es independiente de las acciones que los producen puede aplicarse a los productos físicos, psicofísicos no durables.

Los productos mentales que tienen relación con los productos psicofísicos durables pueden ser llamados productos preservados en este caso se habla de 'preservación' de productos no durables también aplicable a productos físicos y psicofísicos no durables. Esta preservación debe estar siempre basada en una relación de un producto durable con un producto no durable, donde el primero como un efecto del último, se convierte en una causa parcial que en conjunción con otras causas parciales pudiendo iniciar la emergencia del mismo producto no durable o de uno similar. Si pensamos, en el registro en video o fotografía de una inmersión en la obra por parte de un observador, se produce un registro en una memoria de una cámara o el papel fotográfico al estar impreso (un producto durable). Esta actividad técnica nos permite generar un producto durable. Podríamos también, agregar mediante la escritura y signos escritos pensamientos, sentimientos, etc., es decir productos mentales que hemos preservado en productos psicofísicos y expresan productos mentales no durables por ejemplo en el caso de los pedidos de opinión al público por parte del museo sobre la exhibición.

Junto a un grupo de productos mentales no durables hay aquí dos grupos de productos psicofísicos, uno de los cuales consiste en productos no durables y el otro en productos durables. Por la preservación los productos no durables aparecen ilusoriamente como productos durables e independientes de las acciones que lo producen. Por otro lado, los productos durables pueden existir independientemente de las acciones que lo producen mientras existan incluso cuando esas acciones ya no están presentes.

Los productos sustitutos (artefactos) simulan otros productos que se originan por diferentes acciones, como por ejemplo; si implementamos la experiencia de un recuerdo (producto no durable) como vivido provocado tecnológicamente a partir de un artefacto, la instalación inmersiva, la técnica interactiva y la implementación de un contenido audiovisual. Allí los contenidos mentales y los objetos que producimos son exteriores a la mente, el usuario se acerca a un diseño y accede a una cierta expresión.

Los productos psicofísicos sustitutos son el resultado de un sentimiento representado y es un producto que sustituye al verdadero sentimiento pudiendo aplicarse a un comportamiento artificial dado que no se da la expresión auténtica del sentimiento y se finge o pretende la expresión.

Dimensiones del cuerpo vivido: actual, habitual y virtual en lo inmersivo

El cuerpo actual está presente físicamente en el aquí y ahora y en él, se experimentan determinadas experiencias con riqueza sensorial en este caso, frente a la obra que se encuentra inmutable y plena de color según el horario del día, esta en la primera perspectiva del cuerpo en la vida real. La vivencia corporal trasciende los límites físicos o los que la visión proporciona una vez que se acerca a la pantalla y puede interactuar - modificar y así es posible lograr una perspectiva multidimensional con diferentes matices.

En el cuerpo habitual están presente las sedimentaciones retenidas de las experiencias pasadas respecto a lo que es una audiovisual y las posibilidades tradicionales.

Cuerpo habitual y cuerpo actual están vinculados con el afuera que no es un término accesorio de mi subjetividad sino, que es el polo de mi subjetividad conciencia encarnada sin mundo o mundo sin conciencia.

El cuerpo virtual tiene la capacidad de desplazar el cuerpo habitual, no se siente en y como el mundo sino que siente estar y andar en ese contacto virtual pensado en términos no tecnológicos. Esta postura desencarnada es una proyección de modo de virtualidad que es cuerpo-imagen. Una experiencia corporal virtual puede ser el momento donde se da la ausencia de los pensamientos o donde se proyecta a sí mismo en un futuro. Esta perspectiva de modificaciones temporales de ausencia o de creación de visiones hacia adelante terminan con la determinación en el tiempo de la práctica en el cuerpo. En este caso del abandono del cuerpo o la imagen del cuerpo en el futuro o en otro espacio que se identifica con "mi cuerpo" pero, desde la perspectiva de no ser "yo-ahora", implícitamente se identifica con la perspectiva flotante al estar fuera del espacio tradicional. Se trata de un "yo-ahora" y en el cuerpo actual en una nueva posición "yo- ausente" - "yo - futuro". Ese yo, me ausento o proyecto es una posible acción o experiencia del cuerpo.

Podríamos concluir el recorrido propuesto agregando que lo que puede garantizar la dirección de la mente de las personas hacia la videoinstalación interactiva "Perceptive Corner" no es el mismo objeto artístico sino que es el contenido mental o el concepto que provoca al interactuar o habitarla.

Bibliografía

- Banega, H. (2016). Husserl's Diagrams and Models of Immanent Temporality, *Quaestiones Disputatae*, 7(1), 47-73.
- Boyer, E. (2019). Introducción. En *El conflicto de las percepciones* (pp. 19-25). Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Husserl E. (2002). Sección Tercera. En *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (pp. 93-116). Madrid: Trotta.
- Ihde, D. (2004). Cuerpos, cuerpos virtuales y tecnología. En *Los cuerpos en la tecnología* (pp. 25-36). Barcelona: Editorial UOC.
- Twardowski, K. (1999 [1912]). Acciones y productos. Algunas notas desde la frontera de la psicología, la gramática y la lógica. En J. L. Brandl y J. Wolenski (Eds.), *Kasimierz Twardowski. On actions, products and other topics in philosophy* (pp. 103-132). Amsterdam: Rodopi.

Toshiro Mifune Um Ator Épico

Cordeiro Portela, Gúryva

guryva@gmail.com

Unicamp (SP)

Resumo

Esta comunicação busca traçar uma relação do ator Toshiro Mifune e o conceito de “ator épico” a partir do corpo como narrativa, construindo assim uma análise articulando entre teatro, filosofia e cinema. Na busca de uma relação com a dramaturgia do ator na construção de sua personagem, analisando o corpo, o gesto e movimento a partir do corpo teatral e as reverberações na imagem cinematográfica. Aborda-se nesta análise o que concerne a interpretação das teorias teatrais e filosóficas do movimento em duas direções: **a.** analisar o conceito de dramaturgia física e *fabulação* no jogo do ator na construção da personagem através da análise do corpo. Os processos cognitivos (sobretudo aqueles referentes ao movimento corporal, à construção de imagens internas que criam signos e metáforas) **b.** assumindo a imagem-movimento do ator e abordando o seu predomínio como imagem cinematográfica.

O corpo épico e a poética do movimento

O conceito de épico aqui é questionado e posto em confluência, deslocando-o para a análise do ator e da poética *fabulatória* criada na personagem, reconstruindo um caráter reflexivo das múltiplas possibilidades de fricção do corpo cênico e do corpo na imagem fílmica. Nesta análise, a partir da perspectiva do corpo, a articulação do ponto de visto adotado vai no sentido da elaboração de uma certa ideia de corpo que está presente nos processos criativos artísticos, porém trazendo e defendendo um corpo *épico* no sentido da criação do imaginário por ele fecundado e mimetizado em diversos outros estilos de cinema.

Ao criar à dramaturgia física de seus personagens, Mifune cria um corpo mítico e arquetípico, onde podemos construir uma correlação com corpos da narrativa épica, no sentido do épico literário, ou seja, o corpo mitificado em tipos físicos identificáveis (heróis, vilões etc.). Mifune cria corpos para seus personagens que versam com a imaginação arquetípica japonesa em um primeiro momento, e que ganham uma ampla possibilidade de análise de personagens no panteão do imaginário *fabulatório* que se

expande e ganha olhares de atores e realizadores no contexto do euro-ocidente, seja nas narrativas históricas ou em outros tipos de cinema. O corpo *fabulatório* para cada personagem se distancia do entendimento da estrutura hegemônica do cinema Hollywoodiano e Europeu e se aproxima do campo de experimentações, criando possibilidades de fricção entre o corpo (e a atuação) teatral e a cinematográfica. A expressão ‘corpo teatral’ pode ser usada para referir e compreender àquilo que a tela autoriza ao movimento histriônicos, ou gestos/movimentos eloquentes (Pearson, 1992). Construindo assim um espaço de possibilidades, com trânsitos possíveis entre estilos, onde a matéria escapa de sua física habitual, o corpo de sua anatomia conhecida, o tempo confunde suas dimensões e sentidos. Ao nos debruçarmos sobre os jogos de atuação que fogem do cânone naturalista (mimético que busca a verossimilhança), vemos que o teatro, desde sempre, produziu efeitos sobre o cinema e vice-versa, tendo o corpo teatral igualmente a necessidade de adaptar-se ao tamanho que a tela lhe proporcionará.

Em seu registro de atuação Mifune cria uma poética do movimento própria, trazendo para o cinema o contexto cênico das formas, onde se notabiliza, a reprodução e invenção de um novo universo de possibilidade da análise gestual, tendo em vista a vasta bibliografia sobre as formas de teatro asiática, e que traz o desenvolvimento de termos baseados numa composição que funde corpo, gestualidade, luz, câmera e *mise-en-scène* numa imagem em constante movimento e que inspirou gerações de atores. É oportuno marcar o fato de que aí deparamos com algo cujos traços se distanciam do cânone de atuações naturalistas, que tem a mimese do corpo verossímil cotidiano como base estrutural, e aproximam do quase abstrato para nós, euro-ocidentais, já que podem nos provocar estranhamentos nestes *corpos* em movimento, mas também corpos que atuam em *coreografia de formas* baseadas em sistema de atuação secular. O que traduz bem, tendo em vista que o teatro asiático como um todo pode ser classificado como formas de dança.

O dispositivo cinematográfico materializa essa dimensão e traz o corpo para o centro do debate através da imagem, tornando possível analisar o tempo, o espaço e redimensionar os corpos e seus registros. Dito isso, o uso do corpo cênico nas imagens virtuais multiplica-se, a elas darão tratamentos cenográficos, dramáticos (a partir das *fabulações* criadas) e coreográficos (a partir das partituras físicas), compondo jogos complexos, criando poéticas do movimento, identificáveis ou não pelo

espectador, que são capazes de produzir estados emotivos, sentimentos e lembranças. Estes sentimentos e lembranças criam, segundo Bachelard (2008), *imagens poéticas* que, mesmo não sendo reais ou racionais, têm um dinamismo próprio; elas são vividas “com todas as parcialidades da imaginação” (p. 196). Uma *fabulação* que “imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens.” (p. 196). É essa a riqueza do ser imaginado que quero explorar, as imagens *poéticas* que se criam no movimento e na gestualidade do ator podem sugerir espaços de interconexão entre os estados de sentimento, sendo este o lugar privilegiado para o sonho e para o devaneio. Esse corpo poético ou a poética do movimento constrói a narrativa épica através do corpo que o ator dará ao personagem. Essa construção própria que se classifica como ‘dramaturgia’.

A dramaturgia do ator, está relacionada com uma prática específica e característica do teatro na criação da personagem, a partir do entendimento da mimese corporal, não necessariamente como processo de copiar pessoas reais ou personalidades (como no caso das biopic [filme biográfico]), mas construir a partir de centelhas concretas, sejam pessoas, animais ou elementos naturais, por exemplo. Pode-se considerar que a construção de imagens pelo ator e suas partituras (termo que me aprofundarei um pouco mais adiante) constituem um processo de escrita da cena, e dessa escrita, do que se pode classificar como dramaturgia do ator?

A teatralidade do jogo físico do ator está relacionada com a escolha de dispositivos para criação de sua poética do movimento, seja no teatro, seja no cinema. Para dialogar com este conceito busco uma relação com dois filmes que envolvem Toshiro Mifune, os filmes são: *Rashômon* (Kurosawa, Akira, 1950) e *Anatomia do Medo* (Eu vivo com medo) (*Ikimono No Kiroku*, Kurosawa, Akira, 1955).

Em ambos os exemplos Mifune constrói em seu corpo uma imagem *fabulada*, no primeiro exemplo, construindo uma mimese que dialoga com o *devir* animal, do homem selvagem, para além do arquétipo do vilão, a movimentação gestual e as suas posturas físicas demonstram o caos interno que é externalizado em movimentos bruscos e potentes, ‘máscaras’ faciais grotescas (rosto contorcido, olhos esbugalhados etc.), no segundo exemplo, um corpo arquetípico do velho, a partir de uma relação direta da máscara teatral do teatro Noh, em um filme que prima pela narrativa naturalista contemporânea, Japão pós bomba H, Mifune (na época com 37 anos) atua com um corpo de velho, postura, gestualidade, movimentos e maquiagem, que ao

longo do filme vai se amplificando e podemos apreender como espectadores, a deterioração deste corpo apenas no gestual do ator, sem a utilização de próteses ou outros subterfúgios, Mifune trabalha com a imaginação do espectador (a *fabulação*), no que no teatro dá-se o nome de ‘pacto com a plateia’.

Em ambos os casos, são corpos que externalizam na forma o que se passa nos estados internos, essa poética do movimento é típica do teatro asiático como um todo (China, Índia, Japão, Bali) amplamente estudado por autores teatrais dos mais diversos e trazidas para o euro-ocidente pelos principais nomes do teatro mundial, a saber: Bertold Brecht com a Ópera de Pequim, Antonin Artaud com Bali, Vsevolod Meyerhold com o Japão e Índia, Grotovski Índia, Japão, neste ponto vale ressaltar que todos esses nomes, assim como outros, se inspiram nas artes da cena asiáticas, África e do oriente-médio como um processo de refundar o teatro euro-ocidental, em termos de fisicalidade, mas também de conceito filosófico, trazendo os estudos das religiões dessas regiões como base de compreensão cosmogônica do mundo. Essa visão de mundo vai influenciar também o entendimento do ator no seu jogo cênico e na construção da poética física e emotiva para a personagem, se distanciando do texto e da verborragia da tradição euro-ocidental e se aproximando do corpo como narrador e comunicador da história. Neste ponto onde converge para entender e analisar o corpo de Mifune não pelas premissas da filosófica helenística ou iluminista de nossa formação eurocêntrica, mas com um entendimento que esse corpo cria e se move dentro e a partir de uma outra cosmogênese. É nessa construção de mundo que a dramaturgia física de Mifune, onde a narrativa está concreta no seu corpo, no movimento e gestos identificáveis e classificáveis, que defino como um *corpo épico*, um corpo que conta a história através da gestualidade e do movimento, e *fabula* junto com o espectador.

Para entender esta ideia parto da *Poética* de Aristóteles, que define a poesia épica como *mimeses*, tendo ela o poder de enriquecer os fenômenos sensíveis. Ou seja, o corpo épico constrói e afirma a *fabulação*, sem uma busca por verossimilhança com corpos ‘reais’, mas que defende a contação da história e reafirma seus arquetípicos. Neste trecho abaixo da *poética* de Aristóteles, busco traçar uma relação com o corpo na construção da dramaturgia da personagem e desconstruir a ideia eurocêntrica de ‘natural’ e verossímil com uma propensa ‘realidade’, passando a analisar o corpo como uma construção *fabulatória* poética e arquetípica.

“Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto na perspectiva de verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; casos as obras de Homero fossem postas em metros, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia épica contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige; a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nome a suas personagens.” Aristóteles, *poética*. (2000: 47).

Dramaturgia do ator e a poética cênica (construção de imagens internas que criam signos e metáforas)

Para Eugenio Barba (2009), o ator trabalhar na composição e na criação da personagem está justamente em pensar a dramaturgia física e gestual em termos de partitura, o termo dramaturgia não está somente relacionada a uma narrativa literária, mas também uma dramaturgia orgânica ou dinâmica, como uma orquestra, ou como uma criação musical, o ator passa ser um maestro de si (no que se refere ao seu entendimento dos arquetípicos trazidos para o personagem, referências e afins), a criação segue os ritmos e dinamismos, que trabalham em conjunto, no caso, encenação, fotografia, direção de arte, e logico, os jogos entre os atores e que afetam o espectador no nível da recepção, sensorial e identificável cumprindo o pacto com a audiência.

Ao pensarmos desse modo, pode-se chamar de dramaturgia de gestos as formas que o ator cria para seu personagem e que não estão atadas a representação (da vida), mas a interpretações de histórias (dança, mimo, performance). A composição que o ator cria,

a dramaturgia em termos de partitura (movimento, gesto, vocal...) é uma maneira de pensar através de uma técnica que permite organizar os materiais para poder construir, desvelar e entrelaçar relações na cena. Quando me refiro a composição, me refiro em criar coerência, mas não transparência com a vida real, pois é na complexidade que se anima uma estrutura cênica e permite ao espectador lê-la com sua própria imaginação, ideias, arquetípicos e influências. Daí que Barba afirma que, o trabalho do ator se constitui sobre três tipos de relações: o trabalho do ator sobre si mesmo, o ator com o outro (luz, cenário, objetos, figurino, atores/atrizes, música, texto) e o ator com o público, mesmo se pensarmos no ator de cinema, a relação não seria apenas com a câmera, mas também com o espectador.

As relações constituídas pelo ator na composição, num primeiro momento, dizem respeito ao treinamento, em como operar sobre seus próprios estados de emoção realizando partituras físicas, que são nestas partituras (assim como na música) que o ator irá se apoiar na cena; Barba tem em seu teatro a reverberação de décadas de estudos sobre as formas cênicas asiáticas, que trabalham com a forma para dar ao ator a liberdade de expansão, e tendo a forma o local que ele pode voltar caso seja necessário. A partituras dá ao ator a forma, o corpo estruturado ele pode voltar-se para os estados de emoção. Aqui cabe um aparte: emoção, o termo em si usando no teatro hindu-asiático vem de uma relação com os estados (emoções) básicos, ou seja, amor, ódio, paixão, fúria, prazer, maravilhamento e etc.... e cada estado é trabalhado pelo ator em graus que a cena exige, ou seja, não há psicologismos, há o estado latente e suas variações de graus e tipos, por exemplo, em anatomia do medo, o estado é o medo que o personagem cria com relação a Bomba H, e esse medo se verte e se multiplica, levando-o a insanidade, e Mifune constrói esse personagem e sua linha temporal em relação ao medo da personagem, e identificamos no corpo essa evolução.

Em Rashomon, não daria para definir apenas um estado (são vários os estados perceptíveis), mas se pegarmos a cena inicial, trabalhemos a ideia da fúria, Mifune verte sua fúria em fisicalidade e potência vocal, e nós, espectadores, recebemos e identificamos e aceitamos esses estados, ou melhor, aceitamos o pacto. Dito isso, entender que a composição da fúria ou do medo ou dos outros estados, será lido no corpo do ator, não em um aparente estado psicológico, mas na fisicalidade que ele irá transmitir na cena. Vale ressaltar que, a composição será trabalhada na intensidade

dos estados, ou seja, não me refiro ao histrionismo teatral apenas, mas da potência que esse ator transmitirá no seu corpo, em macro ou micro.

O segundo momento diz respeito em como o ator deve organizar-se no domínio da linguagem (da encenação escolhida pelo realizador/diretor) ao criar relações com os outros elementos e, num último momento, diz respeito ao processo de composição, de como ele deve elaborar suas imagens para o público e induzi-lo a receber a mensagem simbólica.

Assim, o que se modifica na dramaturgia é a noção de composição do ator que está ligada a uma escritura e esta, por sua vez, a uma forma de registro, ou seja, a partitura.

Com respeito a esse conceito Patrice Pavis assinala:

Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter a sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, códigos ou sistemas significantes. No entanto, periodicamente surge a reivindicação de uma linguagem de notação cênica entre os encenadores e teóricos. Os hieróglifos de Artaud e Grotowski, os *gestus* de Brecht, as ondas rítmicas de Stanislavski e os esquemas biomecânicos de Meyerhold são algumas tentativas de escritura cênica autônoma. (Pavis, 2005: 279)

A partitura do movimento do ator tornou-se uma referência central para analisar o ator de teatro, e nesse ponto acho que é possível converter em estudar o ator no cinema, tendo em vista que a partitura está na imagem fílmica do ator e é nela que podemos qualificar e quantificar.

Em *Canoa de papel* (2009), Barba afirmou que a composição de uma partitura de ações faz com que um corpo natural se torne um corpo cênico e conclui afirmando que “qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a subpartitura, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator.” (Barba, 2009: 171).

A dramaturgia está associada à ideia de composição da personagem como um todo no processo criativo, é possível distinguir duas dramaturgias principais (não são as únicas): uma dramaturgia do ator e uma dramaturgia do diretor. Para ambas é decisivo o trabalho de composição, isto é, de fabulação e composição poética do movimento, que tem por objeto as ações físicas e vocais.

A imagem-movimento do ator e o seu predomínio como imagem cinematográfica

Entendo a relação do corpo e imagem como algo refletido culturalmente, a reprodução de uma imagem que nos foi forjada. O corpo reflete os padrões sociais e culturais, ou *fabulam* estes padrões. O corpo no cinema espelha as relações culturais do povo e sua cultura. No caso do Japão, alguns aspectos influenciam uma análise mais detalhada ao que se refere a identidade deste povo, que, historicamente, teve seus portos abertos ao euro-ocidente (especificamente Inglaterra e Estados Unidos) apenas em 1889. Adentrando no quesito de identidade e influências sofridas, o que fortalece esta linha de pensamento, os estudos sobre o corpo japonês nas artes ilustrativas e nas imagens *fabuladas* pelos primeiros relatos sobre este país e seus habitantes. Nas narrativas dos primeiros exploradores, o corpo oriental foi, e ainda é transpassado, muitas vezes, para o puro entretenimento do público, este corpo transita entre o erótico, o exótico, o misterioso e o perigoso. Desde o início das incursões do euro-ocidente ao continente asiático, o corpo (expressão cultural) gerou fascínio, várias experiências artísticas e históricas colaboraram para a difusão da imaginação de um corpo japonês, algumas reverberam até hoje instigando discussões sobre a relação desses corpos com outras culturas e os processos de intercâmbio gerados. Mas o que me chama a atenção neste circuito de filmes é o modo como, as gravuras (*ukiyo-e*), a fotografia, assim como o cinema, reconstitui imagens que lidavam com diferentes percepções do corpo e ajudaram a construir a ideia do corpo japonês.

Principalmente no corpo no cinema, que identifico uma relação com a gravura *ukiyo-e*, além do teatro, especificamente Noh e Kabuki. O *ukiyo-e* foram fundamentais para a arte na Europa, especificamente a *art nouveau* e o movimento surrealista, o motivo deste deslumbramento tinha relação com uma abertura para novos olhares dos artistas europeus, sem preocupação com a representação realista/naturalista das paisagens e das pessoas. O corpo no cinema japonês opera dentro de registros que podemos traçar um paralelo com essas imagens do *ukiyo-e* (“Retratos do mundo flutuante” em tradução literal). Ao pesquisar estas imagens e o modo como funciona a ponte relacional entre essas artes, constatei que esses processos imaginativos estabelecem, de fato, todas as habilidades orgânicas que resultam numa relação do corpo na imagem fílmica com as gravuras do *ukiyo-e*.

Isso significa que existe uma instância de criação imaginativa, poderia até dizer que existe uma *falsidade deliberada*, que faz parte desses processos de criação deste corpo fabulado para o cinema. Deixo claro que não vejo o termo “falsidade” como uma mentira, mas entendo como um dinamismo sógnico que constituem a ação corporal no que concerne a criação de uma personagem ficcional. O corpo não incorre em uma essência imutável, ele busca modelos e reproduções de certa forma até miméticas, neste sentido a função fabuladora funciona como um estado corporal que se constitui a partir dos processos imaginativos mediados pelas referências e pelo ambiente de signos que ele transita e o que apreende e traz para o ofício.

Assumindo a imagem-movimento de Mifune nos dois filmes citados e abordando o seu predomínio como imagem cinematográfica, de antemão trago que, entender este corpo no cinema é perceber que ele é construído através de uma fabulação, ou mais precisamente, uma imaginação fabuladora, que começa com um gatilho de percepções das suas habilidades de retenção e as influências que reverberam nas funções corpóreas. O ator poderá trabalhar tanto na reafirmação desses signos, como na desestabilização dos padrões habituais. Essa ação tem um quinhão cultural, mas tem uma parcela maior, numa análise sógnica de ler e transmutar as possibilidades de jogo. No caso do *Rashomon* Mifune opera em uma transmutação de seu corpo para um registro que margeia o animalesco, sem se distanciar do que no jogo de atuação, traduz-se como os *estados emocionais*, não do ator, mas da personagem, não como algo que deve ser construído em uma linha temporal, mas como ação concreta do momento vivido pelas personagens, na história e registrado em forma filmica no corpo do ator, nas suas expressões e falas. Os *estados* traduzidos em imagem pelo ator nos provocam, como espectadores, reações e que podem ser lidas em várias análises, portanto, não está longe do que aponta a filosofia, que segundo Deleuze, manteve, condições pré-cinema, conferindo-lhe a percepção da *natura* do homem, ou seja, os estados básicos dos seres, um apontamento que cria uma linha relacional que faz com que o movimento siga ainda vinculado às *posturas*, sejam estas essenciais ou existenciais, ambas criam uma reação no corpo, que leva a um gesto e um movimento citável e qualificável, como exemplo dois estados básicos que são proeminentes nos dois filmes citados (*Anatomia do medo e Rashomon*) raiva e medo, os registros dos corpos que se contorcem e reagem traduzem o estado e é a partir daí que o movimento cinematográfico pode ser visto como imagem do pensamento, ao mesmo tempo infiel

às condições da percepção e portador de um novo relato capaz de se acercar à percepção e ao mundo.

No capítulo IV de *A evolução criativa* (2005) que Bergson expôs uma análise sobre a forma, que transpondo para imagem cinematográfica do corpo do ator entendo dentro como processo de produzir uma relação da ação criadora, da fabulação e a percepção da recepção desta forma. A forma não é mais que uma instantânea tomada sobre uma transição, sustentando que a percepção solidificada gera uma continuidade fluida e sensorial. O ator, ao fabular a personagem, cria uma linha de afeto e reações sensoriais. Configura, assim, criticamente o caráter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas através da percepção sensorial que criamos. Conhecimento sustentado na ideia de que toda percepção e linguagem operam como um movimento abstrato e *fabulado* (imaginação criativa), que permite tornar instantânea uma modificação do devir interior das coisas, seja de coisas, animais, formas, elementos, ou mesmo, pessoas.

O corpo no cinema gera a imagem *fabulada*, como esse “corpo” se movimenta, fala, age, olha etc., se forma e se fortalece nas narrativas cinematográficas, criando uma visão que mitifica. As *imagens poéticas* (Bachelard, 2008) suscitadas em cada filme compreende e provoca. Entender os estilos que as formam é entender como poderemos traduzir e observar uma imagem/corpo na ação e no movimento do filme, não só através de nossa percepção, mas trazer para o debate o contorno cultural estético e estilístico que o forma. Neste ponto o conceito bergsoniano acerca da imagem e da matéria dialoga com a proposta desta troca de influência constante, “Em geral, qualquer imagem influencia as outras imagens de uma maneira determinada, até mesmo calculável, de acordo com aquilo que chamamos leis da natureza.” (BERGSON, H., [1896] 2005, p. 179). Segundo esta afirmação de Bergson, as ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a ideia ganha forma na imagem, é um estado de troca *continuum* entre corpo, mente e ambiente. As imagens não são coisas dadas *a priori*, nem existem lugares/recipientes para as abrigar, é no corpo que se dá a concretude, a imagem mental existe no corpo e por tanto, sofrerá das influências que determinado corpo físico as conceberá. No quesito da personagem que esta afirmação ganha força, o personagem, 'entidade' mental, se corporifica na ação e no movimento-gesto do ator.

O corpo produz em imagens e signos tudo que é produzido na instância da mente, tudo o que se presentifica no corpo é real, tendo em vista que tem existência corpórea, fisicalidade palpável, mesmo que para Bergson a imagem no cinema seja de *ilusão*

cinematográfica: a ilusão de produzir movimento através de uma sucessão de imobilidades. Mas é justamente nesta ‘ilusão’ que o ator fabulará e criará a imagem corporificada da personagem, que antes existe na instância da mente (autor-criador) e do texto (literário ou mesmo no roteiro). A noção de identidade do corpo através da imagem criada (ou *fabulada*) não só pode admitir a ficção, como uma possibilidade do real (ou seja, do qualificável, quantificável), como igualmente ativa movimentos desestabilizadores da concretude do naturalismo, ou seja, a reprodução de uma ação cotidiana na reprodução da imagem criadora. Essa ação fabuladora do corpo pode gerar outras multiplicidades de movimentos, de imagens em um fluxo que se distancia do gesto cotidiano e se aproxima do que defendo como “gesto teatralizado”, tanto proveniente do teatro em si, como das gravuras ou outras fontes de inspiração. O corpo fabulado, o gesto criado dentro desta fabulação cria uma série de consequências potentes, de movimentos e ações que impregnam, que criam multiplicidades e são geradores de diversidade.

No sentido da percepção e na criação fabulada, o ator trabalha na criação deste devir, o personagem surge como um devir, uma “evolução criativa” e a imagem que vemos da personagem refletiva virtualmente através do corpo do ator. A partir do filme, imagem parada que em repetição se torna imagem em movimento (Deleuze, 2018), o corpo do ator ganhará outra leitura, que se afasta da base de análise teatral, por ser uma arte efêmera e presencial. Porém vejo como uma possibilidade rica criar relações que se desloque a análise do corpo do ator a partir do corpo (técnica) teatral.

Para finalizar busquei compartilhar a impressão que observo, que Mifune transborda as noções de corpo naturalista, e que defendo que ele amplifica este corpo para um movimento aproximativo ao teatro e a dança, provocando possibilidades de análise e de reflexão acerca deste corpo fabulado e sobre a potência de expandir sua atuação como uma estética particular.

Bibliografia

- Aristóteles. (2000). *Poética*. São Paulo: Nova Cultural.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Barba, E. (2009). *A canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: hucitec.
- Bergson, H. (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fonte.

Deleuze, G. *Cinema 1 – Imagem-movimento*. São Paulo: ed 34.

Pavis, P. (2016). *L'analyse des spectacles - Théâtre, mime, danse, cinema*. Paris: Armand Colin.

Pearson, Roberta E. (1992). *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.

Atrapadas, fatales y enigmáticas: figuras femeninas en el cine negro argentino del período clásico (1946-1958)

Giacomelli, Daniel Adrián

daniel.giacomelli1@gmail.com

TECC-Facultad de Arte-UNICEN/CONICET

Resumen

El presente trabajo buscará reflexionar acerca de la manera en que algunas obras del cine negro del período clásico-industrial en Argentina en las que la presencia femenina, y por lo tanto la mirada masculina sobre ellas cobran gran relevancia. Indagaremos en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (1946, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), *A sangre fría* (1947, Daniel Tinayre), *La indeseable* (Mario Soffici, 1949), *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958).

Una gran cantidad de películas del cine negro del período clásico industrial del cine argentino ponen en el eje de sus tramas argumentales a personajes femeninos que tienen una presencia activa en los conflictos, en roles principales o secundarios, y participando de diversas maneras, como cómplices de crímenes, como víctimas, como complotistas, o incluso como personajes enigmáticos que transitan el difuso límite entre el bien y el mal. Tales variantes dan cuenta de las transformaciones que afectaron a la construcción de personajes femeninos en el trayecto que el cine argentino comenzó a andar desde sus inicios como espectáculo, pero con mayor impacto desde su proceso de industrialización. Por otro lado, esos personajes femeninos se funden con las formas en que el cine industrial hollywoodense entendió a las mujeres, y a la vez colaboraron a una visión particular de las mismas en la que el espectador participaba de una construcción simbólica que definía el lugar que ellas debían ocupar a la vez que reducía sus acciones a una serie de programas que se repetían. La subjetividad masculina a la hora de construir las mujeres en las películas resulta de primordial importancia ya que, en algunos casos, no son solo los otros hombres que intervienen en los argumentos de las películas quienes definen a las mujeres que las protagonizan, sino que también los realizadores que llevaron a cabo esas obras (tanto directores, guionistas y productores)

y componen esos personajes y sus historias son masculinos. Asimismo, a nivel internacional, el cine negro hizo uso de una versión de la figura femenina que ocupó un gran lugar en el imaginario cultural a través de la puesta en primer plano de la *femme fatale*, la figura femenina que conducía a los protagonistas masculinos a la pérdida de orientación característica del *film noir*.

En el cine negro argentino la relevancia de la *femme fatale* es menor, podría deberse a que ciertos rasgos de esa composición se ven atenuados al trasladar un género proveniente de las industrias culturales estadounidenses al contexto local. En esa mixtura tuvieron lugar negociaciones con elementos culturales propios del entretenimiento nacional, un terreno donde el melodrama ocupaba un lugar de relevancia primordial en la producción musical (particularmente el tango), los contenidos de radioteatro, y la producción cinematográfica. Allí, la presencia de las mujeres era un componente principal donde la corrupción de los valores de las jóvenes mujeres que huían de la modestia y la humildad de sus barrios para dirigirse al centro de la ciudad, donde perderían la virtud y la inocencia al convertirse en trabajadoras de la noche, o incidir en vicios y tramas ilegales.

Por todo ello, el conjunto de películas de cine negro argentino en las que las mujeres son caracterizadas de maneras diversas se compondrá de variadas obras, que componen un segmento de nuestra periodización que inicia en 1946 y finaliza en 1955, y las mismas son: *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *Camino del infierno* (1946, Luis Saslavsky y Daniel Tinayre), *A sangre fría* (1947, Daniel Tinayre), *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948), *La indeseable* (Mario Soffici, 1949), *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *La trampa* (Carlos Hugo Christensen, 1949), *El pendiente* (León Klimovsky, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958).

Femmes fatales, atrapeés y mirada masculina

Jean-Pierre Esquenazi (2018) explica cómo la aparición de una mujer puede suscitar un shock en el protagonista masculino, el transeúnte urbano que se escurre por una ciudad disonante y agobiante, cargada de tedio y fatiga “empuja al *weak guy* a una intriga proporcional a sus ambiciones, y cumple así su voluntad de infringir las leyes de la ciudad *noire*.” (Esquenazi, 2018: 258) Luego del encuentro de los personajes tiene lugar una aventura peligrosa en la que el deseo y la ambición se unen en una intriga que los lleva a una aniquilación final. Así, como catalizador del argumento, la mujer

fatal es la figura central del ciclo inicial del *noir* estadounidense. Su fuerza se impone frente al resto de los personajes y la visión que los hombres tienen sobre ellas se expande al mundo en el que tiene lugar el relato: un mundo entre la fascinación del deseo y el peligro constante del crimen y el alejamiento de la ley. Por su parte, Mary Ann Doane (1991) asocia la *femme fatale* a la sexualidad y al conocimiento. Según la autora, la mujer en el cine negro representa “Lo incognoscible (y este es el señuelo de su atracción) [...] Esta incognoscibilidad es consistente con un posicionamiento cultural/social más amplio de la mujer como poseedora de un enlace privilegiado con lo pre-edípico o lo pre-simbólico. [...] Es esta imposibilidad de localizar su sexualidad la que la define como un verdadero “otro” para el hombre cuyo sexo está en *su lugar*, una reafirmación de su seguridad y control.” (Doane, 1991: 114) Así, la mujer fatal del cine negro problematiza la relación entre lo visible y lo cognoscible a la vez que se transforma en un objeto para la mirada. La puesta en escena de esta tipología –con sus angulaciones de cámara poco habituales y sus pronunciadas sombras en fotografía en contraluz– además de la estructura narrativa (que acude muchas veces a recursos como el *flashback* y escenas donde los estados mentales se ven alterados a partir del onirismo o el uso de sustancias) contribuyen a la dificultad de confiar en la imagen de la mujer en estas películas. Cobra importancia así el *striptease* como un mecanismo que les permite a las *femmes fatales* ir desenvolviéndose de a poco para hacer creer al espectador (una visión masculinizada de éste) que se acerca de a poco a un momento climático donde la verdad está a punto de ser develada, a través del *doble sentido* que oculta y revela información: “es la exhibición o exposición social, a la vez que es la *unión* de la polivalencia del lenguaje. Restringiendo la significación al mismo tiempo que permite un cierto ‘juego’ de significados, el doble sentido intenta sexualizar la polisemia”. (Doane, 1991: 121)

Jans B. Wager entiende a la mujer fatal como la representación de las contradicciones cotidianas en el momento de producción de las películas que conformaron el canon del primer *film noir*, obras que marcaron una resistencia y una fuerza ante un patriarcado capitalista luego de las dos posguerras. Wager sostiene que además de la *femme fatale*, existe la *femme atrapéé*, como también afirma que en muchas obras hay *hommes fatales* y *hommes atrapes*: “como la *femme fatale*, el *homme fatale* quiere más de lo que debería, más dinero y muchas veces también una dama peligrosa. Como la *femme atrapéé*, el *homme atrapéé* no resiste las demandas de la sociedad, y generalmente

sobrevive a la narrativa *noir*.” (Wager, 2005: 4) En esta categorización, las mujeres se hallan en dos posiciones fundamentales: o se ven atrapadas en el trajín de la tarea doméstica, dureza económica y aburrimiento monótono; o son criminales, sensuales, excitantes y a la vez están condenadas a la perdición. El hombre fatal, a su vez, es un personaje que resiste una cultura que insiste en su participación en la sociedad capitalista a partir de la adaptación a un trabajo que le ofrece un salario modesto. Tanto los *hommes* como las *femme fatales* resultan letales para sí mismos, al manifestarse como rebeldes ante un mundo que los quiere conformar al capitalismo patriarcal, transgresión que los hace pagar con su propia vida o con su libertad.

No obstante, estas reflexiones dejan entrever la importancia que cobra la subjetividad masculina. Wager –siguiendo a Richard Martin– afirma que el *noir* de los años ’40 está “asentado en las relaciones masculino-femeninas, con *la mujer sirviendo como el locus de la dislocación psicológica y disfunción sexual masculinas*.” (Wager, 2005: 22) Tal proposición remite a la manera en que Laura Mulvey logra dilucidar el modo en que el cine narrativo industrial se sirve de las construcciones del orden simbólico patriarcal para producir una imagen de la mujer que produzca en una instancia primaria un alto grado de placer visual. A partir de su carácter de “para-ser-mirada”, la construcción que el cine hace de la mujer “crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo.” (Mulvey, 2001: 377)

Asimismo, E. Ann Kaplan (1998) autora advierte –siguiendo a Mulvey– que el melodrama familiar es un género pensado exclusivamente para mujeres como público objetivo, y en los relatos que narran esas películas, las mujeres son sometidas a violencia desmedida a causa de la diferencia sexual, y es de ese modo que “al final los acontecimientos no se resuelven de manera beneficiosa para las mujeres.” (Kaplan, 1998: 54) Según la misma, el melodrama impacta tanto en las mujeres porque alude a la forma que adopta la crisis edípica en las niñas, en la que se separa de la unidad imaginaria con la madre para entrar en un mundo simbólico en el que se le asigna el papel de objeto del deseo masculino, y así asume un rol pasivo en el ámbito erótico, como receptora. Por ello, el melodrama posee una cualidad masoquista en la que la espectadora femenina participa, al ser expuesta a mujeres que son “figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente.” (Kaplan, 1998: 59) Existe –según Kaplan– una paradoja particular referida a la fascinación que el cine de Hollywood produce,

pues causaría placer a las mujeres a partir de la identificación con la cosificación: “nuestra posición de ‘ser contempladas’, ser objeto de la mirada (masculina), ha llegado a darnos placer sexual.” (Kaplan, 1998: 69) Esta reflexión hace posible comprender la composición de la *femme fatale* y de su lugar en el cine narrativo tradicional, que incluye como uno de sus géneros más conspicuos al melodrama (incluso si entendemos al *film noir* como una variante independiente de éste), y resulta indispensable para entender la creación de esos personajes en el cine negro argentino de mediados del siglo XX.

Mujeres engañadas

En esta primera categoría se destacan dos variantes principales, donde la primera se podría subdividir en dos vertientes con características bastante claras, referidas a la clase: por un lado, hay protagonistas femeninas que provienen de una situación de pobreza, humildad y dureza económica que las lleva a alternativas laborales situadas en entornos injustos en donde deben lidiar con personajes siniestros y manipuladores; por el otro, mujeres de sectores económicos más pudientes, con estándares de vida más cómodos, que por fuerza del destino o situaciones pasadas, son llevadas a un camino peligroso en el que pondrán en riesgo su libertad, su vida y las formas de conocer el mundo tal como creían hasta antes que iniciase el conflicto de la trama argumental.

La enumeración de las primeras puede ser desglosada en dos categorías que se definen de acuerdo al espacio y momento del día en que transitan: están por un lado aquellas que se dedican a tareas de cuidado, en especial de tipo médico, las protagonistas trabajan como enfermeras en las casas donde son conducidas al crimen, tal es el caso de las protagonistas de *A sangre fría* (1947) y *Deshonra* (1952) ambas de Daniel Tinayre; las otras mujeres que forman parte de estos argumentos son aquellas que – como reminiscencia de algunas letras de tango y formas literarias, radionovelas y películas del período silente argentino y primera etapa del cine industrial– dieron “el mal paso” y frecuentan establecimientos nocturnos (tanto como clientes como parte de los espectáculos que allí tienen lugar), como es el caso de las protagonistas de *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948) y *La indeseable* (Mario Soffici, 1951). Las dos variantes comparten el hecho de pagar con sufrimiento el delito de haber traicionado

una tradición cultural que ubicaba a la mujer como el centro de las virtudes, la abnegación y el sostén de valores cristianos del hogar y la familia, para formar parte de circunstancias que implican una desventura y un desvío sin vuelta atrás.

En otro extremo del espectro de la clase se encuentran las protagonistas de aquellas películas en que una mujer perteneciente a un sector económico más pudiente se ve inmiscuida en una trama criminal de manera casi fortuita, generalmente por errores ajenos cometidos por personajes de su entorno cercano, o por el regreso de algún elemento o sujeto de su pasado que retorna en forma de amenaza, o bien por la revelación de que un personaje en quien confiaba no resulta ser como la protagonista creía. Las protagonistas parecieran pagar por disfrutar de una vida burguesa que no permite lujos mayores que gozar de un buen pasar económico, social y familiar, además de contar con esperanzas de una vida resuelta con las comodidades que el futuro les promete. En general, son mujeres que sufren a causa del sometimiento a una lógica patriarcal que las subyuga mediante hombres que derrumban toda intención de progresar en un mundo orquestado por figuras masculinas, donde su margen de acción se ve restringido por los impedimentos que ellos despliegan en sus trayectorias cotidianas. En ese sentido, podría decirse que son víctimas de *hommes fatales* y ellas oscilan entre la clasificación de *femmes atrapeés* y algunos momentos en que deben actuar como *femmes fatales*. Estas son las protagonistas de *El ángel desnudo* (1946) y *La trampa* (1949), de Carlos Hugo Christensen y *El pendiente* (1949) de León Klimovsky.

Las representaciones femeninas en estas películas responden en gran medida a la forma en que Laura Mulvey sugiere su construcción en relación a una mirada masculina, aunque con algunas excepciones en la forma en que el desenlace de sus conflictos compone una imagen totalizadora de las mismas. No necesariamente esto implica que sobre esos casos particulares no exista una mirada masculina que las vuelve objetos del deseo en varias instancias de las películas, incluso si Elena en *A sangre fría* y Flora en *Deshonra* se encuentran gran parte del film ataviadas con ropas asociadas a su trabajo y a su reclusión (en el caso de la protagonista del film de 1952). Todos los personajes femeninos sufren una transformación en su aspecto, que parece dar cuenta de la manera que asimilan su involucración en el conflicto de la trama argumental y a su estado concurrente respecto de su situación sentimental. En varias ocasiones durante las películas las protagonistas aparecen encuadradas dentro de

planos que permiten visibilizar sus vestimentas, maquillajes, peinados, bajo iluminaciones que resaltan sus rasgos y figuras.

La repetición del martirio de la *pasión* por el que transitan las protagonistas hace que muchas veces los efectos climáticos se sumen a estas *imágenes-afcción*⁹², en especial en momentos definitivos de las obras: el escape de Flora en *Deshonra*, la huida de la estancia de Fernando por parte de Elsa en *La indeseable*, el descubrimiento de la ausencia de un pendiente por parte de Hilda en el film de Klimovsky y la revelación final de la identidad de Hugo Morán y el efecto que esta produce en Paulina durante las últimas escenas de *La trampa* ponen en el rostro de estas mujeres el peso del sufrimiento por confiar en personajes masculinos siniestros. En ese sentido, el placer masoquista que sugiere E. Ann Kaplan se atañe a desenlaces donde las protagonistas se sacrifican en pos de sus hijos, del bienestar de sus parejas, de escapar de la villanía de sus intereses románticos, o para liberarse de ataduras del pasado. Por estas razones, es posible afirmar que la representación femenina en estas películas se acerca a la caracterización de *femmes atrapeés* de Jans Wager, mujeres que desean más de lo que deberían, esto es la consumación de un vínculo con un hombre que satisfaga sus deseos poniendo en primer plano aspectos de su sexualidad que no habían sobresalido hasta el momento del encuentro. En ese sentido, su pasión resulta un tránsito hacia un sometimiento al orden tradicional y patriarcal, en un contexto en el que se ponían en juego las convenciones de las instituciones familiares y se resignificaba la tarea de las mujeres en la sociedad, tal es el caso de las empleadas domésticas, reflejado en las enfermeras de las películas que analizamos.

Malas mujeres

Ricardo Manetti desarrolla esta categoría de personajes femeninos aludiendo a la carrera de Laura Hidalgo, actriz que protagoniza *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954), el film que mejor ejemplifica la relevancia de este tipo de personajes en argumentos que las ponen en un lugar central como seres malévolos, capaces de engullir a todos los miembros del universo ficcional en el que circulan. No obstante, Manetti sugiere que en estas representaciones existe un grado de moralización en el

⁹² Tal como las entiende Gilles Deleuze (1986)

cual “prima la normativa del género: la defensa del honor femenino, la glorificación del arquetipo maternal, el sacrificio de la dama y su renunciamento, y el castigo ejemplarizador para las mujeres que se atreven a gozar con su deseo.” (Manetti 2000: 220). En realidad, estas mujeres se acercan a la descripción que realiza María Matilde Balduzzi: “la mujer bella, sofisticada y ambiciosa, que utiliza su belleza y glamour para conquistar a un hombre rico, y luce sus vestidos y joyas en fiestas de la alta sociedad. Esta mujer, que aparece como un ser frío y cínico (...) no es sin embargo independiente, por el contrario, depende absolutamente de ese hombre poderoso que ‘la mantiene’ y satisface sus caprichos.” (Balduzzi, 2020: 67) Nuevamente, encontramos en esta descripción una identificación parcial de los rasgos de estos personajes femeninos, ya que en otras ocasiones se suelen aprovechar de hombres que no pertenecen de manera exclusiva a sectores pudientes. Tal es el caso de Alberto, el protagonista de *Camino del infierno* (Luis Saslavsky y Daniel Tinayre, 1946), un humilde estudiante de academias de artes plásticas quien es seducido por Laura – interpretada por Mecha Ortiz –, una viuda rica que acaba por poseerlo y celarlo constantemente. La representación que mejor responde a la descripción de Balduzzi es aquella desarrollada por Laura Hidalgo en *Caídos en el infierno* (Luis César Amadori, 1954). En esa película la frívola y cínica dama hace uso de todos sus vínculos con el resto de los personajes masculinos de la película, y busca obrar como una suerte de marionetista para manipular a su favor la secuencia de eventos que se desenvuelven en las inmediaciones de su hogar, sin importarle llevar a la perdición a su marido y las relaciones extramatrimoniales que lleva adelante.

De ese modo, las protagonistas femeninas de estas obras aluden de manera clara a las *femmes fatales* del *film noir*. Mary Ann Doane (1990) considera que el poder de las mujeres fatales “(...) es de un tipo peculiar en la medida en que generalmente no está sujeto a su voluntad consciente, por lo que parece difuminar la oposición entre pasividad y actividad. [...] La femme fatale es una articulación de miedos que rodean la pérdida de estabilidad y centralidad del sí mismo, el “yo”, el ego. Estas ansiedades aparecen de manera bastante explícita en el proceso de su representación como ansiedad de castración.” (Doane, 1990: 11)

Estas mujeres son portadoras de un poder que les permite manipular a los protagonistas masculinos de esas obras, *weak guys* arquetípicos que, impactados por una presencia femenina, sufren el *shock* de la concientización del conjunto de miedos e

inseguridades que el conocimiento femenino supone para ellos. Este rol entre pasivo y activo de la *femme fatale* provoca que se desmoronen los convencionalismos que el mundo en el que transitaban parecía brindarles, a través del descentramiento y desestabilización de sus egos masculinos. El cuerpo de la *femme fatale* es un objeto epistemológico que desnuda verdades no sólo sobre los mecanismos detrás de los conflictos de la trama argumental, sino sobre los personajes mismos, tanto mujeres como hombres, protagonistas y antagonistas. Hacia el final todos sufrirán el castigo de haber sido testigos de un desvelamiento, tanto hombres atrapados como mujeres fatales.

Mujeres enigma

Por último, abordaremos el caso de una película que elabora un modelo femenino particular pues es a la vez víctima y victimaria, pero la descripción de las características de este personaje no se lleva a cabo a través de la experiencia unívoca de la protagonista, sino que a través de la reconstrucción que hacen el resto de los personajes masculinos de la obra, quienes recuerdan distintas etapas de la vida de la mujer con la que se vieron involucrados, Elena Valdez, la protagonista de *Danza del fuego* (Daniel Tinayre, 1949) film que relata a través de una estructura narrativa compleja compuesta por una serie de *flashbacks* los hechos que llevaron a la muerte de la protagonista. Elena Goity (2000) considera que esta película forma parte del ciclo de policiales psicológicos inspirados por la corriente francesa del cine negro. Por otro lado, la estructura compleja del film de Tinayre ha sido reconocida, tal como sugiere Claudio España (1998), como una de las manifestaciones tempranas en el cine argentino de una fisura en la textura del cine tradicional.

En el argumento de esta película se explicita de manera consciente el intento de una construcción femenina por parte de los hombres que la han rodeado desde su temprana introducción al mundo de la sexualidad hasta su muerte. La primera instancia en la cual los hombres comienzan a moldear su personalidad podría rastrearse en la muerte accidental de sus figuras paterna y materna, con lo que la ausencia de una presencia masculina que imponga reglas a su vida podría significar el primer desvío de un destino alineado a las normas y costumbres tradicionales. El narrador de los primeros instantes del film (que descubriremos más tarde que es el

personaje causante de sus males) indica que la soledad a la que se acostumbró la protagonista en su niñez es peligrosa, mientras la cámara expone la espalda desnuda de la adolescente que se acaba de desvestir de sus ropas circenses. El momento más importante de su ingreso a un mundo en el que la mirada, las acciones y el sometimiento al deseo masculino rigen y la condenarán a su muerte es la violación que sufre a manos del payaso del circo (quien resultará más tarde ser el mánager que la controlará incesantemente). Ese hecho se convierte en una marca indeleble en el transcurso de su vida, y se une a las notas musicales del tema que da nombre al film para conformar un interruptor que la lleva a cometer actos violentos. En otra instancia, la presencia del pintor que se obsesiona con Elena manifiesta explícitamente el poder de la mirada masculina como una fuerza que tiende a la posesión de la mujer. Elena se horroriza al ver el retrato que Méndez realizó, y actúa de manera violenta en un intento de huir del sometimiento que significa la pintura. Quien la saca de ese espacio y a la vez destruye el retrato no es otro que Carlos, el poseedor de toda su existencia. Nuevamente un retrato de la protagonista se hace presente en el final del film, momento en que Raúl, su viudo, la llora: de algún modo el retrato representa una imagen perenne de Elena, una figura que permanecerá en el inconsciente de su marido del mismo modo que el trauma de la adolescencia asoló durante toda su vida a la pianista.

Esta película, su estructura narrativa, su mirada de la mujer y la composición de personajes masculinos que elaboran ese modo de verlas no serían una excepción en el cine negro argentino, sino que podemos rastrear algunos de esos elementos en películas como *Rosaura a las diez* (1958) de Mario Soffici. La película, basada en la novela homónima de Marco Denevi relata las diversas formas en que los miembros de una pensión en Buenos Aires lidian con la presencia de una mujer que –en un primer lugar pareciera– emprende una relación con uno de los miembros del lugar. El trágico desenlace de ese film demuestra que la mirada que en una lógica tradicional y falocéntrica ubica en una primera instancia a la protagonista femenina como un personaje que debe encarar una vida con un hombre, para luego ser la mujer que causa el martirio de un personaje masculino, y también una dama en apuros, es desterrada por el reconocimiento de la verdad a partir de las acciones de las fuerzas de seguridad, una institución estatal, tal como sucede en la película de Tinayre previamente analizada.

Para cerrar, convendría aclarar que la *femme fatale* no es una figura predominante en las películas que hemos analizado, sino que los modelos femeninos podrían entenderse como una continuidad de las formas en que las mujeres fueron representadas desde los inicios del cine como emprendimiento industrial en Argentina. Las mujeres engañadas, además de su origen como personajes virtuosos melodramáticos, se cruzan con los contenidos narrativos (tango, radionovela, folletín) que se enfocaban en el *mal paso* que inocentes jóvenes daban y debían cargar luego con el peso de la culpa; asimismo, la enfermera de *A sangre fría* tiene la chance de volverse mujer fatal en algún momento de la trama, a diferencia de la protagonista de *Deshonra*, las coristas de *Pasaporte a Río* y *La indeseable*, y las burguesas de *El ángel desnudo*, *La trampa* y *El pendiente*, quienes transitan como víctimas la totalidad de sus ordalías en las que se ven atrapadas por hombres de su pasado o por la aparición de hombres fatales en sus vidas; en estos films el destino trágico no es igual para todas, aunque su sacrificio no es vano: algunas podrán legar un futuro mejor a sus hijos, otras tendrán la chance de componer una familia, y en un caso especial (*La indeseable*) se liberará de las ataduras que impusieron las tradiciones y los prejuicios. Las que sí son en su totalidad *femmes fatales* parecen provenir de la caracterización de *vampiresa* que prevaleció en los films protagonizados por Gardel, mujeres sensuales con finos gustos de ropa y maquillajes, pero con ansias de controlar a los personajes masculinos que las rodean; estas astutas damas ahora se ven envueltas en tramas criminales casi por una fuerza gravitatoria propia que parece consumir el universo ficcional en su alrededor: las protagonistas de *Camino del infierno* y *Caídos en el infierno* aglutinan miradas masculinas que las vuelven réprobas y abyectas, y sus destinos fatales también implican la destrucción de las virtudes ajenas, su tragedia no es un sacrificio, no existe salvación para ellas. Por último, las mujeres enigma oscilan entre víctimas y victimarias, son a la vez monstruos y damas en peligro para los personajes de los films, quienes desean encaminarlas en una manera de verlas acorde a su deseo: las estructuras de *flashbacks* en *Danza del fuego* y *Rosaura a las diez* exponen las subjetividades en juego a la hora de definir a las mujeres que se vuelven el núcleo de las tramas; ambas fueron en un pasado víctimas de abusadores masculinos, los mismos que las llevan al final trágico en sus vidas. En ese sentido, las protagonistas de estas películas pueden alternar en su sometimiento o rebeldía frente a un mundo en el que gobierna una mirada masculina que las pretende guiar a un mundo reglamentado tradicionalmente: las heroínas

atrapadas –tanto a través de su sacrificio o victoria frente al mal– aprenden la lección y se encaminan en el sometimiento; las mujeres fatales son expulsadas, expuestas públicamente, a la vez que producen un desenlace apocalíptico para el resto de los personajes; pero las mujeres enigma generan una ambigüedad: su martirio es una expulsión de un mundo que no las supo albergar, pero a la vez es una lección para los personajes que las rodearon, para quienes la vida cotidiana se ve traumáticamente modificada.

En varias de estas obras se presenta una estructura narrativa basada en *flashbacks*, estos retrocesos funcionan como un cristal a través del cual las miradas divergen o convergen, lo que hace casi imposible establecer una “verdad” sobre las experiencias de los personajes que se vieron involucrados en las tramas criminales que acabaron con la vida de alguno de los involucrados en las aventuras que narran las películas. Sin embargo, las conclusiones de los films se dan cuando algún agente de la ley ata los cabos a partir del descubrimiento de un detalle que se relaciona íntimamente con las víctimas de estos films: ya sea una carta escrita de puño y letra por víctimas (como en *La indeseable*, *Caídos en el infierno* o *Rosaura a las diez*) o por detalles que algún criminal dejó entrever en sus testimonios (como el abusador de Elena Valdez en *Danza del fuego*), lo más parecido a la verdad se logra a partir del acceso a un momento claro e íntimo de las víctimas.

Bibliografía

- Balduzzi, M. M. (2020). *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales, estereotipos*. La Plata: Malisia.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- España, C. (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta. *Nuevo Texto Crítico* (21/22), 45-73.
- Esquenazi, J.-P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Goity, E. (2000). Cine policial. Clarooscuro y política. En C. España (Dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933-1956. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Kaplan, E. A. (1998). ¿Es masculina la mirada?. En *Las mujeres y el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Manetti, R. (2000). El melodrama: fuente de relatos. En C. España (Dir.), *Cine argentino: industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Wager, J. B. (2005). *Dames in the Driver's seat. Rereading film noir*. Austin: University of Texas Press.

Las condiciones laborales de las coreógrafas de danza filmada durante el primer peronismo (1945-1955)

Gutiérrez Moreno, Serena

serena.gm97@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo general realizar una aproximación sobre las condiciones laborales de las coreógrafas de danza filmada dentro de la filmografía nacional durante el primer peronismo. Durante dicho período la danza escénica en nuestro país ha experimentado condiciones que la llevaron hacia su profesionalización, pero ¿De qué manera sucedió? ¿Todas las profesionales de las artes escénicas experimentaron de la misma manera este proceso? ¿Cómo era ser coreógrafa en los años 40? ¿La composición coreográfica era su única fuente de ingresos? ¿En qué ámbitos se desenvolvían?

A partir de estas preguntas es que surge este trabajo de investigación que actualmente se encuentra en una etapa inicial. Se espera profundizar en este tema tomando como referencia los trabajos de las especialistas Eugenia Cadús, Karina Mauro, Yanina Leonardi y Clara Kriger de la Universidad de Buenos Aires. Los principales lineamientos teóricos pertenecen a los campos de la Historia de la Danza e Historia del Cine, los Estudios del Trabajo y la *her-story* como metodología de investigación. Se aspira a reconocer a las mujeres artistas que instalaron la danza escénica en nuestro país como sujetas activas en la historia que gestaron modos de producción que persisten hasta la actualidad. Se emplea la perspectiva de género como herramienta heurística ya que invita a revisar las fuentes, las artes y la historia desde otra mirada. Una mirada feminista, que es la que pretende ofrecer esta investigación.

La presente ponencia tiene como objetivo exponer un acercamiento a las condiciones laborales de las coreógrafas de danza filmada dentro de la filmografía nacional durante el primer peronismo desde una perspectiva de género. Este trabajo, actualmente en proceso, surge de la participación en el proyecto de investigación “Danza y Cine en la Argentina del primer peronismo. La memoria y la historia del movimiento en las escenas de danza filmada (1945- 1955)” dirigido por la Dra. Sonia Sasiaín. Fue impulsado y desarrollado gracias a la Beca Estímulo a la Vocación Científica otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).

La elaboración de este escrito tuvo como referencia los insoslayables aportes de la Dra. Eugenia Cadús (2017, 2018) que resultaron un valioso insumo para este trabajo. La autora recupera detalladamente el panorama de la danza escénica durante el primer

peronismo en donde estudia las relaciones entre la danza y la política, lo que demuestra una notable preocupación por la memoria de la historia de la danza en la Argentina. A su vez, la Dra. Clara Kriger (2006, 2009) analiza la situación de la industria cinematográfica y permite caracterizarla durante el período señalado. Entre las principales acciones estatales a favor de la industria cinematográfica señaladas por la autora se pueden mencionar la apertura de líneas de fomento y de créditos, la creación de premios, la regulación de la exhibición de películas argentinas y la inauguración del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En síntesis, es posible señalar que fue el Estado peronista quien “instrumentó la primera política cinematográfica que tuvo el país” (2006: 417). Por otra parte, la Dra. Karina Mauro (2012, 2014, 2018) especialista en el área de Estudios del Trabajo en las Artes, aborda la profesionalización de lxs trabajadorxs del espectáculo, las particularidades del trabajo artístico y la conformación de los sindicatos como fenómenos significativos del período.

A nivel metodológico, fue aplicada la perspectiva de género de manera transversal a lo largo del trabajo. Es por ello, que la *her-story*⁹³, concepto acuñado por Joan Scott, fue la metodología aplicada durante este proceso. Esta herramienta utilizada en investigaciones feministas propone el re-agenciamiento de las mujeres en la historia. La (re)escritura de la historia en clave feminista permite “analizar desde otra perspectiva las ya existentes huellas de las mujeres, huellas por las que nadie se preguntó”, como también, “volver la mirada sobre fuentes que antes no habían sido utilizadas” (Navarro Antolínez, 2015: 110).

La cuestión de las mujeres en las artes ha sido un tema de discusión en las artes en general presente hasta la actualidad. Corrían los años 1970 cuando la historiadora de arte Linda Nochlin planteaba en la esfera académica: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? La presencia femenina en el ambiente artístico no fue inexistente, sino que, resultó marginada al rol de musas, soslayada a la realización sin reconocimiento del crédito y sistemáticamente invisibilizada. En la danza escénica en

⁹³ Scott elabora un juego de palabras que su traductora al español no capta en toda su significación. El término *her-story* (“la historia de ellas”) hace uso del adjetivo posesivo en inglés *her* (de ellas) y del sustantivo *story* (relato o narración). La expresión se opone a *history* en el doble sentido de que contrapone el *her* (de ellas) al adjetivo posesivo *his* (de ellos) y opone el sustantivo *story* (relato o narración) a las pretensiones de cientificidad que comporta el sustantivo *history* (historia); con ello también se opone lo oral (*story*) a lo escrito (*history*). (Navarro Antolínez, 2015: 111)

nuestro país –dentro del período seleccionado– se presenta este fenómeno de desdibujamiento de las mujeres artistas a pesar de que las mujeres fueron las pioneras en la fundación de compañías independientes, en actualizar los conocimientos en cuanto a las distintas técnicas en auge de aquel entonces, en generar espacios de formación, etc.

La presencia de la danza en el cine no pasó desapercibida en la filmografía nacional de la época: su protagonismo en numerosas ocasiones se encontraba relacionado a la democratización de la cultura fruto de una cuidadosa planificación gubernamental como se mencionó en líneas anteriores. De acuerdo con Cadús “esta ‘explosión’ de la danza en el cine durante los ’40 y los ’50 [No fue] azarosa, sino que resulta una muestra del clima cultural de la época y de las políticas culturales implementadas durante el primer peronismo” (2017: 210). Esto desencadenó un acercamiento de la danza escénica a la población a partir del masivo alcance que ofrecían los films como vehículo de difusión. A su vez, esta explosión de la danza refleja también “cierta práctica de lectura del momento (...) de lo que la práctica de la danza es” (2017: 211) mostrando a la danza escénica como discurso hegemónico en las representaciones cinematográficas. Durante este período la filmografía nacional, en particular el cine de ficción, fue entendido “como un entretenimiento más que como un objeto cultural y artístico” (Kriger, 2006: 408) a diferencia de otros géneros o modelos cinematográficos. A su vez, la política cinematográfica implementada –de acuerdo con Clara Kriger– “no arrojó como resultado un conjunto homogéneo de películas de ficción. Por el contrario, se trata de un corpus que contiene líneas temáticas, así como recursos narrativos y culturales de distinto orden” (ibídem: 409). Esto tuvo como resultado una producción cinematográfica sumamente heterogénea.

A lo largo de la investigación en curso, de la revisión de fuentes como la citada tesis doctoral de Cadús (2017) y *Heraldo del Cinematografista*, se encontraron 28 películas que contienen escenas danzadas de las cuales 9 fueron coreografiadas por mujeres. Estos films fueron recuperados durante estos primeros meses de investigación y se está trabajando en su respectiva sistematización con el fin de elaborar una razonada base de datos. Lo mismo ocurre con el caso de las coreógrafas de danza filmada de la época, al respecto, se encontraron 19 nombres hasta el momento. Algunas de ellas fueron: Esmeralda Agoglia, Angeles Ruanova, Margarita Wallmann, Irena Dodal, Mercedes Quintana, Cecilia Ingenieros y Victoria Garabato. Se aspira a profundizar sobre las

biografías de algunas de ellas para poder recuperar y reconocer su trayectoria artística dentro de la historia de la danza en la Argentina en futuros trabajos de investigación.

En relación a los films encontrados, estos tienen en común su encuadre dentro del modelo cinematográfico de ficción que se caracteriza por “contar una historia conducida por personajes” (Benet, 1999: 69). Es decir, las películas presentan un *modelo narrativo mimético, discursivo y expositivo* “sustentado en reglas de causalidad” (Benet, 1999: 108). A su vez, coinciden en los principales rasgos característicos de las películas del cine sonoro de ficción: la presencia de una *narrativa clásica*, la estructura aristotélica (principio, nudo, desenlace), el montaje continuo, la narración omnipresente, el acompañamiento musical como factor de continuidad, el final como clausura, etc. Otro factor común, es la presencia de escenas de danza filmada de significativa duración, de las cuales, se observa un predominio de la danza escénica y del tango por sobre otros géneros dancísticos. Estos cuadros coreográficos operaban como elementos narrativos o factores de continuidad, como también, muchas veces simplemente eran vehículos de exposición de la práctica artística. En estos films, los espacios de representación de la danza escénica eran teatros la mayoría de las veces o en salones privados para eventos particulares, que presentaban repertorios del ballet moderno manifestando una labor coreográfica previa. El tango, en cambio, era representado en espacios de circulación social (fiestas, barrios o puertos) lo que expresaba un carácter improvisado en su ejecución. Esto demuestra que la danza era un tema en creciente auge en la sociedad y que su acentuada presencia dentro de la filmografía nacional no era una excepción o mera casualidad.

A nivel del discurso, podemos encontrar fórmulas recurrentes según el género cinematográfico requiriera, de las cuales se pueden mencionar como ejemplo, la muchacha del interior que viaja a la capital para ser bailarina en *Mujeres que Bailan* (1949), el triángulo amoroso entre figuras destacadas del ambiente artístico como sucede en *Pájaros de Cristal* (1955) o *Adiós Pampa mía* (1947), el artista que pierde a su hija bailarina fruto del excesivo esfuerzo en *Donde mueren las palabras* (1946), etc. En estos films, la danza escénica es tematizada tanto como arte, como sacrificio, como trabajo y también como peligro. En efecto, algunos de los discursos referidos a la práctica presentes en los diálogos ilustran y refuerzan la concepción del espacio público como amenaza y su respectivo castigo moralizante si se emprende ese viaje: dejar la familia para ir al teatro, aunque el trabajo se considerara dignificante, de

acuerdo con Mauro (2018), no dejaba de ser un discurso punitivo para las mujeres. De hecho, el camino a ser mujeres artistas y mujeres trabajadoras se encontraba lleno de dificultades o amenazas a su integridad física y psíquica ya que no eran la vía directa al final feliz: la familia y el matrimonio.

Estos mensajes, influyeron “determinantemente en la creación de identidades femeninas. El cine ha reflejado esa identidad cultural femenina y la ha asociado a espacios de domesticidad” (Castejón Leorza, 2004: 311) y develan los estereotipos de género presentes en la época, de carácter paradójico, ya que en estos años se conquistaron derechos y el espacio público, pero se sostenían estos discursos que perpetuaban la *subordinación femenina*. De esta manera, las representaciones sobre las mujeres artistas en los films no exponen en absoluto un ideal a alcanzar sino más bien lo contrario. Por esta razón, encontramos en estas películas a mujeres trabajadoras dignificadas y convencidas pero infelices, puesto que, debían “renunciar” a los proyectos del matrimonio o la familia y recurrir al pluriempleo porque el sueldo del “bailecito” no alcanzaba. Por otra parte, fue identificada la estigmatización del trabajo con el cuerpo ya que éste se asociaba a la prostitución. Como el trabajo en el teatro muchas veces resultaba insuficiente para lograr la independencia económica, los discursos en estas películas representan a las mujeres artistas teniendo que trabajar en clubes nocturnos en donde tenían que “mostrar sus encantos femeninos” (como menciona Catita en *Mujeres que bailan*) para conseguir o conservar su puesto, en vez de mostrar al público que también existían otras fuentes de trabajo en aquel entonces como lo eran coreografía, la docencia o el propio cine.

En relación a los personajes, en la filmografía estudiada, se abordaron los roles jerárquicos en la danza escénica y su representación en el espacio de trabajo: el teatro. En efecto, dichos roles y su representación eran la mayoría de las veces ejecutados por cis-varones heterosexuales, blancos, poderosos, autoritarios y exitosos (director de teatro, director de orquesta, primer bailarín, abogados, esposos etc.) o directamente eran omitidos o invisibilizados a nivel discursivo lo que demuestra un ejercicio del poder de significativa asimetría en un sector altamente feminizado como lo es el de la danza escénica. Esta *dominación masculina* del espacio público en estas películas era sumamente influyente, recordemos que en *Mujeres que bailan*, Graciela sí deja la danza por su novio después de haber desoído sus advertencias del peligro de trabajar como bailarina. Otro caso, el film *Adiós Pampa Mía*, expone la disputa de un director

de teatro y su empleado por una actriz durante el montaje de una comedia musical, que representa a las mujeres como sujetas ingenuas, superficiales y pasivas.

Sin embargo, las mujeres ocupaban roles de poder –fundamentalmente como coreógrafas y directoras– y afortunadamente, en algunas ficciones esto fue plasmado. A pesar de ello, la representación de la figura de la coreógrafa es prácticamente inexistente en la filmografía estudiada hasta el momento, salvo la excepción de la película *Pájaros de Cristal*, donde la historia muestra el triángulo amoroso entre el personaje de la coreógrafa Irina Gálova y sus primerxs bailarinxs Vera y Miguel. Aquí, “la Gálova” es representada como una diosa, el arte es superior y el teatro un templo. Pareciera que sus numerosos éxitos profesionales, su grandiosa carrera como coreógrafa y sus posesiones materiales la privaran como mujer de la felicidad o de la posibilidad de merecer afectos. Miguel, su amante, la maltrata y agrede verbalmente contadas veces y permanece con ella por “culpa” y no por amor. Además, ella carga con el peso de una lesión de gravedad sufrida en su juventud como bailarina profesional que le ocasiona dolor y limita su libertad. De esta manera, este discurso expone que el éxito y la felicidad son asíntotas en el horizonte profesional de una mujer trabajadora que es representada en constante sufrimiento.

Como podemos observar, en esta primera aproximación a las condiciones laborales de las coreógrafas de danza filmada a partir del análisis de la filmografía nacional en clave de género, si bien numerosas coreógrafas trabajaron en escenas de danza filmada, los films en donde se desempeñaron como profesionales, no tematizaban la danza o el propio rol que ellas cumplían. De hecho, en las películas que abordan la danza escénica de manera explícita y el rol de las coreógrafas y bailarinas como *Mujeres que bailan* o *Pájaros de Cristal* contaron con coreógrafos varones como Victor Ferrari y Vassili Lambrinos respectivamente para su realización. En cambio, en films como *Donde mueren las palabras* o *Adiós Pampa Mía* los roles jerárquicos representados eran ocupados por varones o no se hacía mención a ellos, donde trabajaron como coreógrafas Mercedes Quintana y Margarita Wallmann, ambas destacadas profesionales del área y con experiencia en otras películas tanto en el país como en el extranjero.

A partir de lo expuesto y para finalizar, es posible reconocer que la Danza Escénica ocupaba un lugar significativo en las películas del primer peronismo y dentro de la planificación estatal. Estas películas con escenas danzadas contaban con un

predominio de la danza escénica y el tango y que presentaban discursos que la planteaban como una profesión rodeada de peligros para una mujer. A su vez, aunque ser una mujer trabajadora durante el peronismo fuera dignificante, los discursos reproducían justamente lo contrario: el lugar de la mujer era la casa con su familia y su matrimonio. De esta manera, en estas películas se mostraba como trabajar de la danza era castigado moralmente además de exponer a las trabajadoras a recurrir a otros espacios laborales porque la remuneración no alcanzaba a pesar de que se cobrara un sueldo: la profesionalización de la danza no resultaba suficiente –aparentemente– para lograr una emancipación económica y una independencia de las mujeres.

En relación a las coreógrafas, este cargo ocupado por prestigiosas artistas, pareciera no ser reconocido o valorado por la sociedad de aquel entonces. Discursivamente en las películas estudiadas no se mencionaba a las coreógrafas, salvo la excepción presentada, de *Pájaros de Cristal* que endiosaba a la trabajadora y a la vez mostraba como el peligro de la profesión: los logros profesionales y materiales no conducen a la felicidad ni a la realización si al llegar a la casa no había un amor correspondido o una familia. Aparentemente las coreógrafas aún no habían consolidado la profesionalización de su trabajo tan sólidamente como los directorxs o los bailarinxs. Sin embargo, su presencia en la escena y en el cine era cuantitativamente notable y su sello como artistas indelebles. Este estudio demuestra la importancia de seguir conociendo la historia de las mujeres artistas argentinas y de seguir contribuyendo al reconocimiento de su trayectoria y la valoración de su memoria.

Bibliografía

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Benet, V. (1999). El cine de ficción. En *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

Bordwell, D. (1997). La narración clásica. En *El cine clásico de Hollywood*.

Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra

María Eugenia Cadús (2014). «“¿Dejarás el baile por mí?”: un análisis del filme Mujeres que bailan de Manuel Romero». En IV Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. Recuperado de <http://redesperonismo.org/articulo/dejaras-el-baile-por-mi-un-analisis-del-filme-mujeres-que-bailan-de-manuel-romero/>.

- Cadús, M. E. (2017). *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la Danza y las políticas de Estado*. (Tesis de Doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Cadús, M. E. (2018). Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 232-244.
- Castejón Leorza, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, (147).
- Costa, A. (1985). El cine sonoro de los años 30 a los 50. En *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2009). El drama moderno como poética abstracta. En *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Kruger, C. (2006). *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. (Tesis de Doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Karina Mauro (2014). «Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo». En IV Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. Recuperado de <http://redesperonismo.org/articulo/reflexiones-sobre-las-condiciones-laborales-de-los-actores-durante-el-primer-peronismo/>.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Revista telóndefondo*, (27), 114-143.
- Mauro, K. y Leonardi Y. A. (2012). Los trabajadores del espectáculo durante el primer peronismo. III Congreso de Estudios sobre el Peronismo. Red de Estudios sobre el Peronismo.
- Manzano, V. (2001). Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, (14), 267-289.
- Navarro Antolínez, L. C. (2015). De la *history* a la *herstory*: un debate inconcluso. *Historia y Sociedad* (29), 99-119.
- Nochlin, L. (1971). *¿Por qué no han habido grandes mujeres artistas?*
- Sasiaín, S. (2020-en curso). *Danza y Cine en la Argentina del primer peronismo. La memoria y la historia del movimiento en las escenas de danza filmada (1945- 1955)*. Proyecto de Incentivo Docente. Universidad Nacional de las Artes.
- Torre, J. C. y Pastoriza, E. (s/f). La democratización del bienestar. *Nueva Historia Argentina*

Otras fuentes

Arancibia, Ernesto (1955) *Pájaros de cristal*

Chas de Cruz, I. (1944-1955) Lista por Orden Alfabético de las Películas estrenadas. *Heraldo del Cinematografista*.

Consejo Argentino de la Danza (2020) *Galería de Celebridades. Mercedes Quintana, Michel Borowsky, Margarita Wallmann, Ballet Resurrección (Extracto del film Donde mueren las palabras)*.

Fregonese, Hugo (1946) *Donde mueren las palabras*

Romero, Manuel (1947) *Adiós Pampa mía*

Romero, Manuel (1949) *Mujeres que bailan*

El peinado, el vestuario y la puesta en escena como elementos de representación histórica

Korol, Leandro Matías

leankorol@gmail.com

Licenciatura de Artes Audiovisuales

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Resumen

El objetivo de la ponencia es analizar, a través de los musicales *Grease* (1978) de Randal Kleiser y *Hair* (1979) de Milos Forman, las formas en que se reconstruyen tanto un espacio como un tiempo del pasado para contraponer cómo utilizando los peinados, el vestuario y la puesta en escena en la narración se configuran representaciones que proyectan distintas miradas sobre lo reconstruido. En el primer caso, borrando la trama histórica, en su sentido político, en el que está inmerso el film y recuperándola en el segundo texto audiovisual. Analizando el uso de los peinados y los cabellos con el que trabajan narrativamente ambos largometrajes se indaga cómo se configuran los lazos temporales desde esas reconstrucciones audiovisuales y en qué medida se exponen las épocas y los lugares en donde se desarrollan la narrativa. Con estos componentes observamos cómo se conjugan las relaciones de estos personajes - los sujetos sociales sumergidos en estos textos, la “juventud” de la década del 50`, en la primera película, y los “hippies” y jóvenes de los 60` en la segunda cinta - tanto en los vínculos intra e intergeneracionales como en las relaciones con las instituciones de la sociedad.

Introducción

En este trabajo analizamos las formas en las que se construyen los espacios y los tiempos del pasado en las películas *Grease* (1978) de Randal Kleiser y *Hair* (1979) de Milos Forman. En este sentido indagamos cómo distintos elementos se ponen en juego tanto en la puesta en escena, empezando por el uso de los peinados del que hacen un trabajo narrativo ambos largometrajes. Además consideramos el vestuario, los objetos, referencias audiovisuales, entre otros elementos.

En una segunda parte de este ensayo analizamos cómo se configuran los lazos temporales desde esas representaciones audiovisuales y en qué medida se exponen los espacios y tiempos utilizados explícitamente, o no. Es decir, las épocas y lugares donde se desarrollan las tramas de las cintas. Asimismo con estos dos componentes

indagamos cómo se conjugan las relaciones de estos personajes - los sujetos sociales sumergidos en dichas tramas, es decir, la “juventud” de la década del 50`, en la primer película citada, y los “hippies” y jóvenes de los 60` en la segunda cinta seleccionada - tanto en los vínculos intra e intergeneracionales como en dentro de los tejidos sociales en torno a distintas instituciones de la sociedad (escuela, policía, ejército, familia, entre otras), ya sea por la ausencia como por la presencia de estas.

Peinados “rebeldes” homogeneizados

Los largometrajes que analizamos permiten preguntarnos ¿Cómo traen a colación épocas y periodos de la historia? En términos generales, observamos en qué medida estos dos musicales contemporáneos entre sí, muestran y producen distintas formas y modalidades de representar periodos, personajes y símbolos históricos, borrando, en un caso, o recuperando el sentido político con sus tensiones, en el otro. Asimismo, siguiendo esta línea indagamos en los elementos particulares de este proceso de reconstrucción desde la puesta en escena del vestuario, los espacios físicos y de la estética de los peinados y el cabello.

Este último elemento, el pelo, es el que juega un rol preponderante en ambos films, y consecuentemente con este los peinados de los cuales puede ser objeto. Sin embargo, las películas juegan con este atributo de diferentes maneras dado que por un lado, en *Grease* funciona como otro de los objetos que le permite al texto construir una mirada “nostálgica” del pasado, utilizando el término de Fredric Jameson (2005). En este sentido, el peinado engominado de los protagonistas masculinos en esta trama son traídos a colación como una “moda” que el film utiliza para representar esa época, pero despojando a este peinado de los condicionantes, y de las tensiones, que esos nuevos estilos provocaban en torno de las relaciones intergeneracionales de ese momento. Esto es posible de omitirse dado la ausencia de las familias en esta cinta. Sumado a lo anterior, observamos que a nivel intrageneracional, ese estilo de peinado válido, es presentado como una forma que homogeniza a los personajes, sin diferenciar uno de otros. Esto ocurre incluso con aquellos personajes que son los antagonistas de los *T-Birds*, el grupo por el cual se reconocen los protagonistas de la historia. Tanto estos como *Los Escorpiones* tienen el mismo moldeado unificador del pelo, que se suma a las formas de cuidado y acicalamiento del cabello por parte de los distintos hombres

que lo usan en la cinta. En este punto ejemplificamos como, con la ayuda del encuadre, se destacan estos gestos e imposturas que se repiten en los personajes masculinos en torno a su cabello que le quitan cualquier rasgo de individualidad. Por ejemplo, cuando *Kenicke* llega a la casa de las chicas junto a los *T-Birds* – cerca de la primera media hora del film - se pasa la mano por el pelo acomodándose el mismo mientras está esperando a *Rizzo*, su referencia amorosa. Este realiza la misma gestualidad que cuando el antagonista *Leo*, el líder de *Los Escorpiones*, se encuentra con esta misma protagonista femenina que despechada busca pareja para el baile – en la escena fuera de la escuela previa al citado baile.

Al respecto de este último punto, los peinados, de los personajes masculinos de *Grease*, funcionan como un punto de identificación del grupo pero que a su vez se presenta como el modo estético válido para las juventudes “rebeldes” de los 50`, lo que implica dos aspectos. En primer lugar, que hay una homogeneización al interior de estos grupos a través de esta “moda”, que es acompañada por un determinado vestuario conformado con una chaqueta negra y pantalones de cuero y una determinada impostura que todos repiten. Aclaramos que es cierto que podemos ver esta diferencia con personajes secundarios, que pertenecen a otros grupos (*Eugenie*, *el nerd*, o *los deportistas*), y a los referentes adultos, pero eso no hace más que potenciar esa figuración de validez única para estos individuos.

Por otro lado, en *Grease* el citado elemento estético es despojado de todos sus condicionantes problemáticos, dado que las instituciones, cuando aparecen están desdibujadas en su rol de autoridad, sin cuestionar esa moda juvenil “rebelde” - como en la escuela - o directamente borradas de la trama - como las familias o la policía, que apenas si merecen alguna mención por parte de los protagonistas. Esto implica que esos peinados en *Grease* no funcionan de forma tal que permitan una diferenciación con una generación anterior con las consecuentes tensiones sociales que eso implicaría al presentarlo. Al contrario de esto, se trae ese elemento como una “moda” de esa época representada, donde “el pasado como “referente” se ve gradualmente cercado, y poco a poco totalmente borrado, tras lo cual nos quedan los textos” (Jameson, 2005: 38), en este caso un texto, los peinados, sin otro atisbo significativo válidos fuera del esteticismo que buscan presentar.

Raros peinados largos. La cabellera como elemento de tensión social

Por otro lado, observamos que la cabellera y el peinado juegan un rol completamente diferente en la cinta *Hair*. Decimos esto dado que - a pesar de que funcionan como anclaje estilístico de un grupo social, los “hippies” - nos permiten configurar lecturas que se extrapolan del mero uso de este componente por parte del film como una simple “moda” de un sector de pertenencia. Damos cuenta que el pelo largo, y desaliñado, de nuestros protagonistas masculinos es utilizado para poner en foco una serie de tensiones sociales de distintas índoles.

En primer lugar, destacamos la función que juega en torno a mostrar cómo se juzga este estilo en las relaciones intergeneracionales. En este punto mencionamos el momento en que *George* – líder del grupo - visita a sus padres para pedirle dinero para la fianza y poder liberar al resto del grupo que había sido encarcelado previamente. Aquí su cabellera juega un rol clave de diferenciación intergeneracional con sus progenitores, que se expresa explícitamente cuando el padre le indica “*Si te cortas el pelo, te doy el dinero*”. *George* debe resignarse a cambiar lo que es, si espera ser ayudado por su padre, debe moldearse a ciertas expectativas (de trabajo, de educación, de estilo de vida) que se ponen en juego en esa charla donde el pelo largo funciona como un significante central, junto a la vestimenta, de diferenciación de la norma.

En línea con lo anterior también observamos que estos aspectos generan flujos de tensión cuando se ponen en juego en las relaciones entre diferentes sectores sociales clases. Por ejemplo en la escena de la fiesta de cumpleaños de *Sheila* donde se produce un juego de contraposiciones dado que en la primera parte de esta escena, que se da en el patio, tenemos como eje el punto de vista del mayordomo. En esa construcción entre las figuras, propias de la fiesta – los “invitados” - como las ajenas – los “hippies” -, se dan tanto por los estilos de vestimenta como los peinados que se ponen en oposición y de un modo desconcertador, cuando el citado mayordomo no reconoce a *Woof* como un hombre en ese mismo fragmento. En este sentido, destacamos dos elementos de esta secuencia, primero el rol de *Steve*, en tanto su personaje funciona para completar esta contraposición, dado que es el ejemplo del joven de la “buena” sociedad. Por otro lado, señalamos de qué forma en ese juego de observancia (del “Butler” con el grupo de amigos), el personaje de *Claude* permite complejizar esos vínculos dado que tiene una vestimenta menos llamativa, donde incluso trata de mejorarla al ponerse la corbata,

aunque igual es señalado por el sirviente como un foráneo a la elegancia que prima en la fiesta. Sin dudas, notamos una mirada desde la realización que trata de señalar que las diferencias sociales exceden a estos simples personajes “hippies”.

En tercer lugar, identificamos en *Hair*, como también la cabellera juega un rol central a la hora de poner en tensión a estos sujetos sociales con las instituciones del Estado, en especial con la policía y el ejército. Sobre este punto, afirmamos que la cinta pone en juego una red de relaciones sociales y políticas que muestran que mientras el rasurado solicitado a los conscriptos en el ejército funciona como elemento de homogeneidad en cuanto al pelo, el estilo “hippie” permite la diferencia como se muestra en el fragmento donde se desarrolla la performance de la canción “Hair”, dado que en esta parte del largometraje se destacan diversas formas de mantener el pelo. Aspecto que destacamos va en un camino opuesto a lo propuesto en torno a los personajes masculinos principales en *Grease*. En este caso, los protagonistas “hippies” de la historia cada uno tiene una forma propia de llevar adelante su corte de pelo, que son diferenciables uno de otro: *Woof* con el pelo lacio, *Lafayette* con sus rizos y *George* con su enrulado. Por este aspecto, comprendemos que cada personaje gana una individualidad propia dentro de este colectivo. Dado esto señalamos dos fragmentos del film que nos permiten ejemplificar esta afirmación.

Por un lado, antes del inicio de la citada performance musical, la psicóloga primero baraja en un comentario la idea de la homosexualidad de *Woof* por tener el pelo largo. Esto nos habla de cierta ruptura que genera con los códigos establecidos para la época (es decir, mujer pelo largo y hombre pelo corto). Pero lo más llamativo es cuando pregunta por qué no se cortaba el pelo, luego del escándalo que había realizado minutos antes en la toma de la cárcel y este responde “*ella me preguntó por qué, pero no lo sé*” y luego comienza el tema musical. A pesar de las dudas de este personaje, la puesta nos da la respuesta a ese por qué de mantener el pelo largo no sólo como una diferencia intrageneracional como mencionamos más arriba (donde analizamos la escena de la reunión entre *George* y sus padres) sino como una forma de enfrentarse a un Estado, por ejemplo el ejército, que los obliga a ir en contra de sus ideales. De este último punto, destacamos el fragmento de la canción “Hair” donde *Woof* y *Lafayette* parodian una marcha militar bailando. Por eso el “*lúcelo tan largo como puedas*” del tema no juega el rol de una simple “moda” de jóvenes “hippies” de los 60` - como el engominado de los “rebeldes” de la década del 50` en *Grease* - sino que expresa una

configuración filosófica que entra en conflictos con otros elementos fuera del movimiento “hippie”.

Por otro lado, destacamos la secuencia final de la película, donde *George* se corta el pelo para poder ingresar al cuartel que alojaba a *Claude*, previo a partir a la guerra. En este sentido, observamos cómo, al tener *George* el pelo corto, el personaje se mueve con una facilidad tanto en el ingreso como el movimiento dentro del cuartel que nos muestran en qué forma juega esa homogeneidad que produce el pelo corto para esta cinta. Aunque se acompaña de otro vestuario, es clave analizar esto sobre todo a la hora de la última secuencia previo al embarque para ir a la guerra. Ninguno de los superiores que se cruza a darle indicaciones en esta secuencia, reconoce en él a una persona distinta a *Claude*. Este anonimato y pérdida del sentido individual se complementa con las tomas siguientes donde vemos en distintos planos generales a los soldados marchando en hilera hacia el avión. En este fragmento tanto en el plano general de atrás como en el plano frontal, los espectadores somos testigos de esos soldados perdiéndose en la oscuridad del interior del mismo, incluso al protagonista, del que sólo terminamos reconociendo el eco de su voz antes de caer en cuenta de su trágico final en la escena siguiente.

Erase un pueblo de colores chillones en armonía y simetría

En este apartado nos preguntamos de qué forma aparecen tanto las referencias espaciales como las temporales en ambos largometrajes y qué implica para la construcción discursiva de cada film. Por un lado, observamos que en *Grease* hay una serie de elementos audiovisuales que tratan de poner una temporalidad concreta a la película. En primer lugar, con la serie de referencias que aparecen en la presentación, con distintos iconos de ese periodo acumulados uno detrás de otro, que se suma a la tipografía seleccionada. A esto le sumamos, distintos fragmentos del film que van dando pistas a los espectadores para situar en un año específico a este film, como las referencias que aparecen en la habitación cuando las chicas están reunidas cerca de la primera media hora del film. En esta escena tenemos pistas tanto en el comercial que aparece como las fotos contra la pared que luego son destacadas en la performance musical que desarrolla *Rizzo*. Siguiendo este camino, esto es observable cuando escuchamos de fondo “La Bamba” mientras *Keniche* habla con *Danny* fuera de la

cafetería del pueblo o en el fragmento del auto-cine que nos presenta la película *The Blob*. Sin embargo, este arsenal de referencias sólo hace un recorte que a pesar de permitirnos reconocer bien el año representado, deja fuera otros elementos evitando cualquier conflicto interno de carácter social dentro de esta trama. Las menciones sólo constituyen una referencialidad temporal que se presentan aisladas y distanciadas de nuestro presente.

Con respecto a las referencias espaciales donde se desarrolla la trama de *Grease*, está se caracteriza por una luminosidad de la imagen y una distancia con un lugar físico y existente concreto, dado que el espacio en esta película aborda “el pasado mediante una connotación estilísticas, transmitiendo lo “pasado” mediante las cualidades brillosas de la imagen y la atmósfera de (...) los años cincuenta, a través de los atributos de la moda” (Jameson, 2005: 40). Estas referencias aparecen con las puestas de los lugares en las tomas exteriores, que configuran una estructura del espacio de la ciudad con sus artefactos, una forma alineada y con el uso de colores chillones para destacar ciertos elementos, como los autos y su fisonomía característica. En primer lugar, ejemplificamos con el primer plano general de la escuela al inicio de la cinta, que juega una imitación con la pintura que aparecía previamente. Asimismo esta tendencia también se ve en la escena, cerca de la primera media hora de la película, que luego de la llegada de los *T-Birds* a la casa donde están las chicas, vemos a *Danny* irse ofuscado caminando por esa calle en perfecta armonía lograda por los autos organizados para no dejar de ser percibidos por el espectador, entre otras cosas por la paleta de colores elegida por el realizador. Este aspecto también se repite en la toma previa al ingreso a la cafetería, cuando pasan *Los Escorpiones* haciendo ruido en su auto. En este fragmento, la forma en que se configura ese plano general repite la armonía equilibrada, exceptuando el auto de los antagonistas que pasaba circulando, repite en los vehículos estacionados esos colores llamativos que se constituyen también en el ingreso a la cafetería.

Dado este aspecto, entendemos que se configura en este tipo de puesta de escena sobre el espacio, una artificialidad que permite que definamos esa constitución del mismo desde un pasado dado como “mítico”. Por lo anterior, decimos que en *Grease* estamos presentes ante un pasado que desde el espacio, al igual que desde la temporalidad, se construye como ideal de una superficialidad y no como una representación del pasado real. Por este motivo, observamos la “perfección” en la composición de cada uno de los

detalles de esos exteriores y la deslocalización geográfica de la ciudad en la que se inscribe la trama de la película. Es decir, nos encontramos ante un espacio imaginario que no tiene su reflejo concreto que permite construir esa realidad idealizada. Totalmente lo opuesto a lo que ocurre en *Hair* y que detallamos en nuestro último apartado.

Construyendo el pasado con referencias concretas

En la cinta de Milos Forman, nos encontramos con espacios geográficos que son presentados explícitamente y que tienen su referente en la realidad. En las escenas iniciales de este musical, observamos la salida de *Claude* de su pueblo, en Oklahoma, y tenemos la referencia explícita en un cartel que entra en el encuadre de este personaje y su padre. Seguidamente observamos que cuando llega a Nueva York, en un plano general el icónico contorno de edificios de la citada ciudad. Asimismo existen diferentes performances que se van inscribiendo inmersas dentro de la trama principal que nos apuntan a lugares icónicos de protesta, como el Obelisco – Monumento a George Washington - y la Casa Blanca (que aparece en la escena final de protesta) de Washington D. C. En este marco, el espacio del cuartel donde termina *Claude*, también está representado geográficamente en un sitio reconocible, Nevada.

Entendemos que esta referencialidad explicitada de los espacios en los que se introduce este film juega como una forma para dar una inscripción “política” a la película. Esto implica que lejos de construir un ideal, como plantea la cinta *Grease*, la puesta en escena en *Hair* busca transmitir una realidad asentada, en tanto tiene un punto de referencia “cuasi-real” – y cuasi-documental en algunas partes de la narración - y posible del pasado que se representa. En este sentido, ejemplificamos con la puesta en escena del bar que se sitúa en las afueras del cuartel cuando el grupo quiere visitar a *Claude* sobre el final del film. En esta secuencia observamos el frente de un bar con una paleta de colores que es más opaca con los autos del estacionamiento, que la observada en *Grease* y sus automóviles. A esto se suma que no cuenta con la simetría y artificialidad de los ejemplos analizados en el film de Randal Kleiser. Es decir, vemos cómo se recupera el tiempo anterior con todas las contradicciones que tiene en sí mismo ese periodo, con los elementos positivos y negativos que hacen a esas vivencias, sin intentar una artificialidad idealizada.

Este último aspecto, no implica que el film busque una transparencia con la realidad. El aparato formal se pone en juego para hacerse presente y visible ante el espectador. Por ejemplo, en los modos de configurar las puestas de bailes y en las canciones. Mientras que en *Grease* predominan planos largos que se pueden configurar como un recorte de la trama, en *Hair* las distintas performances musicales hacen presente al aparato cinematográfico tratando de descolocar al espectador de la mirada clásica. Por ejemplo, en el inicio de *Aquarius*, la canción que presenta la llegada de *Claude* a Nueva York, la cámara realiza un travelling circular oblicuo sobre la mujer con las flores en la cabeza que está cantando mientras esto es intercalando con un plano medio del rostro de *Claude* que se presenta como perplejo y confundido ante lo que ve.

Con respecto a la forma en la que se sitúa temporalmente la trama de *Hair*, notamos que a diferencia de *Grease*, se configura es una serie de elementos que sutilmente nos permiten ir rastreando la temporalidad de ese film, entendiendo que como todo film contemporáneo “lo que proviene de la cultura popular se incorpora a un sistema de signos complejo sin dejar marcas de enunciación en el texto, de manera tal que sólo el espectador entrenado lea la operación que está en juego” (Schwarzbock, 2003: 26). En este sentido, varios fragmentos del film construyen un flujo que nos acercan al presente de la trama pero que debemos rastrear exhaustivamente para entender el significado global. De esto podemos, destacar dos ejemplo de las gentrificaciones raciales en los EEUU, que se ponen en el discurso del film en varias de las performance con un doble sentido de la melodía. Como en las performances “I'm black” y “A'int got no” en los primeros minutos de la narración. En este sentido, este conflicto social lo identificamos con más fuerza en los momentos en que se presentan los conscriptos blancos y negros frente a los militares para ser examinados antes de que aparezca nuestro protagonista, *Claude*, a su examinación. En esta toma observamos, la mesa de los oficiales que se acomodan desde el que tiene una tonalidad más blanca al más oscuro siguiendo una línea de continuidad. Elementos que se potencian cuando, en los bailes y los cantos, los espectadores observamos que “*Black boys*” cantan sólo aquellos que tienen tez blanca y en “*White boys*” sólo los de tez oscura. Esto es completado con los cantos de las mujeres de colores de piel opuesta a los conscriptos que están en exposición frente a los militares. Incluso en este espacio también hayamos mixturas en las pieles de todos como si este film nos indujera a reflexionar, no todo es blanco o negro.

Palabras finales

Con estas dos películas nos propusimos reflexionar cómo la historia puede ser recobrada para su representación. Utilizando dos cintas que, a pesar de ser contemporáneas entre sí, optan por caminos opuestos. Por un lado, encontramos en *Grease* una reconstrucción que trae elementos como el peinado, el vestuario como de la puesta en escena en donde se anulan los aspectos que pueden dar luz a las contradicciones y conflictos sociales de lo representado. Tanto ridiculizando en la presencia de estos como omitiéndolos en el transcurso de la trama. En este sentido, observamos que *Hair* presenta el pasado con estos mismos elementos pero sin dejar de lado las complejas configuraciones sociales del periodo descripto.

Bibliografía

Jameson, F. (2005). El posmodernismo y el pasado. En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (pp. 35-46). Buenos Aires: Paidós.

Schwarzböck, S. (2003). Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4), 9-27.

Filmografía

Butler, M y Persky, L. (Productores) y Forman, M. (Director). (1979). *Hair* [Película]. Estados Unidos: CIP Filmproduktion GmbH/United Artists

Carr, A y Stigwood, R. (Productores) y Kleiser, R. (Director). (1978). *Grease* [Película]. Estados Unidos: RSO Records/Paramount Pictures.

Infancias trans en el cine argentino del siglo XXI

Ledesma Pérez, Magalí

mag.ledesma@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Las infancias trans son abordadas por el cine de ficción argentino de principios del siglo XXI al mismo tiempo que el Estado legisla en materia de inclusión y diversidad sexual. El presente trabajo se propone estudiar las representaciones de esas infancias que, en el ámbito del audiovisual, producen construcciones identitarias de los géneros. Para cumplir con este objetivo se realizará un abordaje de los personajes *como personas* y *como rol* (Casetti y Di Chio, 1991) con el propósito de indagar en el papel que desempeñan lxs adultxs, las familias y lxs niñxs en los relatos. Por otro lado, se efectuará un *decoupage cinematográfico*, un desglose de los films con fines analíticos, para abordar cuestiones relativas a la imagen, especialmente referidas a la relación entre los cuerpos y el espacio que habitan.

Algunas de las formulaciones teóricas de los estudios de género que guiarán nuestra investigación, son las nociones de *cuerpos fabricados* (Haraway, 1991), de *policía de género*, de *niño como artefacto biopolítico* (Preciado, 2013) y de *familia* (Maffía, 2009).

El repertorio fílmico que integra este trabajo está compuesto por: *Marilyn* (Martín Rodríguez Redondo, 2018); *El nombre del hijo* (Martina Matzkin, 2020) y *Yo nena, yo princesa* (Federico Palazzo, 2021).

Introducción

Las infancias trans son abordadas por el cine de ficción argentino de principios del siglo XXI en un contexto en el que el estado legisla en materia de inclusión y diversidad sexual (leyes de educación sexual integral, de identidad de género, matrimonio igualitario y más recientemente inclusión del género no binario en el DNI y cupo laboral travesti trans).

Cuando hablamos de infancias trans nos referimos a aquellxs niñxs que no se identifican con el género que les fue asignado al nacer, sino con uno diferente. Esto se encuentra relacionado con la identidad de género autopercebida, que en el artículo 2 de la Ley de Identidad de Género que se sancionó en Argentina en el año 2012, es definida como

la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo. Esto puede involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios farmacológicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que ello sea libremente escogido. También incluye otras expresiones de género, como la vestimenta, el modo de hablar y los modales. Entendemos la infancia “como un espacio político de intensa pugna de poder, que construye el cuerpo de l*s niñ*s como escenarios de ansiedades culturales y pánicos morales”. (tron y flores⁹⁴, 2013: 9) A su vez, resulta valiosa la definición de “niño” como “artefacto biopolítico que permite normalizar al adulto” (Preciado, 2013: 72), así como la idea de “policía de género (que) vigila las cunas para transformar todos los cuerpos en niños heterosexuales”. (Preciado, 2013: 72)

Nos proponemos analizar la representación de estas infancias. Para ello realizaremos un abordaje del personaje *como persona*: “Analizar al personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal...” para adentrarnos en las características de lxs personajes e intentar responder a los interrogantes sobre el rol de lxs adultxs y la representación de lxs niñxs y también un análisis del personaje *como rol* donde “se pondrán de relieve... las clases de acciones que lleva(n) a cabo” (Casetti y Di Chio, 1991: 178-179).

Para abordar las cuestiones relativas a la imagen y para pensar en los espacios en los que transcurren las historias, su relación con los cuerpos y sus significaciones semánticas, recurriremos al *decoupage cinematográfico*, ya que se presenta como un instrumento indispensable a la hora de analizar un film “incluso en lo que se refiere a las características puramente visuales (la escala de los planos, por ejemplo), (y) puede permitir a veces esclarecer las elecciones estilísticas y retóricas” (Aumont y Marie, 1990: 57). Cuando hablamos de *decoupage cinematográfico*, nos referimos a un desglose, a una fragmentación del film, con fines analíticos, que puede ir desde la consideración de la duración de los planos, la escala de los mismos, la angulación de la cámara, hasta cuestiones referidas a la banda sonora.

⁹⁴ Se mantienen los apellidos de las autoras con minúsculas, tal como figura en la edición con la que se trabaja.

En relación a nuestro objeto de estudio encontramos que desde el año 2000 surgieron distintas producciones audiovisuales que abordan estas infancias, ya sea desde géneros narrativos que se centran en el registro de imágenes documentales, como *Pequeña Elizabeth-Mati* (Elizabeth Mía Chorubczyk, 2012) y *Yo nena, yo princesa* (María Aramburu, 2014) así como géneros ficcionales: *Xxy* (Lucía Puenzo, 2007); *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009); *El bumbún* (Fernando Bermúdez, 2014); *Marilyn* (Martín Rodríguez Redondo, 2018); *El nombre del hijo* (Martina Matzkin, 2020) y *Yo nena, yo princesa* (Federico Palazzo, 2021). De estas últimas tres nos vamos a ocupar.

Nuestro interés radica en indagar la representación de las infancias trans, en la construcción identitaria de los géneros en estas producciones audiovisuales, en el rol de lxs adultxs y las familias, y en pensar posibles relaciones entre los cuerpos y los espacios en los que transcurren las historias, así como establecer vínculos tentativos entre las producciones de las películas, las historias que se narran y el marco legislativo del país.

Géneros identitarios, cuerpos y tradición

Para pensar la construcción identitaria de los géneros nos resultan provechosas las nociones de Judith Butler, para quien el género “es *un estilo corporal*, un <<acto>>, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo” (Butler, 2007: 271) y “no debe considerarse una identidad estable... sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*”. (Butler, 2007: 273)

Aunque Donna Haraway proponga revisar y superar el concepto de género y aluda a una suerte de utopía que deje atrás el binarismo de género (masculino y femenino) y de un “...sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros” (Haraway, 1991: 310), nos resulta esclarecedora la idea de que “(l)os cuerpos... no nacen, (sino que) son fabricados”. (Haraway, 1991: 357)

Tanto las nociones de Butler como las de Haraway guiarán nuestro análisis ya que nos proveen herramientas conceptuales para entender las dinámicas familiares que se dan en las historias de los filmes con los que trabajaremos.

Observamos que en esas representaciones hay tensiones constantes entre las elecciones de lxs niñxs y los mandatos, las tradiciones sociales y culturales y las imposiciones familiares. Algunas de esas elecciones tienen efectos directos sobre sus cuerpos, cómo vestir, pensando en ocultar o destacar determinadas partes del cuerpo; cómo cortarse el cabello o peinarse; maquillarse o no hacerlo, en última instancia podríamos decir en cómo *fabricar* sus cuerpos, y otras se orientan a la sensibilidad, al deseo y al tipo de tareas, juegos, acciones, actitudes y actos que estxs niñxs “deben” realizar.

La noción de “policía de género” es útil a la hora de pensar en el rol que en ocasiones ocupan las familias, entendidas desde un punto de vista conservador y patriarcal como una “unidad natural” (Maffía, 2009: 5), conformada por dos personas de distinto sexo, varon y mujer, con fines reproductivos. Desde este punto de vista, la familia promueve que

los destinos de mujeres y varones est(é)n determinados por su propia naturaleza a diversas funciones, que son complementarias. La familia permite que las mujeres desarrollen su destino de cuidado y reproducción, dejando a los varones el peligroso ámbito público del que depende el sostén económico. (Maffía, 2009: 7)

Estas formulaciones teóricas nos permiten abordar el análisis de nuestro objeto de estudio ya que cada una amplía la comprensión de las distintas instancias en las que son representadas las infancias trans en el cine de ficción argentino de principios de siglo.

Marilyn

Es mediodía. Marcos (Walter Rodríguez Pez) camina sólo por una ruta de tierra. Además de chicharras y algún pájaro, el ruido de unas motos invaden la escena. El joven se da vuelta para ver de qué se trata. Tres motocicletas se acercan hacia él a toda velocidad, pasándolo por ambos lados, emitiendo gritos en tono burlón y levantando una nube de polvo.

Así comienza la película de Martín Rodríguez Redondo. Desde la secuencia inicial se ve cómo el acoso y el hostigamiento son situaciones a las que el protagonista se encuentra sometido. Cuando el joven llega a su casa, que es precaria y está ubicada en el medio

del campo, se percibe una diferencia en el trato que recibe por parte de su padre y de su madre. Mientras que el primero lo felicita por las notas del boletín, la madre, ante el inminente comienzo de las vacaciones, le dice: “Desde hoy se terminó la joda. Mañana a trabajar en serio.” El “trabajo en serio”, para esta mujer habituada a las tareas rurales, es el que requiere fuerza física, como el que realiza su hijo mayor y no Marcos, el menor de ellos.

El joven tiene otro tipo de sensibilidad y otros gustos. En términos de una vecina que revende ropa a domicilio, Marcos tiene “buen gusto” y por ello puede ayudar a su madre a elegir qué prenda comprar. Él se encuentra más cómodo al realizar otro tipo de tareas: tender la ropa; hacer el ruedo de una falda; coser; ordenar los quesos que produce la familia para luego venderlos; teñir el cabello de su madre; maquillar a su amiga... y no ordeñar vacas; cortar leña; arrear ganado; mover carretillas u otras actividades más “pesadas”. Es por ello que Carlos (Germán de Silva), su padre, ya vislumbra que “un curso computación” es algo más adecuado para él.

El rol que cumple Carlos es crucial para mantener el orden en la estancia. El robo de ganado es frecuente, entonces él, con escopeta en mano, debe estar siempre alerta. Una noche el hombre tiene que actuar pero se descompensa inesperadamente y muere. Olga (Catalina Saavedra), queda, entonces, a cargo de la casa y la familia. A partir de ese momento, y estimulada por los comentarios que le realiza el patrón, decide “ponerse más firme” con sus hijos, en especial con Marcos.

El menor de la familia sólo encuentra un momento de liberación en carnaval. Esa noche puede usar el vestido dorado que cosió con sus propias manos, calzarse tacones, una peluca, un antifaz y bailar entre el humo de las bengalas y el repiqueteo de los tambores. Su sonrisa expresa el único instante de goce que vive a lo largo del relato. Allí deja de ser objeto de burla y hasta pareciera haber una celebración de su identidad y cierto reconocimiento por parte de otras chicas travestis/trans, que lo integran al baile.

Esta secuencia contrasta con las siguientes. Después de la comparsa el protagonista se va a otro baile. El ritmo aletargado de la canción “Mi nombre es Marilyn” del grupo musical argentino *Kumbia Queers*, sumado al espacio cerrado del bar en el que tiene lugar la acción y a la cercanía de Marcos/Marilyn⁹⁵ con otros personajes conocidos,

⁹⁵ Empleo un nombre u otro de acuerdo a la vestimenta que utilice el personaje.

como su amiga y el grupo de chicos que en la primera escena lo acosaban, se contraponen al ritmo acelerado de los tambores anteriores, al predio abierto y al baile de cuerpos indiferenciados. Allí Marilyn tiene una aproximación con Facundo (Rodolfo García Werner), uno de los jóvenes que lo hostigan, y además hijo del dueño de la casa en la que vive con su familia. Se evidencia entre estos personajes cierta tensión sexual, que en la escena siguiente se resuelve de la peor manera, una violación por parte de Facundo, en complicidad con sus amigos.

Al regresar a su casa, Marcos no tiene ninguna posibilidad de contar lo que le sucedió. Su madre lo reta por haber pasado toda la noche afuera, le revisa su mochila y al encontrar el vestido su actitud cambia drásticamente. “¿Por qué me haces esto?”, le reprocha Olga, “No quiero verte nunca más así”, sentencia. A partir de ese momento la mujer comienza una requisa, revisa cajas, cajones y armarios en busca de todos aquellos accesorios o prendas de vestir que puedan vincularse a lo “femenino” e inmediatamente las arroja a una fogata que su hijo mayor hizo en el predio de la chacra. Aquí la noción de policía de género adquiere potencia, ya que la madre intenta vigilar a su hijo para, en términos de Preciado (2013), transformarlo en un niño heterosexual.

El nombre del hijo

Un padre conduce un auto. Atrás viajan sus hijos, la menor duerme con la cabeza apoyada sobre el más grande, que escucha música con los auriculares mientras mira por la ventana. Es una mañana soleada. Se dirigen a una casa de veraneo en la costa. Al llegar, el hombre le pide a Lucho (Tristán Miranda), su hijo mayor, que constantemente está con el celular, que le avise a la madre que llegaron.

La casa de la playa parece haber estado un tiempo deshabitada. El cuarto de los niños contiene objetos del pasado que el mayor ya no reconoce como propios. Antes de ingresar, Lucho se detiene y observa. En la habitación predominan los tonos rosados y los acolchados de ambas camas son floreados. Su hermana menor revisa un armario lleno de juguetes y al encontrar una muñeca le pregunta: “¿Me la regalas?”, a lo que Lucho, con gesto inmutable le responde: “No es mía.” Acto seguido se escucha desde la cocina el llamado de su padre: “¡Chicas, ya está la comida!”.

El hombre desenvuelve tres sandwiches de milanesa mientras se escucha, fuera de campo, el relato de un partido de fútbol que proviene de una radio o un televisor. Sólo se acerca a la cocina la hija menor a quien le pregunta: “¿Y tu hermano?”... “No sé”, responde ella. “¿Te dijo algo?”, vuelve a preguntarle con cierta cautela y cuidado, pero la niña se queda en silencio. Luego decide llamarlo por su nombre: “¡Lucho! ¿Venís?”. Cuando el chico se sienta en la mesa, el padre le pide perdón, y éste le responde levantando el dedo mayor...

A diferencia del rol represivo que cumple la madre en *Marilyn*, en *El nombre del hijo*, el padre acompaña al menor y se aproxima siempre desde el respeto y la escucha amorosa. Aquel acto fallido de llamar a su hijo, que ahora es Lucho, como “chica”, responde justamente a eso, a un fallido, a una costumbre o simplemente a cierta torpeza, que inmediatamente trata de reparar con un “perdón”. En este cortometraje, dirigido por Martina Matzkin, el rol de la familia, lejos de ser conservador propone una apertura, que le brinda a Lucho la posibilidad de elegir quién ser. El padre se preocupa por su comodidad y su bienestar y la hermana, también en oposición al hermano de Marcos en *Marilyn*, acciona desde la proximidad y con una mirada carente de prejuicios.

En ambas producciones audiovisuales las acciones están situadas en las afueras de la ciudad, sin embargo, los sentidos que construyen esas espacialidades son diversos: el campo en el que vive Marcos/Marilyn se presenta como un lugar hostil, propicio para el acoso. En cambio la ruta que lleva a la casa en la playa y mismo la costa de *El nombre del hijo*, es un espacio que promueve cierta sociabilidad y no algo que represente un peligro. En este sentido, el mar embravecido de la madrugada al que Lucho se enfrenta cuando sale de su casa, pareciera tener menor peligrosidad cuando el padre advierte que su hijo salió y va a buscarlo para quedarse con él y ver qué le sucede.

Yo nena, yo princesa

Si *Marilyn* y *El nombre del hijo* se centran en el punto de vista de lxs niñxs, *Yo nena, yo princesa* pone el foco en la experiencia de la madre. Por otro lado, mientras que las películas antes analizadas fueron realizadas de manera independiente, la dirigida por Federico Palazzo, cuenta fundamentalmente con el apoyo de Grupo Octubre, Aleph

Media, Arco Libre, Tronera Producciones y la UnLaM y esto se ve reflejado, entre otros aspectos, en el equipo de actores y actrices que trabajaron en el film.

Gabriela (Eleonora Wexler) trata de entender por qué uno de sus hijos mellizos llora todas las noches, tiene asma, se le cae el pelo, se lo ve triste, pero no hay ningún especialista médico que pueda explicar los motivos de su padecimiento. Mientras su marido Guillermo (Juan Palomino) sostiene que tienen que dejarlo llorar para que se haga “macho”, ella busca distintas vías para comprenderlx y ayudarlx, hasta que se encuentra con un documental inglés que trata sobre las infancias trans y eso funciona como un puntapié para llegar a la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) y acompañar a su hijx en la transición de género.

Los recursos cinematográficos que emplea esta película parecieran estar puestos en función de contraponer dos discursos de forma maniquea. Desde el comienzo se observa una fuerte distinción entre los “juguetes de nena” y los “juguetes de nene”. Manuel⁹⁶, desde temprana edad, comienza a mostrar una preferencia por jugar con muñecas rosas, utilizar un vestido de su madre, ponerse pulseras, lo que se contrapone a aquellos objetos que su entorno le regala u ofrece. Cuando su maestra le dice que vaya a jugar al patio con los nenes y le da una pelota azul, esta acción es subrayada desde lo sonoro y desde lo temporal, se resalta el ruido de la pelota al caer al piso y a su vez se ralentiza la imagen. Lo mismo sucede cuando al niñx le regalan un cochecito para su cumpleaños y lo golpea contra la torta.

El discurso maniqueo también se hace evidente en las posturas que proponen las psicólogas a las que acuden. Mientras la Licenciada Rodríguez (María Onetto) le afirma a la madre y al padre de Luana que tienen que implementar el “método correctivo”, ponerle límites, esgrimirse como figuras de autoridad porque la falta de límites hace que haya mayor “delincuencia, drogadicción y desviación sexual”, la psicóloga perteneciente a la CHA, la Licenciada Paván (Paola Barrientos), propone que a todo hay que decirle que “sí”. A su vez, esta última cumple un rol más pedagógico, ya que les enseña y explica a los padres la diferencia entre una persona transexual y una transgénero, así como la idea de que la construcción identitaria no tiene que ver con la genitalidad, a diferencia de lo que afirmaba la psicóloga anterior.

⁹⁶ Utilizo este nombre ya que, en el marco de la ficción, el personaje aún no manifestó llamarse Luana.

Este tipo de polarización también se hace presente en la oposición colegio privado / escuela pública. Mientras que la primera es presentada como una empresa a la que “lo único que le importa es cobrar la cuota”, la segunda se presenta como un espacio abierto, que garantiza los derechos de todos. Cuando Gabriela decide cambiar a sus hijxs a una escuela pública porque en la privada no quisieron renovarle la matrícula al no respetar la identidad autopercebida de Luana, la directora que la recibe, además de comentarle sobre la Ley de Identidad de Género, le dice “yo de lo que me ocupo es de que no se vulnere el derecho a estudiar de nadie”.

En *Yo nena, yo princesa*, se acude al uso de música extradiegética, cosa que no sucede en *Marilyn* ni en *El nombre del hijo*. Desde el comienzo escuchamos un leitmotiv que se utiliza a lo largo de todo el film para subrayar las escenas más emotivas: los instantes en que Gabriela encuentra contención en su madre y esta le acaricia la mejilla; la escena en la que la mujer “descubre” que su hijx es una niña trans; las sesiones de Luana con la Lic. Paván; el momento en el que las mujeres de la familia se organizan para coser el traje de bailarina para la niña, hasta llegar al momento más intenso que es cuando Gabriela y su hija consiguen el otorgamiento del DNI con la identidad autopercebida.

A la hora de pensar en el espacio en el que transcurre esta historia, resulta llamativo el contraste con las historias precedentes. Si reparamos incluso en *Xxy*, *El último verano de la boyita*, *El Bumbún*, y las antes analizadas *Marilyn* y *El nombre del hijo*, observamos que todas ellas están situadas en lugares rurales o costeros, alejados de la ciudad. En cambio, en *Yo nena, yo princesa*, se evidencia una suerte de desplazamiento topográfico. Cuando Luana llega con su madre al consultorio de la nueva psicóloga, que está ubicado a dos cuadras de Plaza de Mayo, la licenciada les pregunta si vienen de lejos, a lo que la niña le responde que tuvieron que tomar tres colectivos para llegar.

Rukovsky (2019) ya se refirió a “un desplazamiento en los imaginarios de lo rural y lo natural ligados a una matriz normativa de la heterosexualidad nacional” (p. 127), aludiendo no sólo a algunas de estas películas sino también a otro tipo de producciones, incluso habla de una “topografía marica y disidente que se dispone en una geografía rural o semiurbanizada” (p. 128). Lo mismo observa Casale (2021) cuando analiza *Marilyn*, quien refiere que “(e)l hecho de que su localización sea el ámbito rural, ligado tradicionalmente al paradigma de la heterosexualidad y el

estereotipo de la masculinidad más ruda, muestra un desplazamiento en el imaginario que cierto cine y literatura vienen llevando a cabo los últimos años.” (p. 211)

En este sentido, podemos afirmar que *Yo nena, yo princesa*, se desplaza hacia la ciudad, dejado atrás la zona rural, que en el caso de *Marilyn* pareciera propicia para una violación, lo mismo si pensamos en la costa de *Xxy*, o el campo de *El último verano de la boyita* o *El bumbún*. Luana corre entre las palomas por Plaza de Mayo para abrazar a su madre, con la Casa Rosada como telón de fondo y como garante de sus derechos. Gabriela encuentra apoyo en distintas personas, instituciones y organismos estatales como la escuela pública; la CHA; el Jefe de Gabinete que se pone en contacto para garantizarle que se va a cumplir la ley y le van a otorgar el DNI a su hija; las mujeres de la familia, y hasta el guardia de seguridad de la casa de gobierno, quien se compromete a hacerle llegar su carta a la presidenta.

Para concluir podemos afirmar que si en las películas dirigidas por Rodríguez Redondo y por Matzkin, la única institución que aparece es la familia, cumpliendo funciones contrapuestas, en un caso represiva y en el otro de acompañamiento amoroso de lxs niñxs, en el film dirigido por Palazzo, la institución que prevalece es el Estado, que a través de distintos organismos, entre ellos el poder legislativo y el judicial, así como la escuela, se presenta como regulador de conflictos y garante de derechos.

En todos los casos lxs niñxs aparecen como sujetos que se resisten a cumplir los mandatos de una sociedad heteronormada y a quienes la “policía de género” no logra reprimir ni normalizar. La infancia es, como decíamos al comienzo, un espacio de pugna de poder y en estas ficciones parecería que aquellas familias que adoptan un punto de vista patriarcal y conservador quedan fuera de la historia.

Bibliografía

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Casale, M. (2021). La identidad como un campo de batalla. La construcción del género en *Marilyn*, de Martín Rodríguez Redondo. *Cuaderno*, (138), 203-216.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

- Maffía, D. (2009). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria.
- Preciado, P. B. (2013). *Terror anal. Manifiestos recientes*. Buenos Aires: La isla de la Luna.
- Rukovsky, M. (2019). Swing de Campo Grande. *Revista Landa*, 8(1), 127-150.
- S/A. (2014). Ley N° 26.743. Identidad de Género. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos.
- Tron, F. y Flores V. (Comps.) (2013). *chonguitas. masculinidades de niñas*. Neuquén: La Mondonga dark.

Propuesta de investigación

La representación de identidades sexuales disidentes en la ficción “El Marginal”

Mazzini Puga, Luciana

mazzinipLuciana@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

En un mundo donde los feminismos, la comunidad LGBTIQ+ y otros movimientos progresistas conquistan cada vez más derechos, es importante analizar cómo estas figuras son construidas en la ficción seriada. En el presente trabajo, se estudia cómo son representadas las disidencias sexuales, específicamente gays y trans, en la ficción *El Marginal* (temporada 1, 2 y 3). Esta investigación se enmarca dentro de los Estudios Culturales y parte de la hipótesis de que dichas disidencias perpetúan estereotipos que legitiman el paradigma heteronormativo.

Introducción

En un mundo donde los feminismos, la comunidad LGBTIQ+, y otros movimientos progresistas, conquistan cada vez más derechos, es importante analizar cómo estas figuras son construidas en la ficción seriada. Esta cuestión está siendo tratada en la ficción desde hace ya unos años, por ejemplo, en telenovelas como “100 días para enamorarse”. Sin embargo, consideramos importante analizar estas representaciones en otros géneros y temáticas, como el policial y lo carcelario, principalmente porque resultan ser productos que son exportados al exterior e incluidas en plataformas globales, como Youtube o Netflix. Entonces, es pertinente pensar y analizar qué imagen de las disidencias sexuales se construyen aquí y se muestran al mundo.

En el presente trabajo, proponemos investigar la ficción nacional *El Marginal*, creada por la productora Underground y emitida- con récord de audiencia- por la TV Pública (luego de salir por este canal, fue relanzada por la plataforma Netflix). La serie consta

actualmente de cuatro temporadas⁹⁷, pero en la presente propuesta nos abocaremos a indagar sobre las tres primeras, con posibilidad de integrar la última. La primera temporada fue lanzada en 2016. A lo largo de trece episodios se cuenta la historia de Miguel Dimarco, un expolicía que se infiltra en la cárcel de San Onofre con una causa inventada para rescatar a la hija de un juez nacional y, así, recobrar su libertad. Sin embargo, es traicionado y debe aprender los códigos de la prisión para sobrevivir y huir. En 2018, se estrenó la segunda temporada – de ocho episodios – que es una precuela de la primera, en la cual se cuenta cómo los Borges (dos hermanos que, más tarde, serán los más poderosos del penal) llegan a la cárcel e inician, en complicidad con el director, una guerra de poder con el preso conocido como “El Sapo”. Por último, en 2019, se lanza la temporada 3, de ocho episodios, que muestra cómo los Borges ya han consolidado su poder en el penal. Mientras tanto, se les presentará la oportunidad de cobrar su libertad si logran mantener a salvo a “Moco” Pardo, un nuevo preso e hijo de un empresario poderoso, acusado de matar a sus amigos en un choque automovilístico.

A lo largo de estas tres temporadas aparecen representados personajes disidentes sexuales. El término disidencia sexual “se trata de aquellas expresiones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual” (Rubino, 2019, p.:62), son “las prácticas, deseos y sentidos, no siempre codificados como una identidad, que difieren de la heterosexualidad como un valor cultural dominante” (Gamboa y Simonetto, 2019, p.:69). Si bien estos personajes son marginales y no cobran gran importancia en la trama, aparecen representados de una manera previamente construida en un guión. Allí radica nuestro interés por cómo se muestran las disidencias sexuales, específicamente las personas gays y trans.

Esta investigación partirá de la hipótesis de que, en *El Marginal*, la representación de los personajes gays y trans perpetúa estereotipos que legitiman la continuidad del paradigma heteronormativo.

¿Desde dónde miramos a las disidencias?

El marco teórico del presente trabajo será abordado desde los Estudios Culturales, siguiendo a Martín- Barbero (1987), desde las mediaciones, donde se producen y disputan sentidos. En este sentido, utilizaremos el concepto de ficción definida por M.

⁹⁷ La quinta y última parte de *El Marginal* ya fue grabada pero aún no hay fecha de estreno.

Buonanno (1999) quien plantea las funciones culturales de ficción televisiva y entre ellas, la familiarización con el mundo social, donde se preserva, construye y reconstruye un sentido común, un substrato de creencias y aceptaciones compartidas socialmente. También, analizaremos la representación mediática como lo proponen Rodríguez y Cebrelli (2013). Las autoras manifiestan que cuando los subalternos son representados en los medios, se debe prestar atención a todo aquello que se incluye y cómo, pero también a todo lo que es expulsado. Esto nos permitirá abordar cómo son representadas las personas gays y trans y ver qué del sentido común cotidiano se preserva, construye o reconstruye.

Además, el análisis será encarado desde una perspectiva de género. En esta línea, recurriremos al “género” como lo plantea la historiadora Joan Scott (1990): “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado” lo que ofrece “un modo de diferenciar la práctica sexual de los roles asignados a mujeres y hombres”. Por su parte, Silvia Elizalde (2006) plantea la necesidad de articular los trabajos académicos con los planteos teóricos del feminismo y los estudios culturales con perspectiva de género “interesados en revisar tanto los binarismos taxativos (sexo/género, varón/mujer, masculino/femenino, biología/cultura) como las propias operaciones teóricas que los perpetúan al no cuestionar simultáneamente los procesos que acompañan su producción”. Asimismo, nos será productivo el concepto de heteronormatividad. Warner (1991, como se citó en Ventura, 2016) llama así a un razonamiento hegemónico en torno a la sexualidad que legitima y privilegia la heterosexualidad como único modelo válido de relación sexo-afectiva y de parentesco. Desde esta categoría nos posicionaremos para analizar cómo es representada la disidencia sexual en la ficción.

Para confirmar o refutar nuestra hipótesis, nos resultarán útiles los términos de “estereotipo” y “estigma”. Con respecto al primero, invocaremos a Walter Lippmann quien lo define como “las imágenes que se hallan dentro de las cabezas (...) de los seres humanos, las imágenes de sí mismos, de los demás, de sus necesidades, propósitos y relaciones” (1922, como se citó en Ferreres 2009). En tanto que, con el término de estigma, citaremos a su creador E. Goffmann (2006), quien plantea que es un atributo desacreditador de la persona que lo lleva, la sociedad diferencia e inferioriza a su portador. Esto nos permitirá identificar si existe una representación estigmatizante de la disidencia sexual en *El Marginal* y si se reproducen estereotipos de género.

Asimismo, las relevaciones que se hagan de la visualización de la serie y su puesta en relación con la bibliografía, también serán contrastada con entrevistas a colectivos de disidencias sexuales y a los guionistas y directores de la serie, para dar cuenta de cuál fue el mensaje que se quiso emitir al momento de producir la ficción y cuál fue el mensaje recibido. En otras palabras, pondremos en juego las “mediaciones” de las que habla Barbero, el lugar donde se disputan los sentidos.

Observaciones preliminares

Tratándose de una propuesta de investigación que apenas ha comenzado, solo se tienen observaciones preliminares, pero no definitivas. Tras la visualización de las primeras temporadas de *El Marginal*, la identificación de personajes disidentes sexuales, la sistematización de datos y la puesta en relación con una parte de la bibliografía escogida, se han distinguido algunos puntos:

- La reproducción de una mirada heteronormativa en los personajes trans a través de estereotipos.
- Durante la primera temporada no hay una visualización de personajes trans, lo cual fue tomado como un dato relevante al dar cuenta que no existe una representación de las minorías disidentes.
- Las relaciones sexo-afectivas entre los personajes trans y los cisgénero son exclusivamente heterosexuales, lo que evidencia el paradigma heteronormativo.
- Existe una mirada estigmatizante sobre las personas trans autopercebidas como mujeres puesto que las mismas se encuentran en un penal para hombres, en lugar de uno para mujeres. Este será un punto a preguntar a los guionistas y directores.
- Ocasionalmente, se reconoce la identidad de género autopercebida de los personajes trans por parte de los personajes cisgénero.
- La reproducción de una mirada estigmatizante sobre los personajes gays mediante estereotipos.

Bibliografía

Buonanno, M. (1999). La ficción y las realidades múltiples del mundo en que vivimos. En *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales* (pp. 49 -69). Barcelona: Editorial Gedisa.

- Casetti F. y Di Chio F. (1997). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Elizalde, S. (2006). El androcentrismo en los estudios de juventud: efectos ideológicos y aperturas posibles. *Última Década*, 14(25), 91-110.
- Ferrere J. (2009). Opinión pública y medios de comunicación. Teoría de la agenda setting. *Gazeta de Antropología*, 25(1). Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G25_01JoseMaria_Rubio_Ferreres.html.
- Gamboa J. y Simonetto P. (2019). Entre normativas y disidencias. Políticas sexuales en Argentina y Chile durante el siglo XX. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. (69), 99-126. Recuperado de <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/57108/50900>.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Nebra, J. (2018). Juventud(es) y masculinidad(es) en la serie televisiva El Marginal. Un análisis socio-antropológico con perspectiva de género. *Question/Cuestión*, 1(60), e115. <https://doi.org/10.24215/16696581e115>
- Rodriguez G. y Cebrelli, A. (2013). ¿Puede (in)visibilizarse el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, (76).
- Rubino A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista Luthor*, 9(39), 62-80).
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Settanni S. (2013). Sexualidades politizadas y medios de comunicación: la Marcha del Orgullo LGBT de Buenos Aires. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, (5). Recuperado de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4784/3915>.
- Ventura R. (2016). Tendencias de investigación sobre la heteronormatividad en los medios de comunicación. *Opción*, (10), 932-952.

Derivas de la voz

Bifurcaciones, reencuentros y proliferaciones del habla y los estados sensibles

Naput, Alicia
anaput@gmail.com
FCE. UNER

Resumen

Nos proponemos pensar dos ficciones documentales desde la mirada ya clásica de Teresa de Lauretis del cine como tecnología de género, poniendo en foco las derivas de la voz como poética y estética de queerización del cuerpo (cuerpo-somateca: “ficciones somatopolíticas” producidas por las políticas de género, por el régimen político heterosexual, pero también, como situación política, lugar de fallo y resistencia). Desde Mary Anne Doine pretendemos focalizar las políticas y las poéticas de la voz, considerando la heretogeneidad del cine, la situación cinematográfica en los tres espacios: el de diégesis, el espacio visible-pantalla; el espacio acústico del auditorio (y consecuentemente las relaciones campo-fuera de campo). Ello en *Lembro mais dos corvos* (Vinagre, Brasil, 2018) y *Play Back. Ensayo de una despedida* (Comedi, Argentina, 2019). Desde la disociación y re-asociación ficcional de cuerpo voz/voces, de *Play Back*, a la performance de la confesión relato íntimo devenida autoría-dirección (¿a dos voces?) de *Lembro mais dos corvos*.

El cine y otras formas de registro, no solo van archivando lo que se pierde; también monitorean aquello que sucede en el tiempo que habitamos antes de que las nuevas formas nos permitan reubicar dentro de nuestras convenciones la fantasía de la vida soberana que se despliega en nuestras acciones.

Lauren Berlant

Las personas que nacen en mundos inhóspitos y entornos poco confiables desarrollan ante las nuevas precariedades, respuestas distintas de aquellas que desarrollan quienes dan por sentado que habrán de ser protegidas. Pero ninguno de los estilos normativos de gestión del afecto de estas condiciones satura en el caso de una persona, la totalidad de su ser...de su modo de interactuar con sus

*pares y con el mundo, o de su experiencia del mundo como fuerza
que la afecta.
Lauren Berlant*

*Una voz siempre habla desde algún otro lugar que no es el propio cuerpo.
Mounira Al Solh*

Esta escritura es el fruto de una complicidad, de una amorosa e inspiradora complicidad y de su propia (obsesiva) búsqueda de sentido, de la pregunta acerca de su justificación. En cuanto a la complicidad nos referimos a la del convite del seminario “En los confines del género y el cine. Reflexiones, sensibilidades y zonas de contacto” propuesto por Julia Kratje y Marcela Visconti, por sus miradas rigurosas y sus incitaciones feministas, por la agudeza sensible de su cinefilia que advierte las tensiones entre los abordajes teórico-críticos y la fruición cinéfila. Y asume esas tensiones, en una escritura que se sabe (y se desafía) agencia feminista y cinéfila. El cine se hace parte en sus escrituras de esa pedagogía de los sentidos que, al decir de Sara Ahmed, es antes que nada el feminismo: “Aprender qué nos quieren decir nuestros sentidos en el esfuerzo político por desaprenderlos...Aprender a no hacer suposiciones, a preguntarnos cómo tratarnos. Disponernos a No estar en casa, no estar en una palabra o en un mundo, no sólo para conocer esa palabra y ese mundo, sino para abrir otras posibilidades.”⁹⁸

En cuanto a la pregunta en torno de su justificación, esta escritura pretende desplegarse interrogando las imágenes y los textos en una conversación que se sitúa en el cine, como un territorio de pensamiento y acción. Considerando a las imágenes como sujetos que, al decir de Mitchell, tendrían una vida social paralela a la vida de sus anfitriones humanos, y al mundo de los objetos que representan y por ello “constituirían como una segunda naturaleza, maneras de hacer mundo que producen nuevos acuerdos y percepciones del mundo.” Y, en esa misma dirección, asumiendo el desafío de que ninguna teoría/mirada crítica feminista y del análisis del cine puede elevarse por encima de los propios films (instituyendo algún tipo de jerarquía

⁹⁸Ver: <https://latfem.org/critica-del-genero-conservadurismo-de-genero/>

epistémica). Lo que precisamos son formas de teoría coloquial, incrustadas en la práctica del cine, ⁹⁹ involucrada – además- en la imaginación de modos de aprehender el presente histórico.¹⁰⁰

Presentaremos una lectura, una escucha, de dos films documentales: *Playback. Ensayo de una despedida* (Argentina, 2019), de Agustina Comedi y *Lembro mais dos corvos* (Brasil, 2018), de Gustavo Vinagre.

Focalizaremos la voz en relación con los cuerpos fílmicos, situándonos - de la mano del abordaje de Marie Ann Doane¹⁰¹- en los espacios fílmicos: el de la diégesis; el del plano-pantalla y el del auditorio, interrogando la relación voz-cuerpo. La tentativa es poner en cuestión el papel de la voz/ las voces, como carnadura del /los cuerpos fílmicos. Exploraremos, entre textos e imágenes fílmicas, los desplazamientos y las formas dinámicas de articulación, disociación, proliferación y dispersión de la relación voz y el cuerpo fílmico.

La interpretación de los films, la búsqueda entre films y textos, pone en juego (en alguna medida presupone) algunas categorías teóricas que comprometen imágenes o figuraciones del cuerpo. En primer lugar, la de cuerpo como somateca, propuesta por Paul B. Preciado, como ficción somato-política, que renuncia a un retorno crítico de la soberanía del yo como horizonte de la crítica y asume la ficción como táctica (de sí) resistencia-interrupción-desplazamiento en la iterabilidad de los protocolos del régimen heterosexual y las políticas de género. El cuerpo como ficción somato-política sitúa las resistencias como tácticas dentro del régimen biopolítico, incorpora la fantasía/figuración ciborg y relocaliza a la imagen del cuerpo-máquina de la res extensa cartesiana como fantasía fundacionalista del patriarcado. La categoría de somateca no se agota en una imagen, claro está, pero prolifera en ellas, desde las imágenes *Videodrome* (1983) y *Existenz* (1999) de David Cronenberg hasta el despliegue de las imágenes en los estudios genealógico-críticos como los de Jacques Laqueur, *La construcción social del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. “El”

⁹⁹“... lo que se requiere son formas de teoría coloquial, incrustadas en la práctica de los medios, dice Mitchell, incrustadas en la práctica cinematográfica, diríamos nosotras. Meta-imágenes, objetos-medios que se reflejan en su propia constitución. Evocando a Robert Morris, dice Mitchell (2017: 265): cajas con el sonido de su propia creación.

¹⁰⁰Modos de “abordar el componente afectivo de la conciencia histórica”, en palabras de Berlant (2020).

¹⁰¹ Doane (1980)

cuerpo-somateca, archivo de imágenes e imagen de ese archivo (de su deriva-devenir). La provocación de Preciado, remite a lo que Butler problematizara en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, también de la mano de las imágenes, de la lectura de las imágenes, en relación con el acto de fotografiar y la capacidad de afectarnos de las fotos en relación con las vidas que merecen ser lloradas, dueladas y las que no.¹⁰² Ese reenvío de Preciado a Butler se nos aparece en el modo como la autora pone en juego la relación cuerpo, límite, yo, supervivencia. “Lo que limita quien soy yo es el cuerpo, pero el límite del cuerpo nunca me pertenece plenamente a mí. La supervivencia depende menos del límite establecido al yo que de la sociabilidad constitutiva del cuerpo” (Butler, 2009: 85) “El cuerpo respira, respira con palabras y encuentra ahí cierta supervivencia provisional. Pero una vez que el aliento se convierte en palabras, el cuerpo se entrega a otros en forma de llamamiento.” (Butler, 2009: 92). El cuerpo se expande, se vuelve poroso, es casi lo opuesto al límite y la propiedad de sí, es relación, mezcla de materias de diversas naturalezas que no sobreviven sino en el vínculo: “el cuerpo respira con palabras...se entrega a otros en forma de llamamiento”¹⁰³. El *cuerpo situación*, remite directamente a las formas del montaje y la composición, capas de duración superpuestas, deriva temporal que articula diversas formas de intervalos. Ese abordaje se orienta a valorar la puesta en jaque de la unicidad del yo o, dicho de otro modo, su carácter ficcional, su hechura tanto histórica como poética, a afirmar su naturaleza discursiva. Buscamos comprender cómo dos narrativas fílmicas documentales figuran/actúan una queerización del cuerpo fílmico: despliegue performático de la somateca, agenciamiento cinematográfico feminista. Nos preguntamos cómo el cine documental interviene politizando¹⁰⁴ en clave feminista-

¹⁰² Butler reflexionaba sobre los efectos (afecciones) de la fotografía como acto de guerra, no solo en quienes son cosificados por el acto de fotografiar, sino en aquellxs que le niegan a esas vidas el derecho al duelo.

¹⁰³ Butler sostendrá que existe una relación quiasmica entre cuerpo y habla, contra cualquier reificación del cuerpo y, recíprocamente, contra toda complementariedad o subordinación entre cuerpo y habla. La relación entre habla y cuerpo es un quiasmo. Una relación que acontece en un pliegue entre la inversión y el exceso (no constituyen una exterioridad uno del otro, y tampoco coinciden). “El habla es corporal, pero el cuerpo suele exceder el habla y, a la vez, el habla permanece irreductible a los sentidos corporales de su enunciación.” (2010: 251).

¹⁰⁴ Compartimos con Jacques Ranciere el sentido de politizar como desbaratar y reorganizar el reparto y los modos de compartir lo sensible. Hablamos tanto de la dimensión estético sensible de la política, como de la politización de las formas estéticas. Cómo el cine hace política renovando, conmoviendo las sensibilidades (heteropatriarcales) y participando en la invención de formas renovadas de comunidad sensible. Y cuáles desacuerdos estéticos (entre los modos de hacer, de

quer las formas clásicas del testimonio (entrevistas, cabezas parlantes) y la presencia de voces acusmáticas.¹⁰⁵ De qué modos este cine documental como tecnología del género (como tecnología del yo), escribe visibilizando, oyendo y pensando la potencia de su exceso.

El propósito es pensar ese movimiento que De Lauretis describe de este modo:

“...el cine de vanguardia ha mostrado que el fuera de plano existe concurrentemente y a lo largo del espacio representado, lo ha hecho visible reparando su ausencia en el cuadro o en la sucesión de cuadros, y ha mostrado que incluye no solo a la cámara (el punto de articulación y perspectiva desde el que la imagen se construye) sino también al espectador (el punto donde la imagen es recibida, re-construida y re-producida en/como subjetividad). Ahora bien, el movimiento dentro y fuera del género como representación ideológica, que digo que caracteriza al sujeto del feminismo, es un movimiento de atrás para adelante entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que esa representación omite o, más significativamente, vuelve no representable. Es un movimiento entre el espacio discursivo (representado) de las posiciones que los discursos hegemónicos vuelven disponibles y el fuera de plano, la otra parte, de esos discursos: esos otros espacios tanto discursivos como sociales que existen, desde que las prácticas feministas los han (re)construido, en los márgenes (o “entre líneas”, o “a contrapelo”) de los discursos hegemónicos y en los intersticios de las instituciones, en prácticas de oposición y en nuevas formas de comunidad. Esas dos clases de espacios no están ni en oposición uno con otro ni eslabonados en una cadena de significación, pero coexisten concurrentemente y en contradicción” ¹⁰⁶

Nos preguntamos cómo estos films documentales inventan modos específicos de hacer y deshacer el género. De hacer del género la puesta en escena de su narrativización, la exhibición -encarnación -actuación de su máscara.

decir, imaginar, visibilizar y sus articulaciones) colaboran en la redefinición de lo que es y puede el cine.

¹⁰⁵ Las voces acusmáticas son aquellas que se presentan como “ambientales”, que no pueden identificarse con una causa de la que emerjan. La exploración sobre las voces acusmática ha llegado hasta los ejercicios de los maestros pitagóricos que cubrían sus rostros con velos para potenciar la influencia de la voz sobre sus discípulos.

¹⁰⁶ (De Lauretis, 1996: 34)

Cómo cada film despliega una política (y una poética) de la voz en una puesta en escena que construye narrativamente al yo como ficción siempre desplazada y comprometida (a la vez) en la búsqueda de reencuentro del “del habla con los estados sensibles”.¹⁰⁷ Interesa explorar los modos como cada film construye los lugares de la voz (el habla) en relación con el cuerpo fílmico, cómo se exhibe cada vez el exceso y la irreductibilidad (entre cuerpos y habla), como la imagen fílmica (montaje) puede pensar(se) como tecnología de género, en clave queer, como narrativa-imagen (ficción teórica) del cuerpo somateca.

Nos servimos de algunas categorías, conceptos y relaciones con los que interrogamos los films a sabiendas de que la experiencia, el disfrute, de la condición anfibia de las imágenes (espejo y memoria fantasmática del mundo) nos devolverá siempre (si sabemos oír) al territorio de la pregunta, de la inquietud, del misterio.

Antes de comenzar compartiendo nuestra interpretación/escucha de los films, mencionaremos que ha sido clave el encuentro reciente con el ensayo de Pooja Rangan, *The skin of the voice: Acusmatic illusions, ventriloquial listening* (EEUU, 2019)¹⁰⁸. El mismo -de cuya lectura solo daremos cuenta de manera parcial y en un primerísimo acercamiento-nos ha permitido no solo acercarnos/tener noticia de/a valiosos aportes críticos de una documentalista libanesa, Mounira Al Solh¹⁰⁹, sino aventurarnos a desarrollar nuestras hipótesis de lectura aun con materiales fílmicos dispares a los presentados por la autora.

¹⁰⁷Esta expresión es usada por Suely Rolnik en un bello texto en el que piensa en la voz al hilo del relato de una anécdota vivida con Gilles Deleuze. Ella se reencuentra con el deseo de cantar, tras años de exilio en París, a partir del taller coordinado por Deleuze. Rolnik reflexiona en el escrito acerca de la separación del habla de los estados sensibles, como un modo de sobrevivir al (en el) exilio (dejar de cantar). En relación con la irrupción del canto en el taller, Deleuze le dice que nunca pierda su “gracia”: “Ese dejarse contaminar por el poder misterioso de la regeneración de la fuerza vital.” Ella reflexiona al respecto que tanto la amnesia (esa separación del habla de los estados sensibles) como el reencuentro del canto en su lengua, son estrategias de supervivencia que comprometen a un *cuerpo colectivo*, como cuerpo agonizante y como agente de esa regeneración de la fuerza vital. http://www.medicinayarte.com/libros-digitales/oficina/biblioteca/deleuze_esquizoanalista.htm

¹⁰⁸Nos permitimos el gesto heterodoxo de parafrasear a Pooja Rangan, sin citar su escrito pues lo nuestro es una lectura, una aproximación a su ensayo.

¹⁰⁹Referiremos fundamentalmente a algunas de las reflexiones que expone Pooja Rangan a partir de la consideración del cortometraje experimental de Mounira Al Solh.

Las formas documentales¹¹⁰ como laboratorio de complicidades queer

Primero, nos permitiremos un rodeo con Jacques Ranciere en torno de la ficción y el documental, más bien de la naturaleza ficcional del documental.

La primera acepción de *finger* no es “fingir” sino “forjar”. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un “sistema” de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película “documental” no es lo contrario de una “película de ficción” porque nos muestre imágenes en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo.¹¹¹

La realidad como dato a comprender, como pregunta, y la narratividad: componer descomponer, montar desunir cuerpo y voces, dilatar o comprimir el tiempo: la esencia de la producción imaginaria, dice Jacques Ranciere. Es lo que encontramos en los films que comentaremos, con los que pensaremos, un despliegue narrativo lanzado ha comprender/pensar un mundo...y algo más, un despliegue lanzado a desbaratar/perturbar algo de las rutinas perceptivas con las que nos asimos a un mundo. Incluso diríamos que para estos films (como ensayos documentales o documentales ensayos) intervenir, agenciar un mundo es el mejor modo de comprenderlo, es decir se diluye, se vuelve porosa la frontera entre comprender (receptividad/escucha/mirada) e intervenir (narración/ficción/montaje).

¹¹⁰Esta denominación se ajusta de modos diferentes a cada uno de los films de los que nos ocupamos aquí. Tal como lo señala la propia Agustina Comedi, *Playback. Ensayo de una despedida*, se identifica mejor con el “cine-ensayo”. Sin embargo, nos interesa considerarlo un documental/documento en dos sentidos: un ensayo acerca de la construcción de archivos de sentimiento (al decir de Ann Cvetkovich) como estrategia Feminista/queer en Argentina y un aporte en sí mismo a ese archivo.

¹¹¹Ranciere (2005, p. 181)

La escucha, la interpretación de los films elegidos se articula, se escribe – como decíamos- sobre un telón de fondo y en diálogo con dos lecturas teóricas. La de Marie Ann Doane “A voz no cinema: A articulacao de corpo e espacio”; en especial sus aportes para focalizar el papel de la voz en el documental. Espacios y Políticas de la voz. Y el primer acercamiento al ensayo de Pooja Rangan, *The skin of the voice*, especialmente su análisis del documental “Paris without a sea” de Al Solh, en sus aportes respecto de la acusmática y la escucha *ventriloquial*.

Para tematizar el papel de la voz en el cine, orientar el análisis, Doane focaliza el concepto de espacio, que permite problematizar las heterogeneidades constitutivas del cine. Distingue entonces tres espacios: El de la diégesis, un espacio sin límites físicos, virtual y modelado por las singularidades visibles y audibles del film; el espacio visible, rigurosamente hablando, dice Doane, el de la “tela”, que contiene los significantes visibles del film; el espacio acústico de la sala de proyección (que, en cierto modo, envuelve al espectador). La relación entre estos espacios varía según los diferentes tipos del film: documental, ficción, cine de vanguardia; sostiene Doane.

Lo que une a los tres espacios no es otra cosa que la práctica significativa del propio film, como una especie de meta-espacio en el que el discurso cinematográfico se desenvuelve. Esta observación de la autora resulta clave. Esa voluntad de unificación será el horizonte que considerará para analizar el papel de la voz, los diferentes modos de articular voz-cuerpo fílmico. Distingue entonces:

La *voz off*, sometida al destino del cuerpo; pertenece a un personaje que está “confinado” al espacio de la diégesis cuya voz no está sincrónicamente en el plano, pero puede aparecer (hacerse visible) en otra escena que reúna la voz con su origen. Y la *voz over*. Nos detendremos especialmente, en las consideraciones en torno de esta última, especialmente usada en los films documentales. Esta es una voz descorporizada, carente de especificidad en tiempo y espacio.

Marie Ann Doane sostiene, con otros autores, que en la historia del documental esta voz ha sido predominantemente masculina, también denominada *voz de dios*. En general, o más clásicamente, se trata de una voz disociada de cualquier figura específica, cuya autoridad y jerarquía (en relación con la función de comentar las imágenes) se sustentaría justamente en su irreductibilidad a las limitaciones espacio temporales del cuerpo. Esa voz está dirigida a los espectadores. En referencia a relación entre la voz over y la expectación, focaliza el placer audible y reflexiona acerca

del poder unificador de la voz, su poder alucinatorio como extensión o reestructuración de un cuerpo, su poder de marcar unidad o separación de cuerpos (unidad o separación imaginaria).

Desde los aportes del psicoanálisis, la autora piensa la unidad imaginaria asociada a la primera experiencia de la voz y su quiebre a partir de la intervención del padre (interdicción), cuya voz actúa como un agente de separación (¿comprometiendo el deseo de la madre?) y constituye a la voz de la madre como irrecuperable objeto de deseo.

En torno de la voz y sus relación con los cuerpos fílmicos Doane revisita a Eisner y Adorno que sostienen que el espectador está siempre consciente de la divergencia entre la profundidad de la voz y la bidimensionalidad de la imagen, de la inevitable separación entre cuerpo representado y su voz, en el cine sonoro la música tiene la tarea de cubrir el foso entre cuerpo y voz (sostiene Adorno), sostener la armonía imaginaria.

Estas consideraciones involucran el tratamiento de la voz y su papel en la unificación de los espacios, poniendo de relieve sus reverberaciones -entre los dos primeros y el tercero- en la relación fantasmática de los espectadores con sus propios cuerpos.

La puesta en escena clásica, se empeña entonces en negar la heterogeneidad del “cuerpo” del film; sostiene Doane. Las estrategias significantes ligadas a esos efectos homogeneizantes serían, según la autora: sincronización entre imagen y sonido en la que la unidad se percibe como un dato; la *voz en off*, implicada en la continuidad temporal/ extensión de un espacio coherente, y la *voz over* (comentario), que se sitúa más allá de la imagen para dotarla de inteligibilidad.

La autora observa de qué modo el cine de vanguardia ha intervenido estableciendo disyunciones en la relación entre sonido y significación, contrariando o poniendo en cuestión el poder de representación de la voz. (el rechazo de la estructura campo-contracampo en el uso de la voz off en el cine de Godard, o el uso del sonido y la voz en Straub para enrarecer la progresividad en la duración).

Pero lo que nos interesa particularmente es su consideración acerca de una erótica política de la voz¹¹² vista desde una perspectiva feminista. En primer lugar, sitúa los

¹¹²Nos referimos a lo que (según la autora) Bonitzer identifica como modos de contribuir a la definición de otras políticas (o eróticas) de la *voz off*. De las cuales surgirían otras imágenes del cuerpo, en palabras de Lyotard “un cuerpo invitado a expandir sus capacidades sensoriales más allá

efectos ambivalentes de ubicar a la voz como alternativa frente a la imagen, como un medio en el cual la mujer puede hacerse oír... “devolver a la mujer la voz”, como componente prioritario de una “erótica de la voz”, según Bonitzer. Señala que según el psicoanálisis la voz remite tanto a aquella presencia materna (indiferenciación- enredo pre-edipiano) como al instrumento de interdicción “propio del orden patriarcal”.

Una erótica política que presupone una fantasmática basada en imágenes de un cuerpo sensorial expandido, está presa de una ambigüedad que el feminismo parece confrontar. Por un lado, existe el peligro de fundar una erótica en un concepto de cuerpo -toda vez que el cuerpo ha sido EL terreno de opresión de la mujer- asumido como garantía última de una diferencia (y una carencia); y por otro lado, existe a la vez, el beneficio (o la potencialidad) de que justamente por ser el cuerpo el terreno principal de la opresión, el cuerpo precisa ser el lugar donde la batalla política debe ser librada. Debe ser ese el terreno en el que es preciso inventar alternativas...contrariar las naturalizaciones de la ideología patriarcal. Hacer del cuerpo un territorio de interrogación/exploración/invencción.

Resulta muy interesante esta apertura a pensar una política de la voz, del uso/tratamiento de la voz en el cine y su relación con el cuerpo (del personaje, del espectador) problematizando al cine en clave topológica, como una serie de espacios frecuentemente jerarquizados o enmascarados entre sí al servicio de la ilusión representacional. (Doane, 2003: 475) Ello abre la posibilidad de la experimentación en torno de la pregunta por las fronteras y la naturaleza de los cuerpos en el cine, por las formas en las que voces representan/hacen presentes personas; las formas y la formación de las rutinas perceptivas y sus desbaratamientos...y también cómo estamos/habitamos (cuerpos espectadores y protagonistas) en todo lo que vemos y oímos.

Incluimos en la conversación, algunos aportes del ensayo de Pooja Rangan (2019). Compartiremos una escucha – una aproximación- de parte de su ensayo, asumiendo los riesgos de no contar con una traducción al castellano. Retomaremos algunas de sus

de la medida.” (Doane, 2003: 473). La autora se interroga de manera interesante si esas eróticas (o cuales) podrían fundar una teoría o una práctica política. Entendemos que se refiere a una práctica que cuestione, desbarate, subvierta las jerarquías perceptivas/sensoriales/cognitivas como prácticas de subordinación.

valiosas consideraciones acerca del cortometraje documental *Paris without a sea*, de la cineasta libanesa Mournira Al Solh, que dialogan con los aportes de Doane.

El ensayo de Rangan piensa dos trabajos documentales: en primer término, el clásico de Julie Dash, *Illusions* (1982) y en segundo lugar, el cortometraje de Al Solh al que referimos más arriba. Nos detendremos en algunas observaciones, en la que la crítica y teórica considera reflexiva y críticamente la invención, por parte de la cineasta libanesa, de un dispositivo filmico singular en el tratamiento de las voces de los varones que entrevista para su documental. El dispositivo interviene en la relación entre voces y s filmicos y se orienta a desmontar la creencia en la voz como principio de realidad que compite con la ilusión de la imagen.

Al Solh – según Pooja Rangan- revisa y pervierte el sentido y el papel de las voces acusmáticas, aquellas que (según lo han planteado otrxs teóricos) son las voces de las cuales desconocemos o no identificamos su causa. Veíamos en el tratamiento de Doane, la voz de dios en el comentario documental clásico.

Pooja nos recuerda que esa es en general una voz masculina (como lo hace Doane), blanca, universal, es el habla de la verdad en el cuerpo del film. Tanto el cine directo, como el cine verdad habían cuestionado esta rutina documental a través de las entrevistas, las *cabezas parlantes*, promoviendo la ilusión de la autenticidad de la inmediatez, sostiene la autora.

Otro modo de alterar los efectos de la *voz acusmática* en *voz de dios*, como sabemos, es borrar el velo acusmático de la voz, recurriendo a voces que resalten o hagan “visible” la singularidad del hablante. Las voces minoritarias pueden ser desacusmatizadas a pesar de no tener cuerpo, por la evidencia audible del género, la raza, la educación que puede envolverlas, darles peso-cuerpo.

En esta observación queremos detenernos en primer lugar. La voz hablante es capaz del mismo tipo de fantasía que la imagen, sostiene Poojan, los hábitos discriminatorios de mirar y escuchar determinan cuál de las ilusiones pasa por realidad. El cuerpo vocálico puede competir con el cuerpo visible del hablante.

Según nos dice Pooja Rangan, Al Solh como documentalista feminista (esta es su propia definición) no se propone llevar nuestra mirada hacia las voces minorizadas o subalternizadas, ni recuperar el “velo-manto de anonimidad” visual del dispositivo de acusmatización. En lugar de ello, produce una expresión concreta del cuerpo vocálico

como un tipo de “velo” para el auditorio. Un cuerpo secundario reemplaza un modo de ser o tener un cuerpo. ¿Cómo?

En el apartado *Desplazamientos ventroloquiales*, Pooja Rangan nos describe el trabajo de All Solh¹¹³ en su cortometraje documental “Paris without a sea”. Su trabajo -que es parte de un proyecto multimedia más amplio- consiste en un conjunto de entrevistas en las que conversa con un grupo de varones libaneses (entre ellos su padre) que comparten una actividad que es a la vez, una pasión: salir a nadar juntos por el mar. Inmediatamente después de nadar, conversan de todo un poco. Lo novedoso es que en el trabajo de montaje All Solh inventa un dispositivo que consiste en reemplazar las voces de los entrevistados por la propia (que también se escucha en las preguntas), pero imitando las inflexiones y gestos vocales. Se proyecta su voz como *voz over* sobre los torsos parlantes de los entrevistados; la voz femenina (de la entrevistadora) se proyecta en esos torsos como la de un ventrílocuo.

Se superponen (pervirtiéndose) dos convenciones del realismo documental: *las cabezas parlantes* con *la voz acusmática*, y se proyecta esta segunda sobre la primera. Lo que obviamente deshace el efecto de realidad.

Pooja Rangan cita a la cineasta, en una interesante observación respecto de la operación de ventriloquia: “Una voz siempre habla desde algún otro lugar que no es el propio cuerpo.” Se trata de ocupar vocalmente el mundo, de un modo que sus condiciones de existencia corpórea no lo permitirían. Intervenir en ese mundo de varones con su voz.

La autora recupera e interroga alguna de las anécdotas, momentos de los diálogos, en los que emerge la pregunta acerca de los cuerpos y la vida, el nadar como un modo de “emigrar” sin dejar su patria, las formas de un “estar fuera de lugar”, las experiencias del cuerpo y lo propio. Por ejemplo, en una instancia de la conversación uno de los hombres habla de su amada como “sus propias venas”. Al Solh pregunta inmediatamente después, qué haría si su mujer le pidiera emigrar a las montañas. El entrevistado responde de manera categórica: Le diría que se vaya sola, ella es mis venas, pero el mar es parte de mis ojos.

¹¹³Referencia de All Solh. Artista libanesa residente en Amsterdam, cineasta y artista visual. Los temas que ha transitado en sus producciones son: Inmigración, traducción, comunicación, malentendido, apropiación

Ese estar fuera de lugar, involucra, de otro modo, la propia escucha de All Solh, el de una mujer cineasta libanesa, joven, emigrada a Amsterdam. ¿Desde donde escucha All Solh? ¿Donde reside ese/su/un cuerpo?

Pooja observa como la absurda performance ventrílocua de All Solh, la manera ventriloquial de escuchar, desbarata el modo como el oído y la vista, disciplinados, actúan coordinados para mantener las jerarquías sociales.

All Solh encarna (vocálicamente) la cubierta protectora del desplazamiento acusmático de su voz, en el mismo movimiento en el cual desnuda a los hombres como una piel cosificada; y los transforma, de sujetos hablantes en marionetas de ventrílocuo. Ser parte de ese desplazamiento es tan importante para ella como para esos hombres nadar...formas de “estar fuera de lugar” que amplían las fronteras del cuerpo.

De manera sugerente Al Solh comenta otro momento de una conversación con un entrevistado. Ella pregunta por las ciudades sin mar y las marítimas. No hay ciudades sin mar, pueden estar más cerca o más lejos del mar, pero no hay ciudades sin mar, responde el entrevistado. El desplazarse de los cuerpos, es vital...para ella es tan vital el desplazamiento a través de la voz, como para ellos nadar. Estar “entre”, la supervivencia depende (de diversos modos) de la sociabilidad constitutiva del cuerpo.

All Solh, analiza Pooja, nos invita a una escucha ventriloquial, una escucha que contemple las costuras entre los orígenes corpóreos de la voz y los cuerpos a los que esa voz les da entidad, existencia. La apuesta es al extrañamiento, claro está.

La apuesta es que advirtamos - experimentemos - que la escucha no es una actividad neutral. Se activa una puesta en cuestión de los procesos sociales, de los marcos perceptuales que median la recepción de las voces acusmáticas.

La “piel de la voz”, remite a que la voz puede ser cosificada, señala cómo la escucha es cómplice de esa reificación y está entretejida con la vista al participar de una distinción ritualizada entre la voz ideal y las otras voces. Las voces ideales son percibidas como despegadas, desencarnadas, desplazadas de su fuente. En cambio, las voces minoritarias son percibidas con una piel, aunque sus cuerpos sean invisibles. Los procesos perceptuales están inscritos ideológicamente.

Reconceptualizar la voz como piel sugiere también que la voz se puede desplazar de su fuente y puede ser relocalizada en otro lugar imaginario, incluso sin la asistencia de una barrera visual. La proyección de All Solh (de su propia voz) en los cuerpos

masculinos sustitutos actúa como un suplemento (observa Pooja Rangan) que paradójicamente rasga el velo de las voces acusmáticas que gozan de su protección.

AllSolh, afirma Pooja, desarrolla un idioma audiovisual que nos invita a escuchar de manera ventrílocua (ventriloquial) todas las voces, como si fuera una performance acusmática que las aliena de los cuerpos, aquellos de los cuáles la voz “emana”. Esta escucha ventrílocua (ventriloquial) puede funcionar como un tipo de ajuste perceptual que intervenga activamente en contra de los diferentes marcos de escrutinio para percibir todas las voces en condiciones acusmáticas que emergen y están en contienda con las condiciones sociales asimétricas.

Esta acotada consideración del análisis de Poojan Rangan sobre el cortometraje de All Solh, habilita unas preguntas acerca de los modos que puede activar el cine para poner en cuestión el vínculo natural(izado)entre la voz y cuerpo del que “emana”. Para producir modos de distanciamiento, habilitar la escucha del testimonio como performance, preguntar por la máscara de la voz, como alternativa de la piel de la voz.

Playback. Ensayo de una despedida

El film comienza con imágenes de cinta de video marcada (negro), luego aparecen unas imágenes de un camarín. Colores y brillos de los años '80/'90, el tiempo del vhs, sombreros, algunas plumas. Mientras comenzamos a distinguir rostros, la voz en off nos orienta: “Estábamos en Córdoba -la pacata-, a finales de los 80”...Y luego nos presenta a las tres: “Esta es la Colo, esta soy yo, la Delpi y esta sí es la gallega”. Corte, espacio en negro y una imagen que figura (en su forma y sus reapariciones) la historicidad narrativa del film: Plano de una puerta que se recorta al final de una escalera oscura; por ella asciende una figura a contraluz, contorneándose...la vemos subir de espaldas, se detiene arriba tomada del pasamanos, la cintura se quiebra hacia un lado...y la cabeza muestra un corte de pelo asimétrico. Luego se nos presenta una persona de espaldas mirando hacia el costado, es un plano de perfil que se recorta en los hombros. “Pero hagamos de cuenta que él es la Gallega” indica la voz en off.

Mientras la voz nos introduce en la historia de cómo se conocieron las tres, las imágenes muestran un ensayo, el performer de la gallega, deambula entre bailarines, drags, figuras trans contemporáneas; los planos muestran brazos, piernas, perfiles...planos detalles (fragmentos) de cuerpos en descanso y en movimiento. La voz en off de la Delpi continua: “La conocimos en un ómnibus. Nos vio, entendió todo y se nos sentó al lado, teníamos 16. Después de algunos años de mucho taconeó y

turbantito de toalla en la cabeza, terminó la dictadura, salimos del colegio (el actor /la gallega mira cámara en un primer plano que cierra en el borde inferior debajo de los labios) y creamos el grupo Kalas”. Con la intensidad de ese rostro mirándonos, se cierra la presentación de Playback.

En lo sucesivo se alternarán, siempre contrapunteando el relato en off de la Delpi, imágenes registros de los años 80 y 90 e imágenes de lxs actores jóvenes poniendo en escena aquella época. Se combinarán el relato en off con fragmentos de sonido sincrónico de la Colo y otras divas/drags. Las imágenes se presentan homogeneizadas por una estética low fi, utilizando al extremo la distinción entre aquellas grabaciones y las filmaciones contemporáneas. Así, el tratamiento del archivo encontrado por la directora ¹¹⁴ no será el del montaje de una foundfootage simplemente, sino más bien la ficción-ensayo que enhebre y superponga aquel pasado y su puesta en escena actual, al servicio de la rememoración, el homenaje, la denuncia y una bella forma de reparación queer: la fantasía cómplice como performance de supervivencia.

El film documenta entonces, parte de un pasado negado, silenciado, pero más que eso y otra cosa, escribe cinematográficamente un modo de oírlo, de reinventar sus fantasías y sueños con y entre otrxs, lxs jóvenes que lo “encarnan” hoy. La verdad de este archivo tiene el estatuto de la “corazonada”, como nos lo enseñara Ann Cvetkovich.

Sabemos desde el comienzo que la gallega ya no está, y sabremos después que unas semanas antes de terminar el film, también murió la Colo. El homenaje y la despedida será para ambas, la Gallega y la Colo; la que murió hace 25 años de VIH y la que “se cansó”, después de haber sido la inspiradora de los finales felices que - según La Delpi –Comedi- conjurarían una y otra vez el inmenso dolor, la impotencia ante la muerte de tantas compañeras, entre la enfermedad, el abandono y la estigmatización en “la pacata” Córdoba. La Colo aparecerá en el escenario en imágenes de aquellos 90 en un

¹¹⁴ Agustina ha compartido en diversas entrevistas que tras la realización de *El silencio es un cuerpo que cae* (el documental ensayo sobre los avatares de la vida gay de su padre, en tiempos de militancia izquierdista...antes de casarse con su madre) conoció personalmente a quien fuera la última pareja de su padre, la Delpi-. Fue en esas circunstancias en las que Agustina conociera ese material, ese archivo de los 89/90; las grabaciones de las noches en La Piaf, mítico boliche de Córdoba (“la pacata”) en el que lxs amigxs se dragueaban, “robándole a las divas un poco de su eternidad”. Allí estaban las imágenes de un tiempo “democrático” que le negaba a la comunidad LGBTTIQ el derecho a vivir libremente su vida. (primero con la vigencia de los edictos que prohibían “travestirse” y luego con la estigmatización y el abandono durante la crisis del Sida)

número humorístico, conversando con el animador de la noche en La Piaf, respondiendo ante la pregunta por sus primeros decretos como presidenta: “Primero, que todos los gays puedan salir vestidos de mujer las veces que se les dé la gana...y segundo, que la policía use uniformes rosas con zapatos de tacón y moño de raso...”

En la puesta en escena de la historia con final feliz lx performer de la Gallega canta (nos/les canta). “Hoy es sin playback locas, esta noche voy a cantar yo: Poneme la italiana.” Dice la Delpi que diría la Gallega, antes de subir al escenario una vez más. La “Gallega canta en el cuerpo y la voz (imaginamos) de La marcos¹¹⁵...Se despliega inmediatamente ante nuestros ojos el baile sensual de lx performer de la Gallega, cantando con su “propia” voz.¹¹⁶

El film se cierra con el homenaje a la Colo. Ella hace playback en imágenes de archivo, interpretando “El viejo variete” de Maria Elena Walsh. Al final la voz continua, pero las imágenes de la Colo persisten en planos fotográficos.”Hace algunas semana, dice la voz en off (Delpi-Comedi) la Colo también se fue...creo que se cansó. Fue mi mejor amiga, mi persistencia en el amor.” Sobre la imagen en negro con marcas en el borde inferior (como en todo el film) y sonido de rebobinado y detención, aparecen títulos y créditos. Playback. Ensayo de una despedida, Escrito y dirigido por Agustina Comedi-Producción, Montaje, Voz en off: la Delpi.

El film de Comedi, homenaje y ensayo de despedida, realiza dos movimientos diversos, disímiles: hurga amorosamente en los archivos personales para reivindicar esas imágenes, lugares, personas, aconteceres, entusiasmos y tragedias...es decir para poner en visibilidad una memoria acallada, un archivo de lo perseguido y lo negado. Y, a la vez, ficciona con la voz cómplice de la Delpi las imágenes que faltan para componer una historia que nos vincule con los porvenires soñados en aquel pasado. El material documental, los archivos grabados en VHS, se revelan como materiales al servicio de la reconstrucción imaginaria de una comunidad, que es apuesta a hilar y tejer una complicidad entre generaciones.

¹¹⁵Lx actxr-performer que actúa de la Gallega.

¹¹⁶No sabemos si es “la Marcos” la que canta, no nos importa afirmarlo o negarlo, ya nos hemos hecho parte a esta altura de un ensayo en el que la autoridad del yo testificante/testigo ha sido reemplazado amorosamente por la aventura cómplice del “playback”: cuerpos y voces en tránsito para repetir/poner de nuevo, nunca del mismo modo, ni en el mismo lugar, ni con idéntico horizonte.

Nos permitimos en este punto una digresión para referir a qué aludimos cuando hablamos de “complicidad”. Complicidad involucra un modo de concebir lo real y el sentido histórico de la vida humana (entre Historys y stories), una relación entre generaciones, la dimensión sensible de una política feminista, la dimensión política de una estética queer. En una entrevista, Lauren Berlant respondía de este modo a una pregunta sobre la política, los líderes temerarios (el trumpismo), la historia y las influencias entre generaciones:

“Porque todavía no terminamos, solo nos falta desaprender el miedo y el apego a la “manera en que hacíamos las cosas”. A mis estudiantes se los planteo así: entramos a la historia en distintos momentos, y cada uno de esos momentos trae sus propias crisis y posibilidades, y lo que tenemos que descifrar es si hay algún diálogo posible entre ellos. Y a veces me dicen que bueno, como soy de los setenta es obvio que voy a pensar así; pero yo les prometo que, para cuando termine el curso, van a entender que en ese momento transicional de los años 1968-1972 hay montones de asuntos pendientes [unfinished business] por los cuales todavía luchamos. Las cosas no mejoran, se mueven; su intensidad sube o baja, y problemas que pensábamos que eran parte del pasado encuentran el modo de volver, así que hay que tener a mano las viejas estrategias, y también las más nuevas y desarrolladas, como desfinanciar la policía e inculcar prácticas de cuidado mutuo en la política. Lo real es lucha: basta ver las nuevas olas de militancia antirracista, de activismo por los derechos sexuales. Somos generaciones diferentes, pero podemos hacer más que aliarnos, podemos ser cómplices, ¿cómo hacemos? Y es ahí donde me quedo bastante más callada: desaceleremos, hablemos”.

Playback se hace parte de esa lucha por lo real y de esa detención (a veces gozosa, a veces melancólica, siempre curiosa) de esa “reunión” para conversar entre generaciones, ¿Cómo hacemos? ¿Cómo hablamos? ¿Cómo (nos) escuchamos?

Las operaciones narrativas, que encarnan y exceden las rutinas nocturnas del dragueo, articulan alrededor de la proliferación/despliegue del dispositivo del playback una deriva de voces y cuerpos filmicos. La complicidad Delpi-Agustina, sostiene esa deriva proliferante de voces que atraviesan los cuerpos, de cuerpos sustitutos de los ausentes; las imágenes que faltan se producen en una busca que no se propone hacer presente los cuerpos ausentes en la autoridad de sus “propias” voces, sino tramar una ventriloquia amorosa que, cosida con los fragmentos de imágenes de lxs que ya no

están, reinvente los sueños que precisamos hoy para sostener nuestra frágil supervivencia. Vivifique el encadenamiento generacional para oír la falta, para estar en falta también, para torcerlo, desviarlo, pervertirlo.

Playback es la puesta en escena de una alianza queer en el sentido de un modo de afiliación activa y diferenciada en pos de una mayor libertad e igualdad y en contra de tornar prescindibles las vidas que precisan reconocimiento y emancipación, pero también es formalmente una puesta en cuestión de las regulaciones de lo visible y lo audible, lo real y la fantasía, que organizan los modos de comprender y hacer mundo.

La Delpi habla y no habla en nombre propio, presta su voz al guión de Comedi que, a su vez, escribe la complicidad entre ambas y con lxs que hacen la performance.

La ventriloquia que Al Solh usa con tono paródico (aunque ambivalente), en el trabajo de Comedi es homenaje y despedida (no definitiva), es un habla que usufructúa (y piensa la índole de su escucha) la voz de la Delpi y ficciona la presencia de sus amigas ausentes como gesto de reivindicación de una memoria histórica que se presenta como necesaria rescritura. Reivindicación de una historia/memoria de resistencia y del cine como dispositivo de escritura feminista que da forma en la producción imaginaria del pasado como porvenir, a una complicidad que sostiene nuevos parentescos/la emergencia de lazos de supervivencia entre generaciones. Una escucha ventriloquial, que asume la impugnación de la objetividad, el universalismo y las fronteras preestablecidas (antes de narrarlas) entre cuerpos, entre verdad y ficción, entre pasado, presente y porvenir.

Leíamos en el ensayo de Pooja sobre el trabajo de Mounira Al Solh que una voz siempre habla desde algún otro lugar que no es el propio cuerpo. Y también, que en su trabajo se trata de ocupar el mundo vocalmente, de un modo que las condiciones materiales de existencia no se lo permiten, a través del documental. Se pone en cuestión la voz como principio de realidad que compite con la ilusión de la imagen, la voz como carnadura real.

Escuchar de manera ventriloquial es contemplar la bifurcación de los orígenes de una voz y de la forma que la reemplaza, como uno podría escuchar la actuación de un ventrílocuo prestando su voz a una marioneta. De algún modo Comedi escucha de una manera ventrílocua las voces del film, desplazando los cuerpos de los que la voz emana. Playback, funciona como dispositivo ficcional que articula escritura guión y performance. La operación de encastre de los archivos en la ficción, (borrando las

fronteras entre las imágenes del pasado y las producidas actualmente al servicio del film) opera ese efecto de acusmatizar, borrona el vínculo de la voz con UN cuerpo, la causa de la voz, “la piel” de la voz. Cuerpos y voces fuera de lugar, desplazados; tiempos fuera de lugar: el presente en el pasado, el pasado en el porvenir: Delpi-Comedi, La Colo- La marco. Máscaras de la voz de la ficción que atraviesa los cuerpos para rescatar y reinventar -entre generaciones- los porvenires soñados.

Y también, como lo observara Facundo Ternavasio, es posible considerar el *procedimiento Playback* como protocolo y morfología del archivo, para pensar: ¿Qué le hace a las somatopolíticas de la voz y de la escucha la utilización del playback como morfología del archivo?

Lembro mais dos corvos

El film documental dirigido por Gustavo Vinagre, tiene como protagonista a Julia Katrine, actriz, trans, amiga. Se construye como una entrevista en la que por momentos se escucha débilmente la voz del director, que ella suele nombrar. La puesta en escena se ubica en la casa de Julia, es de noche y el primer tema de conversación es el insomnio que la protagonista padece. Jugaremos a ser testigxs de un encuentro de amigxs que conversan para *pasar la noche*.

Julia comparte las historias de su vida, entre el pudor y la provocación. Nos interesa focalizar ese movimiento pendular de la ficción documental. ¿Qué explora el documental? ¿Y de qué modo?

Julia habla de su niñez, del abuso temprano, de la exclusión del mundo escolar y del cobijo del mundo del cine, de la actuación, de su pasión por el melodrama como un modo de “verse viviendo”, de actuar la vida como salvación.

Queremos sostener que ese movimiento pendular entre el pudor y la provocación, entre la conmoción y la risa irónica, constituyen la singularidad de un testimonio que se revela como ficcional, no sólo a través del recurso más o menos transitado de mostrar aspectos de la puesta en escena. Julia se cambia de ropa tras un biombo y sale de allí (maestra de la puesta en escena) vestida con un kimono que dice haberse comprado y sirve té. Luego interpela al director acerca del té que hizo la producción y pregunta por el costo del alquiler del kimono. También hay el recurso del espejo; ella habla, se confiesa delante de un espejo; el plano toma su nuca y vemos el rostro en el

espejo. Pero esas formas auto reflexivas del film acompañan visualmente -queremos sostener- la experiencia de un extrañamiento (mezclada con fascinación) que sentimos frente a ese cuerpo parlante, frente a la experiencia espectral de estar viendo a una persona actuar “su” vida (su tránsito).

Consideramos que hay dos tópicos que son claves en esa puesta en escena, en la construcción de una máscara que parece afirmar que la verdad del testimonio no estaría en su posible verosimilitud, ni en la sensación de que la “confesión” de Julia nos participa de una interioridad subjetiva. Los tópicos (que son temas de conversación a partir de los que se despliega todo el relato) son el insomnio y el abuso.

Insomnio y abuso, padecimientos de Julia, actúan como claves para que ella se ubique en un lugar distinto y distante de la victimización (aunque, como dice la propia Julia por supuesto, lo sea) y enhebre desde allí el tránsito hacia la pasión por el cine, un modo de sobrevivir.

Julia comienza hablando de su insomnio, no poder dormir, no poder descansar, no poder abandonarse, una suerte de condena a estar alerta. Al decir de Marina Benjamin “estar hambrientas de lo que sea que nos hace humanos”. “El insomnio es tanto el ladrón de mi reposo como mi amante diabólico”. El insomnio se revela en palabras de Benjamin como un estado que compromete de modos contradictorios el sentirse acorralada con la expansión y el sentimiento de unidad con el universo. El estado del insomnio compromete de un modo singular y a la vez paradójico el deseo del sueño, el autocontrol y a la vez, los modos como auto percibimos las fronteras, los bordes del yo, del cuerpo, de la consciencia. Benjamin dice: “...el sueño es perverso. Invítalo, te rechazará, niégalo y te tenderá una emboscada. Nuestro vínculo con el sueño consiste básicamente en estar en guerra.” (Benjamin, 2021: 62)

En el extenso y apasionante relato de sí de Julia, derivamos del insomnio a la rememoración de su experiencia infantil de abuso, la experiencia con un tío abuelo. De modo inquietante, ella nos ubicará como escuchas en un lugar casi imposible de sostener. La experiencia del abuso será tanto un daño como la instancia en la que por primera vez ella fue reconocida como Priscila. Identificación y daño se traban inextricablemente. El trauma es instancia de identificación.

Tal como lo observa lucidamente Ann Cvetkovich, el lugar del abuso sexual puede ser disparador de la fortaleza de vivir; el trauma del abuso sexual es modo de conexión con la realidad de la experiencia cotidiana; celebración y maldición. Tal como le

escuchamos decir a Julia, la experiencia del abuso es iniciación sexual, reconocimiento y daño extremo. “Todo se terminó cuando deje de ser una niña...y siempre pensé que crecer era mi culpa.” Julia expresa de un modo particularmente sentido y distante a la vez: “Sé que fui abusada, lo he sufrido, pero no me identifico con el lugar de la víctima”. La puesta en escena recupera la idea de Eve Sedgwick (citada por Cvetkovich) de la “creatividad- vergonzosa” queer, que recupera lo que ha sido degradado y repudiado. Una práctica de curación queer convertiría el afecto negativo en algo totalmente distinto, asumiéndolo en lugar de rechazarlo. Además, esa práctica de curación desafiaría la hipótesis represiva, tan central en discursos de autoayuda y terapéuticos” (Cvetkovich, 2003: 131).

Dos referencias de Marina Benjamin al insomnio, nos permiten aventurar cómo el insomnio y el abuso son tópicos que se ponen en escena en la voz de Julia el yo, para hacernos pensar en quién habla, para sospechar de la unicidad de la conciencia.

“Como tengo la capacidad de observar mi insomnio, no objetivamente (...) pero de manera crítica, me doy cuenta que es el resultado del exceso. Exceso de anhelo y exceso de pensamiento...Lo que me baja las revoluciones es intentar drenar el poder que el insomnio tiene sobre mí, llevando los pensamientos nocturnos que dan vueltas en círculo a un orden más lineal...me levanto y me pongo a escribir...Es una de las pocas prácticas que me llevan más allá de mí misma...” (Benjamin, 2020: 96)

Julia transita (ensaya, como Marina Benjamin) en esa noche compartida, del insomnio y el abuso – en el tejido que trama la creatividad vergonzosa con lo degradado y repudiado- a la pasión por el cine, el melodrama, la hospitalidad de la ficción. La máscara (me llamo Katrine por Katherine Hepburn que nunca estudió actuación, se hizo actriz actuando), la acusmatización de la voz (aunque siempre veamos su rostro en escena) no precisa en este film otro dispositivo que la performance de Julia, la actuación de ese guion compartido.

Al final “su” voz nos participa de un homenaje (al cine) y una iniciación (la de ella como cineasta). “Esto es lo mejor del insomnio – dice Julia acercándose a la ventana de departamento- “Amanece”. Ella se hace de la cámara, enfoca y dice- “Acción”. Los minutos finales vemos la salida del sol detrás del enrejado de la ventana.

Resonancias. Intimididades “inapropiadas”

Quizás el destino secreto de este escrito haya sido, finalmente, inquietar (se) en público (por) la voz “propia”. Pensar en la salida de sí lo propio, el cuerpo como llamamiento, al que aludía Butler, como entre-cuerpos, la propia voz (lo propio in -apropiable) como una intimidad opuesta a lo privado, como una intimidad intensamente habitada; intimidad para públicos y culturas queer. Desviar *origen* y *destino* de la voz de la estructura binaria público/privado que damos por sentado.¹¹⁷ Invocar en las voces nuestras, que siempre hablan “desde algún otro lugar que no es el propio cuerpo”, en nuestros cuerpos, por los que luchamos - nunca del todo propios, ni del todo nuestros - la “gracia” de la que hablaba Deleuze: la disposición activa a reavivar deseos de vidas vivibles. La potencia impropia de la voz.

Bibliografía

- Benjamin, M. (2020). *Insomnio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Chai Editora.
- Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder, identidad*. Síntesis: España.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra
- De Lauretis, T. (1996) La tecnología del género. *Revista Mora*, (2), 6-34.
- Doane, M. A. (2003). A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço. En I. Xavier (Org.), *A Experiência do Cinema*. Río de Janeiro: Graal.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *Que quieren las imágenes*. Bilbao: Sans Soleil.
- Rangan, P. (2018). *The skin of the voice*. En J. A. Steintrager y R. Chow (Eds.) *Sound Objects*, Duke University Press: EEUU.
- Haber, M. (2020). La política es una guerra de desgaste. Conversaciones con Lauren Berlant. *Diferencias*, (10), 117-134. Recuperado de <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/213>.

¹¹⁷Agradezco a Facundo Ternavasio por permitirme oír este escrito con otra voz; la de la amiga indispensable.

Miradas propias y ajenas en el espejo: *Reynas. El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016)

Trupia, Agustina

agustinatrupia@gmail.com

Conicet

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este trabajo busca explorar la detención que ofrecen los tres capítulos documentales de *Reynas. El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016) en el pasaje de transformación realizado por los artistas transformistas Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa. Allí se realiza una dilación en esa instancia de preparación que se da en la intimidad del camarín frente al espejo. Los capítulos brindan un ingreso a este momento de preparación de los artistas que, si bien es parte de la puesta en escena que corresponde al documental, funciona como un modo de acceder a la subjetividad que, por la dinámica misma de las fiestas, queda vedada. Este ingreso se ve favorecido, por un lado, por el lugar central que ocupa el rostro de cada uno de los artistas sobre el cual operan las transformaciones a partir del maquillaje. Y, por otro lado, este acercamiento se da a partir de la voz de los artistas que se escucha de manera casi ininterrumpida durante cada capítulo.

Rendijas a la fantasía

En el comienzo del primer capítulo de *Reynas. El arte drag queen*¹¹⁸, serie documental realizada por Gonzalo Gorosito entre 2015 y 2016, unos labios rojos y carnosos sobresalen de un fragmento de cara mientras un mechón de pelo rubio enmarca esa fracción de rostro. Al mismo tiempo, manos con uñas pintadas de negro y brillos llevan

¹¹⁸ La serie se encuentra disponible en YouTube. Antes de esto, en 2016, el primer capítulo fue parte del Festival Asterisco y fue proyectado en el Malba. En 2017, el tercer capítulo fue parte del Festival de Arte Transformista de Argentina y de la selección oficial del Festival de Cine de Chascomús. Ganó el Premio INCAA TV y obtuvo el Premio del Público y el de Mejor Film de Jornada Laboral en el Festival Internacional de Cine sobre el Trabajo “Construir cine”. A nivel internacional, en 2016, el primer capítulo se proyectó en España en el Fan Cine Gay de la ciudad de Cáceres y fue parte del Indie Wise Festival en Estados Unidos. En 2017, el segundo capítulo participó en Brasil en el Rio Festival de Género & Sexualidade no Cinema y, en Chile, se proyectaron los tres capítulos en el 1º Festival Internacional de Arte Drag.

un papel a la boca para limpiar el exceso de lápiz labial. En ese primerísimo primer plano, la cámara se mueve siguiendo de cerca las acciones. En el segundo capítulo, uñas con esmalte negro saltado toman un pegamento y unas pestañas postizas. El líquido espeso y blanco sale del pomo, y se esparce sobre la superficie negra. Al inicio del tercer capítulo, unas manos sostienen un pincel que se desliza sobre la pasta de un lápiz labial rojo. La cámara curiosa se mueve de manera ascendente y aparece entonces una porción de barba marrón tupida. De esta manera, los labios, las manos, la barba son parcelaciones de los cuerpos de los artistas y funcionan como modo de ingreso a los capítulos de la serie documental. Son también tres maneras de asomarse a la intimidad de los artistas transformistas que protagonizan cada uno de los episodios.

¿Cómo puede darse el ingreso a la intimidad de una persona? ¿De qué modo es posible un encuentro cercano con la particularidad de una artista que se presenta en ambientes festivos y multitudinarios? *Reynas* ofrece algunas respuestas. Abre un tiempo paralelo al que no accedíamos quienes asistíamos a las fiestas de la noche porteña en las cuales se presentaban les artistas transformistas. La serie funciona como una rendija para espiar aquel tiempo anterior a la fiesta en el cual el artista se monta durante horas para salir a escena. Es un tiempo anterior que resulta vital en la práctica transformista: sin el momento de montarse no hay transformismo posible.

Reynas rompe, por un momento, con la lógica de la sorpresa para dejarnos ingresar a esa instancia. Constituye el acceso a la intimidad de Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa, tres artistas *drag*, a través de la detención en la etapa de preparación en el camarín y de la materialidad de sus voces. Estas son las únicas que se escuchan; una por episodio. Hay un fluir del discurso, que no es interrumpido, salvo por momentos de silencio y por la secuencia final en la cual ya están montadas y solo queda bailar.



Figura 1. Le Brujx maquillándose. Fotograma de *El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016)

Propongo pensar que los capítulos brindan un ingreso a la intimidad del momento de preparación de los artistas que, si bien es parte de la puesta en escena que corresponde al documental, funciona como un modo de acceder a la subjetividad que, por la dinámica misma de las fiestas, queda vedada. Este ingreso se ve favorecido, por un lado, por el lugar central que ocupa el rostro de cada uno de los artistas sobre el cual operan las transformaciones a partir del maquillaje. Por otro lado, este acercamiento se da a partir de la voz de los artistas que se escucha de manera casi ininterrumpida durante cada capítulo. Busco explorar de qué maneras se elaboran estas transformaciones, en términos cinematográficos, en relación con la mostración y el ocultamiento, y qué concepciones se desprenden en torno a los vínculos entre las expresiones de género y la plasticidad del rostro.

De voces, espejos, miradas y máscaras

Para comenzar, voy a detenerme en la posibilidad que otorga el documental de escuchar la voz de los artistas ubicada en primer término desde lo sonoro. Esto representa una oportunidad dado que, en las prácticas transformistas realizadas en los espacios festivos de la ciudad de Buenos Aires durante la década de 2010, sus voces no solían ser escuchadas. Es decir, más allá de quien estuviera conduciendo el evento sobre el escenario hablaba con un micrófono, las prácticas escénicas que realizaron no ubicaban la voz propia como elemento central puesto que eran principalmente

números de baile o de fonomímica. En estas últimas, eran las voces de otros cantantes las que ocupaban el lugar de la materialidad de la voz de le artista. Es por esto que el acceso a la voz que brinda la serie es un camino de acceso a la intimidad, a aquello para lo cual no solía haber lugar.

Cada capítulo está construido principalmente en torno a dos tiempos y dos espacios. Por un lado, están los planos de las fiestas en los boliches elaborados a partir de material de archivo. Allí se ve al artista ya montado con otros artistas transformistas y con los espectadores que bailan, saludan y se sacan fotos con ellos. Estos planos se alternan con los que corresponden al otro espacio y tiempo que es el del camarín. Allí cada artista reflexiona en torno a su práctica artística, a su identidad de género, a su lazo con el público, a los efectos que tiene el *drag* en sus vínculos afectivos y a su manifestación artística como trabajo. Cada artista lo hace mirándose al espejo mientras transforma su rostro para darle vida a su persona *drag*¹¹⁹.

En los capítulos sobre Le Brujx y Sosuna Morosa, hay un tercer espacio, que funciona al modo de una coda, cuando ya están montadas y bailan¹²⁰. Es un espacio constituido para la producción cinematográfica: es un escenario con luces de colores que lo atraviesan, sobre el cual el artista se mueve y baila mientras aparecen los créditos finales. Este tercer espacio se postula como un lugar de ensueño, como un corrimiento del código del capítulo ligado a mostrar imágenes de archivo de las fiestas y los planos en los que se prepara el artista para salir a escena. Esta secuencia final de baile revela un espacio que tensiona el estatuto de los planos anteriores en el camarín. Se revela así que el camarín, donde vimos la preparación de cada artista, responde a una instancia montada para la serie. Los telones oscuros, la tranquilidad de ese espacio sin otras personas y el artista que pareciera hablar solo sin nunca mirar a cámara son parte de la construcción diegética. Ese espacio aparece como la puesta en escena de una situación idealizada y estilizada de camarín.

¹¹⁹ Esta idea de transformación será una constante en este trabajo y puede ser puesta en relación con la modificación que opera en el título de la serie. Allí se modifica la palabra “reinas” por “reynas” como en un gesto de irreverencia, de apropiación y de plasticidad que adelanta el juego y metamorfosis corporal.

¹²⁰ Este momento está antecedido por una pantalla en negro en la cual se puede leer una cita que conforma una referencia al mundo del transformismo y se relaciona de manera diferente con cada uno de los artistas. Aparecen citas de RuPaul –quien es aludida por medio de diferentes elementos de la puesta en escena–, Marilyn Manson y Conchita Wurst.

Otra cuestión relevante es que, a lo largo de los capítulos, la cámara se centra en el rostro: ya sea por la transformación a través del maquillaje como por el hecho de que se ve a los artistas hablando. La transformación que opera en el rostro funciona como sinécdoque del resto del cuerpo que se modifica en su totalidad para construir la persona *drag*, pero esa parte de la metamorfosis no es mostrada. Es así que la intimidad que se nos habilita en tanto espectadores ofrece sus límites.

Es conveniente observar el modo en que se da la inscripción de los espectadores, y el modo en que se muestran esos cuerpos que se adornan, transforman y preparan para salir a escena. Laura Mulvey (2019) trabaja en torno a los mecanismos de fascinación del cine que se presentan a partir de la diferencia sexual. Toma como corpus las películas de ficción de Josef von Sternberg y Alfred Hitchcock, y analiza la mirada patriarcal que estructura los modos de ver a las mujeres en los films. Me interesa, en este punto, evaluar de qué manera se nos invita como espectadores a mirar los cuerpos –y sobre todo los rostros– de los artistas que se montan en la privacidad del camarín. Hay que contemplar algunos desplazamientos que haré al tomar el planteo de Mulvey: el material cinematográfico con el que trabajo se postula como un documental –más allá de las aclaraciones que realicé en torno a esta cuestión– y, por sobre todo, no serán cuerpos de mujeres los que estarán siendo ofrecidos para el escrutinio.

Me interesa pensar, desde lo que propone Mulvey, qué sucede con los rostros que, en la serie, que son ofrecidos para ser vistos. Encarnan masculinidades disidentes que se escapan de los mandatos hegemónicos y se entregan a tareas codificadas como femeninas. De los aspectos que Mulvey encuentra en las estructuras placenteras de la mirada en el cine, retomo el escopofílico ligado al placer que surge “de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación” (2019: 369). Lo que se postula como diferente es que, en el caso de los capítulos de *Reynas*, aquel cuerpo ofrecido para ser disfrutado en términos visuales no es el de una mujer cisgénero lo cual hace que la serie no se ubique en la extensa tradición patriarcal que sitúa esos cuerpos como objetos fetichistas. A su vez, hay un nivel mayor de complejidad dado que esas corporalidades están realizando actividades que son asociadas con la feminidad con lo cual habría en definitiva una vuelta a ese lugar de lo femenino como lo que se despliega para ser observado. De todos modos, no deja de ser una feminidad encarnada en el cuerpo de otra identidad. Este es uno de los aspectos que vuelve las prácticas transformistas parte de la disidencia sexo-género.

Agrego una cuestión más. Para la matriz heterocissexista, ¿a quiénes estaría destinado el goce visual de estos rostros mientras son maquillados? ¿Cuál es la mirada que los desea? Se tuerce la cuestión de la mirada masculina que postula Mulvey en su trabajo y se produce un estallido de identidades que quedan hipnotizadas por esos rostros. Estos cuerpos que son expuestos para ser mirados no son pasivos, sino todo lo contrario. Son sujetos que expresan sus opiniones durante el capítulo, son escuchados y ocupan un lugar central. Son objeto de deseo de diversas identidades: ya no habría un lugar privilegiado para la mirada masculina que reproduce la ideología del orden patriarcal, sino que esos cuerpos disidentes se abren a la mirada de múltiples identidades que pueden desearlos, identificarse o gozar al observar el ritual de preparación.



Figura 2. Sosuna Morosa maquillándose.

Fotograma de *El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016)

En este punto, retomo aquello que plantea Teresa de Lauretis (1996) cuando trabaja en torno a las tecnologías de género para relacionarlo con un breve análisis de los tres estilos de transformismo que encarnan Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa. Estos artistas elaboran su identidad *drag* a partir del uso de elementos de maquillaje, peluca, ropa y prótesis que son asociados con la feminidad. Hacia el final de cada uno de los capítulos, el artista ya montado se mira frente a un espejo. Allí se puede observar el resultado del maquillaje, las pelucas y peinados elegidos, y la ropa que compone a la persona *drag*. Cada artista posee un estilo diferente en la composición que realiza. Mina lleva una peluca rubia con ondas hasta los hombros, una blusa color crudo con un cuello negro y una pollera ajustada negra. Tiene sus labios pintados de rojo, sus ojos

sombreados y sus pómulos delineados. Le Brujx tiene una peluca con trenzas rubias, unos labios pintados de violeta, sus cejas oscuras contorneadas y sus ojos sombreados. Lleva puesta una remera de encaje negro y sobre ella arneses del mismo color. Y Sosuna Morosa tiene su típico turbante rojo en la cabeza, una remera roja corta con flores amarillas y guantes rojos largos. Lleva una pollera que hace juego con su remera y sobresalen en su cara su barba tupida junto con sus ojos sombreados también de rojo. Los tres estilos se alejan de las nociones que predominaron en décadas pasadas en torno al transformismo dado que no hay en ellos una exacerbación ni una parodia de la feminidad. Por lo que se las escuchó decir en ese tiempo de preparación, por cómo se miran a sí mismas en el espejo y por cómo conciben sus prácticas artísticas, se observa una cuestión más bien ligada a la exploración en torno a las posibilidades plásticas del cuerpo y la propia identidad.

En este punto, resuena lo que de Lauretis plantea cuando dice que “la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (1996: 15). Aunque la autora está pensando en las identidades de género por fuera de las construcciones poiéticas, lo que plantea es estimulante releerlo a la luz de lo que sucede en *Reynas*. Allí los tres artistas trabajan en torno a la exploración del género a partir de la auto-representación. Lo interesante, en estos tres casos, es que estas personas *drag* son comprendidas como parte de la identidad de los artistas. Es decir, por más de que haya una construcción deliberada de un ente poiético que instaure un salto ontológico, la construcción resultante se vuelve parte de la propia identidad. Esto se ve, por ejemplo, en el hecho de que muchas veces los artistas hablan de sí mismos utilizando el nombre de su persona *drag*, aunque no están montados. De esta manera, se complejiza la concepción binaria del género dado que no son varones cis que “hacen de” mujeres, sino que hay una exploración habilitada por el transformismo que modifica profundamente al sujeto.

El ingreso a la intimidad de los artistas se da por medio de otro elemento central, aparte de la voz, que son los espejos de los camarines. Cada capítulo está filmado en diferentes camarines, sin embargo, hay un tipo de plano que se repite en cada uno de ellos de manera muy similar: vemos la parte de atrás de la cabeza del artista a la vez que, en el reflejo del espejo, podemos acceder a ver su rostro completo. En los capítulos, los artistas llevan una remera oscura y están ubicados frente al mismo espejo con bombillas de luz redondas en los marcos. En los planos de Le Brujx y Sosuna

Morosa, se produce una multiplicación del reflejo, en tanto el espejo con luces muestra a su vez el otro espejo que los artistas tienen a sus espaldas y que será usado para verse una vez ya montados. De esta manera, se introduce una multiplicación de las mascaradas, y de los juegos de ocultamiento y mostración.

Esto se relaciona con el procedimiento de acumulación que es central en las prácticas transformistas. En vinculación con esto, Severo Sarduy menciona lo barroco en tanto “significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes” (1975: 99). En los modos en que se utiliza el maquillaje en las prácticas transformistas de los tres artistas, aparece esta noción ligada a la superabundancia y el desperdicio que operan en el sentido contrario a las lógicas burguesas. Aparece la idea del derroche, de la exageración, de la ostentación de creatividad y del exceso con la función de generar placer tanto en el artista que lo lleva como en los espectadores.



Figura 3. Mina ya montada. Fotograma de *El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016)

El espejo posee una utilización práctica por ser la herramienta necesaria para poder montarse y organizar el rostro de la persona *drag*. El artista se encuentra sentado frente a un espejo en el espacio del camarín y se observa largamente, mientras opera una serie de transformaciones en el rostro. De esta manera, sus rasgos cotidianos, los cuales podemos observar desde distintas escalas de plano con una cámara que persiste en la cercanía con la epidermis, se van modificando hasta adoptar ángulos, colores y texturas completamente diferentes. Se conforma una máscara móvil por medio de la opacidad del maquillaje que oculta aquel otro rostro cotidiano al volverlo casi

irreconocible. Esta intimidad está construida en contraposición con el primero de los planos que inaugura cada uno de los capítulos, que corresponde a imágenes de archivo de las fiestas, y que es el espacio principal de trabajo de los artistas.

Cuando Elina Matoso (2007) elabora sus reflexiones en torno a las máscaras en el trabajo corporal, menciona que las personas adultas, en lugar de explorar sus propios límites, quedan atrapadas desde lo corporal. En el caso de Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa, esa máscara móvil, adherida a la piel, cambiante en cada presentación, pero que conserva ciertas características que hace que pueda ser reconocida la persona *drag*, favorece la exploración en torno al propio género. La máscara, en sentido figurado –dado que hablo de rostros transformados por el maquillaje– permite que, desde los límites impuestos por esa confección del rostro, se acceda a un movimiento desde el cual la imagen corporal diversa a la cotidiana habilita búsquedas y comportamientos novedosos. Tal como dice Matoso, “la máscara es facilitadora de pasajes, acompaña, da cuerpo a estos momentos de cambio” (p. 103).

Para producir este pasaje, el reflejo ofrecido por los espejos que aparecen en los capítulos se vuelve vital y las superficies que reflejan se multiplican. Incluso el rostro de los artistas solo se ve de manera completa a través del espejo, en ese reflejo que los devuelve. Los accesos al rostro por fuera del espejo son fragmentarios y parciales como si la cámara nos estuviera permitiendo acercarnos a la intimidad de los artistas, pero a una intimidad mediada, una intimidad duplicada por la superficie que refleja. ¿Hay acaso algún otro modo de acceder a la intimidad de una persona que no sea por medio de la mediación?

Cuando Nora Domínguez (2021) estudia rostros filmados, fotografiados y narrados, compone una galería virtual en su libro y los piensa en relación con la función de los espejos. Ella plantea que retoma la “larga tradición pictórica de mujeres mirándose en un espejo” (p. 41) para pensar el modo en que operan los programas de belleza y la “mascarada de mujeridad” (p. 55) que se compone por medio del maquillaje. Los tres capítulos de *Reynas* producen una propia genealogía que podría comenzar a trazarse en torno al uso de los espejos por parte de otras identidades que no sean las de las mujeres cis. Se puede bucear en una genealogía disidente en donde los espejos sean habitados, por ejemplo, por artistas transformistas lo cual pone en funcionamiento otro tipo de circulación del deseo. Laura Arnés es citada por Domínguez (2021) y plantea que “la erótica del espejo es sobre todo heterosexual, atada a una mirada

deseante que es predominantemente masculina” (p. 69). Frente a esta corriente hegemónica, los capítulos de *Reynas* instauran otras lógicas de afecto. El rostro que se expone para ser observado va modificando sus rasgos para componer uno cercano al de una feminidad. Y ya no es la mirada del varón cisgénero heterosexual el principal destinatario.

En este punto, sería necesario preguntar cuáles son esos rasgos que, por medio del maquillaje, vuelven a los rostros cercanos al universo de las feminidades. En los tres casos, se observa un uso del maquillaje que busca cubrir las marcas que aparecen en los primerísimos primeros planos en las caras de los artistas. Los rostros se vuelven superficies lisas que anulan todo pozo, grano, rispidez dando cuenta de aquel mandato hegemónico de la belleza (que opera sobre todo en las feminidades) el cual postula la suavidad, la uniformidad, lo liso como sinónimos de lo bello. Asimismo, en los tres casos, se busca afinar la nariz, hacer sobresalir los pómulos y arquear las cejas. Las pestañas largas y tupidas junto con los labios pintados son otros requisitos que parecieran hacer un rostro más femenino, al menos en términos culturales. Claro está que hay elementos disruptivos que interrumpen estas programaciones asociadas a la feminidad como la barba tupida de Sosuna o la abundancia, en los tres rostros, de maquillaje que se vuelve opaco y lo señala, lejos de aquel mandato de transparencia o recato asociado al buen gusto que se impone culturalmente. En el transformismo, el pacto con los espectadores se sostiene en base a que quienes lo ven y disfrutan saben que aquel cuerpo, rostro, cabello está montado sobre algo diferente. Sobre esa diferencia, sobre esa mínima dislocación, se monta el disfrute y el goce visual. Tal como propone Giulia Colaizzi (2007), en el transformismo, “el cuerpo se convierte en superficie para la escritura, en un lugar de tensiones e interpretaciones, presenta un exceso de sentidos [...]. El *drag* presenta la imagen ambivalente del cuerpo grotesco del carnaval bajtiniano” (p. 130).



Figura 4. Le Brujx ya montada. Fotograma de *El arte drag queen* (Gonzalo Gorosito, 2015-2016)

Resonancias finales

Reynas nos permite ingresar, por un rato, al universo íntimo de Mina, Le Brujx y Sosuna Morosa por medio de la puesta en escena de un espacio propio de los artistas al cual el público no suele tener acceso. En este, el uso del espejo favorece la construcción y el acercamiento a la subjetividad de cada artista. La cámara, que recorre detenidamente con planos detalle los elementos de maquillaje, las fotos de los artistas y las facciones del rostro, alimenta esta sensación de cercanía. El predominio de la voz también favorece la experiencia de sentir que compartimos por un tiempo ese espacio con los artistas. A su vez, *Reynas* se vuelve un material de archivo valioso para que la comunidad sexo-género disidente que participó de las fiestas donde los tres artistas se presentaban. La serie permite escuchar las voces de los artistas al reflexionar sobre su propia práctica incluso una vez que ya no se dedican al *drag* –como es el caso de Sosuna Morosa– o una vez que han fallecido –como es el caso de Le Brujx, artista central en la escena transformista de las últimas décadas y creadora de Trabestia Drag Club junto a Santamaría. De esta manera, las reflexiones en torno a la práctica, y a las implicancias afectivas y políticas del *drag* quedan plasmadas en esta producción cinematográfica como marca de una época.

Los capítulos abren la puerta para que espiemos a los artistas y para que seamos testigos de esa instancia de preparación frente al espejo, frente a sí mismos. Le otorgan relevancia al proceso de transformación en el cual se exploran los límites de la materialidad del propio cuerpo y se tensionan los supuestos en torno a lo que debemos

utilizar y realizar por nuestra identidad de género. Desde el espacio íntimo, se potencian las resonancias de estas imágenes y voces en quienes las vemos y escuchamos. Abren interrogantes en torno a nuestras propias subjetividades y miradas en relación con nosotros mismos. ¿Qué posibilidades corporales, deseantes, afectivas podemos desprender también desde nuestros cuerpos?

Bibliografía

- Colaizzi, G. (2007). Drag y camp: escritura del cuerpo y producción de sentido. En *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (pp. 123-140). Biblioteca Nueva.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, (2), 6-34. Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/11003/1/uba_ffyl_r_mora_2.pdf.
- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro: figuras de la exterioridad en la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Matoso, E. (2007 [2001]). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Buenos Aires: Letra viva.
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages. On Cinema, Women and Changing Times*. Islington: Reaktion.
- Sarduy, S. (1975). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Filmografía

- Reynas. *El arte drag queen*. Capítulo 1: Mina (Gonzalo Gorosito, 2015)
- Reynas. *El arte drag queen*. Capítulo 2: Le Brujx (Gonzalo Gorosito, 2016)
- Reynas. *El arte drag queen*. Capítulo 3: Sosuna Morosa (Gonzalo Gorosito, 2016)

Las figuraciones de lxs bisexuales en el cine argentino contemporáneo (2000-2020)

Villalba Almirón Cecilia

ceciartesuba@gmail.com

Universidad de Buenos Aires (FFYL)

Resumen

Las representaciones de las sexualidades disidentes en el cine contemporáneo demuestran, por un lado, el avance en la adquisición de derechos por parte del colectivo LGTBIQ, pero, por otro, siguen evidenciando un contenido estigmatizante y discriminador. Los films de bisexualidad comienzan a ser visibles en el cine nacional reciente y en estas representaciones lxs bisexuales son jóvenes de ciudad, que no tienen trabajos formales y cuyas relaciones íntimas se dan en lugares cerrados o alejados. Al mismo tiempo, la bisexualidad habilita en estos personajes la búsqueda del deseo, el juego con el erotismo y la generación de nuevos afectos. El objetivo del presente trabajo es analizar las representaciones cinematográficas de lxs bisexuales en el cine nacional, del período 2000-2020. Esto se desarrollará, por un lado, vinculando la bisexualidad al concepto de estigma que delinea Erving Goffman (2006) y, por otro, entendiendo que las experiencias bisexuales desestabilizan la matriz heterosexual, partir de los aportes feministas de Sardá (2019) y Arnés, Balcarce, De Santo y Lucio (2019). Este estudio se abordará desde tres textos filmicos: *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman, *Plan B* (2009) de Marco Berger y *Somos tr3s* (2018) de Marcelo Briem Stamm.

Introducción

La bisexualidad puede ser entendida como el deseo de una persona de sentirse atraída, ya sea por alguien del mismo género o por alguien de cualquier otro género, y puede ser vivida desde la identidad bisexual o desde el deseo bisexual. En relación al cine, la figura bisexual aparece con más fuerza, recién en el siglo XXI. Anteriormente es muy escasa la representación en comparación con el resto de las identidades y sexualidades del colectivo LGTBQI, que hace tiempo ya están presentes en la gran pantalla, aunque no sean hegemónicas. En este sentido, es necesario destacar un problema que se daba y se sigue dando en el cine actual, en relación con nuestra temática: lo complejo de discernir cuando un personaje es o no bisexual. Es decir, cualquier personaje comúnmente leído como heterosexual, que comienza a vincularse con alguien de otro género es leído, a partir de ese momento, como homosexual o como alguien

heterosexual “que está experimentando”. De esta manera, a la figura bisexual en el cine, generalmente, se la invisibiliza. La representación de lo bisexual tiene formas más abarcativas y menos específicas que las representaciones hetero y homosexuales. Es por eso, que se necesita una mirada más amplia para ver, que ese personaje cuyo deseo muta de identidad de género, tranquilamente podría ser bisexual, aunque no lo verbalice. Esa “mirada ampliada” es la que se tendrá sobre algunxs protagonistas de las películas seleccionadas del cine contemporáneo, aunque no pongan en palabras la identidad o el deseo bisexual. En esta línea, analizaremos la figura bisexual en las películas *Tan de repente* (2002), *Plan b* (2009) y *Somos tr3s* (2018), poniéndola en relación, primeramente, con la idea de estigma que propone Goffman (2016). De esta manera, se pondrá en evidencia que, más allá de los cambios culturales provocados por el avance de los derechos del colectivo LGBTQI, sigue habiendo un contenido estigmatizante y estereotipado en las representaciones de bisexuales en el cine contemporáneo. En relación al concepto de estigma, la definición de Goffman (2006) habla de “un atributo profundamente desacreditador” (13), dentro de una interacción social particular. Este término fue acuñado por el autor en 1963 y se verá que aún hoy tiene vigencia. El estigma se relaciona con las expectativas y demandas que la sociedad deposita en una persona, poniendo el foco en los atributos indeseables “que son incongruentes con nuestro estereotipo acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos” (Goffman, 2006: 13). Entonces, el estigma se apoya en lo diferente, en lo que sale de la norma, ya sea por una cuestión física, una sexualidad diferente, etc. En este sentido, lxs bisexuales cargan con la estigmatización que conlleva desarrollar una identidad y una sexualidad que escapan de lo que la sociedad establece como lo normado, es decir, la (cis)heterosexualidad monosexista¹²¹ o, en su defecto, la homosexualidad, cargada de connotaciones negativas. En relación con la representación cinematográfica de lxs bisexuales, veremos que su estigma se relaciona con la invisibilización de este grupo social, con el encubrimiento y con el ocultamiento de sus prácticas sexo-afectivas y, además, con estereotipos que se le adosan. Finalmente, y sin salir de las contradicciones, también se propone otra mirada sobre la

¹²¹ El monosexismo presupone que las personas se sienten atraídas hacia un único género. Para profundizar en este concepto leer el texto de Miguel Arroyo Fernández (2002).

figura bisexual a partir de los aportes de teóricxs feministas. Esto permite no quedarse en una única lectura de estas representaciones y enriquecer este trabajo.

La bisexualidad invisibilizada

En el film *Tan de repente* (2002), hay un personaje que se presenta visiblemente como bisexual y es Mao, quien insiste desde el comienzo del film en tener sexo con una chica que ve en la calle, Marcia. Mao finalmente logra su cometido, pero rápidamente pierde el interés. Luego, en Rosario, empieza a acercarse a Felipe que es un joven estudiante de biología, con quien desarrolla un vínculo más sentimental y erótico que sexual. De esta manera, la bisexualidad no sólo se expresa en términos sexuales, sino también puede darse desde lo afectivo y desde la eroticidad. Es necesario aclarar que, cuando Mao le realiza la propuesta sexual a Marcia, varias veces le reitera que ella no es lesbiana, pero en ningún momento del film verbaliza su deseo bisexual. Por eso podemos decir, que la figura bisexual se invisibiliza en esta película cercana a los años 2000.

Es destacable que este film, es el único de los del corpus filmico, enteramente en blanco y negro y además se opta por el sonido ambiente en gran parte de la película, quizá para dotarla de mayor naturalidad. Por otro lado, Erving Goffman (2006) define algunos tipos de estigma, entre ellos, el estigma vinculado a los “defectos del carácter”, relacionados con deficiencias morales que devalúan a los sujetos como el alcoholismo, la drogadicción y las sexualidades disidentes; consideradas en relación a su moral. De esta manera, las personas del colectivo LGTBQI han sido señaladas históricamente como pecaminosas, de dudosa respetabilidad y de mala moral. Así, con la excusa de luchar contra la droga, la inseguridad y la pornografía, las fuerzas policiales han perseguido y reprimido a las disidencias, incluso ya entrada la democracia (Belucci, 2020:1). El señalamiento histórico fue mutando hacia una mayor aceptación, en especial a partir de los cambios culturales surgidos en el siglo XXI, promovidos por la promulgación de la ley de matrimonio igualitario (2010) y la ley de identidad de género (2012).

La fecha de realización de *Tan de repente*, que es del año 2002, es bastante anterior a estas legislaciones, por lo que no es de extrañar que las construcciones de las disidencias en el film tengan matices estigmatizantes y estereotipados. En esta línea,

los personajes de Mao y Lenin, como la bisexual y la lesbiana, es diferente al resto: son *outsiders*, punks, ambas roban una moto al inicio del film y después, un taxi para irse a la costa. Centrándonos específicamente en Mao, nuestro personaje bisexual, ésta se muestra como una persona manipuladora, ya que después de insistirle a Marcia para tener sexo y que ésta finalmente ceda, la deja sola y le roba su ropa. También se da una situación de tensión entre ellas, donde Mao no la deja salir del cuarto sin que la bese, teniendo una actitud desafiante. De la misma manera, cuando Mao está con Felipe le roba plata de un pantalón y, ante el requerimiento de él de que le devuelva la plata, se genera otra situación de tensión. En este sentido, entendemos que los comportamientos “negativos” de Mao alcanzan también su condición bisexual, pero no están generados por esa condición. Al ser realizada la película en 2002, es decir, muy cercana a la crisis económica, social y política argentina del año 2001 y la marginalidad de los personajes podría, también, reflejar la cercanía a este contexto social. Aunque la representación de la bisexualidad y de otras disidencias en el cine, siempre es un desafío porque no hay una sola manera de poder representarlas, “lo que tiene cabida en la narrativa son actos, imágenes, siempre metonimias de cierta idea de homosexualidad, a veces simplemente metáforas de una idea de perversión mucho más general” (Mira, 2006: 14). Es decir, se configura en este film al personaje bisexual, a partir de imágenes y acciones que construyen una idea de perversión mayor. En este sentido Mao parece disfrutar cuando está teniendo relaciones con Marcia, de que Felipe las espíe, ya que lo mira con una cara sugestivamente erótica. Resumidamente, Mao es egoísta, no le interesa el consentimiento del otro y puede ser peligrosa.

La bisexualidad como última opción

Los personajes bisexuales de *Plan B* (2009) son dos: Bruno y Pablo. Pondremos atención al personaje de Bruno, cuyo plan A es pedirle a su ex novia Laura que vuelva con él, pero ella no acepta. Entonces articula el plan B: éste se basa en conquistar a su novio, Pablo, que podría ser bisexual. Aunque los dos jóvenes desarrollan una relación homo-erótica, se presentan como personajes bisexuales porque Bruno sigue teniendo relaciones sexuales con su ex novia, y Pablo, porque empieza a desarrollar sentimientos por Bruno, mientras está de novio con Laura. Es destacable, que para que Bruno pudiera permitirse sentir algo por un hombre, su plan A de volver con Laura

tenía que verse truncado, de lo contrario no se hubiera dado. De esta manera, la bisexualidad queda establecida como última opción sexo-afectiva, a la que sólo se llega si el camino por la heterosexualidad está denegado. Por otro lado, una cuestión que diferencia Goffman (2006), es la que se da en personas con un estigma visible, como las que tienen una “diferencia” física, y la situación en personas que tienen un estigma invisible. En términos de Goffman, la bisexualidad forma parte de este segundo grupo, ya que no es algo que sea evidente para el resto de la sociedad, en un primer momento. Cuando el estigma no es inmediatamente perceptible, se da lo que Goffman (2006) llama encubrimiento, que es la necesidad por parte de la persona afectada de controlar la información que les da a otros sobre su condición, para poder mantener su secreto. Esto se observa, cuando Pablo deja a Laura porque desarrolló sentimientos por Bruno, pero él sólo le dice que conoció a otra chica y que se enamoró. Es decir, como Pablo no quiere cargar con la estigmatización de vincularse con un hombre, cambia la relación con Bruno por otro vínculo heterosexual. En este film, la figura bisexual se vincula también con el ocultamiento y el aislamiento, ya que los encuentros entre Bruno y su ex novia y, la mayor parte de la relación entre Bruno y Pablo, se desarrollan filmicamente en espacios cerrados. En el caso de Bruno y Laura, el ocultamiento se justifica porque es un vínculo secreto. En el caso de Bruno y Pablo, la relación entre ellos se desarrolla principalmente en sus respectivas casas, generándose así el espacio seguro para vivenciar la experiencia homo-erótica. Esta experiencia de deseo homosexual se construye cinematográficamente, desde varios primeros planos a las entrepiernas de los hombres y con varios planos donde se ve a los protagonistas durmiendo en la misma cama y en calzoncillos porque “hace calor”. El ocultamiento se hace explícito, cuando Pablo le expresa a Bruno que quiere probar tener relaciones sexo con él, para ver qué les pasa y le dice: “¿Qué puede pasar?, es un secreto entre nosotros dos, estamos solos, acá no hay nadie”. Sin embargo, la situación sexual entre ellos, que se hace esperar durante toda la película, nunca se muestra, sólo se da a entender. Desde la perspectiva de Alberro Mira (2006), el cuidado de mostrar lo justo de las relaciones homosexuales, “ilustra las presiones a que, incluso en tiempos tan ‘normalizadores’ como los nuestros está sometida la representación de la homosexualidad” (p. 10). El problema reside en la representación de las identidades disidentes, no en las (cis)heterosexuales, ya que para Mira (2006) el espectador medio

heterosexual puede posicionarse a favor o en contra del disidente, pero no identificarse con él.

Visibilidad bisexual

Con respecto a la película *Somos tr3s* (2018), los personajes bisexuales son Sebastián y Nacho. En esta película, Sebastián conoce a Nacho y a Ana en una fiesta y les propone relacionarse íntimamente un tiempo, para después formar una pareja de tres, es decir una *trireja*. De esta manera, en este film la figura bisexual pone en jaque la exclusividad del amor monogámico y se relaciona con lo poliamoroso. El personaje de Sebastián se reconoce “bi” desde el principio, asumiendo una identidad bisexual y es seguido en esto por Nacho. Esta situación sólo se da en esta película del corpus filmico y como es la última de las tres, se puede decir que: en el cine más reciente, la figura bisexual se hace visible y rompe con normativas sociales como la monogamia. En relación a la estigmatización, es destacable que para vivenciar la experiencia bisexual y poliamorosa, los tres necesitan irse de la ciudad, lejos de la gente cercana y la familia. Esta idea se refuerza en la escena en que los tres personajes bailan la música que proviene del celular de Nacho y que dice “*Con el corazón adelante, enloquecido en lo que va a nacer, cualquier lugar es gigante, alejados de la ciudad*”. El aislamiento les permite a los protagonistas experimentar sus emociones, sexualidades, sin la mirada ajena que juzga ya que, para las personas con estigma “hay lugares de retiro donde tales personas pueden exponerse y no necesitan ocultar su estigma ni preocuparse mayormente por restarle importancia” (Goffman, 2006: 100). En la película, este espacio-refugio será la cabaña donde se hospeda Sebastián, que está alejada de la urbanización y la gente, y que también les provee una cierta libertad en encontrarse con otros que comparten el mismo estigma (Goffman, 2006). El personaje de Nacho es el que mejor nos muestra la manifestación de dos estigmas: el de ser bisexual y el de ser poliamoroso. Él desconfía de la propuesta de Sebastián de tener una relación seria de a tres porque no le parece viable, tener un novio y una novia, en un mundo en que “todo está hecho para parejas”. Así, después de pasar un fin de semana con Ana y Sebastián, Nacho dice que al otro día tiene que trabajar y que no puede ser honesto con sus compañeros sobre que estuvo en un trío, porque van a decir “que es un fiestero”. Los estigmas de Nacho se relacionan con la vida heteronormada

que el personaje intenta sostener y que se vinculan a su vida diaria, su lugar de trabajo y sus diversas situaciones sociales. Por eso, el personaje recurre al encubrimiento de su verdadera situación amorosa, diciéndole a su familia que sólo sale con Ana y obviando a Sebastián. Lo que puedan pensar los demás tienen tanto peso para él, que en un momento Nacho y Ana dejan a Sebastián y prueban una relación ellos dos, como cualquier pareja (cis)heterosexual monogámica. Este vínculo finalmente no funciona porque los dos reconocen que extrañan a Sebastián.

Algo destacable en este film es que muchos de los momentos en que los tres personajes están juntos, las imágenes van acompañadas de música diegética¹²² y extradiegética. En la escena donde los tres tienen sexo suena una canción con un ritmo muy tranquilo en contraposición al ritmo de los planos que son cortos y rápidos. Los usos del plano corto provocan un efecto de intensidad de la acción y estimulan en el espectador, las sensaciones vertiginosas que los protagonistas sienten al enlazarse los tres en el acto sexual. Sin embargo, al acompañar estos planos con una canción tranquila que dice amenamente “*estoy hipnotizado, no hay nada que no pueda hacer por vos*”, se logra suavizar las imágenes y se genera la sensación que no es sólo un acto sexual, sino que entre ellos hay mucha amorosidad.

En relación a los estereotipos, Peña Zerpa (2013-2014) dice que son representaciones, imágenes, construcciones y prejuicios, que se asocian a un grupo por compartir determinados aspectos. Los personajes de las películas se construyen siguiendo arquetipos básicos, esquemas conocidos y modelos paradigmáticos, que son la manera más fácil y rápida de que el espectador se introduzca en la trama y reconozca a los personajes (Caldevilla Domínguez, 2010). Entonces, los estereotipos en el cine nos indican cómo son, se visten, actúan y piensan ciertos personajes que representan a un grupo social. En este sentido, tanto los personajes bisexuales de esta película como los del resto corpus fílmico son todas personas jóvenes, sin embargo, ninguno representa a alguien exitoso o profesional. Sumado a esto, los personajes de los films seleccionados, son todas personas cis, es decir, no hay ninguna representación de un personaje trans, no binarie u otrxs. Así, la figura bisexual pareciera estar limitada a una mirada binaria

¹²² La música diegética es aquella que pertenece a la narración y forma parte del mundo de la ficción, por ejemplo, cuando los protagonistas bailan la canción que “sale” del celular de Nacho. La música extradiegética es aquella que está por fuera de la diégesis, es decir, por fuera del mundo de la ficción.

de la sociedad de mujeres y hombres cis y no se la relaciona todavía a otras identidades. Por eso las películas de bisexualidad del siglo XXI, aunque son más visibles en esta etapa, todavía representan un espectro muy limitado de la existencia bisexual.

Otra forma de leer la bisexualidad en el cine

A partir de los aportes de diferentes teóricxs feministas, es posible ampliar la mirada y tener otra lectura de la existencia bisexual y de sus representaciones fílmicas. Así, en lugar de poner el foco en su vínculo con el estigma, se puede entender la vivencia bisexual también, como un trastocamiento de la matriz heterosexual monogámica y como lugar de goce y erotismo. En palabras de Arnés, L.; Balcarce, G.; De Santo, M. y Lucio, M. (2019) la bisexualidad “interpela tanto al monosexismo como a la matriz heterosexual-que separa las aguas entre los circuitos identitarios hetero/homo-, y amplía el horizonte de deseo...” (p. 53). Es decir, es esta clasificación binaria de lo hetero/lo homo, cuya matriz es heterosexual y monogámica, lo que viene a alterar la bisexualidad. Dado que ésta “remite a lo móvil, al cambio, a lo imprevisto” (Sardá, 2019: 27) y posibilita escapar de la exigencia de elegir por un solo camino amoroso y tomar dos al mismo tiempo o alternar entre ellos. De esta manera, los personajes pudiendo mantener vínculos solamente heterosexuales u homosexuales, se abren a nuevas experiencias afectivas y sexuales en busca de su deseo y de su goce. Esto sucede en *Tan de repente* (2002), cuando Mao que venía vinculándose con Marcia desde un plano sexual, pasa de la experiencia lésbica a la bisexual. Así, se relaciona con Felipe desde un lugar erótico, al chuparle su helado y mirarlo mientras tiene sexo con Marcia, y también de compañerismo, ya que Mao no vuelve con sus amigas y cumple su deseo con Felipe de ir a la costa a ver un parque acuático. En la misma línea, en *Plan B* (2009), Bruno y Pablo desarrollan un vínculo homo-erótico, compartiendo momentos, ampliando los límites de su deseo, aunque ambos sostengan en simultáneo una relación sexual con Laura. La bisexualidad los habilita a ellos a un juego con el erotismo, compartiendo charlas sin remeras, durmiendo juntos en calzoncillos y dándose besos con “excusas”. En todos los films del corpus, habitar la bisexualidad les permite a los protagonistas ir en busca de aquel a quien desean y por eso la experiencia bisexual se representa, también, como un lugar de goce. Así, En *Somos Tr3s* (2018),

Nacho y Ana vuelven a buscar a Sebastián y retomar el vínculo de a tres que tanto placer les da.

Por otro lado, aunque la bisexualidad no se apoya exclusivamente en el poliamor, los protagonistas bisexuales de los tres films, no mantienen relaciones monogámicas. En el caso de *Somos tr3s* (2018), directamente se plantean como un vínculo entre tres. Es decir, que la figura bisexual se muestra en estas representaciones filmicas, imposibilitada de sostener un vínculo monogámico. En este sentido, elegimos entender a la monogamia como una forma de vincularse enraizada en los vínculos (cis)heterosexuales. Por eso, la vivencia bisexual de estos personajes podría entenderse como una forma de escapar de lo normado para dar cuenta de que “la sexualidad humana es mucho más compleja de lo que queríamos que fuera. Abarca la genitalidad, por supuesto, pero también las fantasías, la cercanía emocional, la comunión afectiva...” (Sardá, 2019: 28). Así, los personajes bisexuales del cine contemporáneo, ponen en evidencia que el deseo es fluido y variable (Arnés, et. al., 2019) y que la exploración de nuevos cuerpos, fantasías y experiencias permiten generar nuevas formas de habitar y re-pensarse en el mundo.

Bibliografía

Arnés, L., Balcarce, G., De Santo, M. y Lucio, M. (2019). (De)construcciones en torno a una narrativa: la importancia de una epistemología bisexual y sus connotaciones ético-políticas. En L. Arnés, M. Correa, A. Herrero, A. Invernizzi, J. Itoiz, I. L. Ortellao y A. Pandolfi Chediack (Eds.), *Bisexualidades feministas. Contra relatos desde una disidencia situada* (pp. 43-57). Buenos Aires: Madreselva editorial.

Arroyo Fernández, M. (septiembre-octubre de 2002). Monosexismo y bifobia. *Revista Sexpol*, (48). Recuperado de https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/orientacion_sexual/es_bisexu/adjuntos/MONOSEXISMO_Y_BIFOBIA.pdf.

Belucci, M. (2020). La Comunidad Homosexual Argentina. *Polémicas Feministas*, (4), 1-09. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicafeminista/article/view/32133>.

Caldevilla Domínguez, D. (septiembre de 2010). Estereotipos femeninos en series de Tv. *Chasqui: Revista latinoamericana de comunicación*, (111), 73-78. Recuperado de: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/327>.

- Goffman, E. (2006). *Estigma la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Mira, A. (Octubre de 2006). Cine y homosexualidad: ¿Por qué no?. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen. Segunda época*, (54), 8-19. Recuperado de: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/243/244>.
- Peidro, S. (ene./jun. de 2017). Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, (64), 257-289. Recuperado de: <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/55222/50593>.
- Peña Zerpa, J. A. (diciembre de 2013-marzo de 2014). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y palabra*, 17(85), 22-60. Recuperado de: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/398>
- Sardá, A. (2019). Bisexualidad ¿Un disfraz de la homofobia internalizada? En L. Arnés, M. Correa, A. Herrero, A. Invernizzi, J. Itoiz, I. L. Ortellao y A. Pandolfi Chediack (Eds.), *Bisexualidades feministas. Contra relatos desde una disidencia situada* (pp. 23-32). Buenos Aires: Madreselva editorial.

Capítulo 4

Problemas éticos, sociales y políticos en el audiovisual latinoamericano

Tiempo de la voz: el ritmo de los hechos en algunos episodios del cine latinoamericano contemporáneo

Alonso, Mercedes

meralonsa@gmail.com

UNA / UBA

Resumen

Mi última aventura (Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini, 2021) y *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019) presentan situaciones opuestas –la opción individual por el delito, una determinación que registra la violencia del sistema–, pero las dos comparten el recurso de la narración para correrse de la condena y la piedad. La pregunta que guía este trabajo es por la relación entre ambas: qué se dice (en palabras), qué se muestra (en imágenes), quiénes se hacen cargo de cada registro y cómo interactúan entre sí. La interacción narrar/mostrar interroga el modo de contar los hechos. Los filmes se inscriben en formas codificadas: la aventura y la confesión. ¿Qué afiliaciones y contradicciones establecen Salinas y Sonzini con un género de la acción desde el cine cordobés, argentino y latinoamericano contemporáneo al que se atribuye la temporalidad opuesta? ¿Qué intervención hace Uchôa sobre la confesión como dispositivo de poder a través de la manipulación de los recursos cinematográficos de imagen y sonido? En definitiva, qué historias merecen ser contadas, con qué voces, miradas y cuerpos y qué tipo de relato se arma con ellos; tres preguntas que involucran la forma cinematográfica en su dimensión política.

Escenas narrativas

El segmento principal de *Sete anos em maio* (2019), el medimetroraje de Affonso Uchôa, muestra a Rafael Dos Santos Rocha contando su historia frente a una pequeña fogata en un descampado. En la escena inicial de *Mi última aventura* (2021), de Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, dos hombres jóvenes, que suponemos amigos, escuchan música y comparten cerveza y cigarrillos en las escalinatas de algún espacio público. El relato empieza inmediatamente después, acompañado por la imagen de un partido de metegol que define, por sinécdoque, otro espacio-tiempo de ocio.

Estas secuencias establecen una misma temporalidad para las dos películas: la noche como contexto y el tiempo muerto como ritmo. La primera parece ser coherente con las biografías delictivas que cuentan las dos; lo segundo contradice su trama de acción. El crimen se sale del género, la “aventura” del título de Salinas y Sonzini, y del estereotipo que espectaculariza al delincuente/marginal desde la condena o la piedad. Se trata de

historias muy diferentes; una involucra una serie de decisiones mientras la otra cuenta la forma en que un sistema, sus instituciones y sus agentes imponen una determinación que anula la posibilidad de decidir. Sin embargo, la contradicción entre el tipo de hechos y la temporalidad produce una forma en común: lo que sostiene la trama de *Mi última aventura* y *Sete anos em maio* es una voz que no se corresponde con las imágenes. En la primera, una voz en off cuenta hechos que no vemos; en la segunda, la presencia del narrador que hace uso de la voz ocupa el lugar de los hechos en el plano de lo visible.

La narración necesita de ese tiempo detenido para tener lugar. Lo que Benjamin (2001) señala en el trabajo artesanal se cumple en el marco de relaciones productivas muy diferentes, pero ajenas al tiempo rutinario del trabajo industrial, que interrumpe la experiencia y su elaboración. Sin experiencia no hay narración (Benjamin), ni cine, como señala Farocki (2013): el trabajo impide la aparición de acontecimientos inesperados. El ocio como inacción contradice el trabajo y sus contrarios pero deja fluir la narración que reconstruye el pasado en el que están los hechos inesperados o interesantes del cine y la experiencia.

La pregunta que guía este trabajo es por las relaciones entre lo que se dice (en palabras), lo que se muestra (en imágenes) y quiénes se hacen cargo de cada registro. Es decir, qué historias merecen ser contadas, con qué voces, miradas y cuerpos y qué tipo de relato se arma con ellos; tres preguntas que involucran la dimensión política de la forma cinematográfica.

De frente al fuego

La secuencia del relato se desarrolla en los 20 minutos centrales del medimetroaje de *Uchôa*; es la más larga de sus tres partes y ocupa un lugar destacado. Puede pensarse, además, que es la principal porque cuenta la historia de vida y por lo tanto construye la identidad del sujeto que también participa de las otras dos, articuladas en función de ella. Lo único que se muestra a lo largo de este segmento es la situación narrativa: Fael sentado frente al fuego, iluminado por él y por la luz de fondo de una subestación eléctrica que permanece siempre fuera de foco. La cámara lo mira casi todo el tiempo pero él nunca mira a la cámara; habla con los ojos en el fuego, sin dirigirlos nunca hacia ella ni hacia su interlocutor que, como sabemos después, está frente a él, al otro

lado del fuego. En ese escenario arrasado (el pastizal como margen) pero inserto en una estructura urbana (la subestación como paisaje tecnológico); en esa imagen de las contradicciones de un sistema que produce los espacios y sujetos que expulsa, Fael cuenta la historia de su iniciación forzada en el crimen: la policía lo detiene sin motivo, lo torturan, deja la ciudad bajo la presión de sus amenazas y busca la forma de sobrevivir en un recorrido por varias ciudades de Brasil.

Todo eso pasa sin que pase nada en lo que vemos, que es la escena que nunca cambia. Sin embargo, lo que escuchamos, aparte de la sucesión de hechos, es una voz que gana materialidad en el despliegue de, por ejemplo, las onomatopeyas con que da cuenta de la tortura (disparos, ampollas que explotan). En la máxima economía de movimientos de la escena –no solo no hay acción, sino que Fael permanece sentado sin siquiera mover las manos– las onomatopeyas son los gestos de una voz en la que se construye un yo, además de una biografía. En un texto dedicado a otro diálogo nocturno frente al fuego, *De la nube a la resistencia* (*Dalla nube alla resistenza*, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, 1979), Jacques Rancière (2012) encuentra la misma opción: intensificar lo visible de las palabras y los cuerpos que la expresan, los aspectos materiales del diálogo, es no mostrar los hechos de los que se habla. En el escamoteo de su visibilidad, la película de Uchôa resiste el espectáculo de la marginalidad y su codificación en los géneros del delito. No es menor que Rancière contraponga la escena del fuego en la película de Straub-Huillet a las que aparecen en los westerns. En estas, dice, los personajes cuentan su historia y discuten la justicia de sus actos para después resolverlos cuando vuelvan a la acción. En *De la nube a la resistencia*, en cambio, no hay más acción que ese diálogo, como en *Sete anos em maio*, en la que, además, la justicia que se cuestiona no es la de los propios actos –si Fael es víctima o victimario–, sino la de los agentes de la ley o de la ley misma.

El punto en que se unen la justicia y la historia personal es otro. La biografía delictiva de Fael está codificada en las dos formas de decir ese hecho central y determinante: la primera parte del relato ordena los hechos y la segunda da cuenta de su repetición como recuerdo: oigo el auto que se detiene y a los policías que dicen “vamos a matarlo”, dice. En el cierre de la narración el delincuente accede a una forma de representación, de contarse a sí mismo que es diferente de la iniciación en el crimen, del relato de injusticia o de la denuncia; es la enunciación de un trauma en el que se funda una subjetividad afectada por el sistema que produce crimen e injusticia y

podría ser objeto de denuncia. Esta conversación frente al fuego discute la justicia de la representación: señala la desigualdad que se evidencia en que ellos recuerden hasta la cara de los policías para quienes “somos todos iguales”, por lo tanto indignos de recuerdo, y asume el derecho al trauma, que es el derecho a la subjetividad frente a la pura exterioridad de la acción.

¿Se trata entonces de una individualización de los conflictos? Sí en la medida en que la historia, el yo y el trauma pertenecen a Fael, pero no en la medida en que su historia se integra a otras. La película de Uchôa lo establece en una imagen puntual. Inmediatamente después de que Fael cuenta el recuerdo recurrente, la cámara gira por primera vez para mostrar al interlocutor: un otro que lo mira y le dice que su historia es triste y es igual a la de él: “cada historia que escucho se parece a la mía”. Cada una, sin embargo, es una serie concreta de hechos que se presenta de un modo concreto, los “gestos” de la voz con que Fael modula su relato. El que cuenta su historia no representa un conjunto, es parte de un colectivo que empieza a armarse en la combinación de testimonio y escucha que resalta Mesquita (2019).

El giro de la cámara al interlocutor replica el “giro hacia el escuchar” que Ismail Xavier (2012) detecta en el documental brasileño contemporáneo, que se desplaza de la política a la antropología. En principio, porque el enfoque fenomenológico –mostrar sin sacar conclusiones– sobre sujetos que narran su experiencia puede ser politizado. No se trata de “dar la voz”, que implica una relación jerárquica entre quien da y quien recibe el derecho como un don, sino de la forma en que la voz que cuenta su historia participa del relato fílmico. Rafael Dos Santos Rocha, con el mismo nombre completo con que se identifica ante los apremios policiales, figura en los créditos como co-guionista de la película. La voz que aparece no es solo objeto de representación sino parte del proceso creativo. Es un dato. Más importante es la forma visible de la participación de esos “todos iguales” (en los términos en que los define el interlocutor) en las secuencias performáticas que enmarcan el relato de Fael: la reconstrucción de la captura como puesta en escena y el juego vivo-muerto en el que quien da las órdenes es un policía.

El segmento principal del relato frente al fuego está enmarcado por dos secuencias que se parecen en lo que tienen de puesta en escena, de juego de roles, de performance. Mesquita (2010) usa el término para distinguir una práctica documental que relaciona la memoria individual con la historia pública y que, por lo tanto, interroga el modo en

que los sujetos que se autoexponen testimonian su tiempo. Lo que es decir también que dan sentido al foco que hace sobre ellos el documental brasileño de los últimos años. La primera puesta en escena recrea el arresto de Fael desde su llegada al lugar de los hechos que es también el espacio cinematográfico. Los policías son habitantes del barrio periférico en el que se sitúa la filmación, un recurso a no-actores equivalente al de “dar la voz”, salvo porque se disfrazan, cambian de rol, re-crean y por lo tanto hacen la película que los muestra; salvo, además, porque su participación en este segmento muestra la violencia que es el contexto social-institucional de la historia individual de Fael, como lo representan y lo trasladan a escena quienes están sujetos a ella. Es, por último, un comentario sobre la representación como performance: los que se disfrazan de policías son policías por el poder que les dan las reglas del juego (de rol); Fael es culpable porque la policía dice que en su casa hay drogas y su palabra está dotada del poder que le dan las reglas del juego (institucional).

La segunda secuencia, que es la última de la película, inscribe las dos formas anteriores de la historia individual en lo colectivo. En el principio, los pies que caminan, tomados desde la cintura, y después las caras que les corresponden forman el conjunto de esos otros entre los que está Fael. Alguien mira a la cámara que se desplaza sobre ellos. Podría ser una multitud amenazante o desafiante, pero no. En el contraplano, se ubica un policía que parece ser quien dirige la mirada que después del paneo general se detiene en uno y otro. Lo que sucede, en la misma larga noche que enmarca toda la película, es exactamente un juego: los miembros del grupo responden a la directiva del policía que lo dirige: “muerto” indica que deben agacharse, “vivo” que deben pararse. Quienes se equivocan son descalificados y se retiran del grupo, vivos o muertos en desobediencia. El único que no obedece esta regla del juego policial es Rafael, que, en el cierre de la escena, no se agacha cuando escucha “muerto”, pero tampoco se retira del espacio de juego.

Estas dos secuencias insertan el relato individual en la realidad de un colectivo y en la historia coral que la película no muestra porque se ocupa de lo concreto –de la escena narrativa, del sujeto, de su voz, de sus gestos– porque no son “todos iguales”. Insertan, también, el relato del trauma en una continuidad histórica: el pasado, con la puesta en escena que es la forma en que este tipo de documental puede dar cuenta de ese tiempo, y futuro, condensado en la imagen de Rafael de pie frente al policía, que convierte el relato del trauma en la historia de un sobreviviente y de una resistencia.

El batacazo

Si la biografía delictiva de Rafael es un encadenamiento de intervenciones policiales, uso y comercio de drogas y robos; la del narrador de *Mi última aventura* consta de dos actos: la entrega de la llave para que su compañero entre a robar en una casa y la sustracción del bolso donde el otro guardó todo, que cambia por el sobre con 30 mil pesos que recibió por colaborar con la operación. Robo y traición hacen circular el dinero que estaba en la casa y ahora está en el bolso. Son dos acciones mínimas que contradicen la “aventura” del título. Los únicos momentos de acción, en que se ve el movimiento, son los recorridos en moto por la ciudad nocturna. Los hechos en sí, en cambio, aparecen como tiempo detenido.

En el robo, las imágenes que ilustran el relato aparecen como un juego de luces y sombras entre adentro y afuera: la ventana que se ilumina para mostrar al hombre que mira su celular dentro de la casa y la oscuridad exterior donde espera el que va a entrar. El robo es el encuentro de los dos tiempos detenidos y se presenta como extensión de la oscuridad al interior de la casa. El que espera solo puede entrar cuando se apaga la luz de la ventana. Lo que habilita el ingreso complica el relato por la escasa visibilidad a la vez que marca sus episodios clave: la brasa del cigarrillo ilumina la espera, la luz de la casa que se apaga marca el momento crucial de la entrada, la linterna abre el camino en la casa dormida. Como las onomatopeyas de Fael, la luz es el gesto que particulariza el relato.

En esta secuencia, la voz narrativa no coincide con el protagonista. Mientras esto ocurre, el dueño de la voz permanece no solo invisible sino fuera de campo, donde no podría alcanzarlo ni la iluminación. El narrador se define al marcar su posición: “yo ahí haciéndole la segunda”. Su relación con los hechos es tan distante como en el otro robo que cuenta mientras vemos cómo se aleja con su compañero en moto. La diferencia es que en el relato de un ladrón primerizo que termina llorando y pidiendo disculpas aumentan los detalles porque no hay imágenes que lo acompañen. Al revés que en la película de Uchôa, en que la situación narrativa ocupaba el plano visible en lugar de los hechos narrados, en *Mi última aventura* el relato en off acompaña las imágenes con las que coincide –la entrada a la casa– o no –el otro robo, que se narra durante la escena de fuga, pero desde un tiempo posterior a los dos hechos. Lo que comparten los relatos es que las acciones son de los otros: al que narra le corresponde la invisibilidad de la

voz en off, el tiempo de la espera fuera del lugar de los hechos y de campo y el lugar del acompañante en la moto.

Por el tipo de hecho y por la relación que el narrador tiene con él, el robo, que ocupa la mayor parte del tiempo de duración de la película, no es su última aventura. Este lugar le corresponde a la traición, el momento en que se lleva el bolso con el botín y la moto de su compañero aprovechando que él va al baño. El episodio tiene la misma sintaxis que el robo: hay una espera –el tiempo muerto del bar en que los dos escuchan música en un mp3 que descansa en la mesa, también como al principio–, una oportunidad –cuando el otro va al baño– y un gesto mínimo que concreta el hecho en un plano minimalista –la mano que agarra el sobre y las llaves de la moto, la elisión del momento en que levanta el bolso que se está llevando cuando lo vemos irse fuera de foco. Sin embargo, es su opuesto porque desaparece la voz en off; la acción se desplaza al plano de lo visible en el que se produce el acceso simultáneo del narrador al protagonismo, a la imagen y al lugar de conductor de la moto.

Como el ladrón de su relato, que vuelve hacia atrás y termina pidiendo perdón y devolviendo todo, el “traidor” deja el sobre con su parte para el Pelu y emprende una fuga más precaria que la anterior. A medida que se desplaza hacia la periferia, los planos que acompañan su movimiento hacia adelante registran el ritmo desparejo de las luces que se van espaciando, opuesto a la regularidad que marcaba el recorrido por el centro, y la oscilación que provocan los baches y las grietas en el asfalto. La última aventura es una hazaña degradada. El desenlace de ese deterioro progresivo de la ciudad que altera el movimiento y el plano tiene un dejo moral: la moto se queda en una esquina cualquiera y la cámara continúa su retroceso hasta que también la deja al fondo del plano.

No hay discusión sobre la justicia de los actos ni como en *Sete anos em maio* ni como en el western según Rancière (2012) porque en *Mi última aventura* no hay diálogo. La voz en off del narrador cubre solo el tiempo del robo y la primera fuga. Durante los tiempos muertos que preparan la primera y la última acción –las escalinatas, el bar–, hay silencio. El único intercambio verbal entre los compañeros es práctico: “voy al baño” marca el giro en el protagonismo de la acción y frente a cámara; define la historia, no la comenta. No hay juicio verbal sobre los hechos que vemos –la doble sustracción del bolso– ni sobre los que no vemos –el otro robo–; el encuadre, en cambio, toma partido. La historia que cuenta *Mi última aventura* tiene su tradición en

la narrativa de Roberto Arlt: el sueño del gran golpe que salve de la miseria, el “batacazo”, que siempre incluye la posibilidad de la traición. Dice Ricardo Piglia (1974) que en Arlt el dinero es una máquina de producir ficción: la ilusión de lo que se puede tener y la historia de su adquisición por el delito y la transgresión. Sobre el trabajo, que no produce imagen cinematográfica, tampoco se puede escribir porque no produce aventura.

Todos esos elementos están como por detrás del relato –en off y en imágenes. En concreto, la fuga trunca del personaje se parece al final de *El juguete rabioso* en el que Silvio Astier, después de delatar a su compañero antes del gran golpe que podría salvarlos a los dos, se tropieza con la pata de la silla en la que estuvo sentado durante su confesión. Una diferencia importante: la traición de Astier consiste en delatar, es una narración que lo inserta en otra moralidad. En la película de Salinas y Sonzini no hay confesión. En eso es diferente de *Sete anos em maio*, en la que hay una confesión que no es delación, y de Arlt. La traición interrumpe el relato de la voz en off y el que cuenta queda del lado de sus acciones, no cambia de legalidad. El traidor no se eleva moralmente ni gana nada, su falibilidad está marcada por el traspie final –la misma patada inútil reúne la salida de Astier y el intento de hacer arrancar la moto al final de *Mi última aventura*. La película toma distancia de su voz y de su cuerpo pero cuenta la traición como aventura; una pasión o una pulsión que son otra forma de encuadrar – en la imagen, en el género– la biografía delictiva.

Distancia final

Las dos películas se parecen en el cambio de la moral del delito, que es parte de la construcción de sus géneros: la aventura del batacazo, la narración autobiográfica que tiene más de clínica que de confesión –una opción dentro de la continuidad que traza Foucault (1987) entre discursos productores de verdad o, digamos acá, monólogos para otros. La exposición del trauma frente a un par que pone en escena Uchôa se desmarca de la relación de poder y traza, en cambio, un lazo, que es el principio del colectivo que la película establece en la última secuencia (lo que podría ser la comunidad a la que tiende toda situación narrativa, de acuerdo con Benjamin). Al final de las dos películas los personajes quedan solos en el marco moral del género.

En *Mi última aventura*, la cámara se aleja porque continúa la fuga que queda trunca. En *Sete anos em maio*, un *zoom out* toma a Fael de cuerpo entero después de hacer foco en su cara. Los dos quedan solos, más lejos de lo que estuvieron en el resto de las películas, enmarcados por las luces de la ciudad. Los planos se parecen, pero hacen algo diferente. Cuando la cámara se detiene, el aventurero está lejos, librado a su suerte o sus recursos; Fael está de pie y frente a la ley. La secuencia que conduce al cierre de la película de Salinas y Sonzini se parece al comienzo de la de Uchôa. En ambas, el protagonista avanza hacia la cámara que retrocede para acompañar su movimiento, pero mientras en la primera la cámara se detiene cuando ha ganado suficiente distancia; en la segunda, espera a Fael que se acerca tanto que parece fundirse con ella al entrar en la oscuridad que la rodea. La figura de los protagonistas se construye en ese otro diálogo, el gesto de la cámara que se pone del lado del que vuelve para contar su historia y se aleja, pero no abandona, del traidor al que el fracaso no le quita lo aventurero.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2001). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, (pp. 11-134). Madrid: Taurus.
- Farocki, H. (2013). Trabajadores saliendo de la fábrica. En *Desconfiar de las imágenes*, (pp. 193-202). Buenos Aires: Caja Negra.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mesquita, C. (2010). Retratos em diálogo. Notas sobre documentário brasileiro recente. *Novos Estudos*, (86), 105-118. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>.
- Mesquita, C. (2019). Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. En Catálogo forumdoc. bh, 168-172. Associação Filmes de Quintal. Recuperado de https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2019.
- Piglia, R. (1974). Roberto Arlt: la ficción del dinero. *Hispanamérica*, 3(7), 25-28.
- Rancière, J. (2012). Conversación alrededor del fuego: Straub y algunos otros. En *Las distancias del cine*, (pp. 79-96). Buenos Aires: Manantial.
- Xavier, I. (2012). Maneras de escuchar en un medio visual. El movimiento documental en Brasil. *New Left Review*, (73), 84-101. <https://newleftreview.es/issues/73/articles/ismail-xavier-maneras-de-escuchar-en-un-medio-visual.pdf>.

SUBTERRÁNEXS

Aportes para una política cultural pública orientada a la inclusión de las juventudes en una ciudad intermedia del centro del país.

Altamirano, Marcos

altamiranomarcos@gmail.com

Universidad Nacional de Río Cuarto

Rosa, Claudio

elclaurosa@gmail.com

Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

Subterránexs es un trabajo de investigación en formato audiovisual enmarcado en el campo de los estudios sobre las juventudes como sujetos de derecho y actores estratégicos en los procesos de transformación cultural. El análisis se centra en visibilizar algunos aportes para una política cultural pública que contemple a las juventudes, en una ciudad intermedia del centro del país.

Una primera línea de trabajo es mostrar esas juventudes que se identifican con apuestas alternativas de sociedad, y de qué manera pueden ser consideradas en las propuestas culturales públicas de la ciudad.

Una segunda línea pretende empezar a discutir y deliberar sobre las nociones tradicionales de cultura y su convivencia con los nuevos paradigmas que la relacionan con el fortalecimiento de la democracia y la participación ciudadana. Esto invita a descubrir el lugar de las culturas como prácticas de inclusión especialmente de aquellas juventudes que asumen un posicionamiento y una acción política y de incidencia cultural en la ciudad.

Una tercera línea de trabajo cercana a la metodología cualitativa audiovisual es conocer de cerca las experiencias de diferentes juventudes que con sus prácticas culturales inciden y proponen nuevas maneras de entender lo que sucede en la ciudad.

Subterránexs tiene como horizonte realizar ciertos aportes para una política cultural pública incluyente de las juventudes en una ciudad intermedia del centro del país, explora e interroga sobre esas juventudes, que se identifican con apuestas alternativas de sociedad, para que puedan ser consideradas en las propuestas culturales públicas de la ciudad.

De manera paralela al trabajo de investigación escrito se produce un texto audiovisual que permite un acercamiento a las voces de distintas juventudes y su participación en

los procesos culturales de la ciudad, sus mecanismos de invisibilización y naturalización. Interesa aportar un registro documental que sirva como base para diferentes abordajes interdisciplinarios y adentrarnos en el mundo socio cultural tal como los jóvenes lo ven, definen y experimentan.

Metodología utilizada

La metodología aplicada se centró en un intenso trabajo de campo que ha unido la reconstrucción de ocho experiencias de participación de juventudes que asumen una capacidad de hacer en función de sus proyectos o deseos y permiten poner en diálogo las subjetividades más diversas, contrapuestas e incluso silenciadas.

La elección de los jóvenes no fue fortuita, sino que respondió por un lado a Juventudes que forman parte de distintos colectivos, asociaciones y organizaciones de la ciudad que se caracterizan por estar unidos por algún nivel de organización colectiva, ya sea en grupos autogestionados o a través de instituciones que los nucleen. Estas identificaciones diversas abarcan desde género, opción sexual, clase, ocupación, la edad, religión, inclinaciones políticas, ideológicas y culturales. Estas juventudes generan opciones y otras alternativas que ya no pueden ser analizadas con las categorías teóricas tradicionales. Los límites analíticos son cada vez más borrosos y dan lugar a nuevas problematizaciones y desestabilizaciones de los conceptos e ideas.

Por otro lado, existe una elección que tiene un interés por ubicar el trabajo de investigación y registro audiovisual en la construcción de un abordaje común a partir de la articulación de investigadores provenientes de distintas disciplinas, cuyas trayectorias, líneas temáticas, selección de planos de análisis son diferentes. De tal modo, que el campo de estudio es construido, adoptando la particularidad de manifestarse de múltiples maneras, en distintos ámbitos, con densidad variable.

La preferencia por una metodología cualitativa (Goetz y LeCompte, 1988; Orozco Gómez, 1997; Sirvent, 1998), busca comprender y explicar las modalidades en las que se relacionan los jóvenes con el mundo de la participación considerando su mundo de experiencias cotidianas que les permiten significar su existencia y proyectarse.

El abordaje metodológico propuesto forma parte de una estrategia que rescata al sujeto no en términos de objeto de conocimiento, sino como constructor de sentido, como un ser consciente de su ubicación frente al conocimiento y al contexto, en nuestro caso a

través de sus experiencias de participación en espacios colectivos. Este abordaje enlaza una serie de actividades como las de registrar, recopilar, analizar reacciones e impresiones en torno a lo que sucede para analizar de forma crítica las situaciones que se investigan. (Reyes y Plaza, 2016)

Respecto a la metodología del registro audiovisual, desde el punto de vista de la utilización de la cámara, el encuadre y el sonido junto con el equipo de rodaje se han integrado en el campo de la investigación de forma expositiva; es decir, se siguieron las estructuras dramáticas, narrativas y argumentales recogidas en el tratamiento narrativo diseñado tras la primera aproximación y trabajo de campo.

La investigación se nutrió del trabajo de campo intensivo característico de la sociología, la antropología y la etnografía, como la observación de los espacios seleccionados, entrevistas estructuradas, individuales y la entrevista grupal, la observación participante (el seguimiento a lxs jóvenes, el caminar con) técnicas móviles de investigación social como la deriva (recorridos territoriales), que permiten captar el movimiento desde el movimiento y la que nos permite trayectos inciertos en donde recoger datos, a modo de texto/discurso, tuvieron que ser reemplazadas por materiales de archivos de cada una de lxs participantes debido a la coyuntura de aislamiento social, preventivo y obligatorio y posterior distanciamiento social, preventivo y obligatorio en todo el país y la región durante 2020 y 2021.

Para este trabajo no interesan las estadísticas, ni las cifras, sino comprender y poder construir con recursos y a partir de un dispositivo audiovisual las experiencias de estos grupos de juventudes que con sus prácticas culturales inciden y proponen nuevas maneras de entender lo que sucede en la ciudad. En este sentido, la complejidad y multiplicidad de nuevas formas que adopta el género documental determina una de las líneas más vitales tanto de la investigación como de la práctica cinematográfica reciente en Argentina. El documental hoy plantea una nueva mirada ética, estética y política que desafía las rígidas estructuras audiovisuales. (Piedras, 2014)

SUBTERRÁNEXS¹²³ recupera y revisa críticamente la participación de estas juventudes en los procesos culturales, sus mecanismos de invisibilización y

¹²³ SUBTERRÁNEXS sigue la línea del largometraje documental audiovisual *Perfume Parpadear* (Río Cuarto, 2009), un documental que realicé en el marco de una investigación para la Secretaría Académica de la UNRC y se enfoca en diferentes juventudes de Río Cuarto y sus proyecciones no a partir de una situación social sino a partir de una situación amorosa.

naturalización y colabora para diferentes abordajes interdisciplinarios. La trayectoria/relato posibilitaron, al igual que otras técnicas, adentrarnos en el mundo socio cultural tal como les jóvenes lo ven, definen y experimentan.

Juventudes, prácticas culturales y trayectorias

Una de las líneas de trabajo de partida consistía en mostrar que en nuestra ciudad, grupos emergentes de jóvenes, comunidades y organizaciones populares “se comenzaron a organizar de manera muy distinta de las que tradicionalmente eran consideradas por la teoría: el partido y el sindicato. Sus luchas no están expresadas en ninguna lengua colonial en que fue redactada la teoría crítica, ya no hablan de socialismo, derechos humanos, democracia o desarrollo, sino de territorio, respeto, autogobierno, la filosofía del buen vivir”. (Santos, 2010: 17)

En una ciudad intermedia del centro del país como Río Cuarto, en este último tiempo, es revelador el surgimiento de grupos de juventudes que a partir de sus prácticas políticas, artísticas y culturales se reconocen como emancipadoras e interpelan y contradicen las grandes tradiciones teóricas de la izquierda eurocéntrica.

Para nuestra investigación seleccionamos ocho estudios de caso en donde se ha pretendido profundizar sobre sus formas de participación, se recuperaron sus voces y un relato construido desde ellxs mismxs que permite revalorizar y compartir sus experiencias y sentires.

ELOGIO A LAS DIVERSIDADES. Fiesta Wacha Party: Federico Sterrantino (La Oh) es conocido por ser Drag Queen y la anfitriona de la Fiesta Wacha Party, con su personaje La Oh.

FEMINISMOS, DESEO Y COMUNICACIÓN. Pícara, espacio comunicacional feminista: Mariela Mattana forma parte del espacio Pícara. Su rol es periodístico, de investigación, producción de notas.

PATRIMONIO Y MEMORIA. La Huella-ex buen pastor: Joaquín Albornoz, desde 2017, realiza actividades de investigación sobre lo que fue el Ex Buen Pastor, junto a otros compañeros recupera la historia del lugar. Se dedican al relevamiento del estado de los Derechos Humanos en Río Cuarto.

AGROECOLOGÍA Y ACTIVISMO. Asamblea Río Cuarto sin Agrotóxicos: Ignacio Origlia integra la Asamblea Río Cuarto Sin Agrotóxicos desde el año 2012, cuando comienza el juicio de Madres de Barrio Ituzaingó en Córdoba.

LIBROS, FERIAS Y MILITANCIAS. Colectivo artístico La Glauce Baldovin: Camila Vázquez es escritora y militante en el colectivo Glauce Baldovin. Desde el año 2017, realiza una militancia cultural que busca poner a circular distintos lenguajes artísticos.

ARTE URBANO. Siag – CrotosClub: Joaquín Ferreira representa a Crotos Club que es su grupo de amigos con los que comenzó a juntarse a los 16 años.

TERRITORIOS VULNERADOS Y PERIFÉRICOS. Daiana Bustos participa de diversas actividades en el barrio Islas Malvinas y en el Centro Comunitario Corazones Alegres de Río Cuarto. En 2014 se involucra en la Pastoral Universitaria.

ARTE MULTIDISCIPLINARIO Y FERIAS. Azul de Ciervo y Furtivo (Almacén de Arte): Mandy Tuchtfeldt Di Stasio forma parte de Azul de Ciervo y también organiza el Furtivo, participa en Éter, hace cerámica y algunas cosas más.

Aproximaciones culturales desde las juventudes

La cultura deja de ser algo cerrado y estanco para entenderla dinámica y transformadora, dice Laura Coto en *Cultura y Juventud*. Es así que hablamos de la existencia de Culturas. Al igual que Juventudes, en plural. (Coto, 2019) Para alcanzar esta instancia de apertura, reflexión y acción en el ámbito cultural, consideramos necesario entender que lo cultural ha dejado de ser un campo exclusivo de la reflexión académica o una simple muestra de expresiones identitarias y artísticas, para reconocerse como un derecho y como uno de los escenarios estratégicos de la vida social que interactúa permanentemente con procesos sociales, económicos y políticos. Para esto es importante superar la noción de cultura como instancia sólo de formación para la producción artística (vinculada históricamente a la concepción de refinamiento intelectual) y poner el foco en las prácticas culturales de las juventudes y el lugar que tienen en las políticas culturales de una ciudad intermedia como Río Cuarto, especialmente estas juventudes que de alguna manera inciden en el espacio de lo público.

En las voces de estxs jóvenes, la cultura, o mejor, lo cultural¹²⁴ es un espacio de confluencia: es vivencia, emoción y aprendizaje; es experimentación, riesgo; es gestión y política; es vínculo y desarrollo social. También es confrontar, participar, compartir e imaginar. Lo cultural es aquello que les permite ser agentes, aquello que les hace ser protagonistas a través de sus prácticas culturales (Kulturaren Euskal Behatokia, 2018).

Espacio de lo público y participación cultural

Mientras las comunicaciones y los consumos se mundializan, a través de este trabajo se visibilizan algunas experiencias colectivas (la cuestión glocal) de juventudes de la ciudad que se organizan para incidir en el espacio público sin propensión a que esos diferentes grupos o sectores se encierren en sí mismos (Benjamín Arditi, 2000), o lo que María Cristina Mata explica en relación con ciertos grupos o comunidades que por más que logren hacer visibles sus conflictos, sus acuerdos y voluntades de participación son muy frágiles si quedan encerrados en sí mismos. Por este motivo, cuando hablamos de colectivos, grupos o agrupaciones, nos interesa entender esa idea de comunidad que no se encierre en sí misma como dice Arditi o que no se convierta en una suerte de refugio muy precario como cuenta María Cristina Mata en su experiencia *Del murmullo a la palabra*¹²⁵, ya que lo importante en una comunidad son las interacciones que se construyen en su interior. El documental audiovisual recupera esas otras prácticas que propone Mata, las que asumen un horizonte mayor. “Se trata de un horizonte que se plantea como meta o desafío, que no tiene que ver estrictamente con lo que pasa dentro del colectivo o el grupo inmediato. Son experiencias que, sin negar la importancia de construir lo propio, saben que hay algo que las excede y que, decididamente, no tiene que ver con lo inmediatamente propio sino con algo que las excede pero que le otorga sentido y proyección”. (Mata, 2009) Ese horizonte de lo comunitario o lo colectivo, dice Mata, es uno de los temas sobre los que hay que reflexionar fuertemente, no sólo en relación con cada práctica sino también para seguir pensando y construyendo nuevas prácticas culturales que

¹²⁴ En este trabajo cobra importancia lo que proponen autores como Canclini, Grimson o Appadurai que es entender la cultura más como adjetivo (lo cultural) y menos como sustantivo.

¹²⁵ Actividad organizada por la Escuela de Ciencias de la Información, en el marco de la Feria del Libro de Córdoba.

sumadas a las estrategias de comunicación posibilitan la producción de significados y confianzas compartidas entre estas diferentes juventudes.

Estxs jóvenes apuestan a lo colectivo, a construir con otrxs, y lo cultural aparece como esa manera en que se enfrentan y negocian, y como se imaginan aquello que se comparte. Este sentido político de la cultura conecta con una mirada que entiende lo cultural como parte de un proceso de confrontaciones que se dan justamente por esta participación en contextos comunes, una mirada que entiende lo cultural como parte de los bienes comunes.

En cada una de las experiencias de participación aparece esta noción de bienes comunes de la que habla Nicolás Barbieri (2014) y que nos ayuda a desnaturalizar esos procesos culturales dominantes que lxs invisibilizan.

Nicolás Barbieri entiende la cultura como parte de los bienes comunes. Habla de bienes comunes y no tanto de bien común. Dice que la cultura no funciona como un sistema autónomo, sino que interactúa permanentemente con el sistema social, económico y político, es por eso que asume que hablamos no sólo de recursos, ya sean intangibles -lenguas, expresiones diversas- o tangibles -equipamientos culturales, entre otros. Cuando habla de bienes comunes se refiere fundamentalmente a maneras colectivas de gestionar estos recursos. En sintonía con esta idea, las juventudes entrevistadas no piensan las culturas (o lo cultural) solamente como objetos o servicios culturales, sino que identifican y reconocen la necesidad de gestionar de forma compartida estos recursos. Son conscientes de que cada uno de sus proyectos pueden enmarcarse en una política de lo cultural como políticas de los bienes comunes y que de esa manera pueden conseguir su sostenibilidad. Esto cuestiona, desnaturaliza y permite que se visualice y propicie la presencia pública desde otra perspectiva. Y supone un nuevo desafío para la legitimidad de la intervención del Estado que acostumbra a “imponer” modelos artísticos y culturales verticalistas o paternalistas que se desarrollan en la ciudad (Barbieri, 2014).

Construir con otrxs

Lxs jóvenes de *Subterránexs* entienden que lo cultural aparece como parte de las preocupaciones y de los procesos de la comunicación que no se reduce solamente a la circulación de informaciones e imágenes a través de los medios, la comunicación

implica también la construcción de sentido cotidianamente. Esto significa entenderla no sólo como el proceso de producción, consumo y uso social de medios, sino también como las prácticas cotidianas de interacción que constituyen y dan sentido social a la experiencia y que hacen que la ciudad se articule como espacio de producción de comunicación. (Borbón, 2003)

Borbón en el *Seminario: Cultura Pública, Territorio y Desarrollo Sustentable*¹²⁶ menciona la corresponsabilidad comunitaria en dónde se implementan mecanismos para el uso y disfrute adecuados de los espacios públicos, la apropiación del lugar de vida y los procesos que se deben impulsar para lograr vincular prácticas colectivas de comunicación y construcción de ciudadanía. Y la ciudadanía es imposible sin la comunicación. No se puede ser ciudadano si no se puede expresar en el espacio público la carencia de derechos y la lucha por la igualdad. No hay modo de demandar y proponer en el espacio público, de hacer surgir nuevas ideas de un colectivo de juventudes, sino a través de la comunicación, de la posibilidad de hablar, de expresarse y sobre todo de participar. Es por todo esto que SUBTERRÁNEXS recupera algunas experiencias de juventudes, especialmente, las que se comprometen con otras alternativas, para que puedan hacerse ver y oír, pero por fuera de las estrategias propagandísticas y publicitarias y las lógicas de los medios de comunicación hegemónicos. Que son los mismos medios que terminan estigmatizando sus prácticas cotidianas, despreciando sus modos de ser, de vincularse y construyen constantes situaciones de discriminación y exclusión social y cultural.

Aportes para una política cultural pública orientada a la inclusión de las juventudes

El trabajo de investigación encuentra algunas motivaciones que surgen de las propias juventudes participantes, en relación con sus experiencias de participación, y las potencialidades que suceden en un espacio, preferiblemente grupal. Son las mismas juventudes que proponen nuevas maneras de acercarse a la política pública en culturas que le permitan vincularse desde otro lugar, un lugar dónde se sientan más valorados.

¹²⁶ Problemáticas de la Gestión Cultural Pública Territorial, clase del 12 de diciembre de 2014 – Seminario: “Cultura Pública, Territorio y Desarrollo Sustentable” - Ministerio de Cultura de Nación.

El documental audiovisual visibiliza y destaca a las juventudes desde lo cultural, ya que las culturas urbanas imponen el reto y quizá contienen algunas de las salidas para que lxs sujetos elaboren, impulsen y sostengan proyectos de sociedad. El propósito está en construir una ciudad donde sea posible encontrarse, disfrutar, soñar y refundar el territorio, y que puede convertirse gradualmente en un lugar para la vida (Borbón, 2003)

De esta manera, se construirán algunos criterios para pensar políticas y procesos culturales en esta línea:

- Necesidad de que se facilite, desde el Estado, las condiciones para que las juventudes, especialmente las que asumen un posicionamiento y acción política, puedan pensar en sus subjetividades desde lo cultural y no solamente se intervenga con propuestas cerradas, impuestas. Acciones que no son consensuadas y no parten de la necesidad de los diferentes sectores.
- Deseo de que se promuevan estímulos para que las diferentes juventudes puedan participar en los procesos de producción cultural.
- Generar contextos y condiciones juveniles favorables para el desarrollo de lo cultural, en donde se puedan dar instancias o espacios para reflexionar sobre sus prácticas.
- Deseo de transformar la visibilidad y la imagen de la participación juvenil en la ciudad, a través de un relato construido desde sus protagonistas que permita revalorizar y compartir sus experiencias y sentires a la ciudadanía riocuartense. Romper con las identificaciones y discursos hegemónicos.

SUBTERRÁNEXS propone una línea de trabajo que tiene como horizonte aportes para una política cultural a través de reconocer ciertas experiencias que faciliten la emergencia de nuevas formas de participar en el espacio público.

Conclusión

La cultura o el espacio más amplio de lo cultural son el núcleo al cual remiten las iniciativas más pujantes (Bayardo, 2015) es por esto que SUBTERRÁNEXS se convierte en un proyecto cultural audiovisual que se enmarca en las vertientes contemporáneas, aquellas que están vinculadas específicamente con la cultura como proceso y arena de disputa material y simbólica.

A partir de su visualización pretende abrir caminos de reflexión en torno a la Cultura como creación de un destino personal y colectivo, como patrimonio que todxs vamos creando; y de esa manera pensar y estimular el pensamiento colectivo en lo cultural como un proyecto a construir. Y toda creación ha de estar arraigada en lo que fue, en lo que es, y con la mirada puesta en lo que se quiere ser. Según Ander Egg (1987), unx se vincula más profundamente al futuro cuando tiene esperanzas e ilusiones, cuando tiene el propósito de influir en el porvenir y cree que puede hacerlo.

SUBTERRÁNEXS recupera las vivencias de esas juventudes que luchan por hacerse ver y escuchar. Juventudes que provienen de disímiles organizaciones familiares y procesos de socialización, que han transitado diferentes experiencias educativas, trayectorias sociales y por sobretodo que asumen un posicionamiento y una acción concreta en el espacio público, en muchos de los casos, de resistencia a las políticas hegemónicas.

El neoliberalismo construye modelos existenciales de juventudes, lxs convierte en mercancía fácilmente identificable con un patrón estético de clase dominante e incorporada a los significantes del consumo. Esa construcción del joven ideal que mencionan Margulis y Urresti es el modelo delineado por los sectores dominantes como el heredero deseable. “El joven legítimo es aquel que condensa las cualidades que los grupos dirigentes definen como requisito para la reproducción de vida, patrimonio y posición social; el buen hijo genérico del sistema”. (Margulis y Urresti, 1998: 18)

En cambio, lxs jóvenes de SUBTERRÁNEXS, con distintos niveles de organización y de conciencia colectiva, han logrado desarrollar entre ellxs verdaderas trincheras de subjetividades desde las que se definen como sujetos singulares y como colectivo, y desde las que miran al resto, a lxs otrxs, y organizan su vínculo. (Bayardo, 2015) Jóvenes que comienzan a participar para compartir con otrxs, para sanar, como una manera de transitar la vida, como aprendizaje, para transformar las injusticias, por lo que no pudieron encontrar en las universidades, una forma de apostar a lo colectivo, de sobrevivir; para provocar. De una u otra manera se comprometen con alguna causa puntual, organizan acciones conjuntas con otrxs, entregan su vida por un propósito, o están quienes hacen de esa entrega un modo de vida, así como al que hace de ello un medio de vida. (Urresti, 2014)

La ciudad de Río Cuarto está dividida por un río de aguas –principalmente-subterráneas. Lo subterráneo también designa lo oculto, lo clandestino, la ciudad que

no se ve, a quienes proponen a partir de sus prácticas nuevas maneras de entender lo que sucede en la ciudad. Lo subterráneo implica reconocer que la realidad no es necesaria sino contingente y por lo tanto plural, polisémica y ambivalente. Lo subterráneo también adquiere otros significados, es una apuesta fuerte al territorio que todo lo transforma y a los espacios creativos. Es el lugar de lo invisible, pero también de la profundidad y de la posible transformación.

Bibliografía

- Andar Egg, E. (1987). *Política Cultural a nivel municipal*. Buenos Aires: Humanitas.
- Arditi, B. (2000). El Reverso de la Diferencia. *Cinta de Moebio*, (7), 36-42.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas Públicas Y Bienes Comunes: Hacia Unas políticas De Lo Cultural. *Kult-Ur*, 1(1), 101-119. Recuperado de <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3>.
- Bayardo, R. (2015). Anegados en la cultura. “Be Creative”. En L. A. Quevedo (Comp.), *La cultura argentina hoy: Tendencias!* Buenos Aires: Siglo Veituno Editores.
- Bonvillani, A. (2010). Jóvenes cordobeses: una cartografía de su emocionalidad política. *Nómadas*, (32), 27-43. Recuperado de DOI <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n32/n32a3.pdf>.
- Borbón, L. L. (2003). *Construir Ciudadanía desde la Cultura. Aproximaciones comunicativas al Programa de Cultura Ciudadana*. Bogotá: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Borbón, L. L. (2010). *Aproximaciones culturales a los márgenes urbanos en la época global: una alternativa para la gestión incluyente en las grandes ciudades*. D.F. México: Juan Pablo Editor.
- Coto, L. (2019). Cultura y Juventud. Recuperado de LA CULTURAL-Programa impulsado por la Dirección Nacional de Formación Cultural. Cultura y creatividad. Secretaría de Cultura de la Nación.
- Dardot, P. y Laval, C. (2013). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, V. (2015). *Economía y Valor de la Cultura Pública. Esbozo de los debates actuales alrededor del neoliberalismo*. Buenos Aires: ICP - Instituto de Cultura Pública.
- Goetz, J. y M. LeCompte (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.

- Kulturaren Euskal Behatokia-Observatorio Vasco de la Cultura (2018). *El valor público de la cultura*. Recuperado de <https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/informacion/valor-publico-cultura-2018/r46-19123/es/>
- Margulis, M. y Urresti, M. (1998). La construcción social de la condición de juventud. En H. Cubides Cipagauta, M. C. Laverde Toscano y C. E. Valderrama (Eds.), *"Viviendo a toda": jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Mata, M. C. (2009). Comunicación comunitaria en pos de la palabra . En Área de Comunicación Comunitaria (Comp.), *Construyendo comunidades : reflexiones actuales sobre comunicación*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Núñez, P. (2020). Sensibilidades, derechos y participación juvenil en el escenario político. Itinerarios de investigación y agendas de discusión. *Ciudadanías. Revista De Políticas Sociales Urbanas*, (1), 97-118. Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ciudadanias/article/view/545>.
- Orozco Gómez, G. (1997). *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. Guadalajara: Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario.
- Reyes, A. y Plaza, R. (2016). Etnografía y técnicas audiovisuales en la investigación cualitativa. *Atlas - Investigação Qualitativa em Ciências Sociais*, 3, 795-806. Recuperado de: <https://proceedings.ciai.org/index.php/ciai2016/article/view/1028/1003>.
- Santos, B. d. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Sirvent, T. (1998) Cuadro comparativo entre lógicas según dimensiones del diseño de investigación. En El proceso de investigación (Documento de trabajo, edición de 2007). Buenos Aires: Cátedra Investigación y Estadística Educacional 1. Recuperado de http://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos/extras/01305_princ_de_metod_y_sistem_de_la_pract_i/Unidad1b/ElProcesodeInvestigacionParte1.pdf.
- Turino, C. (2011). *Punto de Cultura. El Brasil de abajo hacia arriba*. Medellín: Tragaluz editores S.A.
- Urresti, M. (2014). La participación política de los jóvenes: entre la incomodidad y los fantasmas. *Sociales en debate*. Buenos Aires: Subsecretaría de Gestión Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Vázquez, M. y Vommaro, P. (2012). La fuerza de los jóvenes: aproximaciones a la militancia kirchnerista desde La Cámpora. En P. Germán y A. Natalucci (Eds.), *"Vamos las bandas". Organizaciones y militancia kirchnerista* (pp. 149-187). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Vázquez, M. (2013). La juventud en el kirchnerismo: sobre los principios de construcción pública de los compromisos y las adhesiones militantes. *Sociales en debate*. Buenos Aires: Subsecretaría de Gestión Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Vázquez, M., Vommaro, P., Núñez, P. y Blanco, R. (Comps.) (2017). *Militancias juveniles en la Argentina democrática. Trayectorias, espacios y figuras de activismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

A potência cosmopoética do cinema ameríndio por uma “re-existência” do olhar

Andrade, Catarina

catarina.oandrade@ufpe.br

UFPE

Brito, Álvaro

alvaro.brito@ufpe.br

UFPE

Resumen

Neste artigo pretendemos dar continuidade a uma discussão anterior que buscou entender a potência cosmopoética do cinema advinda com a alternativa epistemológica proposta pelo pensamento decolonial. Ao nos indagar que sorte de cinema realiza ou estaria apto a encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência (Albán, 2013), encontramos um cinema indígena que parece deslocar as formas de conhecimento e modos de fazer coloniais e imperialistas. Neste trabalho, nos concentramos no filme *Yãmiyhex - As Mulheres-Espírito*, 2019, de Sueli Maxakali e Isael Maxakali para pensar como esse cinema nos faz refletir sobre a perspectiva ameríndia do fazer fílmico, que opera em um regime de visualidade e de temporalidade não-eurocêntrico e que, ao desnaturalizar as colonialidades do saber, do poder e do ser (Quijano, 2005), propõe uma outra pedagogia do olhar. Queremos pensar com este e outros filmes a noção de identidade em política, "única maneira de pensar descolonialmente" (Mignolo, 1998: 290), e de que maneira(s) eles contribuem para reorganizar o debate, urgente em nossa sociedade, em torno de uma interculturalidade que coloque em diálogo as diversas cosmologias e as diferentes formas de olhar.

Introdução

Desde o que se convencionou chamar de descobrimento das américas, um *sistema-mundo* (Wallerstein, 1974) se instaura, com base em uma referência eurocentrada, operando a partir de uma clivagem entre países ricos e países pobres (mais tarde surgiriam os países “em desenvolvimento”) e instaurando uma espécie de eterna supremacia europeia em termos político, econômico, social, racial, tecnológico, ideológico etc. Assim, não apenas as instituições modernas, mas o próprio pensamento, se constroem e se desenvolvem em torno desse *ponto zero*, neutro, eurocêntrico, ou seja, “o ponto do início epistemológico absoluto, mas também o do

controle econômico e social sobre o mundo” (Castro-Gómez, 1998: 25, *tradução nossa*).

A organização do mundo contemporâneo ocidentalizado e as formas de sua realidade são inteiramente atravessadas pela produção e circulação de imagens. No contexto de consolidação e disseminação da tecnologia digital, assumimos uma posição de questionamento no debate que se dá em torno da apropriação e dos usos dos objetos técnicos por parte de povos não ocidentais. Recusamos a ideia de que a tecnologia e seus artefatos se reduzem a máquinas de predação do capitalismo, mas para isso é preciso se perguntar como emancipá-los em favor do uso comum por parte de formas de vida que não apenas resistem à predação, mas militam a favor de outro mundo.

Acreditamos que o cinema, neste sentido, é uma dessas tecnologias em disputa por novas formas de apropriação a serem emancipadas em favor de um pensamento decolonial crítico das violências e injustiças residuais do colonialismo, em cujas manifestações se podem vislumbrar propostas e perspectivas críticas concernentes à transformação estrutural da sociedade. O que se produz nas periferias, nas comunidades indígenas, nas escolas, e como e onde os filmes são vistos, são questões que nos induzem a admitir o cinema como um instrumento capaz de afirmar modos diferentes de vida, repensar espaços tradicionais de educação e sociabilidade, além de inventar realidades e mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam.

Por isso, pensamos o cinema como ferramenta cosmopoética de invenção do comum, vinculando-o à proposta crítica conduzida pela opção decolonial. Nossa hipótese, é que a imagem é o lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, e pode também ser investida de virtualidades imaginárias oriundas daqueles e daquelas que procuram existir e *re-existir* em meio às investidas do capital. Ainda, ao nos indagar que sorte de cinema realiza ou estaria apto a encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência (Albán, 2013), encontramos um cinema indígena que parece deslocar as formas de conhecimento e modos de fazer coloniais e imperialistas. Nesse sentido, pensar com esse cinema nos faz refletir sobre a perspectiva ameríndia do fazer fílmico, que opera em um regime de visualidade e de temporalidade não-eurocêntrico e que, ao desnaturalizar as colonialidades do saber, do poder e do ser, propõe uma outra pedagogia do olhar.

Na esteira de um pensamento decolonial que articule a crítica da colonialidade, Catherine Walsh (2010) explora os múltiplos sentidos que o termo interculturalidade vem ganhando desde os anos 1990, apontando para uma interculturalidade crítica, concebida como um projeto político de descolonização, transformação e criação (Walsh, 2010: 76). Para Walsh, a interculturalidade crítica, ao colocar em questão a manutenção das estruturas de desigualdade, é entendida de forma processual, como um projeto que se constrói para e com as pessoas, não podendo ser simplesmente imposta por políticas de Estado; não se trata simplesmente de “reconhecer, tolerar ou incorporar o diferente dentro da matriz e estruturas estabelecidas”, mas “re-conceituar e re-fundar estruturas sociais, epistêmicas e de existências, que colocam em cena e em relação equitativa lógicas, práticas e modos culturais diversos de pensar, atuar e viver” (Walsh, 2010: 79, *tradução nossa*).

As trocas interculturais pressupõem *presença*. Segundo Boaventura de Souza Santos, “a presença é a ‘coisidade’ ou a materialidade sobre a qual se constroem sentidos” (2019: 156). No cinema a *presença* é um pressuposto, espécie de força motora de sua realização. Os corpos, sejam eles humanos ou não-humanos, no espaço fílmico, e os corpos, humanos, dos espectadores, em relação ao filme, encontram-se em estado de presença ou, ainda, de copresença. O cinema, então, se constrói como um campo potencial de “aquecimento da razão”, que Souza Santos chamará de *corazonar*. Para o autor, “*corazonar* é uma forma amplificada de ser-com” que faria “crescer a reciprocidade e a comunhão”, e que implica “assumir uma responsabilidade pessoal acrescida de entender e mudar o mundo” (2019: 154-155). O cinema, assim, pode ser entendido como uma espécie de forma manifestadamente sensível da noção de *corazonar*, uma vez que opera nesse lugar de “aquecimento da razão”, estabelecendo uma relação permanente entre a razão e a emoção.

Comunidades de cinema e cosmotecnologia

A experiência desenvolvida ao longo de quase 40 anos pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*¹²⁷ consolidou nas comunidades indígenas a prática de cinema, retomada e

¹²⁷ Fundado em 1986, projeto que se utiliza do cinema como ferramenta para fortificar a identidade de povos ameríndios e sua cultura.

apropriada de formas diferentes. Quando um povo se apropria de uma ferramenta e o retira de suas dinâmicas naturalizadas, o aparato tecnológico recebe novos sentidos, mas torna-se também parte processual da dinâmica de vida desse povo. Quando observamos de perto, tais experiências apontam para um desejo de reconhecimento social que tem como horizonte a inserção na experiência da construção de um mundo *comum*. A partir da ideia de *cosmopoética* como produção de *mundo comum*, tentamos verificar a possibilidade de uma articulação deste pensamento com a opção decolonial.

Segundo Marcelo Ribeiro (2016: 4), a cosmopoética define o conjunto de “formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*)” – sugerindo a constituição de um mundo que se dá não apenas na ordem de suas leis e de sua constituição jurídico-política, mas principalmente como *comum* investido por regimes de inteligibilidade, de visibilidade e de sensibilidade. Assim, segundo Ribeiro, uma cosmopoética implica uma *cosmopolítica*, que constitui os “conjuntos de discursos e de práticas associados à configuração e ao recorte do mundo (*cosmos*) como comunidade política (*polis*)” (2016: 4). Neste sentido, o cinema é uma importante ferramenta e um meio fundamental na produção de realidades comuns, principalmente quando consideramos as formas de sua apropriação por povos não ocidentalizados.

Dizemos também que o cinema constitui uma “cosmotecnologia” – compreendida em certo sentido na esteira das definições que certa linha de pensamento da antropologia atribui ao xamanismo, ao falar das “técnicas de êxtase”, “tecnologias de encantamento” e “tecnomagias”¹²⁸ – que aqui podem ser resumidas como o conjunto de técnicas, instrumentos e práticas que constituem a tecnologia e o *modus operandi* das formas de conhecimento e experimentação do mundo comum – investido pelas virtualidades da memória, do imaginário bem como das narrativas mitopoéticas.

Se por cosmopoética se entende a invenção de um comum, o cinema como ferramenta cosmotecnológica vem como intervenção no mundo, um investimento redistributivo deste *comum*, sempre capaz de instaurar comunidades dissensuais ao ser apropriado por povos não hegemônicos, grupos minoritários ou sujeitos periféricos. Nesse sentido, partimos das reflexões de César Guimarães (2015) ao elaborar sobre as *comunidades*

¹²⁸ Sobre a definição de xamanismo como “técnicas de êxtase” e “tecnologia de encantamento”, ver a coletânea *Tecnomagia* (2014), organizado por Adriano Belisário.

de cinema, ou seja, os “diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica” por demandas estéticas que, eventualmente, condicionam a aparição de um novo *comum* à ruptura dos regimes naturalizados do sensível. Para Guimarães, a “comunidade de cinema” é aquela que advém das práticas cinematográficas quando investidas por desejos de transformação.

De outro modo, Mircea Eliade (1998) chama de “técnicas do êxtase” o conjunto de operações realizadas pelos xamãs para entrar em contato controlado com o tempo mítico. Nesse conjunto, encontram-se os mitos e rituais, a que o autor chama de “tecnologias do encantamento”, operações técnicas passíveis de serem apropriadas pelos “não-xamãs” capazes de emular o tempo mítico para eles. Sullivan (1988: 419) diz também que o “corpo do xamã é parte de sua tecnologia”, enquanto Viveiros de Castro (1996: 131) afirma que o corpo é “lugar da perspectiva diferenciante”. Ora, um corpo com uma câmera é a constituição analógica desta dupla definição, posto que a câmera é o que conjuga o movimento do mundo com as suas virtualidades intensivas. Viveiros de Castro, ao desenvolver essa noção do corpo como lugar da perspectiva diferenciante, constata que o corpo é passível de metamorfose através das conexões que estabelece com objetos, roupas e próteses, bem como instrumentos. Ele argumenta que, muitas vezes, entre os povos ameríndios, os rituais de socialização servem precisamente para produzir a humanidade de um corpo ainda não-humano, da mesma forma que o corpo xamânico precisa ser produzido pelo distanciamento dos traços que o caracterizam como tal. É neste sentido que chamamos atenção para a apropriação da ferramenta cinema por povos indígenas.

O uso da tecnoferramenta cinematográfica é assim apropriada por esses povos como forma de se afirmar e comunicar em um mundo que sempre condicionou sua visibilidade às formas e valores de certa civilização. Assim, as cinematografias indígenas surgem como gesto político de instauração de um regime de visibilidade e sensibilidade até então ignorado – o que torna possível autores como Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz (2018) falarem de uma “cosmocinepolítica” indígena. No seio dessas cinematografias, constam nomes como Divino Tserewahú entre os xavantes, Isael e Suely Maxacali entre os tikm’n, que fazem da prática cinematográfica

um processo ritualístico – filmes-rituais investidos por suas cosmologias e seus desejos de mundo¹²⁹.

Portanto, entendemos o cinema como cosmopoética do pensamento decolonial no seu lugar da experiência e do comum, configurando-se como um lugar de *re-existência*. Adolfo Albán chama de re-existência os dispositivos criados e desenvolvidos para nos inventarmos, em comunidade, cotidianamente, reinventando as formas de dispor da vida e dos poderes (Albán, 2013: 455), no intuito de confrontar as imposições imperialistas dentro dessa realidade estabelecida por um projeto hegemônico e homogeneizador.

Se o pensamento decolonial reivindica uma mudança qualitativa nos modos de vida, através de uma intervenção radical nos regimes de saber, de ver e sentir, sua política pela manifestação no tempo histórico recriando regimes de visibilidade e sensibilidade. Ela constitui uma *tomada de tempo, a enunciação de uma voz e a aparição na visibilidade dos sujeitos excluídos* que assim podem afirmar sua existência como parte sensível da arena social – redistribuindo os lugares, desestabilizando as identidades, dando forma ao barulho por meio da palavra e visibilidade àqueles que antes eram invisibilizados, anunciando novas formas para o *comum*. Comum que seja a coexistência das diferenças e co-extensão das distâncias que conectam e separam.

Breve comentário a *Yãmîyhex - As Mulheres-Espírito*, 2019.

“Os pajés não contam nem autorizam a tradução do canto desse yãmîy para a língua dos brancos”. Esta declaração, emitida pela narração em dado momento do filme, coloca alguns problemas ao espectador não indígena, particularmente ao pesquisador. Por outro lado, o filme desvela a riqueza visual, sonora e performática do ritual, mantendo na imagem o índice dessa recusa manifesta nas palavras da narradora.

¹²⁹ Alguns trabalhos em que se dá tal investimento cosmológico, podemos destacar: o filme *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú e co-direção de Thiago Campos Tôres, e os curtas *Yãmîy* (2012) e *Xupapoyñãg* (2013), de Isael Maxakali com assistência de Suely, nos quais o ritual constitui a cena fundamental a partir da qual seus mundos são narrados e dados a ver. Como se pode ver no filme homônimo, os *yãmîy* são “espíritos” mutantes do panteão maxakali que, emulados em ritual, fazem multiplicar os jogos e as micro-narrativas com que os tikm'n contam suas histórias. *Oxupapoyñãg* é o *yãmîy* da lontra, animal sagrado que não pode ser abatido; no seu ritual, tal como é mostrado neste segundo curta, as mulheres são convocadas a expulsar seus espíritos, que vão à aldeia incumbidos de cobrar vingança. Em *Pi'õnhitsi*, a festa de iniciação das mulheres, rito que já há muito tempo não se encontra em nenhuma outra aldeia, é a cena que Divino busca filmar ao longo de anos, sem sucesso, por diferentes motivos e acidentes que atrapalham as filmagens e a própria festa; o ritual, por outro lado, gera expectativas e temores entre os xavantes.

Partimos deste nó, desta recusa à tradução, a se dar a entender ou revelar por completo, a fim de explicitar uma atitude ética ao mesmo tempo que afirmamos a possibilidade de uma ponte comunicante entre espectadores/pesquisadores não brancos e o filme que nos é dado ver.¹³⁰

O evento processual do rito que põe em devir os corpos e os seres. Tugny (2016) propõe essa hipótese a respeito dos yãmiyxop para tentar entender o circuito de as diferenças epistemológicas, ontológicos e culturais que os maxakali ritualizam em suas danças e cantos. A autora afirma que, em suas performances, há uma circulação de entidades entre humanos e não humanos através da qual substantivos e predicados, seres e atributos, formas e forças, sujeitos e linguagens, caminham juntos.

O filme *Yãmiyhex*, traduzido como “As mulheres-espírito”, começa com a voz de Sueli Maxakali contando o mito que dá origem à festa que o filme está prestes a mostrar. A sequência se abre com a cena bucólica de um grupo de mulheres sentadas próximo ao rio, à espera dos homens que foram à caça. A narradora conta como as mulheres do povoado revoltaram-se contra os homens porque estes nunca traziam a carne da caça para casa. Um dia, enquanto assavam batata na roça, apareceu uma jiboia, que elas mataram e comeram a carne. O marido de uma delas, ao retornar, encontra a casca da jiboia entre os dentes da mulher e fica muito bravo. Os yãmiyxop kotkuphi (mandioca-espírito), então, ficam muito bravos e matam a esposa dele. As mulheres, por fim, se vingam do espírito matando o marido da mulher e uma criança. Esta parte já não é mais narrada. A cena é povoada pela encenação e seu desenrolar dramático. Primeiro, o grupo de mulheres mata e pinta os corpos do homem e da criança, depois, o grupo de homens, ao encontrar os cadáveres, vão atrás das mulheres, que fogem para o rio, deixando uma criança na beira. A narração termina informando que as mulheres que entraram na água se transformaram na jiboia, enquanto a menina levada pelos kotkuphi é que garantiu a continuidade do povo Tikm’n.

O filme, então, apresenta o título e logo após estamos na comunidade de Água Verde, locação recorrente nos filmes do casal Maxakali. As mulheres, agora, se dedicam à confecção das vestimentas coloridas que serão objeto do ritual. Estão se preparando para ir embora, segundo nos conta a narração. Entre as imagens, à maneira de um

¹³⁰ Este problema entre o que se dar a ver e o que se traduz remete a uma leitura pertinente da tradução xamânica, presente no trabalho de André Brasil (2016), “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica” (completo nas referências bibliográficas).

documentário, elas aparecem diante da câmera para falar, como se falasse de algo cotidiano, dos preparos da fuga; contam também dos cantos e da função das roupas na festa que se aproxima. Uma matriarca, mãe de Isael Maxakali, conta que “os cantos já estão chamando as yãmiyhex que vão partir”. Os homens de cada casa têm o papel de distribuir as roupas e é o que vemos à noite quando crianças partem, segurando os trapos coloridos, em direção à kuxec (casa dos cantos).

Para começar, é preciso retomar, a partir do título do filme, a palavra que está em sua raiz: “yãmiy”, que aparece como coletivo em “yãmiyxop”. Tugny (2016: 4) enfatiza a dificuldade da tradução desta noção tendo em vista a “ausência de um campo conceitual que a acolha dentro de nossas práticas de conhecimento”. A autora infere do conjunto de vivências, experiências e práticas dentro das quais o termo aparece uma trama cartográfica de utilizações que ultrapassam a simples intenção de defini-lo. É que os yãmiyxop constituem tanto eventos de iniciação, rituais e festas, quanto os cantos que os constituem; eles também nomeiam uma diversidade de classes de seres, sejam espirituais, animais ou humanos. Assim, os yãmiyxop podem ser tanto as mulheres (yãmiyhex) quanto definir a classe específica dos brancos estrangeiros (Āyuhuk-yãmiyxop). A palavra designa, como dito, as festas e os rituais de iniciação, acompanha ou define todo um conjunto de seres e eventos de “grande intensidade expressiva”. Tugny afirma que a palavra guarda proximidade mais com a ideia de devir do que com a de ser; ela não classifica os seres, senão para colocá-los em um regime de intensidade, de movimento e de devir. Por isso, nos filmes dos Maxakali, as cenas são constantemente povoadas e abandonadas por corpos que dançam, pulam, saem de cena e retornam. Eles estão mascarados, têm seu rosto coberto por camisas ou panos, ora cantam, ora tocam os aerofones, produzindo variações intensivas que modulam a cena.

Além disso, o termo “xop” significa coletividade, multiplicidade; assim, os yãmiyxop são sempre grupos e enxames de corpos em uma dança intensiva, que ora se coordenam, ora se dissipam no extracampo. O devir em operação nos yãmiyxop põe em indiscernibilidade e transformação os seres e suas formas. Como escreve Tugny: “Yãmiyxop seriam então estes eventos de grande intensidade expressiva, onde substantivos e predicados, seres e atributos, formas e forças, sujeitos e linguagens caminham juntos”. Por isso, não constituem apenas os rituais, pois que estão incorporados ao próprio cotidiano. “Os Tikmu’un, ao cuidar da permanência de tais

eventos – Yãmiyxop – estariam cuidando desta fluidez, desta possibilidade sempre inacabada de devir” (Tugny, 2016: 7). Por isso, Tugny (2016) afirma que os yãmiyxop exemplificam bem um tema corrente na etnologia indígena recente ancorado na ideia de um perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996: 2002), em que o corpo é lugar de perspectivas singulares e virtualidades intensivas e através do qual se experimenta afetivamente os limites e as potências do próprio corpo.

Considerações Finais

O cinema, por muito tempo, foi associado ao conjunto dos instrumentos técnico-pedagógicos de integração dos povos originários e de alienação das populações marginalizadas. A democratização de suas ferramentas permitiu uma reorientação de sentido. É possível dizer que nos dias atuais as imagens produzidas no meio cinematográfico (e em outros) são tomadas no centro do debate estético e político, que decide pela vida cultural e social dos povos e grupos minoritários, no âmbito de suas lutas e reivindicações. Ao reorientar o debate sobre as imagens numa perspectiva decolonial, entendemos que este cinema, produzido no seio das culturas ameríndias é capaz de orientar reivindicações político-existenciais que esses povos e grupos lançam ao mundo.

Se a imagem efetivamente comporta as virtualidades do desejo e do imaginário, se dela se pode dizer que opera sobre a realidade reinvestindo-a de camadas de sentido, de afeto e imaginação, encenando concepções e modos de vida ameaçados, pode-se dizer que, sendo produtor de imagens, o cinema é, com direito, uma tecnologia de encantamento. O cinema como uma cosmotecnologia encantatória faz do mundo real a matéria prima, a arquitetura dos desejos e imaginários, de onde extrai suas próprias potências. Das imagens dizemos, então, que são a contraparte do real, sua parte maldita, não-dita – mais propriamente, não-vista ou mal-vista. Mas assim o é, porque são elas mesmas o espaço de transfiguração do real, de transfiguração das lutas perdidas ou ainda não realizadas, dos desejos de transformação de mundo, das modalidades de re-existência plástica das vidas marginalizadas.

Nesse sentido, o filme de Sueli e Isael Maxakali nos parece encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência, ao re-encenar seus ritos sem, entretanto, explicá-los, didatizá-los ou, ainda, traduzi-los. Entendemos que um cinema inserido

nas práticas cotidianas desses grupos que fazem da câmera um instrumento para produzir um cinema outro, que se distingue dos moldes ocidentais (ou ocidentalizados), contribui para re-pensar horizontes educacionais, político-existenciais e socioculturais (e estéticos) baseados em uma outra economia das ideias e das imagens não restritas aos dualismos do regime de pensamento ocidental. Tentamos pensar os circuitos de tradução entre visível e invisível à maneira do que André Brasil (2016) chamou de uma “crítica da economia política da imagem”. Oportuno mencionar, igualmente, as modalidades de ocupação e de existência que se (re)afirmam em seu território originário dado a ver pelas cinematografias indígenas, criando práticas de insurgência e re-existência. Por fim, acreditamos que é a partir de sua potência cosmopoética que se instaura e se restaura um cinema possível ao pensamento decolonial e às questões urgentes que ele envolve em nossa sociedade.

Bibliografia

- Albán, A. (2013). *Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos*. In C. Walsh, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, 35(3), 125-146.
- Belisário, A. (Org.). (2014). *Tecnomagia*. Rio de Janeiro: Imotirô.
- Caixeta de Queiroz, R., Diniz, R. O. (2018). Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. *Gis*, 3(1), 63-105.
- Eliade, M. (1998). *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mignolo, W. (1998). *Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina*. Em S. Castro-Gómez y E. Mendieta (Coords.), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Ribeiro, M. R. S. (2016). *Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos*. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1-26.
- Sullivan, L. E. (1988). *Icanchu's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions*. New York: Macmillan.
- Tugny, R. P. de. (2016) Sobreviver com os cantos: discussões sobre ‘mistura’, ‘variação’ e transformação na estética Tikmu'un. *Trans - Revista Transcultural de Música*. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/o8d-trans.pdf>. (Consultado em: 06/03/2022).

- Viveiros de Castro, E. (1996). *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*. *Mana*, 2(2), 115-44.
- Viveiros de Castro, E. (2002). Perspectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena. In F. Ferrari (Ed.), *A inconstância da alma selvagem* (pp. 345-399). São Paulo: Cosac e Naify.
- Wallerstein, I. (1974). *O sistema mundial moderno. Vol. II: o mercantilismo e a consolidação da economia-mundo europeia, 1600-1750*. Porto: Ed. Afrontamentos.
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. In J. Viaña, L. Tapia y C. Walsh (Orgs.). *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.

Cine documental y religiosidad en el Noroeste argentino

Del “film turístico” a la mirada localizada en las complejas prácticas de vinculación con lo sagrado

Barrios Cristaldo, Cleopatra
cleopatrabarrios@gmail.com

IIGHI-CONICET/UNNE

Resumen

El cine documental del Noroeste argentino (NOA) fue pionero en visibilizar prácticas religiosas populares de la región andina. En este sentido, *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1949) y *Tiempo de adoración* (con libreto de Fray Salvador Santore, 1960) son películas paradigmáticas que ofrecen “vistas” del paisaje de la Quebrada con fragmentos de peregrinaciones, músicas y danzas en torno a vírgenes y santos. La predominancia del “film turístico” se transforma hacia los años ochenta y noventa. Entre el video y el giro digital, realizadores locales producen una decena de títulos, entre ellas: *Religiosidad popular en la Provincia de Jujuy* (Ariel Ogando, 1993); *La peregrinación* (Miguel Pereira, 1996), *Sikuris en Punta Corral* (Alejandro Ároz, 1999). Con intereses y estéticas diferenciadas, el conjunto comparte la construcción de una mirada localizada y orientada a visibilizar complejidad de las prácticas socio-religiosas. Los rituales se conciben como lugares de vinculación con lo sagrado, pero también de negociaciones y resistencias culturales ligados a procesos de transculturación y transnacionalización. También, las realizaciones buscan dar voz y rostro a los pobladores como narradores de su propia historia y desechan la concepción del paisaje como “marco” de la vida social para presentarlo como un territorio habitado. Este trabajo mapea y analiza películas regionales sobre la religiosidad del NOA intentando aportar una lectura crítica del documental de vertiente etnográfica y sociocultural escasamente abordado por las historias de los cines regionales.

Las historias del denominado “cine nacional” de mayor circulación en el circuito académico argentino han tendido a restringir su abordaje a un conjunto de películas producidas en el área metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y, fundamentalmente, focalizadas en el cine de ficción industrial. En pasaje del siglo XX al siglo XXI, el cambio del paradigma audiovisual, marcado por la instrumentación de políticas de fomento y promoción a la producción audiovisual federal, por cambios tecnológicos, comunicacionales y culturales que incrementaron la diversificación de producciones regionales, impulsaron la emergencia de una “perspectiva regionalista” aplicada al cine vernáculo (Lusnich y Campo, 2018; Arancibia y Barrios, 2017). En esta línea, los

grupos de investigación concentrados en el abordaje del cine documental han redoblado sus esfuerzos para demostrar que, desde mediados del siglo XX, en este ámbito se produjo una gran cantidad y diversidad de filmes por fuera del AMBA, pero que fueron excluidas de las historias del “cine nacional” dominante (Campo, 2019).

En este marco, como se sostiene en la justificación de esta mesa temática, existen diferentes trabajos que han reflexionado sobre el documental de vertiente política, dejando descuidadas otras producciones de representación artística, cultural, científica o social. Por ejemplo, el cine documental del Noroeste argentino (NOA) fue uno de los pioneros en visibilizar ámbitos, prácticas, formas y estéticas de las religiosidades populares en la región andina pero que, sin embargo, no tuvieron la atención merecida por las exploraciones vigentes, a excepción de aquellas dedicadas a los filmes etnográficos de Jorge Prelorán.

Partiendo de estas consideraciones, el objetivo general de este trabajo es contribuir con el mapeo y el análisis crítico de los documentales regionales de corte etnográfico y sociocultural del NOA¹³¹. En tanto, el objetivo particular es indagar específicamente en las películas editadas desde mediados del siglo pasado, y en especial, a partir de los años noventa, que problematizan las formas de la religiosidad popular de la región en estrecha relación a una concepción del territorio de frontera. El trabajo indaga las formas de representación, las estéticas y los modos de concepción de los rituales, haciendo énfasis en la filmografía de algunos realizadores claves, hoy referentes del cine de la región, como Miguel Pereira, Alejandro Ároz, Ariel y Adrián Ogando con el colectivo Wayruro, entre otros.

Rituales populares entre “vistas” de la Quebrada

El cine documental del NOA fue pionero en visibilizar prácticas religiosas populares de la región andina. En este sentido, *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1949) y *Tiempo de adoración* (con libreto de Fray Salvador Santore, 1960), ambos producidos desde el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán; y *Al*

¹³¹ Este trabajo forma parte de las exploraciones realizadas en el marco del PICT “Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1986-2016)”, dirigido por Ana Laura Lusnich; y el PICT “Historia crítico-tecnológica del cine documental argentino”, dirigido por Javier Campo. Una cartografía ampliada a diversas regiones del país de filmes sobre religiosidad puede consultarse en Barrios, Lanza y Passarelli (2022).

corazón de las kenas (Concepción Prat Gay de Constenla¹³², 1960), editado por Constela Films, son algunos ejemplos de films emblemáticos en 16 mm, que surgen entre los años sesenta y setenta. Sin embargo, estas películas no focalizan en los rituales en sí, sino que incluyen algunos fragmentos de registros de peregrinaciones, músicas y danzas en torno a las imágenes de vírgenes y santos, el culto a los muertos, el ritual desentierro del diablo y el carnaval, entre las vistas generales del paisaje de la Quebrada de Humahuaca en Jujuy, guiadas por la *vozover* de un locutor.

Las vistas generales de corte más bien turístico se ajustan a una tipología expositiva muy difundida en la época. La recurrencia también responde a que la Quebrada en ese momento comenzaba a constituirse en uno de los centros vacacionales rurales más visitados por los ciudadanos de la región y del país. Esa condición de destino turístico auspiciaba de puerta de ingreso de los cineastas foráneos y, a su vez, modelaba la construcción de sus miradas sobre el lugar¹³³. En este contexto, las películas de los realizadores tucumanos sobre Jujuy plantean una exploración de la alteridad muy influenciada por esa “mirada de turista” (Mancini, 2019).

En medio de esa visión idealizada del paisaje, concebido como “horizonte estable” (Segato, 1999), las comunidades se presentan como “pueblos dormidos”¹³⁴. El mismo film de Peirano define a ese espacio como “tierras del silencio”. Es decir, los pueblos se insertan en las postales aquietadas y homologadas a monumentos naturales de un pasado, distante, que el cine rescata para darlo a conocer en el presente de los habitantes de las grandes urbes.

La mirada intrarregional extrañada del cine tucumano sobre la Quebrada no dista mucho de la visión que también construían los realizadores porteños o aquellos provenientes de países vecinos sobre el lugar. Incluso ese canon se reproduce en films de divulgación más contemporáneos. *Las catorce estaciones* (María Esther Bianchi,

¹³² La cineasta tucumana, profesora de la UNT, tuvo una larga permanencia en la Quebrada donde también su padre escultor trabajaba en la recreación de personajes de la zona. En este marco, también dirigió *Allpa tupac (tierra prodigiosa)*; *El tocador de quena* y *Mascador de coca* (Mancini, 2019). Además de la filmografía, dejó importante documentación fotográfica sobre rituales y costumbres de la zona que hoy forman parte de un fondo con su nombre en el Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¹³³ Vale recordar que el propio Jorge Prelorán, en el prólogo del libro que recupera su vasta filmografía, recuerda haber conocido el NOA por un viaje vacacional junto a sus padres (Prelorán, 2006). Claro que su cine etnográfico abandonará la visión turística y más propia del exota de ese tiempo para privilegiar la mirada y la voz nativa en la confección de sus documentales.

¹³⁴ A esta concepción también se ajusta la narrativa de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1948).

1977), un cortometraje financiado por el Fondo Nacional de las Artes, marca una diferencia en relación a esa mirada. Este film sí se detiene en la observación de una práctica y una festividad particular, logrando resaltar la expresividad de los materiales en juego: el armado de las catorce ermitas construidas con paneles de flores de colores estridentes que offician de estaciones para el recorrido de la procesión del Vía Crucis de la semana santa en Tilcara. La focalización en las instancias artesanales y expresivas de la apropiación social y simbólica de la devoción enfatiza la dimensión emotiva de la “piedad popular” que caracteriza a la experiencia religiosa del catolicismo popular (Ameigeiras, 2008).

No obstante, el relato del tandilense Alberto Gauna, camarógrafo del rodaje de *Las catorce estaciones*, deja entrever el distanciamiento y la fascinación que mediaba la construcción de la mirada sobre ese territorio que no les era propio: “María Esther tenía claro todo lo que quería (...) rodamos con libertad y con asombro ya que la realidad de esta parte del país era muy diferente a las calles de Buenos Aires” (Gauna, en Campo y Padrón, 2019: 160). Por su parte, Mancini (2019) señala al film de Bianchi, rodado en plena dictadura militar (1976-1983)¹³⁵, como una de las últimas películas producidas en el periodo que va de los años cincuenta los setenta que alimentaron esa primera versión de la “mirada turística” de la Quebrada, antes de que el Estado iniciara una promoción “más sistemática del turismo” en la zona en los años ochenta. La autora también reflexiona sobre los modos en que el conjunto audiovisual de esa etapa aportó a una visión de la Quebrada “criolla o mestiza” donde si bien, el componente indígena se reconoce, aparece fusionado con el español, ajustándose a la imagen de la nación homogenizante, sin tensiones ni conflictos.

Campo (2019) sostiene que recién los años ochenta surgen en el país los documentales que problematizan la transculturación. Sin embargo, el autor observa que hay películas de directores foráneos que visibilizan aspectos del mestizaje del NOA más tempranamente¹³⁶. Y, sin lugar a dudas, es el documental etnográfico de Jorge

¹³⁵ Gauna también relata las dificultades del contexto para finalizar el montaje del film de Bianchi antes del exilio y el secuestro de muchos compañeros durante la dictadura (Gauna, en Campo y Padrón, 2019: 160).

¹³⁶ Consultar en Campo (2019) un análisis más detenido en este conjunto de documentales surgidos del financiamiento del FNA entre los años 60' y 70'. Entre ellos figuran: *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1962) *Aña-Aña, máscaras Chané* (Andrés Silvart, 1972); y *Cuando febrero llega* (Darío Díaz, 1975).

Prelorán¹³⁷ el que marca para los cineastas de nuevas generaciones el camino de la transformación de la mirada sobre un paisaje, hasta entonces comprendido, predominantemente, como “marco” de la vida social al de un territorio “inscripto por un pueblo que es, a su vez, quien tiene su llave de lectura” (Segato, 1999: 4).

La mirada localizada en una compleja religiosidad de frontera

Luego del retorno de la democracia al país e ingresados los años 90', un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, interpelados por la necesidad de encontrar medios para militar contra el ajuste y la represión del gobierno neoliberal de la década, conforma Wayruro Comunicación Popular. Se trata de un colectivo audiovisual, sin fines de lucro, autogestivo, independiente, que acompaña y participa con cámara en mano la lucha de los trabajadores durante toda la década¹³⁸. En medio de esa construcción del audiovisual militante con fuerte compromiso con las memorias y las identidades locales, Ariel Ogando que cursaba la carrera de Antropología Social dirige los primeros cortometrajes documentales sobre religiosidad popular: *Fiesta de nuestro Señor de Quillacas* (1992); *San Santiago de Bombori* (1992); *Religiosidad popular en la Provincia de Jujuy* (1993); *Ensayo sobre Casabindo* (1997); *Toros en Casabindo* (2002). Luego, en el colectivo surgen otros títulos que también tratan la temática: *Quemando pecados* (Adrián Ogando, 2009) o *La Virgen de los Toros* (Paula Kuschnir, 2014¹³⁹).

¹³⁷ El documentalista explora la región entre los sesenta y los setenta. Valen apuntar de su filmografía referida al tópico: *Casabindo* (1965) *Purmamarca Argentina* (1966); *Viernes Santo en Yavi* (1966); *Salta y su fiesta grande* (1967) *Fiestas en Volcán Higuera* (1968); *Señalada en Juella* (1968), *Iruya* (1968); entre otros.

¹³⁸ *Apuntes de Lucha 1 y 2* (1994), *Los Hijos del Ajuste* (1995); *La revolución de los pañuelos* (1997). *Un día en la vida de la familia Vilte* (1999), son algunos títulos relevantes de la filmografía de Wayruro de la década del 90' que explicita la construcción de un documental comprometido con luchas de trabajadores y la defensa de los derechos humanos. Este grupo de realizadores mantiene una producción continua hasta la actualidad. Trabaja interdisciplinariamente en torno a tres ejes: producción, difusión y formación. La tarea es colaborativa con cineastas, investigadores académicos de ciencias humanas, líderes de organizaciones sociales y movimientos políticos. El colectivo es impulsor del festival de cine “Jujuy Cortos” y de Kallpa Canal TV Escuela. En su tesis doctoral, Víctor Arancibia (2015) indica que el grupo contabilizaba más de 100 realizaciones exhibidas en el país y el exterior.

¹³⁹ Forma parte de la serie *La ruta del documentalista* (2014), compuesta por cuatro capítulos que recorre los caminos de Jorge Prelorán entre los años sesenta y setenta, filmada para la TDA.

Wayruru oficializa su fecha de formación en 1994, pero ya desde los primeros documentales Ariel Ogando marca el sendero del descentramiento de la mirada que seguirá el grupo con relación a los “films turísticos” que predominaron en primera etapa de la cinematografía *de y sobre* el NOA. Los films de Ogando ponen primer plano experiencias devocionales atravesadas por una dinámica de frontera; problematizan la movilidad de devotos emigrados, la apropiación jujeña de las figuras sagradas originalmente surgidas en Bolivia –como el Señor de Quillacas, el “tata Bombori” o la Virgen de la Copacabana– desde lógicas rituales populares compartidas en el universo andino que, a su vez, desdibujan y complejizan las ideas de región circunscriptos a los mapas nacionales o provinciales.

Si bien, los primeros registros todavía siguen la narración expositiva más clásica, Ogando comenta en una entrevista brindada para esta investigación que, tempranamente, Wayruru elimina la *vozover* que señala lo que hay ver, condicionado la mirada del espectador, para dar voz y rostro al pueblo a pleno como narradores de su propia historia, entre otras reconfiguraciones estéticas ligadas al encuadre y composición¹⁴⁰.

En ese sentido, también los documentales sucesivos –que exploran la jornada taurina en Casabindo, que singulariza la fiesta en honor a la Virgen de la Asunción, o los rituales en honor a San Juan en Cochinoca, tratado en el corto más reciente dirigido por Adrián Ogando– continúan problematizando las complejas transacciones socio-culturales y las tensiones entre el catolicismo impuesto con la conquista y la pervivencia de los cultos prehispánicos del mundo andino (la chaya, las ofrendas a la Pachamama, las yuxtaposiciones y articulaciones entre las paradas que los peregrinos hacen en las apachetas o en las estaciones del calvario de Cristo, etc).

Ya en el documental de 1993, la religiosidad popular jujeña es definida no en términos “fusión” exenta de conflictos, sino como “un sistema religioso dual en el que el cristianismo y prácticas religiosas propias del área andina pueden operar simultáneamente sin que haya necesidad de que se mezclen o confundan”

Wayruru reconoce en Prelorán uno de sus referentes, como lo es también el grupo Cine de la Base o el proyecto Cine Liberación. Entrevista Ariel Ogando (9/06/2021).

¹⁴⁰ Ariel Ogando define a los documentales de 1992-1993 como “videos muy modestos”, “protowayruru” que surgen de los ensayos previos a la conformación oficial del colectivo y de la adquisición de recursos narrativos, estéticos y técnicos que más adelante marcarían una maduración sus propuestas audiovisuales. Entrevista Ariel Ogando (9/06/2021).

(*Religiosidad popular en Jujuy*, min. 23). El concepto se asemeja a la propuesta de la metáfora del *ch'ixi*¹⁴¹ acuñado por Silvia Rivera Cusicanqui para dar cuenta de una realidad donde “coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan” (Cusicanqui, 2010: 7).

De este modo, la producción audiovisual contemporánea del NOA no solo habla de transculturación, transnacionalización de las devociones o recreadas en fronteras móviles, sino también de procesos conflictivos, negociaciones, resistencias culturales y pervivencias de rituales, a veces solapados por prácticas de la religión institucional e incluso violentamente suplantadas por imposiciones misionales vigentes en comunidades indígenas.

En ese sentido, es paradigmático el documental *A' Hutsaj, Rito Prohibido* (Alejandro Árróz, 1991), donde la denuncia de un canto y danza wichí prohibido para dar lugar a músicas de religiones impuestas por los misioneros anglicanos y su rescate a través del cine, le sirve al realizador salteño para dar cuenta de los problemas que afrontan los pueblos del Chaco salteño por conservar su identidad cultural y étnica; así como para evidenciar los racismos, marginalización persistentes. Como sostiene Víctor Arancibia, el cine de Árróz teje una potente “operación de la visibilidad de los contrastes urbanos que se viven entre la Salta del ‘primer mundo’ pensada para el turismo global” (Arancibia, 2015: 106) y sus producciones más que hablar de religión o religiosidad popular, bordean las prácticas de sacralización de los sectores marginalizados, entre otros temas, en la búsqueda de una comprensión más amplia de las configuraciones socio-culturales y las condiciones de vida de los pueblos “en las orillas” (Arancibia, 2015)¹⁴².

En este marco, dentro de la serie *Lazos*¹⁴³, surge *El milagro* (Alejandro Árróz, 1996)

¹⁴¹El término *ch'ixi* en lengua aymara significa gris, con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran. La socióloga boliviana analiza cómo las imágenes, así como las fiestas rituales *ch'ixis* configuran “zonas grises” donde se traslapan contenidos ancestrales y coloniales, formando texturas abigarradas y formas barrocas (...) que escenifican otras interpretaciones y otras miradas sobre la realidad colonial (Cusicanqui, 2010).

¹⁴² Al respecto, vale decir que *A' Hutsaj, Rito Prohibido* no es “clasificable” dentro del tópico de religiosidad popular, pero da cuenta de un documental paradigmático que marca la comprensión de los aspectos espirituales y rituales en el marco de una búsqueda que excede el ámbito de la religión en todas las películas que incluso podrían identificarse más cercanas, por ejemplo al catolicismo popular en el área andina.

¹⁴³ La serie dirigida por Alejandro Árróz y guión de Daniel Rodríguez, fue producida por “PCT producciones y el Instituto Nacional de Cinematografía Artes Audiovisuales (INCAA). La serie abordó temas como el de los artesanos, los buscadores de riquezas en el NOA, una recorrida de

que revisita la procesión al Señor y la Virgen del Milagro, una de las devociones más difundidas y sostenidas por la Iglesia católica de Salta, pero lo hace desmarcándose del discurso eclesial para brindar un relato de la religiosidad vivida, la fuerza de la fe de los pueblos de la Puna para vencer el cansancio y las condiciones adversas del camino en el contexto de la peregrinación de la localidad de Cachi a Salta. En ese sentido, el cortometraje focaliza la mirada en las formas de organización del viaje, las vivencias recreadas a partir de la palabra cedida a los propios protagonistas (Cebrelli y Nava Le Favi, 2018).

En esta línea, también se construye *Sikuris en Punta Corral* (Alejandro Ároz, 1999-2002) que, como gran parte de la filmografía del NOA pone su atención en las peregrinaciones que realizan los pueblos de la Quebrada para venerar a la Virgen de la Copacabana en el cerro. El documental de Ároz, se centra en el camino recorrido que parte desde localidad de Tumbaya, una práctica popular que se distancia de las peregrinaciones oficiales impulsadas por la Iglesia en torno a la misma devoción mariana y que en los relatos recuperados por el film especifica su carácter diferencial, puntualizando la pervivencia de rituales propiamente andinos. En una entrevista, Ároz indica que el documental “no sólo hace referencia al aspecto religioso de la peregrinación, sino que intenta registrar el acontecer cultural del pueblo Kolla. Mostrar los complejos mecanismos de conservación de los antiguos ritos de altura, enmascarados a veces con la religión oficial”¹⁴⁴.

La propuesta del director salteño, también enfatiza esa inscripción del territorio que performan los devotos. Como plantea Arancibia (2007), la conjunción del cuerpo con el terreno construye una “territorialidad corporal” que marca un modo diferenciado de concebir la territorialidad geográfica. Una dimensión que es problematizada en la filmografía de Miguel Pereira¹⁴⁵.

Particularmente, *La peregrinación* (Miguel Pereira, 1996), es un medimetraje que también documenta el camino de los peregrinos a Punta Corral, pero concentrado en la

Socompa (zona de montaña) al Pilcomayo (zona chaqueña), la construcción del Ramal C14 que es el famoso ‘Tren a las nubes’, entre otros aspectos de la cultura y la historia local” (Cebrelli y Nava Le Favi, 2018: 88).

¹⁴⁴ Consultar más en: <https://vimeo.com/126029417>

¹⁴⁵ Víctor Arancibia comenta la cercanía del trabajo de Pereira y Ároz, ya que este último fue asistente de dirección en *La deuda interna* (Pereira, 1988) y ambos cineastas, de larga trayectoria en el NOA son reconocidos formadores de varios productores audiovisuales jóvenes de la región (Arancibia, 2015).

celebración de Tilcara. Si bien acude a una narrativa clásica, presta mucha atención a la fotografía y a la puesta escenográfica orientada a exaltar una iconografía, un relato, un sonido, un modo de decir y de “estar siendo” jujeño. En este sentido, el film articula planos generales que enfatizan la inmensidad y la potencia del paisaje, con los planos americanos y primeros planos que hacen foco en los cuerpos en movimiento con estandartes, banderas e imágenes a cuestas recorriendo y trazando ese territorio. Como en las primeras películas de Pereira, también en *La peregrinación*, podemos ver, cómo las locaciones, al decir de Sala, “asumen un carácter fuertemente alegórico y simbólico” (Sala, 2021: 134). Esto confirma la senda de la búsqueda de una concepción singular de la geografía, como lo expresa el propio director jujeño: “no como telón de fondo, sino parte esencial del drama del hombre” (García Olivieri, en Sala, 2021: 142). Asimismo, el documental da un lugar central al testimonio en primera persona de los promesantes e integrantes de bandas de sikuris que despliegan ante la cámara sus saberes sobre las formas de ejecución del instrumento, su significación y sentido, en tanto expresión artística religiosa y cultural de un territorio sometido, conquistado pero con vigencia y resonancia de las prácticas, valores y sonidos prehispánicos. De cierto modo, en este punto, la propuesta de Pereira, como la antes descrita de Ároz, invitan a ser leídas como dos caras singulares, diferenciales, pero a la vez muy cercanas, sobre el fenómeno cultural y religiosa en torno a la Virgen de Punta Corral. En el cambio de siglo, entre los años 2000 y 2001, el Consejo Federal de Inversiones (CFI) y los gobiernos de Salta y Jujuy, financian una serie de documentales para el ciclo “Cultura e Identidad” que registran fiestas religiosas populares de estas provincias. Parte estas producciones retornan sobre el recurso de las vistas generales del paisaje y la *vozover* del locutor dominante en los relatos¹⁴⁶. Salvando ese paréntesis, la mayoría de las producciones que sobreviven al tiempo del giro digital, se apartan de las narrativas de corte pedagógico e institucional expositivo para construir una mirada localizada en la religiosidad vivida que traza los territorios, destacando siempre los testimonios de los devotos, los líderes y lideresas espirituales, como protagonistas de sus historias. Podemos citar entre otros títulos: *Yaveños: peregrinos y dioses* (Pablo, Aramayo, 2014); *Caminantes, el milagro en la puna*

146

Consultar la biblioteca digital del CFI:
<https://youtube.com/channel/UCG8yozrmDC3PbZoLvEMX5OA>

(Javier Félix, 2016); *Arete guasu* (Marcos Caorlín, 2017); *Chakana Raymi* (José Ignacio Alfaro, 2017), entre otros títulos donde se exploran antiguas y nuevas formas rituales atravesadas por procesos de reetnización contemporáneos.

Consideraciones finales

Un conjunto de películas financiadas por el Instituto Cinefotográfico de la Universidad de Tucumán, por el Fondo Nacional de las Artes, entre otras iniciativas privadas, posibilitaron visibilizar las prácticas religiosas populares de la región andina desde mediados del siglo XX. Sin embargo, en los primeros documentales predominó la mostración de ciertos fragmentos de los rituales como parte de las “vistas” del paisaje de la Quebrada que se promocionaba al turista. Este paradigma del “film turístico” y, fundamentalmente, expositivo recién se transformó luego del retorno de la democracia y con la aparición del video.

Entre los años noventa y los dos mil los realizadores locales produjeron una decena de títulos sobre la temática. Con intereses y estéticas diferenciadas, el conjunto de filmes de esta época comparte la construcción de una mirada localizada y orientada a visibilizar complejidad de las prácticas socio-religiosas. Los rituales se conciben como lugares de vinculación con lo sagrado, pero también de negociaciones y resistencias culturales ligados a procesos de transculturación y transnacionalización. Las realizaciones también buscan dar voz y rostro a los pobladores como narradores de su propia historia, hacen hincapié en las modalidades del habla, en el sonido, en la música propia y desechan la concepción del paisaje como “marco” de la vida social para presentarlo como un territorio habitado e inscripto por los propios cuerpos; atravesado por las conquistas, los ecos, la pervivencia, la vigencia de las prácticas y valores prehispánicos; como por los conflictos y las dinámicas de frontera.

Bibliografía

Arancibia, V. (2015). *Nación y disputas distributivas en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. (Tesis de doctorado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social,

Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46617>.

Arancibia, V. (2007). *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre imaginarios circulantes en el Noroeste*. (Tesis de maestría). Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, Salta.

Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de regiones en la Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, (30), 53-67.

Ameigeiras, A. (2008). *Religiosidad popular. Creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.

Barrios, C., Lanza P. y Passarelli, F. (2022). Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias filmicas regionales. En A. L. Lusnich, A. Cuarterolo y S. Flores (Coords.), *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Campo, J. (2019). Cines regionales en tiempos de cine nacional. El cine documental etnográfico argentino (1960-1990). En C. Barrios (Coord.), *Otras pantallas, luchas diversas. Reflexiones sobre la producción audiovisual del Norte argentino*. Resistencia: Editorial IIGHI.

Campo, J. y Padrón, M. (2019). *Historia(s) del cine y el audiovisual en Tandil*. Tandil: UNICEN.

Cebreli, A. y Nava Le Favi, D. (2018). Los caminantes del Milagro. Del Valle a la ciudad en telediaros locales. *Folia Histórica del Nordeste*, (31), 85-97.

Lusnich, A. L. y Campo, J. (2018). El cine argentino y su dimensión regional. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (8), 2-7.

Mancini, C. (2019). El cine documental y la construcción de la alteridad en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina (1947-1977). *Cine Documental*, (21), 73-104. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/category/nro-21/>.

Ogando, A. (2017). *1994-2014. Wayruro Comunicación Popular, 20 años*. San Salvador de Jujuy: Wayruro.

Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón

Sala, J. (2021). Pintar la propia aldea. El tratamiento del espacio en la deuda interna (1988) y La última siembra (1991). *Folia Histórica del Nordeste*, (40), 131-148.

Segato, R. (1999). El vacío y su frontera: la búsqueda del otro lado en dos textos argentinos. *Horizontes Antropológicos*, 5(12), 83-101. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ha/a/XgJkSnNHpqLKZf5tmmdrpdD/?lang=es#>.

Filmografía revisada

En tierras del silencio (Héctor Peirano, 1949); *Tiempo de adoración* (con libreto de Fray Salvador Santore, 1960); *Al corazón de las kenas* (Concepción Prat Gay de Constenla, 1960); *Las catorce estaciones* (María Esther Bianchi, 1977); *Fiesta de nuestro Señor de Quillacas* (Ariel Ogando, 1992); *San Santiago de Bombori* (Ariel Ogando, 1992); *Religiosidad popular en la Provincia de Jujuy* (Ariel Ogando, 1993); *Ensayo sobre Casabindo* (Ariel Ogando, 1997); *Toros en Casabindo* (Ariel Ogando, 2002); *Quemando pecados* (Adrián Ogando, 2009); *La Virgen de los Toros* (Paula Kuschnir, 2014); *A' Hutsaj, Rito Prohibido* (Alejandro Arroz, 1991); *El Milagro* (Alejandro Arroz, 1996); *Sikuris en Punta Corral* (Alejandro Arroz, 1999-2002); *La Peregrinación* (Miguel Pereira, 1996); *Yaveños: peregrinos y dioses* (Pablo Aramayo, 2014); *Caminantes, el milagro en la puna* (Javier Félix, 2016); *Arete guasu* (Marcos Caorlín, 2017); *Chakana Raymi* (José Ignacio Alfaro, 2017); *Chaya* (Dolores Montaña, Carolina Mugetti, Luz Márquez, 2004); *Tinkunaco: una historia en busca de su origen* (Hebe Estrabou, 2018)

Otras filmografías referenciadas

Allpa tupac (tierra prodigiosa) (Concepción Prat Gay de Constenla, 1959); *El tocador de quena* (Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1960); *Mascador de coca* (Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1960); *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1948); *Fiesta en Sumamao* (Aldo Luis Persano, 1962); *Aña-Aña, máscaras Chané* (Andrés Silvert, 1972); *Cuando febrero llega* (Darío Díaz, 1975); *Casabindo* (Jorge Prelorán, 1965); *Purmamarca Argentina* (Jorge Prelorán, 1966); *Viernes Santo en Yavi* (Jorge Prelorán, 1966); *Salta y su fiesta grande* (Jorge Prelorán, 1967); *Fiestas en Volcán Higuera* (Jorge Prelorán, 1968); *Señalada en Juella* (Jorge Prelorán, 1968); *Iruya* (Jorge Prelorán, 1968); *Apuntes de Lucha 1 y 2* (Wayruro, 1994); *Los Hijos del Ajuste* (Wayruro, 1995); *La revolución de los pañuelos* (Wayruro, 1997); *Un día en la vida de la familia Vilte* (Wayruro, 1999)

Otras fuentes

Entrevista a Ariel Ogando, colectivo Wayruro Comunicación Popular, 9 de junio de 2021.

El Cine del Conurbano Bonaerense

Beretta, Conrado

csb.beretta@gmail.com

DAAV – UNA / IIES - UBA

Resumen

Presentamos aquí una serie de observaciones sobre el fenómeno social que constituye la producción audiovisual del Conurbano Bonaerense, a partir del trabajo de investigación desarrollado en nuestra tesis de maestría¹⁴⁷. Identificamos la categoría nativa *Cine del Conurbano Bonaerense*, utilizada por diversos actores productivos que entrevistamos en el campo, quienes se reconocen produciendo en el territorio identificado con esta denominación. Finalmente distinguimos dos modos de producir audiovisuales sobre el territorio.

La producción audiovisual del Conurbano Bonaerense: construcción permanente del espacio de representación

Henry Lefebvre conceptualiza el espacio como un proceso en movimiento más que como un objeto definido:

El espacio ya no puede concebirse como pasivo, vacío, (...) el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc. Se dialectiza: producto-productor, soporte de relaciones económicas y sociales. (2013: 47)

Para el autor, el espacio se produce socialmente, dándose a un mismo tiempo, la producción como proceso y como objeto (Lefebvre, 2013). En ese movimiento no hay una dialéctica en términos hegelianos sino una triáléctica donde los sujetos producen

¹⁴⁷ (Beretta, 2021) *La producción audiovisual del Conurbano Bonaerense: El Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* ' [Tesis de Maestría, Maestría en Cine de América del Sur, Departamento de Artes Audiovisuales "Compañero Leonardo Favio", Universidad Nacional de las Artes.] Repositorio Institucional <https://audiovisuales.una.edu.ar> En prensa.

el espacio entre: las *representaciones que producen del espacio*, los *espacios de representación* y las *prácticas espaciales* (Lefebvre, 2013).

Consideramos relevante articular la trilogía Lefebvreiana con el concepto de *Experiencia de Clase*, de E. P. Thompson¹⁴⁸ ya que la acción mediatizadora de la producción social del espacio resulta, a nuestro entender, a partir de la experiencia de clase de los sujetos que se manifiestan en las *prácticas espaciales*.

Lefebvre propone también una segunda tríada que está conformada por los tres espacios de la producción espacial: uno físico (ámbito del territorio), uno mental (ámbito de las representaciones) y otro social (ámbito de las prácticas y la experiencia). En cada momento histórico se produce un espacio social que se lleva a cabo en el juego de las dos tríadas y, según nuestra comprensión, se produce mediante la instancia de la experiencia compartida con los otros en la clase.

Las *representaciones del espacio* están dadas por los mapas, fotos, infografías, por el discurso concebido a partir del abordaje de la Ciencia, vinculado a las relaciones de producción y el statu quo. (Lefebvre, 2013). Los *espacios de representación* corresponden al espacio vivido, donde los sujetos ocupan y construyen el mismo habitándolo, a partir de la experiencia, las imágenes y los símbolos. Un espacio de los sujetos de la experiencia que intenta ser aprehendido por los especialistas que construyen representaciones sobre el mismo. (Lefebvre, 2013). Por último, las *prácticas espaciales* estarían determinadas por las acciones de la vida práctica en la cotidianeidad atravesada por las relaciones de producción, la construcción de viviendas, los modos de vida, paseos, recorridos, manejos, la relación entre las generaciones, la construcción de la familia, etc.

Los escritos de Lefebvre nos permiten pensar la producción audiovisual del Conurbano Bonaerense desde una perspectiva diversa, desanclada del apego al espacio físico y de las diversas clasificaciones propias de la geografía urbana y los estudios territoriales.¹⁴⁹

¹⁴⁸ En la hipótesis thompsoniana, es el hacer el que constituye una determinada clase y la categoría de Experiencia de clase (Meiksins Wood, 1983) aplicada al campo de la creación audiovisual en el territorio abordado nos permite observar acciones y prácticas políticas propias en común donde los distintos sujetos son conscientes que la unión de voluntades en pos de la producción los beneficia y les permite llevar adelante múltiples proyectos y prácticas de elaboración y realización. (Thompson, 1981).

¹⁴⁹ En la actualidad, el Conurbano Bonaerense resulta un territorio complejo y escurridizo, difícil de comprender, asir y delimitar teóricamente. Tal complejidad va desde la variedad de

La producción audiovisual del Conurbano Bonaerense

Proponemos trabajar la producción de audiovisuales a partir de atender a la interacción de las *prácticas espaciales* (la experiencia del hacer y el habitar ese espacio) con los *espacios de representación* (los modos de producir sentidos de los sujetos, en nuestro trabajo particular, la producción audiovisual del Conurbano Bonaerense¹⁵⁰. De manera que, al preguntamos por los modos de producción audiovisual alternativos en el Conurbano, además de haber investigado el caso del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, también observamos, en otros directores, que en la producción de los audiovisuales mediante las prácticas determinadas por una experiencia común, se evidencia una producción social del espacio Conurbano Bonaerense para el colectivo que los produce y para los demás sujetos que lo habitan igualmente desde las prácticas espaciales.

Mencionaremos algunos ejemplos sobre audiovisuales cuyos hacedores se reconocen y observan sus producciones como provenientes del espacio Conurbano Bonaerense, para ello nos abocaremos a hablar sobre sujetos que en sus experiencias productivas de audiovisuales, ejecutan *prácticas espaciales* donde construyen *espacios de representación* del territorio.

Una Filmografía del Conurbano

Desde el año 2016 un grupo de referentes de Festivales y Muestras realizadas en el Conurbano Bonaerense decidieron unir voluntades para intentar organizar información y poder coadyuvar a la difusión de los trabajos en este territorio. De esta manera, los organizadores de Festivales de Cine con Riesgo (CCR), ConurDocs,

denominaciones técnicas como “Gran Buenos Aires”, “Área Metropolitana Buenos Aires (AMBA)”, “Región Metropolitana de Buenos Aires (RMBA)” hasta la dificultad en la circunscripción de sus límites precisos, la multiplicidad de agentes sociales, políticos y culturales o la configuración respecto a la Ciudad de Buenos Aires. El territorio se presenta como un espacio concomitante a los límites de la Ciudad de Buenos Aires, formado por 33 municipios con una población de alrededor de 15 millones de personas, según el último censo realizado en 2010. Más del tercio de la población es pobre y el 7%, indigente. Representa el 28 % del padrón electoral de acuerdo a las últimas elecciones presidenciales de 2019.

¹⁵⁰ Abreviaremos CB.

Festival Internacional de Cine de Almirante Brown (FICAB), Festival Internacional de Cine Próximo (FICIProx) y el Festival Internacional de Realización Audiovisual (FIRA) vienen registrando lo que llamaron el Primer Catálogo de la Filmografía del Conurbano Bonaerense. Lanzaron una convocatoria por las redes sociales en 2020 con un formulario de registro en google drive al que pudimos acceder como parte de nuestro trabajo de campo.

Ariel Labraga, integrante del Colectivo Filmografía del Conurbano y miembro del CAPBA, reveló en una entrevista que:

Se trata de armar un Catálogo Vivo, le llamamos así porque pensamos ir completándolo a medida que se vayan filmando más películas. La idea es abarcar desde 1995 hasta 2020 (A. Labraga, comunicación personal, 13 de febrero de 2021)

También Andrea Vega, quien integra los mismos colectivos y además está a cargo de las entrevistas y presentaciones de los directores en el canal de Facebook de Filmografía del Conurbano ¹⁵¹ nos contó al ser consultada acerca del corte temporal efectuado, que toman 1995 como referencia de inicio por tratarse de un año que ellos identifican como fecha importante en cuento al cambio tecnológico y el ingreso al país de cámaras digitales. Esa tecnología permitió el acceso de otros actores a la producción audiovisual. Esta misma afirmación nos narró José Campusano cuando lo entrevistamos sobre los orígenes de su carrera y producción:

Con la llegada del digital a la Argentina, a mediados de los 90's, surge la oportunidad de producir para nosotros. Antes, acceder a la posibilidad de hacer cine era expulsivo, prohibitivo. (J. Campusano, comunicación personal, 06 de julio 2020)

Labraga dice en una entrevista otorgada a lavaca.org:

Es necesario dar un espacio de visualización a largometrajes terminados que quedan ocultos en un mar de producciones por no haber accedido al circuito comercial de distribución cinematográfica y dar esta misma visualización a las producciones que se vienen gestando. (A. Labraga, comunicación personal, 13 de febrero de 2021)

¹⁵¹ Recuperado en <https://www.facebook.com/filmografiakonurbano/> 29/01/2021

Los integrantes de Filmografía del Conurbano tienen muy presente la necesidad de institucionalizar el corpus audiovisual producido por su trascendencia política e institucional como acervo que se encuentra dispersado por el continente cultural del territorio, a veces invisibilizado por la preeminencia del discurso audiovisual imperante, pero presente en la constitución de *espacios de representación* producto del ejercicio de la *experiencia de clase*. Además de una fuerte reivindicación de clase trabajadora y del Conurbano, los integrantes de este proyecto así como los del Clúster, avizoran la importancia de la producción y difusión audiovisual como expresión de la *experiencia de clase*, en definitiva, como praxis política de sus *prácticas espaciales* en el Conurbano. José Campusano declaraba años atrás en una entrevista a una revista chilena:

(...) estoy muy (...) activo en materia organización (...) lo que estamos haciendo en la Provincia de Buenos Aires es tratar de organizar su potencial. (...) Hasta hace muy poco tiempo el cine del conurbano no tenía presencia, no tenía identidad y hoy tiene una identidad enormemente fuerte, única. Lo que hacemos nosotros es ponerla en primerísimo plano, con todo el orgullo, porque creemos fundamentalmente en el lugar que habitamos, en la complejidad que ese lugar reviste (Maglio, 2014).

Tuvimos acceso a varias charlas grabadas y a material de difusión como flyers digitales, mails y difusiones por las redes Facebook, Instagram y Twitter.¹⁵² La convocatoria lanzada en 2020 por las redes tuvo una activa respuesta, en la que se inscribieron varias directoras y directores que se declaran haciendo cine del Conurbano; en general, se trata de productores noveles cuya obra no ha sido aún tan difundida¹⁵³. Mencionaremos algunos ejemplos de trabajos provenientes de distintas localidades para dar cuenta de la categoría nativa.

¹⁵² Las redes sociales son una herramienta muy utilizada por los colectivos y directores que producen audiovisuales de manera alternativa, no solo del Conurbano Bonaerense. Resulta una manera económica y efectiva de convocatoria y difusión.

¹⁵³ Hemos aportado un corpus fílmico inédito en trabajos anteriores. Ver (Beretta, 2021).

Productores de Cine del Conurbano Bonaerense

La directora Florencia Calcagno, autora de “Margarita” (2017), un film rodado en Adrogué, zona Sur del CB, dijo al respecto de la película y sus intenciones: “Queríamos plasmar una identidad del Conurbano, tomamos lo lindo, lo urbano. Hicimos muchos exteriores, como en el Barrio Las Colonias de Escalada y en el viejo Puente Carretero” (Calcagno, 2016). Observamos en su declaración una intención por narrar lo que ella entiende como “identidad”. La búsqueda de narrar su espacio.

Por su parte Luis Pietragalla en el documental, “La Tapera, boleto para soñar”, muestra la historia de un teatro de Gregorio de Laferrere. Con el film se propuso recuperar parte de la historia colectiva del barrio y uno de sus emblemáticos espacios culturales. (Pietragalla, 2019). Iván Morawski rodó un policial negro en Temperley, zona Sur del Conurbano. Se trata de una ficción que se construye en tres ciudades distintas pero que en el mundo de la historia (diégesis) conforman la misma. En los paratextos recuperados encontramos que reivindica siempre el hecho de haber producido el objeto artístico en su ciudad natal (Morawski, 2019).

El documental “El escultor de los kilómetros” de Mauricio Salleses, sobre la obra de Jorge Moyano, un escultor que trabaja sobre la Ruta 3 Km 35, en Virrey del Pino, Partido de La Matanza, constituye un relato local que recupera las vivencias y trabajo del protagonista y del barrio. Respecto al trabajo para el Documental, Salleses cuenta:

Cuando comenzamos con el proyecto yo vivía en González Catán, así que era un vecino de los kilómetros. Yo vivía en el kilómetro 32 y Jorge en el kilómetro 35. Si bien no soy oriundo de ahí, siempre me había llamado la atención la idiosincrasia del lugar. (...) me impactó el estilo de vida. Los habitantes se caracterizan por ser gente de laburo, gente a la que todo le cuesta mucho, y noté cierta rudeza en su modo de subsistir y las cosas que van surgiendo en ese proceso. (BAFilm, 2019)

Salleses destaca su interés en la experiencia de clase que observaba en los vecinos del lugar. Su descripción incluso adquiere cierta relevancia por tratarse de un observador exógeno que fue a vivir allí por un tiempo.

La ruta es muy importante como medio de conexión de estos barrios con las zonas más centrales. Pero, además, la ruta es un punto central en el paisaje de los kilómetros. Cuando me mudé ahí siempre estaba mirando y buscando historias porque siempre tuve la convicción de que quería filmar algo que cuente la manera de moverse y de vivir que hay ahí, y la geografía de los kilómetros. Cuando finalmente se dio me lo tomé como algo muy natural. (BAFilm, 2019)

El Director nos habla en su declaración acerca de las particularidades en vivenciar la cotidianeidad que él observaba durante su estadía en la zona y que lo motivó a realizar la película.

Otro ejemplo es el de Jorge Leandro Colás cuya primera película de ficción, Barrefondo, trata sobre un piletero del conurbano bonaerense que se vuelve entregador de sus clientes, cobrando por información concedida a ladrones. Se trata de un film policial. Consultado acerca del espacio en el que rodó su película, el Director dijo:

Creo que el espacio es siempre determinante para los relatos, para los personajes y sus conflictos.. En este caso, buscábamos generar una idea muy realista en cada una de las locaciones. Todo debía ser posible, (...) un contexto vivo y activo que esté narrando todo el tiempo. En este sentido esta construcción de nuestro conurbano bonaerense fue muy trabajada, muy pensada. No es el mismo conurbano que el de las películas de Campusano, Trapero o Perrone. Entonces, era un desafío encontrar nuestro propio espacio y cómo la historia se iba a conectar con este aspecto de lo real. (Arahuete, 2018)

Colás da cuenta de que concibe varios Conurbanos, al menos eso se entiende a partir de mencionar los *espacios de representación* contruidos por las *prácticas espaciales* y de producción de otros autores que también se reconocen haciendo cine del Conurbano Bonaerense como Raúl Perrone, el mismo Campusano y Pablo Trapero. Como ya hemos dado cuenta anteriormente, el espacio se construye socialmente a partir de una relación dialéctica atravesada por la experiencia de clase de quiénes conciben y realizan la película. Colás identifica esta multiplicidad del espacio y distingue las miradas de clase o las variaciones de la mirada hacia el interior de una misma clase.

Conclusiones

La cuestión del Conurbano aparece constantemente en las declaraciones y producciones, en los análisis sobre sus prácticas y en el modo de llamar a sus producciones, de hecho reconocen un fenómeno social y artístico que ha producido un continente de objetos que llamaron “Filmografía del Conurbano” y se inscriben en un hacer en ese territorio. José Campusano y otros miembros del CAPBA han declarado varias veces que hacen “un cine del Conurbano”, la prensa en diversas notas a los directores también los ubican bajo esa designación y ninguno la discute, a lo sumo, debaten acerca de quién representa más al mismo. Así es que llamamos Cine¹⁵⁴ del Conurbano a las producciones audiovisuales elaboradas colectivamente, por sujetos que poseen una *experiencia de clase* trabajadora en común y que llevan a cabo sus prácticas tomando como referente al *espacio de representación* Conurbano Bonaerense.

En el trabajo de investigación pudimos establecer una distinción entre dos modos de hacer audiovisuales en el Conurbano Bonaerense.

Un tipo de producción en el que la preposición *en* (el Conurbano) indica una posición de lugar en la formulación que enunciamos y estaría representando a aquellos que producen en el lugar pero situados desde fuera. Parten de una mirada externa en el sentido de abordar al Conurbano Bonaerense como objeto o territorio sémico dependiente o subsidiario de otro valor. Así podemos observar una relación de homología entre los modos de concebir al Conurbano como dependiente de la Ciudad de Buenos Aires, desde una mirada que habilita ciertos sesgo negativo en los discursos y en la cotidianeidad de los sujetos; y su correlato en una manera de producir audiovisuales para la mirada de los otros o en función de lo que los demás esperan ver en tales objetos estéticos, alimentando la producción de estereotipos.

Por otra parte, proponemos la contracción de la preposición (de) con el artículo determinado (el), formulando la expresión *del* (Conurbano Bonaerense). Tal producción representa a quiénes realizan audiovisuales a partir de una posición

¹⁵⁴Empleamos la palabra Cine por una cuestión de tradición académica pero entendemos que trasciende la mera utilización del soporte celuloide y con ella se designa al empleo de todo dispositivo de registro audiovisual, en el que se combinen imagen y sonido para producir con esos elementos un objeto artístico, estético o de registro, de ficción o no ficción.

proactiva respecto al lugar. El Conurbano Bonaerense en tanto espacio autónomo, con valores y espesor de sentidos propios, capaces de ser elaborados y recuperados para la construcción de espacios de representación positivos para los agentes productores y para los espectadores.

De una parte, la idea del espacio como subsidiario o interdependiente de la Ciudad de Buenos Aires, lo cual tiene efectos simbólicos, políticos y culturales de tipo negativo y estereotipante que como correlato se identifica en el modo de producción audiovisual *en* el Conurbano.

Por otra parte, observamos una concepción proactiva y propositiva acerca del territorio, que valora las propias características y condiciones, conformando con ellas un principio de autonomía. En el Cine *del* Conurbano hallamos a nuestro entender, un correlato con tal pensamiento. Las características fundamentales están dadas por un modo de producción colaborativo donde priman los recursos por fuera de un sistema de producción tradicional que les permite elaborar representaciones alternativas y distintas a las que promueve el cine comercial y hegemónico. Producciones situadas en su cotidianeidad; producciones *del* Conurbano. Ponen en práctica, al tiempo que ejercen, la experiencia de clase, habitando el lugar, construyendo espacios de representación y disputando en la arena política de “lo simbólico” (el campo artístico cultural y político) el sentido “Conurbano” como posibilidad de vida, existencia y proyecto político.

Tal es la posición de los sujetos que integran el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, también quienes adscriben¹⁵⁵ a una Filmografía del Conurbano.

Bibliografía

Arahuete, P. (15 de enero de 2018). Entrevista a Jorge Leandro Colás. Mi conurbano es distinto que el de Campusano, Trapero o Perrone. *CINEFREAKS*. Recuperado de <https://cinefreaks.net/2018/01/15/entrevista-a-jorge-leandro-colas-mi-conurbano-es-distinto-que-el-de-campusano-trapero-o-perrone/>

¹⁵⁵ Varios de los realizadores/ras mencionados/as se inscribieron en la convocatoria de Filmografía del Conurbano para integrar su catálogo.

BAFilm. (6 de mayo de 2019). Entrevista con Mauricio Salleses, director de *El escultor de los kilómetros*: “La ruta es un punto central en el paisaje de los kilómetros”. *BA Film*. Recuperado de <https://bafilm.gba.gob.ar/entrevista-con-mauricio-sallesses-director-de-el-escultor-de-los-kilometros-la-ruta-es-un-punto-central-en-el-paisaje-de-los-kilometros/>

Beretta, C. S. (2021). *La producción audiovisual del Conurbano Bonaerense: El Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* (tesis de maestría no publicada). Maestría en Cine de América del Sur. Universidad Nacional de las Artes.

Calcagno, F. (10 de mayo de 2016). “Margarita”, una película sobre amores cruzados en el Conurbano. *Crónicas y versiones*. Recuperado de <http://cronicasyversiones.com/?p=10065>.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.

Lefebvre H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Maglio, C. (2014). José Celestino Campusano, *laFuga*, (16) Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679>.

Meiksins Wood, E. (1983). El concepto de clase en E. P. Thompson. *Cuadernos Políticos*, 2, 112.

Morawski, I. (6 de agosto de 2019). Se viene el estreno del "El Merchi": cine de calidad desde zona sur. *LA TERCERA el diario del Conurbano Sur*. Recuperado de <https://www.diariolatercera.com.ar/nota/35825-se-viene-el-estreno-del-el-merchi-cine-de-calidad-desde-zona-sur/>.

Pietragalla, L. (11 de marzo de 2019). El teatro en la pantalla grande. *El Digital*. Recuperado de <http://www.el1digital.com.ar/articulo/view/80982/el-teatro-en-la-pantalla-grande>.

Thompson, E. (1981) *Miseria de la teoría*, Barcelona, Editorial Crítica.

Entrevistas y Comunicaciones

Campusano, José, Entrevista, 06 de julio 2020.

Campusano, José, Entrevista, 03 de noviembre 2019.

Labraga Ariel, Entrevista, 13 de febrero de 2021.

Vega, Andrea, Entrevista, 13 de diciembre 2020.

Filmografía

Calcagno, Florencia (Directora). (2017). *Margarita*. Florencia Calcagno

Pietragalla, Luis (2019). *La Tapera, boleto para soñar*. Yo Caníbal.

Morawski, Iván. (Director). (2019) *El Merchi*. [Largometraje]. Insomnifilms

Salleses, Mauricio. (Director). (2019). *El escultor de los kilómetros*. [Largometraje]. Sin productora.

Colás, Jorge L. (Director). (2017) *Barrefondo*. [Largometraje]. Salamanca Cine

El Cine Etnográfico Argentino en el contexto de politización de los pueblos indígenas

Bertone, Agustina

agustina.bertone@gmail.com

TECC, FA, UNICEN / CONICET

Resumen

El cine etnográfico, a nivel mundial, ha sido un terreno de luchas discursivas, formales y académicas en el que los intentos por definir su campo de intervención se han caracterizado por la afluencia de debates en torno a su estilo, forma, temas e implicancia científica, que aún continúan abiertos (Ginsburg, 1995; Nichols, 1997; MacDougall, 2015; Campo, 2012 y 2020). Mi propuesta consiste en pensar de qué forma estos debates influenciaron la realización de documentales etnográficos en Argentina durante los últimos veinte años, principalmente, teniendo en consideración la influencia de experiencias documentales nacionales -desde Jorge Prelorán hasta los “documentales de intervención política” (Bustos, 2007), su reivindicación de los derechos humanos y las luchas colectivas- y su impacto en las producciones que aborden el contexto de re-existencia de los pueblos indígenas que habitan en el norte argentino.

Introducción

Si bien puede reconocerse una explosión regional -inmersa en una tendencia global- de producciones que recuperan las historias, conflictos y formas de vida indígenas, los procesos históricos, sociales y culturales de borramiento de las comunidades indígenas que habitan en territorio argentino han producido altísimos niveles de silenciamiento de las mismas profundizadas por las precarias condiciones de vida a las que son sometidas en sus propios territorios.

En este contexto, se puede justificar la limitada producción audiovisual al respecto ya sea por los miembros de las mismas comunidades como por realizadores no indígenas. A continuación, recuperaremos los modos en que se han servido de los procedimientos del cine etnográfico en el documental contemporáneo de temática indígena. A partir de su observación, podemos reflexionar sobre nuevas perspectivas de abordaje de la cuestión indígena.

Bill Nichols (1999) establece un vínculo estrecho entre la modalidad observacional del documental con la etnografía fílmica ya que la posición no intervencionista del director y el uso del sonido sincronizado disminuye el efecto autoritario atribuido a la postura del autor, en favor de una perspectiva más objetiva, acrítica y participativa con respecto a los sujetos registrados. Actualmente, es posible reconocer que esto no ocurrió de esta manera ya que la mirada del autor se hallaba influenciada por una determinada construcción ideológica anclada en el colonialismo. Por lo tanto, hoy en día podemos reconocer algunas diferencias en el criterio de la observación fílmica.

A continuación, desarrollaremos algunos hitos del cine etnográfico argentino y nos centraremos en el análisis de dos documentales contemporáneos realizados en la región del Gran Chaco, *Chaco* (2017) y *El árbol negro* (2019) para estudiar de qué forma se ha reconceptualizado y manifestado la crisis de representación colonialista. Pare reflexionar sobre este recorrido, recuperaremos las propuestas conceptuales de Ginsburg (1995), Mac Dougall (1998) y Renov (1999).

El cine etnográfico

Hablar de cine etnográfico supone retroceder a principios del siglo XX. Cuando los científicos sociales descubrieron el poder de la tecnología fílmica como herramienta superadora¹⁵⁶ para el registro de las prácticas y formas de vidas de aquellas comunidades-otras objeto de estudio, la cámara se convirtió en un insumo básico para el trabajo de campo. En tanto la antropología fue resultado del avance colonialista y se convirtió en una herramienta esencial para el conocimiento y control de los grupos sociales subjugados, el abordaje de estos Otros se realizaba desde una perspectiva dominante, apelando al exotismo y al primitivismo como procedimientos para la perpetuación del poder dominante. Además de su explotación por parte de la ciencia, el cine etnográfico llegó a las pantallas de cine comercial y funcionó -junto con el cine de aventuras- para fortalecer la identidad imperial frente a aquellos otros que eran claramente distintos a las elites europeas y blancas pero también a las clases populares dado lugar a una “fraternidad exacerbada” (Shoat y Stam, 2002: 116) cuyo objetivo era señalar la diferencia cultural, étnica y humana.

¹⁵⁶ En relación a la toma de notas y la fotografía fija.

En esta época y, como parte del programa colonialista, exploradores y científicos extranjeros llegaron a territorio argentino con el fin de observar y dejar registro de la vida en las regiones más remotas del país. Campo da cuenta de dos documentales realizados en la patagonia: *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* (Alemania, 1929) del aviador alemán Gunther Pluschow y el documental que el misionero Alberto María de Agostini realizó para la congregación salesiana de Don Bosco, *Terre Magellaniche*. En ambos casos, el extremo sur de la patagonia resulta ser el territorio de interés para dar cuenta del potencial civilizatorio de la región. En cuanto a la producción nacional, la ficción *El último malón* escenifica el ataque mocoví al pueblo de San Javier (Santa Fe) en 1904. El episodio introductorio de la película presenta una serie de imágenes documentales para exponer las condiciones de vida de los indígenas mocovíes y el motivo del levantamiento. En relación a los modos de representación de los grupos subalternizados, se puede reconocer la intención del director Alcides Greca de señalar y registrar de modo particular a distintos habitantes de la comunidad por sus nombres (“La china Petrona y su prole”, “El loco de la tribu, Juan Saldón”), la función que cumplen (“El viejo cacique de la tribu, Mariano Lopez”) o alguna característica distintiva (“una centenaria mocoví”). Luego de describir algunas técnicas de caza, da lugar a la reconstrucción ficcional del levantamiento. Aunque escuetos, los registros de observación en la comunidad son uno de los pocos documentos fílmicos sobre las condiciones de vida de los indígenas de principio de siglo. Hubo que esperar varias décadas hasta que la situación indígena comenzara a ser atendida por los investigadores y realizadores audiovisuales, principalmente tras la profusión de carreras en ciencias sociales así como espacios de formación en audiovisual. Ya sean los documentales con formato de encuesta social de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, los cortometrajes de Jorge Prelorán en el marco del Programa de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas de la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes, o el *cine de la diferencia* producido en el marco de la Universidad Nacional del Nordeste (Passarelli, 2021), fijaron en el celuloide las imágenes de aquellos sujetos subalternizados y marginados que resultaron ser la contracara del progreso y el desarrollo nacional alentado con fuerza a partir de los años cincuenta. Los documentalistas de Santa Fe se ocuparon de la marginación en las grandes urbes mientras que Prelorán se internó en aquellos parajes y pueblos del norte argentino donde aún no había ni un atisbo de

modernización. Sus documentales etnográficos fueron no solo precursores del género en nuestro país sino que su estilo significó una ruptura en los modos de representar las alteridades y esto le valió el reconocimiento de colegas extranjeros como Emile De Brigard, David Mac Dougall, Jean Rouch y Timothy Asch. En *Casabindo* (1965), *Iruya* (1968), *Chucalezna* (1968), *Valle Fertil* (1972) y *Hermógenes Cayo* (1969)¹⁵⁷, podemos distinguir un uso muy particular de la voz de autoridad ya que la voz over que narra las imágenes pertenece a sujetos vinculados estrechamente con los lugares retratados. En algunos casos se trata de escritores de la región o de los mismos pobladores que eran grabados en una instancia posterior mientras visionaban el material fílmico. En algunos casos, el resultado es un documental expositivo donde se construye una línea narrativa que recorre personajes, eventos y lugares -como el caso de *Casabindo*- mientras que, en otros casos, y respondiendo a una modalidad observacional, las voces hacen comentarios sobre lo visto pero no obtenemos información que complete lo visto -esto se observa claramente en *Chucalezna*. En un primer momento, Prelorán fue crítico con la catalogación de sus películas dentro del cine etnográfico. Él insistía con que su intención, lejos de las pretensiones científicas atribuidas al género, era transmitir un documento humano desde una perspectiva subjetiva. Sin embargo, la crisis del orden colonialista acaecida a partir de los sesenta y su impacto en las disciplinas sociales, incluida la antropología, tuvo repercusiones en los modos de representar las alteridades étnicas operando un proceso de subjetivación (Bertone, 2018). El reconocimiento de los otros en su diferencia étnica y cultural produjo nuevas epistemologías y modos de vincularse con los pueblos indígenas alrededor del mundo. Podemos sospechar que Jorge Prelorán fue protagonista de estos cambios inconscientemente ya que su cine propone una perspectiva de las alteridades donde se reconoce su valor y se cuestiona el porvenir de las comunidades frente al desarrollismo feroz que amenaza la supervivencia de ciertas formas de vida y cosmovisiones. En este sentido, los documentales de Jorge Prelorán serán un antecedente sustancial para los realizadores que posteriormente abordarán nuevos modos del cine etnográfico.

¹⁵⁷ Los documentales enumerados corresponden a diferentes momentos y estilos de la producción de Prelorán que no serán recuperados en este trabajo. Para profundizar en la filmografía del cineasta: Campo, J. (2019) *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

Las experiencias de cine etnográfico en Argentina no se agotaron en este realizador sino que en los años ochenta vieron la luz otros grupos de cineastas que se dedicaron a registrar otras realidades pero esta vez centradas en el medio urbano. Cine Testimonio fue un grupo conformado por Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Silvia Chanvillard, Víctor Benítez y Alberto Giudice que registró la marginalidad en la que vivían los habitantes de las villas de emergencia (*Los Totos*, 1982) y los indígenas (*Ni tan blancos ni tan indios*, 1984). En este último, Bauer y Chanvillard trazan una línea temporal a partir de testimonios y relatos en voz over para denunciar los procesos de explotación y empobrecimiento a los que fueron sometidos los indígenas de las comunidades chiriguano-chané que viven en la provincia de Salta y la discriminación étnica a la que son sometidos. Otro documental relevante de los ochenta es *Hombres de Barro* (1987) de Miguel Mirra. La tradición etnográfica argentina se caracteriza por contar con pocos científicos en sus filas. Exceptuando a Mirra, quien había estudiado antropología e historia, los realizadores nombrados pertenecían exclusivamente al sector audiovisual. Desde las primeras realizaciones de la Escuela Documental de Santa Fe hasta la experiencia de Cine Testimonio, los cineastas indagaron en cierta sensibilidad social que hizo de sus documentales textos de denuncia de las condiciones de marginación en la que vivían miles de ciudadanos. En algunos casos se incluían las causas y posibles consecuencias de dicha situación. Desde una perspectiva observacional y anclada en los testimonios de los protagonistas, los documentales aportan registros irrefutables de la vida en territorios invisibilizados, principalmente las villas y las comunidades indígenas del interior de Argentina.

Los noventa fueron una época en la que la realidad requería otros procedimientos de abordaje. El impacto en los sectores sociales medios y bajos de las medidas económicas neoliberales, la crisis del sector industrial y la privatización de servicios básicos generaron un clima de tensión social que implicó volver la mirada hacia otros espacios y sectores: Las asambleas obreras y los nacientes movimientos sociales que se convirtieron en nuevos territorios alternizados dentro de la ciudad.

Hubo que esperar hasta los 2000' para que los pueblos indígenas volvieran a aparecer en escena pero desde un lugar profundamente politizado y activo. La promulgación de leyes que reconocen y protegen la diferencia étnica y cultural entró en tensión con lo acontecido en los hechos ya que se continuó negando sus derechos territoriales, laborales, educativos. En este contexto, el cine empezó a hacerse eco de las historias de

estos grupos sociales, poniendo imágenes, sonidos y subtítulos a aquellas voces que continuaban siendo invisibilizadas por los atropellos estatales y privados.

Los indígenas en el documental del siglo XXI

A continuación, nos centraremos en un corpus pequeño de documentales realizados en la región del Gran Chaco y el uso que se hace de la modalidad observacional. En *Chaco*, dirigido por Ulises de la Orden, Ignacio Ragone y Juan Fernández Gebauer, cinco referentes políticos, culturales e históricos de distintas comunidades indígenas del Gran Chaco -Juan Chico, Laureano Segovia, Valentín Suárez, Israel Alegre y Félix Díaz- recorren sus territorios mientras relatan las violencias que han padecido y aún padecen. Son ellos quienes encarnan la voz de autoridad en el relato y quienes ponen el cuerpo para entrevistar a otros habitantes y recabar información de primera mano. Otra voz importante en el relato es la de J. Eli Díaz que narra en voz over y en lengua gom los relatos de las matanzas que estructuran el relato. El objetivo del documental es demostrar que la violencia del pasado continúa reproduciéndose en el presente y que la búsqueda de justicia implica la ampliación de derechos humanos básicos como el acceso a la tierra, el respecto de su cultura -en el plano material y simbólico- y el cese de la instigación policial que perdura hasta la actualidad. En síntesis, *Chaco* construye un relato de la historia viva, anclada en la memoria colectiva que es necesario registrar para que no se siga perdiendo.

El documental tiende hacia la modalidad observacional ya que los directores no intervienen en la escena y se limitan a registrar las entrevistas, los espacios y las acciones de los protagonistas. En el plano narrativo, el documental se organiza en partes bien definidas: introducción de los referentes; cinco episodios introducidos por un fragmento de animación que recrea diferentes masacres y que son desarrollados por testimonios en primera persona de los eventos y la situación actual, y finalmente, el cierre donde cada uno de los protagonistas cuenta los motivos de la resistencia indígena instalando más preguntas que respuestas.

Lejos de los registros de las culturas-otras que caracterizó a las primeras películas etnográficas centradas en las marcas de exotismo y primitivismo, las propuestas actuales ponen en primer plano al indígena como sujeto político, trabajando en

acciones concretas por el reconocimiento del carácter intercultural de la nación argentina.

El árbol negro, de Máximo Ciambella y Damián Coluccio, es un documental estrenado en 2019 que vuelve a adentrarse en el monte chaqueño pero esta vez se concentra en una historia particular, la de Martín Barrios, un criador de cabras que vive en su porción de tierra en la comunidad Santo Domingo, Formosa, y cuya cotidianidad se ve interrumpida cuando sus cabras empiezan a morir sin causa aparente. Además de este inconveniente particular, también se expone un conflicto comunitario, el del abandono estatal y el avance de agentes privados sobre sus territorios profundizado por la connivencia de éstos con agentes estatales. Sobre ambos conflictos no conocemos más de lo que se nos muestra y oímos desde una perspectiva externa. Entre los fragmentos reunidos llegamos a saber que el reclamo de la comunidad es territorial y, al mismo tiempo, por la defensa de su cosmovisión: Durante una jornada de pesca, Martín y su amigo Valentín Suárez -uno de los referente comunales protagonista de *Chaco*- se oyen esperanzados cuando el canto del *pitogüé* indica la presencia de peces o preocupados al preguntarse por un yacaré que solía recorrer la zona y hace tiempo que no ven. Valentín es quien lleva adelante los relatos míticos y tradicionales de la cosmovisión *qom* y, al mismo tiempo, es una de las voces que encabeza el reclamo comunitario. Su presencia, frente al silencio que impera en la figura de Martín, carga el discurso de palabras en torno a la lucha histórica del pueblo *qom* en el monte. Aquí el plano simbólico de la cosmovisión *qom* asume un protagonismo que *Chaco* recupera de forma fragmentaria.

Además del contenido político y actual de ambas películas, otro aspecto a destacar es el tratamiento de la imagen y el sonido. En ambos casos, el monte funciona como un elemento vivo: la vegetación irrumpe en los encuadres constantemente y parece no tener fin. Incluso *Chaco* abre y cierra con una toma aérea de la masa verde en la que luego se introduce. En el plano sonoro, el sonido ambiente se construye por la multiplicidad de insectos y aves que pueblan de cantos el espacio de forma constante. El monte se construye como dador de vida, ya sea a través de la caza o la recolección de plantas y frutos; pero también como fuerte de protección de los ataques -tal como ocurrió en la masacre pilagá de 1947-. Los indígenas insisten en remarcar la importancia de este espacio para su desarrollo integral como comunidad. Esta construcción del monte como *lugar de actuación* (Sanchez Noriega, 2000), es decir,

que adquiere protagonismo a partir de su tematización, es particular en este espacio geográfico ya que su presencia se vuelve inevitable tanto en el plano visual como verbal. Es una presencia constante que lo inunda todo. Esta tematización del espacio es común en los relatos indígenas ya que los territorios contienen formas de vida y cosmovisiones particulares.

En el estudio del cine etnográfico, podemos recuperar estos documentales desde la perspectiva de lo que Faye Ginsburg llama “el efecto de paralaje” -“the parallax effect”- (1995) en relación al impacto que la expansión del cine indígena ha tenido con relación al cine etnográfico y a la pérdida de poder representacional de este último. En las postimetrías del siglo XX, “el genero existe entre una abrumadora variedad de imagerías provenientes de distintas partes del mundo y un rango de tecnologías igualmente complejas para su producción y circulación” (Ginsburg, 1995: 64). Esto genera una redefinición de sus principios morales y científicos ya que, aquellos grupos sociales contruidos en tanto objetos de observación, actualmente cuentan con sus propios medios de autorrepresentación y, por lo tanto, los vínculos con la mismidad colonizadora también deben ser redefinidos. Ginsburg recupera el concepto de efecto de paralaje propio de la astronomía y la óptica para hacer referencia al cambio de perspectiva operado sobre la representación de las culturas-otras con respecto a la óptica contruida por el cine etnográfico y la aparición de un nuevo agente observador como fueron las propias comunidades. Este cambio se pone en evidencia en la asunción de una voz propia por parte de los indígenas -que podría incluir la apertura a hablar en su lengua materna- que cuentan su versión de los hechos habilitando la relectura de los discursos historiográfico y político oficiales. En Argentina, el desarrollo de los medios indígenas se encuentra en pleno proceso y ya que se pueden identificar experiencias en las distintas regiones del país. En el caso de Chaco, desde hace unos años se desarrollan talleres de cine en escuelas y centros comunitarios indígenas y los resultados obtenidos permiten evaluar estos cambios de perspectiva (Soler, 2017).

Conclusión

Sin dudas, hoy en día, el estudio de estos documentales nos habilita más preguntas que certezas. Michael Renov (1999) cita a la cineasta y filósofa vietnamita Trinh T. Minh-ha al plantear que “el romance de la antropología con el Otro ‘es consecuencia del sistema

de pensamiento dual occidental' según el cual la diferencia es una herramienta de autodefensa y conquista. El discurso antropológico, según Trinh, produce 'nada menos que la reconstrucción y redistribución de un supuesto orden de cosas, la interpretación o incluso la transformación de la información dada y congelada en monumentos.'" (p. 140). En este sentido cabe preguntarnos si los documentales realizados por sujetos no indígenas y su indagación en los asuntos políticos y sociales de las comunidades, no repiten la lógica antropológica al romantizar cierto carácter virginal del territorio que está siendo amenazado por los blancos (agentes privados y públicos). En una época en la que la promoción de los medios audiovisuales indígenas pone en manos de las comunidades mecanismos de autorrepresentación, podemos pensar que la mediación de la mirada externa, blanca, tiende a reproducir ciertos principios del cine etnográfico que Emile De Brigard identifica como "moralismo utópico" y que tienden a reproducir ciertas idealizaciones en torno a los indígenas como su vínculo con el territorio y las cosmovisiones.

Al mismo tiempo, reconocemos cierta práctica decolonial en documentales como *Chaco* o *El Árbol Negro* donde el director asume un lugar externo en la narración, evitando involucrarse, dando lugar a las manifestaciones lingüísticas propias y registrando los eventos cotidianos en un ejercicio de cine transcultural (MacDougall, 2009). En este sentido, estos registros heredados del cine directo apuntan a la destrucción de estereotipos que Erik Barnow reconoce en esta corriente documental y que habilitan otros modos de representación de la alteridad.

Bibliografía

- Barnow, E. (1996). *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa
- Bertone, A. (2018). Hacia la descolonización de los discursos audiovisuales: Una aproximación a *Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio* (2010) de Valeria Mapelman y *Nosilatiqj. La belleza* (2013) de Daniela Seggiaro. En J. Campo (Org.) *Investigar la imagen en movimiento: Actas del II Simposio sobre Cine y Audiovisual*. Tandil: UNICEN.
- Campo, J. (2012). El cine etnográfico argentino. En *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (pp. 77-94). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Campo, J. (2020). *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.

- De Brigard, E. (1995). Historia del cine etnográfico. En P. Ardevol y L. Perez Tolón (Coord.) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Ginsburg, F. (1995), The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film. *Visual Anthropology Review*, (11), 64-76. Recuperado de <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/var.1995.11.2.64>.
- MacDougall, D. (2009). Cinema transcultural. *Antípoda*, (9), 47-88.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Renov, M. (1999). Domestic ethnography and the construction of the “Other” self. En M. Renov y J. Gaines (Eds.), *Collecting Visible Evidence* (pp. 140-155). Minneapolis: University of Minnesota.
- Shoat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Soler, C. (2017). “Enfocar nuestra trinchera”. El surgimiento del cine indígena en la provincia del Chaco (Argentina). *Folia Histórica del Nordeste*, (28), 71-97.

As geotecnologias como suporte para produção de curtas-metragens no contexto brasileiro

Bichet, Jean

jeanamaralrg@gmail.com

Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil

Albuquerque, Miguel

miguel.albuquerque@riogrande.ifrs.edu.br

Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS, Brasil

Ferreira, Raquel

raquel.ferreira@riogrande.ifrs.edu.br

Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS, Brasil

Acosta, Valentina

valentina.pel@gmail.com

Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil

Resumen

Esse estudo visa identificar as diferentes formas que as geotecnologias podem ser utilizadas na realização de um filme, tanto como dispositivo de linguagem e ferramenta narrativa quanto como suporte para produção e execução da obra. O recorte selecionado foi a produção de curtas-metragens no contexto brasileiro, que utilizam as geotecnologias como dispositivo principal de seus filmes. O escopo do estudo foi definido a partir de conceitos que envolvem a interdisciplinaridade da geografia e do audiovisual, com o intuito de fazer-se melhor a compreensão das temáticas abordadas. Para o desenvolvimento de uma análise crítica foram selecionados 3 curtas-metragens documentais: “Acesso” (Julia Leite, 2021), “Nunca é Noite no Mapa” (Ernesto Carvalho, 2016) e Visita ao Lloyd Hotel pelo Google Earth (Rafael Urban, 2016). Como resultados, foi observado o papel de destaque que as geotecnologias vêm assumindo junto à linguagem cinematográfica. Imagens e ferramentas que originalmente não pertenciam ao cinema ganham novos sentidos e significados quando aplicados nas obras analisadas. Como conclusões, o estudo destaca o papel que as geotecnologias têm possibilitado na fácil realização de filmes, principalmente por estarem disponíveis ao cotidiano dos usuários, democratizando o acesso ao fazer cinematográfico.

Introdução

No Brasil existe uma herança muito forte de produções de curtas-metragens, particularmente se falarmos de curtas-metragens documentais. Essa herança foi germinada especialmente nas décadas de 1960-1970, período da ditadura militar no país. Cineastas como Leon Hirzman, Aloysio Raulino e Geraldo Sarno emergiram nas fronteiras da censura que assombrava o país, com filmes que não apenas ansiavam registrar o povo, suas lutas e histórias, mas também buscavam propor novos olhares na forma de filmar e produzir as imagens do povo.

Para o aprofundamento da análise realizada dos filmes no presente trabalho, é importante levarmos em consideração o contexto do cinema latino-americano e brasileiro. De acordo com Lourenço da Silva (2006), durante a década de 1960, os cineastas da época se posicionavam de maneira contrária ao imperialismo americano e sua estética fílmica. Contudo, no que veio a decorrer na década de 1970, as ditaduras militares assolaram os países latino-americanos, deixando feridas nas indústrias cinematográficas que estão abertas até hoje. A redução de verbas governamentais, a baixa formação de público, uma difusão em massa cultural americana nas salas de cinemas, entre tantas outras características estão entre os principais aspectos. Por outro lado, no que diz respeito a década de 1990, com o fim das ditaduras na América Latina, os cineastas desse período partiram em busca de resgatar as características originárias de seus países, com o intuito de falar sobre o povo e a classe mais pobre, o que no Brasil, esse período seria chamado como o Cinema da Retomada.

Porém, os filmes realizados durante o período do Cinema da Retomada, priorizavam muito mais o quão palatável e belo a imagem sobre o povo, ao invés de evidenciar na forma as problemáticas de suas histórias. Grande parte dos cineastas desse período, registravam de uma maneira “gourmetizada” as classes sociais das quais eles não pertenciam, e realidades das quais não viviam. Bentes (2007) tem problematizado as produções desse período, pois a ideia de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, rejeitada nesses filmes, ressurge nesse período. As obras dessa época buscavam uma linguagem e fotografia clássicas, onde transformavam, por exemplo, o sertão em um jardim ou museu exótico, a ser “resgatado” pelo grande espetáculo. A ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) é convertida para o *steadcam* (*estabilizador de câmera*),

onde a câmera surfa sobre a realidade. Os discursos buscavam valorizar o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas.

Com o surgimento das câmeras digitais e as novas tecnologias, a realização de imagem e a produção de filmes tornaram-se mais acessíveis a grupos socialmente desfavorecidos. A grande maioria dos filmes brasileiros que ocupam espaços nos festivais de cinema pelo país e mundo afora na atualidade, são obras realizadas por cineastas de diferentes vivências: pretos, indígenas, LGBTQIA+, os povos periféricos, entre tantos outros povos alocados à margem da sociedade. Dessa maneira, os olhares impressos nesses filmes estabelecem uma relação muito particular entre a forma e o conteúdo das obras, ou seja, entre a forma e as histórias ali registradas. Essas produções buscam não apenas desconstruir um estilo hegemônico, mas propor através da estética uma honestidade com cada temática abordada, com cada corpo e identidade registrado em imagem, levando a linguagem cinematográfica cada vez mais a um rumo nunca antes desbravado.

As imagens cinematográficas de um povo não podem ser consideradas apenas como sua expressão. É importante considerar também as manifestações das relações que se estabelecem nos filmes entre os cineastas e o povo. Segundo Bernardet (2003), para que um povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. Nesse contexto, essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.”

A escolha do recorte de curtas-metragens em detrimento de longas, se dá pelo motivo de que o formato além de sintetizar as narrativas, também prioriza as experimentações de linguagem e escolhas estéticas definidas por seus realizadores e realizadora, tal qual a relação que estabelece entre sua forma e conteúdo. Nesse contexto, o presente estudo abordou o papel das geotecnologias no contexto da interdisciplinaridade entre a geografia e o audiovisual, e como elas podem ser apropriadas em curtas-metragens brasileiros.

Metodologia

Os curtas-metragens selecionados para o estudo são obras que se utilizam das geotecnologias como dispositivo, para repensar as relações dos corpos e com/dos espaços, tal qual as relações das mesmas com a câmera. Além de envolverem conceitos

da geografia, do geoprocessamento e das geotecnologias, os curtas retratados, bem como os cineastas citados, foram selecionados por propor uma nova forma de registrar suas imagens e histórias, através de relações específicas que cada realizador estabelece entre a temática e a linguagem utilizada nos filmes.

Além da definição dos campos de conhecimento dos curtas-metragens, foram observadas questões que envolvessem o âmbito do audiovisual como a forma/conteúdo de um filme, assim como definir de que maneira o conceito de dispositivo é apresentado no meio cinematográfico, para então, realizar as análises críticas. Para esse estudo foram selecionados os curtas-metragens “Acesso” (Julia Leite, 2021), “Nunca é Noite no Mapa” (Ernesto Carvalho, 2016) e Visita ao Lloyd Hotel pelo Google Earth (Rafael Urban, 2016). Os critérios para seleção dos curtas-metragens foram pautados nas suas propostas narrativas, de linguagem e como cada filme utilizou as geotecnologias como dispositivo para contar suas histórias.

Resultados e discussão

No âmbito da prática cinematográfica, assim como qualquer expressão artística, as obras apresentam-se ao mundo sob uma perspectiva de forma e conteúdo. Bernardet (2003) destaca que a “forma” dos filmes é algo bem diverso do tratamento de um “assunto” ou de um “conteúdo”, ou seja, o conteúdo pode ser entendido como a sua temática, em outras palavras seria “o que acontece na história”. Já a forma do filme, é a maneira pela qual o filme conta sua história, sendo a forma pela qual cineastas escolhem a linguagem cinematográfica a ser usada (fotografia, som, montagem, etc) para apresentar um determinado assunto em tela, mais especificamente o “como acontece”.

Contudo, a forma dos filmes aqui analisados operam a partir de um dispositivo organizado pelos cineastas. Segundo Parente (2008):

(...) as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se “desmaterializam”, se “dispersam” em articulações conceituais, ambientais e interativas. As imagens passaram a se estender para além dos espaços habituais em que eram expostas, como a sala de cinema e a

televisão doméstica, e passaram a ocupar as galerias, os museus, e mesmo o espaço urbano.

O dispositivo no cinema converte-se na estrutura técnica através da qual o objeto cinematográfico é organizado e apresentado ao espectador, por exemplo, o dispositivo da sala de cinema mantém um modelo padrão de exibição: sala escura, tela grande, som alto, silêncio do público, espectadores sentados, imersão no filme. Além disso, o filme em si, também poderá constituir-se como um dispositivo, apropriando-se de imagens e técnicas que originalmente não pertenciam ao âmbito cinematográfico, transfigurando essas imagens em outros significados atribuídos a elas, segundo uma espécie de jogo armado pelos cineastas na produção de discursos e significados.

Os dispositivos utilizados na forma dos filmes aqui analisados partem do uso do geoprocessamento e das geotecnologias. Compreende-se o geoprocessamento como a disciplina do conhecimento que utiliza técnicas matemáticas e computacionais para o tratamento da informação geográfica e que vem influenciando de maneira crescente as áreas de cartografia, análise de recursos naturais, transportes, comunicações, energia e planejamento urbano (Ferraz, Berberian, Filho, Vieira e Nóbrega, 2015). Em outras palavras, o geoprocessamento pode ser entendido como um conjunto de técnicas relacionadas à coleta e ao tratamento da informação espacial (Rosa e Britto, 1996), sendo enquadradas na categoria das geotecnologias.

Um conjunto de tecnologias para coleta, processamento, análise e disponibilização de informações georreferenciadas têm sido apresentadas. Essas informações podem ser disponibilizadas através de bancos de dados geográficos, imagens de satélite, topografia, mapas interativos na web, dentre outras plataformas. Os filmes analisados neste trabalho utilizam especificamente imagens de satélites e de mapas interativos na web para contar suas narrativas e construir sua estética, tais quais como *Google Maps* e *Google Street View*.

No ano de 2016, o cineasta Ernesto Carvalho percebeu que o veículo automotivo do *Google Maps* aproximava-se de sua rua. De posse de sua câmera, o cineasta a direciona para a câmera acoplada no veículo, encarando o equipamento de captura de informações que estava montado olho no olho. Passado um tempo ele encontra sua imagem no *software Google Street View* filmando as lentes do equipamento do *Google* pela sua própria lente. É a partir do encontro entre o olhar do cineasta com o olhar das

geotecnologias, que surge o filme , “Nunca é Noite no Mapa”. Esse curta-metragem permeia questões tais quais o papel político de empresas privadas perante os espaços públicos, o sistema capitalista na era digital e seus diversos tipos de olhares que o mapa detém sobre os corpos, e os espaços que registra. O curta opera a partir do dispositivo de utilização das imagens do *Google Maps* e *Google Street View*. No âmbito imagético, o cineasta perpassa pelas imagens de ruas e corpos registrados pelos equipamentos de captura de imagens do *Google*, enquanto no âmbito sonoro o próprio diretor narra indagações sobre o mapa.

Em um determinado momento do filme, o realizador indaga sobre um possível acordo implícito entre o veículo do *Google Maps* e outros veículos, visto que a imagem apresenta um bairro periférico, onde o veículo do *Google* tem o seu acesso limitado por ser uma rua estreita, não pavimentada e cercada de casas. A imagem foi captada em 2012 e nela se vê casas, árvores, plantas e pessoas passando pela rua. A seguir, o realizador troca para uma nova imagem, cujo registro é de 2015, onde o bairro daquela maneira já não existe mais. Não se avista pessoas ou corpos na imagem, somente tratores, cimentos, pedras e areias. Ouve-se: “O veículo do *Google Maps* agora pode percorrer este espaço, ao lado desses outros veículos. Os automotivos da nova cidade abrem o caminho para o carro do *Google Maps*, as viaturas da polícia e todos os outros veículos presentes.

Neste contexto, o cineasta questiona não apenas as relações institucionais na qual o veículo do *Google Maps* tem com outros “carros”, mas também o olhar que tem com esses espaços e indivíduos. No filme, pouco importa para a plataforma digital o que acontecerá ou não com os espaços mapeados, desde que de fato, ele possa acessar esses lugares e os registrar. Porém, o acordo que existe entre o conjunto de captura de imagens perante a outros veículos, faz-se possível o acesso ao que for, não importando o que aconteça. Tal qual outro momento do curta, a plataforma digital do *Google Maps* registra jovens negros sendo enquadrados pela polícia enquanto ouve-se: “Todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante esse mapeamento.” Para a captura de imagens do sensor, não faz diferença se existe racismo na imagem em que ele registra, assim como o próprio cineasta narra: “O *Maps* é imparcial, não tem opinião. (...) Para o *Google Maps* não há governo, não há guerra civil, nem golpe de estado, muito menos revolução.”

No filme “Nunca é Noite no Mapa”, as imagens dispostas pelas geotecnologias, que originalmente continham propósitos informativos e de cartografia. Esses elementos são transfigurados no curta-metragem analisado, de modo que o cineasta estabelece a regra de apenas utilizar imagens do mapa interativo para questionar o olhar da câmera do dispositivo do *Google Maps*, correlacionando o seu conteúdo com sua forma.

O documentário “Acesso”, realizado por Julia Leite no ano de 2021, destaca-se pelas memórias que as imagens do mapa interativo proporcionam aos corpos, rostos e vozes das personagens. O filme foi executado durante a pandemia do COVID-19, e apresenta 5 lugares suspensos na memória de 5 pessoas LGBTQIA+ da cidade de São Paulo, que são revisitados durante a pandemia. As entrevistas são realizadas pela cineasta e os relatos de cada uma delas são um misto de saudade, trauma, dor, carinho e tantos outros sentimentos ativados pelos lugares apresentados nas imagens. No que diz respeito ao campo imagético, a cineasta passeia pelas ruas observando os lugares onde as entrevistadas outrora habitavam, justapondo imagens de acervos pessoais dos personagens, utilizando, também, de efeitos especiais de pós-produção.

No âmbito sonoro, o que o preenche são as vozes que compartilham suas histórias e ambiências que contextualizam essas histórias. Em um desses relatos, uma mulher trans relembra de como era sua juventude quando frequentava um autorama que atualmente não existe mais. Recorda que aquele lugar foi onde conseguia ser ela mesma, onde não precisava sofrer nenhum tipo de preconceito. Enquanto se ouve o relato, vê-se apenas um estacionamento de automóveis, lugar esse em que a cineasta deambula como se estivesse em busca de um lugar que não existe mais. Entretanto, por mais que a imagem mostre apenas um espaço vazio, esse mesmo espaço transborda afeto e saudade. O que transfigura a imagem nesse filme, diferente do curta anterior, não é em como a narração expõe a impessoalidade da câmera do mapa, mas sim, em como a voz e o relato da personagem entrevistada atribui uma personalidade a essa câmera. É através do som e da fala da personagem que aquele estacionamento vazio, ali registrado em imagem, se transforma em um espaço de sentimentos.

O terceiro e último filme analisado é o curta-metragem que, em sua forma, lida de maneira mais direta com o uso das geotecnologias. A obra “Visita ao Lloyd Hotel pelo *Google Earth*” dirigido por Rafael Urban em 2016, utiliza o dispositivo de captura da tela do computador, o brasileiro Antonio Urban revisita, por meio desse dispositivo, os passos dos seus antepassados poloneses por Amsterdã, na Holanda, em rota para o

Brasil. O curta opera de maneira bem descritiva, ouve-se a voz de Antonio em narração, descrevendo o processo de investigação que o mesmo realizou sobre a história dos seus antigos parentes, enquanto ele mostra na tela do computador as imagens que encontrou durante suas descobertas. Contudo, ao final do curta, Antonio descobre através do mapa interativo o porto e o hotel onde seus antepassados aguardavam a partida para o Brasil. Neste momento, o personagem relata seu choro ao ver aquelas imagens dispostas na tela do computador. Esse momento se torna revelador, pois evidencia o quanto as geotecnologias estão disponíveis a qualquer modelo de uso, pois Antonio, no caso, se utilizou dessa como veículo investigativo para o resgate das memórias da sua família, na realização de um filme.

Conclusão

A partir da análise dos três curtas-metragens, foi possível perceber que as geotecnologias possibilitam novos caminhos para a linguagem cinematográfica. Imagens e ferramentas que originalmente não pertenciam ao cinema ganham novos sentidos e significados quando aplicados nas obras analisadas. Os filmes se utilizam desse dispositivo para construir discursos, interligando forma ao conteúdo, onde cada cineasta relata de maneira sensível e crítica as realidades ali abordadas. Além disso, nota-se também, no âmbito da produção, que as geotecnologias possibilitam a fácil realização de filmes por estarem disponíveis ao usuário, democratizando o acesso ao fazer cinematográfico.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao: Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq - Brasil), pela concessão da bolsa de iniciação científica; ao projeto “WebSig e Arte: o socioambiental e o cinema latino-americano”, desenvolvido no IFRS, na cidade de Rio Grande, sul do Brasil.

Bibliografía

Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu* 8(15), 242-255.

Bernardet, J. C. (2003). En *Cineastas e Imagens do Povo* (pp. 9-13). São Paulo: Companhia das Letras.

Ferraz, C. Berberian, C., Filho, N., Vieira, R y Nóbrega, R. (2015). O uso de geotecnologias como uma nova ferramenta para o controle externo. *Revista do TCU*, (133), 40-53.

Lourenço Da Silva, F. M. (2006). Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo. *Iniciacom*, 1(2), 83-85.

Parente, A. (2008). Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, (12), 51-63.

Rosa, R. y Brito, J. L. S. (1996). Introdução ao Geoprocessamento: Sistema de Informações Geográficas (pp. 104). Uberlândia, EDUFU.

Imaginario del linchador

Brodsky, Valentín Ariel

brodskyvalentin@gmail.com

LICH – Conicet

Jairala, Ignacio

ijairala@unc.edu.ar

CEA - UNC/Conicet¹⁵⁸

Resumen

En la Provincia de Córdoba, entre el 3 y 4 de diciembre de 2013, las fuerzas policiales organizaron un conjunto de reclamos salariales, que suponían el abandono de sus tareas laborales y la ocupación de ciertos edificios públicos (acuartelamientos). El objetivo de nuestro trabajo consiste en recuperar el documental La hora del lobo de Natalia Ferreyra, para analizar algunos elementos estéticos y políticos que se desprenden de este acontecimiento local. Nos interesa realizar dos operaciones teóricas: en un primer momento, los conceptos de “transindividualidad” y de “multitud” funcionarán como un lente, que nos permitirán aproximarnos figura del linchamiento. En un segundo momento, nos apoyaremos en la noción de “dispositivo móvil”, con el propósito de subrayar el modo en que la técnica (ej.: celulares) puede intervenir en el proceso de constitución de la multitud. Si nuestra hipótesis es correcta, aquí el linchamiento ya no debería ser pensado como un simple acto de castigo, que recae sobre un individuo que (se presume) ha infringido la ley. La dimensión espectacular que asume la situación es una forma de imaginar lo que acontece y de definir el sentido la palabra justicia, durante un juego de presencias y ausencias de la figura estatal.

Introducción: el linchamiento

En la Provincia de Córdoba, entre el 3 y 4 de diciembre de 2013, las fuerzas policiales organizaron un conjunto de reclamos salariales, que suponían el abandono de sus tareas laborales y la ocupación de ciertos edificios públicos (acuartelamientos). El

¹⁵⁸ Las ideas y reflexiones expuestas aquí se nutren de lo trabajado como integrante del proyecto de investigación CONSOLIDAR Tipo II “En los márgenes: sujetos: discursos y políticas de vida en la contemporaneidad” financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, radicado en el Centro de Estudios Avanzados.

documental titulado *La hora del lobo*, fue dirigido por Natalia Ferreyra, con el propósito de retratar algunos de los efectos que esta acción política produjo sobre el barrio de Nueva Córdoba.

A nivel audiovisual, podríamos decir que *La hora del lobo* se constituye mediante una operación de montaje, que conjuga imágenes y sonidos, pertenecientes a contextos espaciales y temporales diferentes. Desplazándose, el documental juega con la percepción del espectador. Por un lado, tenemos las entrevistas que el equipo de Ferreyra realiza a algunos de los vecinos que participaron durante los linchamientos. Situados en el departamento de los linchadores, un año después de lo acontecido, devenimos confidentes de sus peripecias. Por otro lado, tenemos los videos que otros vecinos filmaron y pusieron a circular en las redes. El documental nos transporta hacia el foco del conflicto barrial: miramos lo que miraban los vecinos, escuchamos lo que ellos escuchaban.

¿Qué estrategia de lectura utilizamos para comprender a este fenómeno local? Si implementamos un abordaje histórico, observaremos que el linchamiento es una práctica compleja, cuyas raíces se hunden en un pasado oscuro e incierto. Algunos autores (Dray, 2003) consideran que el nacimiento de este fenómeno social debe rastrearse en la historia de Estados Unidos. Desde esta perspectiva, suele afirmarse que la figura de Charles Lynch es el punto de origen de lo que se conoce como la “Ley de Lynch” [*Lynch’s Law*] y del verbo linchar [*to lynch*]. La imagen de este juez de Virginia y de sus tribunales paraestatales, opera como un nudo en la red histórica: La práctica del linchamiento surge al calor de las luchas por la independencia estadounidense, bajo una lógica de segregación racial, clasista y de género (Wiegman, 1993).

Situados en esa misma línea de pensamiento, otros especialistas (Chamayou, 2012) han tratado de analizar al fenómeno del linchamiento, mediante una operación de reconstrucción histórica, que lo conecta con la antigua práctica de cazar a otros seres humanos. En francés, el verbo *chasse* [caza] abre dos líneas de significación, que pueden llegar a solaparse, bajo ciertas circunstancias políticas: *chasse* es la acción de cazar, de perseguir a un animal. Pero también nos remite a la idea de expulsar a algo/alguien, mediante el uso de la violencia. La cinegética, cuando toma por objeto al

ser humano, anuda ambas líneas de significación y alumbra una serie de caminos, que conectan a la historia del racismo norteamericano con la historia del nazismo.

Ahora bien, sin desmerecer estas lecturas históricas del problema, otros autores han implementado una estrategia de abordaje diferente. A nivel conceptual, sobre la base de sus estudios empíricos, Castillo Caludet (2014) define al linchamiento como la “practica” de aplicar castigos físicos y simbólicos, de manera inmediata, expeditiva y sin mediaciones estatales. Esa práctica punitiva, nos indica el autor, suele ser realizada por grupos de individuos que habitan en una misma zona y suele recaer sobre aquel individuo que (se presume) ha cometido un delito.

En esa misma línea de pensamiento, Rodríguez Alzueta (2019) sostiene que los linchamientos que se producen dentro de Argentina están frecuentemente asociados a la idea del “vecino”. Pero ¿qué se esconde detrás de esta expresión? La raíz latina de la palabra vecino es *vicinus*. El término *vicinus* se desprende de *vicus*, que nos remite hacia “aldea” o “villa”. En principio, vecinos son aquellos que habitan en un mismo pueblo o barrio. Y, entre estos individuos, existe una forma compleja de “proximidad” o “cercanía”, que podríamos denominar *vicinitas* (vecindad).

El fenómeno del linchamiento parece reposar sobre una doble exclusión, según Rodríguez Alzueta (2019): primero, porque los individuos que ocupan una posición dominante en la sociedad no suelen constituirse como linchadores. Es mucho más frecuente que los grupos socialmente marginados participen en este tipo de prácticas. En un segundo nivel, la idea del “vecino” permite que los linchadores actúen en conjunto, para animalizar y trazar ciertas marcas en el cuerpo de quien ha sido identificado como delincuente.

En este sentido, podríamos vernos inclinados a pensar que la práctica del linchamiento rompe con la economía del castigo que implementa el Estado, para garantizar una mejora en las condiciones materiales de vida del vecino. Pero, en realidad, esta clase de estrategias punitivas solo logran aumentar el grado de vulnerabilidad de quienes las ejercen, ya que funcionan mediante la imitación del accionar estatal y fundamentan la securitización de la vida cotidiana (Rodríguez Alzueta, 2019).

En las páginas que siguen, trataremos de anudar a estas lecturas sobre el problema del linchamiento, con algunos elementos teóricos pertenecientes a la obra de Spinoza

(2011) y Simondon (2007). Nuestra hipótesis es que la imaginación cumple un papel crucial en la práctica de aquellos individuos que se constituyen como linchadores. Para demostrarlo, recurriremos a las entrevistas y los videos que componen a *La hora del lobo*.

La imaginación

Según Lorenzo Vinciguerra (2020), la obra de Spinoza contiene las bases de una teoría semiótica, que es también una “física general del sentido”. El eje sobre el cual gira la semiótica spinoziana es el concepto de imaginación. Pero ¿Qué debemos entender por el concepto de imaginación? Si seguimos la propuesta de lectura de Vinciguerra, diremos que la imaginación, en tanto conocimiento a través de signos, es la forma primaria en que se nos da el mundo. Veamos la siguiente cita de Ética II:

Llamaremos “imágenes” de las cosas a las afecciones del cuerpo humano cuyas ideas nos representan los cuerpos exteriores como si nos estuvieran presentes, aunque no reproduzcan las figuras de las cosas. Y cuando la mente considere los cuerpos de esa manera, diremos que los “imagina” (Spinoza, 2011).

Podríamos decir que hay tres elementos básicos que articulan a la semiótica spinoziana (Vinciguerra, 2020): el propio cuerpo, un cuerpo exterior y la imagen de este último. En efecto, para Spinoza, es inevitable que nuestro cuerpo se encuentre con otros cuerpos. Cada uno de esos encuentros corporales, tiene el potencial de provocar ciertas afecciones. Desde esta perspectiva materialista, diremos que ser afectado es percibir la traza, la huella, el rastro, que otros cuerpos dejan en la materialidad de nuestro cuerpo. Por otra parte, como indica la cita anterior, cuando el cuerpo humano es trazado, esa afección corporal tiene como correlato a una imagen. Y lo que llamamos imagen, es la idea de ese cuerpo exterior como algo que se encuentra ahí, bajo la modalidad de la presencia.

En la cita anterior también se nos indica que las imágenes no reproducen “las figuras de las cosas” ¿Qué quiere decir esto? Si nos remitimos al segundo corolario de EIIprop.16 (Spinoza, 2011), encontraremos una explicación. En efecto, lo que allí señala Spinoza es que las imágenes que tenemos de los cuerpos exteriores, no nos

remiten tanto a su naturaleza, sino más bien hacia la nuestra. La imagen siempre habla, en primera instancia, del cuerpo que soporta a la traza e imagina.

Aquí no hay lugar para la confusión conceptual entre alucinar y percibir, por dos razones: en primer lugar, porque imaginar es siempre efectuar una operación social. En el terreno de la imaginación, conocemos a las cosas del mundo gracias a la interpretación que hacemos sobre las marcas materiales de nuestro propio cuerpo, dentro de los límites que trazan las estructuras sociales e históricas. La segunda razón por la que no debemos confundir a la alucinación y la percepción, nos remite al carácter histórico y complejo del conocimiento humano. A lo largo de su existencia, en cada momento, nuestro cuerpo recibe múltiples trazas. Cada traza produce una imagen, que puede conectarse con otras, formando una red de imágenes. Si entendemos que los encuentros corporales son un fenómeno constante y reticular, debemos también asumir que las imágenes son constante y reticularmente confirmadas (o negadas) por otras imágenes.

Ahora bien, la lectura de la filosofía spinoziana que realiza Vinciguerra (2020), no está muy lejos de la interpretación que nos proponen otros especialistas. En la obra titulada *De la individualidad a la transindividualidad*, Étienne Balibar (2009) recupera a la filosofía spinoziana, para situarla en una línea de continuidad con Simondon. Hay tres razones para sostener que Spinoza es un teórico de lo transindividual, aun cuando este concepto simondoniano no se encuentre en su obra. Una de esas razones, nos remite a su concepción de la imaginación. Pero, para llegar a ese punto, debemos efectuar algunos pasos previos:

En primer lugar, Balibar (2009) afirma la existencia de una teoría de lo transindividual en Spinoza, porque su filosofía nos ofrece una concepción no-lineal de la causalidad, donde la complejidad es un factor originario, no algo derivado. Desde esta perspectiva, podríamos decir que un individuo A opera como causa de los efectos que observamos en un individuo B. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la interacción causal A-B siempre formará parte de una red causal más amplia, donde el orden y conexión se remonta hasta el infinito. La red de causas-efectos que conecta a los individuos entre sí, posibilitando diversas modulaciones, es lo que denominamos Naturaleza.

En segundo lugar, podemos afirmar que Spinoza es un teórico de lo transindividual, porque su filosofía nos permite pensar a la individuación, poniendo el acento en la idea

de proceso y jerarquía. En la red de modulaciones causales de la Naturaleza, un individuo llega a ser algo único y diferenciable de su entorno, gracias a un proceso continuo de individuación. Los individuos nunca son algo dado, fijo y estable, que ha alcanzado su perfección última. Por otra parte, la filosofía spinoziana nos indica que un individuo es siempre una multiplicidad de partes que, a su vez, en otro orden de individualidad, también se constituyen como individuos. El individuo no es un átomo que tiene la posibilidad de salir de su estado de aislamiento, para luego interactuar con otros individuos.

La tercera y última razón por la que Spinoza es un teórico de lo transindividual nos sitúa en el terreno de la imaginación. La filosofía spinoziana afirma que el plexo de relaciones (naturales) que nos sostiene en el mundo, se encuentra inscripto en el interior de cada uno de los modos de conocimiento humanos. En el caso específico de la imaginación, como señala Balibar (2009), la filosofía spinoziana asume una perspectiva estructuralista: Imaginar es el nombre que le damos a la forma inmediata en que los seres humanos hacen lazo con las cosas del mundo. Se trata de un modo de entrar en relación con lo que hay, donde se establece un proceso de identificación recursiva, atravesado por la ambivalencia y el temor a las diferencias.

En efecto, las proposiciones 27-32 de EIII (Spinoza, 2011) unen a la imaginación con la “imitación afectiva” [*affectuum imitatio*], para elaborar una hipótesis sobre la naturaleza del lazo social: lo que el otro escribe en nuestro cuerpo, tiene como correlato a una imagen. El problema es que, debido a la rareza y la singularidad inherente a esa imagen, experimentamos también una cierta ambivalencia. Por momentos, deseamos borrar toda diferencia, asimilándonos al otro o acabando con su existencia.

¿Cómo podríamos conjugar estos elementos, para aproximarnos al material audiovisual de *La hora del lobo*? Comencemos por analizar las palabras de Francisco, uno de los sujetos entrevistados por Natalia Ferreyra:

Es invasivo...que estés así, en tu barrio y, de repente, te vienen a saquear. Nos empezamos a acordar de esta noticia del acuartelamiento, de que no había policías, de que era “piedra libre para todos los chorros” ... y nos acuartelamos nosotros también en el edificio. Nos resguardamos. Nos

dijimos: “chicos, nos quedemos todos acá, nadie se vaya a su casa, porque en cualquier momento va a pasar un motochorro”

Lo que ilumina este fragmento del documental, es el modo en que algunos habitantes del barrio Nueva Córdoba vivenciaron un nuevo proceso de individuación, al calor de los acontecimientos políticos del momento. El cuerpo del entrevistado construye una escena imaginaria, donde es posible localizar a tres actores: primero, nos encontramos con un conjunto de individuos que son percibidos como invasores, puesto que irrumpen en un territorio concebido como propio. Son “chorros”, cuerpos que circulan por las aberturas del barrio, como el agua o el gas. Ingresan por las esquinas, sirviéndose de motocicletas. Invaden casas y negocios. El segundo actor en esta escena imaginaria es “la policía”. Los individuos que componen a esta institución estatal han organizado un conjunto de reclamos salariales, que suponen el abandono de sus tareas laborales y la ocupación de ciertos edificios públicos (acuartelamientos). Imaginariamente, podríamos decir que es la ausencia del cuerpo policial, su retirada material de las calles, aquello que permite que otros individuos comiencen a circular por el barrio.

El tercer actor en esta escena se conforma a partir de los “vecinos”. Estamos ante un individuo que se compone, en gran medida, por el cuerpo (y la mente) de los estudiantes y comerciantes que habitan en la zona. La obra de Spinoza nos ofrece un conjunto de conceptos que son cruciales para pensar a este fenómeno: ese conjunto de cuerpos singulares y diferenciables, que se componen para formar un individuo más complejo y potente, recibe el nombre de “multitud”¹⁵⁹. Ahora bien, dado que el cuerpo (y la mente) de esta multitud se compone de muchos cuerpos (y muchas mentes) diferentes, observaremos que sus capacidades de afectar y ser afectada se multiplican. Cada uno de los acontecimientos de esa noche, impacta sobre el cuerpo de este individuo y lo recorre de modo reticular. La cantidad de imágenes producidas mantiene una relación de proporcionalidad directa con la diversidad de los cuerpos y de las historias corporales que lo integran.

Si recorremos con atención el testimonio de cada uno de los entrevistados, observaremos que los términos que utilizan para nombrar a sus afecciones son

¹⁵⁹ Para profundizar en el concepto de “multitud” y en sus implicancias políticas, pueden consultarse algunos textos de Balibar (1989, 2011)

“miedo”, “ira”, “indignación”, “crueldad”, “venganza” y “arrepentimiento”. Este recurso al lenguaje afectivo hunde sus raíces en la tristeza. Se trata de un circuito de pasiones que entristecen al cuerpo social. Pero ¿cómo es posible que estas formas derivadas de la tristeza sean capaces de sostener a un nuevo proceso de individuación? En términos spinozistas, diremos que lo que unifica al cuerpo (y la mente) de los vecinos, es la imitación afectiva. “Nos empezamos a acordar de esta noticia del acuartelamiento [...] y nos acuartelamos nosotros también en el edificio”, dice el entrevistado. La ausencia del cuerpo policial en las calles permite que el cuerpo de los saqueadores ingrese al barrio, al mismo tiempo que activa un movimiento de imitación sobre los vecinos.

Observemos el testimonio de Jairo, otro entrevistado:

Había controles. Si alguien venía en auto, se los hacía parar, se los revisaba, se los hacía avanzar despacio. Gente que venía en bicicleta, bicicleta al lado, se les pedía documentación. Gente que venía en moto...el que no tenía nada que ver, se bajaba de la moto.

Lo que tenemos aquí es una forma de mimesis social, donde los vecinos configuran una multitud que comienza a comportarse como si fuera parte de la policía de Córdoba. Las estructuras de la institución policial se inscriben sobre los cuerpos que portan un uniforme, pero también producen sus efectos sobre el resto de los ciudadanos. La policía es algo que llevamos “dentro”, porque estructuralmente se localiza en la red de relaciones que nos constituye y opera a nivel transindividual.

La emergencia del control securitario que se ejerce sobre los cuerpos que ingresan al barrio, se asienta sobre un circuito de afectos específicos: en un primer momento, la situación general convoca a la tristeza. Esa tristeza deviene “miedo”, frente a la posibilidad de sufrir un daño. Para otros cuerpos, esa misma tristeza deviene “odio”, cuando se toma a la imagen del saqueador como causa del mal. Luego, solo bastará una imagen adicional, para que el odio devenga “ira” (deseo de hacer el mal a quien nos odia), “indignación” (odio por el daño que registramos en nuestros iguales) o “arrepentimiento” (por no ejercer la función policial y punitiva con la suficiente severidad).

La imagen y la técnica

En este apartado analizaremos los videos que fueron producidos por los vecinos de Nueva Córdoba y que componen a *La hora del lobo*. Por razones metodológicas, no nos interrogaremos aquí sobre el estatuto ontológico de estos objetos digitales¹⁶⁰. Nuestro objetivo es pensar el modo en que la elaboración de estos videos y su rápida dispersión reticular contribuyó al proceso de individuación de la multitud de linchadores. Para capturar adecuadamente este fenómeno, nos apoyaremos en algunos elementos de la filosofía simondoniana.

A finales de la década del '50, Gilbert Simondon se encontraba interesado en estudiar la relación que los seres humanos mantienen con la técnica. Su preocupación, como bien resume Combes (2017), radicaba en una crisis en este vínculo que “parece residir en la oposición secular entre, de un lado, el mundo de la cultura como un mundo del sentido, y del otro, el mundo de la técnica considerada exclusivamente bajo el ángulo de la utilidad”. El autor francés declara, así, que anima su obra, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2007), con la intención de suscitar una toma de conciencia sobre el sentido de estos. Con ese trabajo se descubre una nueva forma de pensar la relación técnica-cultura, al ubicar a los seres técnicos como “soporte y símbolo” de lo colectivo. Los objetos técnicos expresan la relación del hombre con el mundo porque, en la medida en que son inventados y diseñados, llevan consigo algo de lo que los ha producido. El objeto técnico surge bajo condiciones históricas particulares. Es “teatro de un cierto número de relaciones de causalidades recíprocas” (Simondon, 2007, p. 49) establecidas por un pensamiento que resolvió un problema. Hay esquemas de relaciones que son depositados en él por el sujeto que lo inventa.

Los “celulares”, en tanto objetos técnicos, pueden ser pensados como dispositivos móviles de comunicación. Estos dispositivos poseen un medio tecnogeográfico asociado, que les permite operar adecuadamente (Simondon, 2007, p. 77). En efecto, para cumplir su función, todo celular debe entrar en relación con otro objeto técnico, comúnmente conocido como “antena”. Cada antena tiene una zona de cobertura, llamada “celda”. Por analogía con el lenguaje que utilizamos para describir a los seres

¹⁶⁰ Sobre esta temática, creemos que la obra de Hui (2016) es un punto de referencia crucial

vivos, la yuxtaposición entre las celdas es denominada “red celular”. Sobre el tejido urbano o rural, se extiende una red, que conecta a los seres humanos y a los objetos técnicos.

Nuestros celulares, mediante la transmisión-recepción de señales de radiofrecuencia, permiten la puesta en circulación de las imágenes y sonidos capturados por un individuo en su utilización. En un registro coloquial del lenguaje, “viralizar” es la acción de utilizar a esta clase de objetos técnicos, para inventar otros individuos (ej.: archivos audiovisuales), cuya información puede desplazarse a gran velocidad y provocar efectos sobre el cuerpo social. A su vez, cada punto de la red celular, cada uno de sus usuarios, mediante sus dispositivos móviles, tiene la posibilidad de intervenir sobre ese conjunto de información recibida (editar el archivo audiovisual), para producir nuevos individuos y hacerlos circular por la trama.

Estamos ante una serie de procesos de individuación, cuyas implicancias políticas no deberían ser pasadas por alto. En períodos donde la conflictividad social es baja, nos es dado observar un panorama bastante singular: en primer lugar, nos parece interesante destacar el modo en que las redes permiten la proliferación de imágenes que retratan a lo cotidiano. Nuestros celulares nos muestran el café de un desayuno, el paisaje de algún viaje, las salidas con amigos o las reuniones familiares. En segundo lugar, es importante destacar que el contenido que se sube a las redes, además de aparecer como algo “espontáneo”, suele privilegiar a las escenas “positivas” de la vida. Los individuos se muestran felices, exitosos, inteligentes, irónicos, etc. Se imagina bajo una lógica que se aproxima a lo publicitario. Hay muchos individuos que se parecen entre sí y que compiten por la atención escasa de una audiencia.

Uno de los problemas que resuelve el dispositivo móvil, es el deseo que ciertos individuos tienen de “mostrarse” o “mostrar a otros”. Es posible que el deseo de convocar a la mirada se manifieste de manera singular en cada individuo humano. Debemos cuidarnos de las interpretaciones simplificadoras y totalizantes. Pero también es cierto que esa circulación reticular de imágenes es capaz de afectar a los cuerpos, de dejar huellas en ellos, para sostener procesos de individuación. El celular permite que lo sensible individual se convierta en información colectivizable. Estos objetos técnicos indican que algo de nuestras experiencias vitales es susceptible de ser traducido, codificado y enviado, bajo la forma de señales de radiofrecuencia.

Ahora bien, si pensamos al celular en los momentos de conflictividad social, como es el caso de la noche del 3 de diciembre, observaremos que aquello que se individúa está cargado de afectos tristes. El contenido de la red modula hacia imágenes de violencia que, en algunas plataformas, no se muestran directamente: aparecen acompañadas de una advertencia, donde se nos indica que estamos ante “contenido sensible”. La lógica del espectáculo que rige para las escenas de la vida cotidiana, también se aplica para estos casos de intensa conflictividad social. Cada imagen remite a una forma particular de participar en la práctica del linchamiento.

La incesante captura y puesta en circulación de esa información sobre el conflicto, lleva consigo a la posibilidad de una reapropiación infinita, porque los celulares están diseñados para operar de ese modo. Los archivos audiovisuales, al impactar en el cuerpo de los individuos, contribuyen a su aglutinación bajo la categoría del “vecino”. Los linchadores, como indica Francisco en el documental, son afectados por “los datos que les llegan” sobre el avance de los “chorros”, a través de la red celular. Con estos objetos técnicos, los vecinos graban y registran su accionar, construyen un imaginario sobre la seguridad o la inseguridad que se vive en el barrio.

Situado en otro nivel, el documental de Ferreyra surge como una reacción. La obra se individúa, a partir de las filmaciones de los vecinos y de sus testimonios, con el propósito realizar una denuncia: la violencia ejercida por los estudiantes de Nueva Córdoba, a pesar de su formación académica, se asienta en un imaginario compartido sobre el “vecino” y sus enemigos. Ahora bien, si los estudiantes asumieron el rol de la policía, podríamos decir que *La Hora del Lobo* parece sustituir a la exposición que se realiza ante un juzgado, con el fin de reconstruir al delito del linchamiento. Estamos ante una reacción política, donde se invierte la lógica de acción de la multitud. El destinatario construido por *La Hora del Lobo* no se configura como un “vecino”, como alguien que puede participar de un proceso de individuación colectiva, sino que es colocado en el lugar del juez que emite su veredicto sobre los acusados. Son formas diferentes de declinar a la palabra “justicia”, habilitadas por el juego de ausencias-presencias que implementan las instituciones estatales. Desde nuestra perspectiva, lo que evidencia *La Hora del Lobo* es el potencial político ambivalente que poseen las imágenes, en el seno de una sociedad que pone a lo audiovisual como una forma crucial de hacer lazo con lo que hay.

Bibliografía

- Balibar, E. (2009). De la individualidad a la tansindividualidad. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Balibar, E. (1989). Spinoza, the Anti-Orwell: The Fear of the Mases. *Rethinking Marxism*, 2(3), 104-139.
- Balibar, E. (2011). Spinoza y la Política. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Castillo Caludet, E. (2014) La justicia en tiempos de ira. Linchamientos populares urbanos en América Latina. *Linchamientos: la policía que llevamos dentro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Quadrata
- Combes, M. (2017). Simondón: Una filosofía de lo transindividual. Cactus. Ciudad Autónopma de Buenos Aires.
- Dray, P. (2003). At the Hands of Persons Unknown: The Lynching of Black America. Nueva York: Modern Library.
- Chamayou, G. (2012). Las Cazas del Hombre. El ser humano como presa de la Grecia de Aristóteles a la Italia de Berlusconi. Madrid: Errata Naturae
- Hui, Y. (2016). On the Existence of Digital Objects. Londres: University of Minnesota Press.
- Rodríguez Alzueta, E. (2019). Vecinocracia: Olfato social y linchamientos. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas
- Vinciguerra, L (2020). La semiótica de Spinoza. Buenos Aires: Cactus.
- Simondón, Gilbert., (2007). El modo de existencia de los objetos técnicos. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Spinoza, B. (2011). Ética demostrada según el orden geométrico. Madrid: Alianza editorial.
- Wiegman, R. (1993). The Anatomy of Lynching. *Journal of the History of Sexuality*, 3(3), enero de 1993, 445-467

Cartografia da produção de curtas-metragens latino-americana contemporânea sob a perspectiva decolonial

Copello, Adryan

Universidade Federal de Pelotas- UFPEL

De Zotti, Bianca de Oliveira Lempek

Universidade Federal do Rio Grande -FURG

Da Silva, Victor Pinheiro Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande -FURG

Ferreira, Raquel

Instituto Federal do Rio Grande do Sul- IFRS, Brasil

Resumo

A presente pesquisa desenvolve uma cartografia da produção de curtas-metragens latino-americanos, em um recorte temporal de 2013 até 2020, sob a perspectiva decolonial. A perspectiva de análise decolonial permite investigar a forma como estas produções cinematográficas representam, apagam ou dão a ver os Outros da colonialidade, que, no caso da América Latina, são os povos indígenas, os negros, os trabalhadores rurais e urbanos, os povos periféricos, os ribeirinhos, as dissidências sexuais, entre outros povos e sujeitos espoliados historicamente pelo colonialismo e, subsequentemente, pelo capitalismo, até hoje alocados em posições liminares ou marginais, como produto dessas relações de poder. Para isso, a pesquisa utilizará a cartografia como método para localizar e categorizar as temáticas e contextos dos curtas-metragens latino-americanos que incorporam o estudo. Portanto, o projeto analisa as relações de colonialidade presentes no fazer e no dizer dos curtas-metragens analisados e visibiliza as iniciativas cinematográficas potencialmente descolonizadoras de sujeitos e territórios.

Introdução

O presente artigo abordará o desenvolvimento de uma cartografia de curtas-metragens latino-americanos, a fim de aprofundar os estudos sobre a produção audiovisual realizada de 2013 a 2020 e suas temáticas decoloniais. O estudo é oriundo de um

conjunto de ações vinculadas ao projeto de pesquisa “A produção de curtas-metragens no audiovisual Latino-Americano sob a perspectiva decolonial, no século XXI, tendo como ponto de partida as produções realizadas no âmbito do Cone Sul” (IFRS/FAPERGS), o grupo é composto pela professora/pesquisadora: Raquel Andrade Ferreira e pelos bolsistas Bianca De-Zotti, Gianluca Cozza e Victor Pinheiro Ribeiro da Silva (FAPERGS/IFRS) e o bolsista voluntário Adryan Copello (IFRS).

A escolha do curta-metragem como objeto de estudo resulta do entendimento de ser um formato que sintetiza discursos audiovisuais e narrativos. A perspectiva de análise decolonial permite investigar a forma como estas produções cinematográficas representam, apagam ou dão a ver os Outros da colonialidade, que, no caso da América Latina, são os povos indígenas, os negros, os trabalhadores rurais e urbanos, os povos periféricos, os ribeirinhos, as dissidências sexuais, entre outros povos e sujeitos espoliados historicamente pelo colonialismo e, subsequentemente, pelo capitalismo, e até hoje alocados em posições liminares ou marginais, como produto dessas relações de poder.

Neste sentido, nos interessa a discussão acerca da perspectiva decolonial no audiovisual latino-americano, que tem como marco o manifesto *Hacia un tercer cine*, lançado em 1969, pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino - no qual, imbuídos das ideias de Franz Fanon, clamavam pela descolonização do olhar de produtores e espectadores cinematográficos latinoamericanos, e propunham um enfrentamento estético, narrativo e educativo à linguagem hollywoodiana, partindo de perspectivas nacionais e regionais - que é retomado e reconfigurado na contemporaneidade. Tal perspectiva vai ao encontro da nossa proposta de investigação que busca desvelar os mecanismos coloniais hegemônicos presentes até hoje nas artes, em particular no cinema, seja nas obras eruditas ou cult, feitas para o público especializado, seja na produção cultural mainstream para consumo popular.

Visamos colocar em questão a forma como essas produções lidam com a herança colonial, cabendo destacar que essa colonialidade é uma condição da modernidade, que emergiu com o fim do colonialismo na América Latina, mas que persiste na contemporaneidade, manifestando-se nas relações econômicas, de poder e saber. Um pensamento colonial eurocêntrico que está alicerçado no conceito de raça e na supremacia do homem europeu ou do colono branco eurodescendente sobre os demais povos racializados e autóctones em termos de acesso à terra, ao trabalho assalariado e

à propriedade, à administração e ao controle do Estado e a outras instâncias institucionais da sociedade, bem como do domínio epistêmico e discursivo das formas de produção do conhecimento (Quijano, 2005).

Para isso, a pesquisa utiliza a cartografia como método para localizar e categorizar as temáticas e contextos dos curtas-metragens latino-americanos que incorporam o presente estudo. A partir desse mapeamento, objetiva-se também investigar a respeito das identidades e culturas latino-americanas, uma vez que as produções audiovisuais fornecem panoramas, contextos e um conjunto de ideias que, narrados sobre um momento, nos remetem a uma história que quer nos contar algo. Fazer um filme é produzir um objeto com conteúdos como um meio de expressão e propagação de ideias (Marques, 2007).

Portanto, coloca-se em questão a forma como essas produções lidam com a herança colonial. Além disso, o estudo e difusão destas produções faz parte de uma prospecção das atividades de ensino engajadas com a descolonização do olhar – de espectadores e realizadores.

Metodologia

Para a realização da pesquisa, foi desenvolvido o levantamento, atualização e análise de bibliografia especializada referente ao tema, utilizando os recursos existentes em acervos públicos e privados, seja nos periódicos e livros, e, também, através de acesso a fontes disponibilizadas na internet e nas ações de campo. Em um primeiro momento, foram utilizadas as abordagens exploratória, bibliográfica e documental, com o objetivo de localizar e identificar as produções dos curtas-metragens realizados no Brasil, Cuba, Argentina, Uruguai, Chile e Peru, de 2013 a 2020. Posteriormente, de posse das produções audiovisuais, foi desenvolvida a análise de seus conteúdos e a leitura das produções, de modo a localizar presenças ou ausências de temáticas identitárias latino-americanas, de caráter decolonial.

Igualmente, foi utilizado o método da cartografia em sua concepção contemporânea baseada na experiência e na subjetivação durante o processo de mapeamento do espaço e não em regras e protocolos precedentes. No campo da arte, os instrumentos da cartografia auxiliam o artista pesquisador a processar suas reflexões e práticas porque não são imbuídos de uma fixidez, não partem de um processo analítico

cartesiano, mas acompanham o processo, seguem fluxos nômades e pulsões do desejo (Guattari y Rolnik, 1986).

Por fim, com os dados coletados por meio das pesquisas bibliográficas e documentais, e da análise dos curtas-metragens selecionados, foi criado um WebSIG para armazenamento dessas informações e seu geoprocessamento. Nesse sentido, a cartografia, por meio da criação deste WebSIG, auxiliou a sistematizar as categorias de análise de raiz decolonial, repertórios marcantes e recorrentes nas produções audiovisuais analisadas, como gêneros, temáticas e contextos. De acordo com Fitz, um Sistema de Informações Geográficas (SIG) pode ser definido (2008: 23):

“[...] como um sistema constituído por um conjunto de programas computacionais, o qual integra dados, equipamentos e pessoas com objetivo de coletar, armazenar, recuperar, manipular, visualizar e analisar dados espacialmente referenciados a um sistema de coordenadas conhecido.”

A partir dessa interface entre a geociência e a imagem em movimento, mais especificamente entre o geoprocessamento e o cinema, é possível reforçar a importância de fomentar o conhecimento multidimensional, reconhecendo como os saberes comungam de mesma afeição, uma geografia que imbrica razão e sensibilidade, que possibilita investigar representações e implicações do espaço.

Resultados e discussão

Os filmes analisados partiram do levantamento realizado nos anos de 2019 e 2020, no desenvolvimento da 1ª e 2ª Mostra de Cinema Latino-Americano de Rio Grande, que objetivou destacar a produção audiovisual e o formato curta-metragem da região – com foco na produção uruguaia e Argentina, respectivamente – por meio da exibição de produções e da presença de realizadores da área, oportunizando aos alunos das oficinas o intercâmbio com artistas e realizadores internacionais.

Assim, foi realizada uma seleção de produções audiovisuais latino-americanas e, a partir da leitura de textos, debates e reflexões coletivas, a organização de uma catalogação das obras. Os filmes foram analisados de forma a localizar categorias de análise de raiz decolonial, cartografando-os conforme marcadores da diferença (Piscitelli, 2008), que buscaram contemplar especificidades e nuances da construção

de subjetividades de grupos marginalizados historicamente pelo colonialismo. De acordo com Reis (2016), as diversas formas identitárias que caracterizam os indivíduos podem ser vistas como “combinações” diferentes de marcadores identitários. Ainda conforme a autora,

Os marcadores identitários são fabricados nas ações do cotidiano e produzem certos modos de ser dos indivíduos. Segundo Veiga-Neto (2002), na atualidade existem inúmeros mecanismos e instituições capazes de produzir marcadores ou dar novos contornos aos já existentes, através da resignificação dos pertencimentos e dos usos que deles se pode fazer. E é discursivamente que os indivíduos se ajustam ou se moldam, criando novos marcadores identitários e mobilizando outros já existentes para, a partir daí, construírem suas identidades. Nessa perspectiva, ao admitir-se a pluralidade de marcadores na construção das identidades, nega-se a fixação das mesmas, o que conduz à compreensão das diferenças. (REIS, 2016: 424)

Dessa forma, foram catalogadas marcas identitárias e culturais, presentes nos filmes “Ensaio sobre a minha mãe” (Brasil, 2014), “La Falsa noche” (Cuba, 2020), “Aurora” (Cuba, 2018), “TWAKANA YAGAN” (Argentina, 2020), “Mundo” (Chile, 2020) e “Lagoa Negra” (Peru, 2020) e “Swinguerra” (Brasil, 2020), marcas territoriais, presentes nos filmes “Às margens das torres” (Brasil, 2019), “Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados” (Brasil, 2018), “Reduto” (Brasil, 2020), “Na missão, com kadu” (Brasil, 2016), “Las Olas” (Uruguai, 2017) e “TWAKANA YAGAN” (Argentina, 2020), e contextos políticos, sociais e econômicos, como nos filmes “Retrato n.1 o povo acordado e suas 1.000 bandeiras” (Brasil, 2013), “Tá Foda!” (Brasil, 2020) e “Ushuaia” (Argentina, 2016).

Os filmes também foram analisados de acordo com a protagonização dos Outros da decolonialidade: os povos indígenas, como no filme “TWAKANA YAGAN” (Argentina, 2020), os trabalhadores rurais, como no filme “Jogos Dirigidos” (Brasil, 2019), os trabalhadores urbanos, nos filmes “Estepas” (Argentina, 2020), “Às margens das torres” (Brasil, 2019) e “As Mulheres Pensam” (Brasil, 2015), os povos periféricos, em “Vigília” (Brasil, 2020) e os dissidentes sexuais, como em “Swinguerra” (Brasil, 2019) e “Locas Perdidas” (Chile, 2015).

No curta metragem “Na Missão, com Kadu” (2016), por exemplo, produzido e dirigido pelo cineasta e militante do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), e seu companheiro de militância e morador de umas das ocupações organizadas pelo movimento, Ricardo Freitas, o Kadu. Neste filme, acompanhamos o dia a dia dos moradores de uma ocupação localizada em Belo Horizonte - MG (Brasil), assim como seus relatos de conflitos e dificuldades relacionadas à luta pelo direito a uma moradia digna e segura. No segundo ato do filme, são apresentadas gravações produzidas por Kadu, enquanto ajudava crianças a fugirem, após serem atingidas por spray de pimenta, de um ataque da Polícia Militar contra uma manifestação a favor das ocupações organizadas pelo grupo em 2015.

No Brasil, a luta por moradia e pela redistribuição de terras, é uma das principais pautas políticas das últimas décadas. Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 2020 cerca de 221.869 pessoas viviam em situação de rua no país, um aumento de mais de 140% nos últimos 10 anos. Isto somado aos 24 milhões de brasileiros que não possuem habitação adequada, sem acesso a saneamento básico, por exemplo, e regulamentada, ou seja, se encontram em áreas irregulares ou em ocupações, segundo o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (UN-HABITAT), faz com que essa pauta seja uma das que mais gera conflitos no país. Quatro meses após as gravações, Ricardo Freitas, o Kadu, foi morto em uma emboscada. Ele nunca chegou a presenciar a exibição do próprio filme.

Não por acaso, durante muito tempo (e ainda hoje), esses sujeitos estiveram presentes no audiovisual muito mais como objetos do olhar do que como portadores do olhar e/ou produtores de discursos, em processos narrativos que corroboram uma hierarquia, de herança colonial, entre sujeitos, saberes e culturas, na qual as elites brancas burguesas letradas e acadêmicas mantêm o poder discursivo, simbólico, cultural e econômico (Quijano, 2005).

Primeiramente, estes dados foram organizados em uma planilha do Excel. Então, foi realizado um mapa dinâmico (WebSIG) com o georreferenciamento dos curtas-metragens investigados, utilizando o serviço “MyMaps”, do Google, para desenvolver e disponibilizar na Web o mapa contendo os registros das produções divididas por países e repertórios, bem como por entrecruzamentos e análises. O mapa pode ser explorado a partir do link:

https://www.google.com/maps/d/u/o/edit?mid=1CEoCCwHHBJW3oHXQNa7IxWLe y1VPNR_D&usp=sharing

Além disso, também foi desenvolvido um site, a fim de divulgar as ações do projeto, com a publicação de informações dos projetos em andamento e registro das atividades concluídas, contendo imagens, vídeos, áudios e narrativas textuais. O site está disponível para visualização no link a seguir: <https://mostraderiogrande.com.br/>

Por fim, espera-se essa cartografia permaneça em constante movimento, sendo atualizada e alimentada de forma dinâmica, recebendo novas produções, tecendo novas perspectivas que possam suscitar na sociedade o desejo de criar, de pesquisar, de conhecer e, de modo geral, de agenciar novos saberes sobre o audiovisual latino-americano.

Conclusão

Este projeto, ademais de analisar as relações de colonialidade presentes no fazer e no dizer dos curtas-metragens analisados buscou visibilizar as iniciativas cinematográficas (curtas-metragens) potencialmente descolonizadoras de sujeitos e territórios – sobretudo aquelas onde os grupos subalternizados assumem o lugar de enunciação, criando as próprias obras com suas linguagens e problemáticas, agindo de forma a elaborar narrativas contra-hegemônicas em termos de epistemologia territorial e geopolítica do conhecimento (Mignolo, 2003) – encontradas durante o processo de mapeamento e cartografia dessas produções, por meio de produções científicas para a discussão acadêmica e por meio da realização de mostras e exposições para o público escolar e da comunidade geral de Rio Grande e região.

O estudo e difusão destas produções fez parte da prospecção das atividades de ensino engajadas com a descolonização do olhar – de espectadores e realizadores, elaborando construções acerca dessa herança colonial, e como ela se manifesta, ainda, nas relações econômicas, de poder e saber, inclusive na arte. Dessa forma, a pesquisa reafirma a postura da arte enquanto potência de transformação dessa realidade pois, como afirma Walter Mignolo: "Toda mudança de descolonização política (não-racistas, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica". (Mignolo, 2008: 287)

Agradecimentos

Os autores agradecem ao: Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS - Brasil), pela concessão da bolsa de iniciação científica e iniciação tecnológica; ao projeto “A produção de curtas-metragens no audiovisual Latino-Americano sob a perspectiva decolonial, no século XXI, tendo como ponto de partida as produções realizadas no âmbito do Cone Sul”, desenvolvido no IFRS, na cidade de Rio Grande, sul do Brasil.

Bibliografia

- Fitz, P. R. (2008). *Geoprocessamento sem Complicação*. São Paulo: Ed. Oficina de Textos.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (1986). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Marques, A. (2007). *Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*. São Paulo: Rocco.
- Mignolo, W. D. (2003). *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Pensamento Liminar e Saberes Subalternos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Mignolo, W. D. (2008). Desobediência epistêmica : a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê ^: Literatura, língua e identidade*, (34), 287-324. Recuperado de <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>.
- Piscitelli, A. (2008). Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, 11(2), 263-274.
- Quijano, A. (2005). *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Reis, M. P., Guridi, V. M. y Barolli, E. (2016). Marcadores Identitários do professor de Biologia de Timor-Leste: um estudo a partir de uma experiência de cooperação internacional. *PERSPECTIVA*, (2)34, 415-438. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5007/2175-795X.2016v34n2p415>.
- Edmar Lastoria (05 de febrero de 2021). Desigualdade - Pessoas sem casa, casas sem pessoas. *Cision . PR Newswire*. Recuperado de <https://www.prnewswire.com/news-releases/desigualdade-pessoas-sem-casa-casas-sem-pessoas-por-edmar-lastoria-852708006.html>.
- Natalino, M. (2020). *Estimativa da população em situação de rua no Brasil*. Brasília - DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

Imágenes habitadas

La experiencia-del-mundo en el cine de Gustavo Fontán

Cuen, Marcos

ccuueenn@yahoo.com.ar

Gandolfo, María Luciana

marialucianagandolfo@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

En un contexto donde las máquinas de imágenes nos bombardean con su mediatización, el diagnóstico adorniano sobre la industria cultural parece haberse quedado corto. Las imágenes cibernéticas y algorítmicas han tomado el lugar de los dioses en fuga y la relación entre el sujeto y lo real está cada vez más mediatizada. Surge así la necesidad de volver a habitar el vínculo con la experiencia de lo real. Cómo rasgar la imagen para reinscribir en ella al sujeto situado en el mundo. Desde esta pregunta nos proponemos pensar la obra del cineasta Gustavo Fontán. Su poética trabaja con las huellas de la experiencia y sus rastros en el cuerpo. Su apuesta estética construye una forma audiovisual que da cuenta de la dimensión vivencial de habitar el mundo. Relacionaremos las imágenes rasgadas de su filmografía con la noción de *Lichtung*, como respuesta a la búsqueda de un regreso a la experiencia-del-mundo, y abordaremos su conexión con el *estar* del pensamiento de Rodolfo Kush. Atravesada por la secreta tarea del pensar, su obra nos permite rehacer las imágenes en el acto de mirar, imágenes que a la vez nos invitan a repensar nuestra mirada.

Las reflexiones que siguen se enmarcan en una de las líneas de trabajo del grupo *VerPoder. Ensayos de la Mirada*¹⁶¹, aquella que gira en torno a la pregunta por la máquina en su doble condición transformadora y alienante. El problema de la imagen maquínica y (de lo) común inauguró en el año 2021 una serie de encuentros, conversatorios y seminarios (con derivas en la actualidad). Ese mismo año salió a la luz *Maraña. Escritos sobre cine*, libro del cineasta argentino Gustavo Fontán, editado por el proyecto editorial de la plataforma. De la lectura de *Maraña* y la participación en

¹⁶¹ Plataforma de ensayos escritos y audiovisuales en torno a la imagen como interrogación, expresión y experimentación. <http://verpoder.com.ar/>

diferentes instancias de intercambio colectivo, incluyendo diálogos con el autor, surge esta indagación teórica sobre su poética audiovisual y su escritura.

La pregunta sobre cuál es el lugar del cine en relación con la experiencia del mundo está presente en la obra tanto fílmica como escrita de Fontán. En su reflexión sobre cómo el cine puede captar fragmentos de esa experiencia, acude a una poética del *estar*, una búsqueda del habitar que trabaja con las huellas de la experiencia y con los rastros que ella deja en el cuerpo. Lo llamaremos aquí un cine de imágenes habitadas como respuesta al cine de la información y de imágenes lisas y brillantes de la contemporaneidad.

Vivimos una cotidianeidad desbordada por la automatización, la cibernética y la información. Según Philippe Dubois (2000), en nuestro contexto las últimas tecnologías de imagen han venido a poner al día cuestiones antiguas como el lugar de la representación. Las pantallas han borrado al mundo. La imagen que persiste parece ser aquella virtual, producto de una función lógica y una luz que nos encandila. Nos enfrentamos entonces a máquinas eléctricas de imágenes. En *Maquinas de imagen* describe:

El mundo se ha hecho maquinístico, es decir imagen (...). La realidad es virtual (...) No se puede esperar que del encuentro (del sujeto con el mundo) y de sus posibilidades surja alguna forma de magia, algún milagro. Ya no hay rastro de lo real que pueda venir a arañar la imagen demasiado lisa de la tecnología (Dubois, 2000).

Toda imagen requiere una técnica, es decir un arte del hacer humano. Las imágenes de nuestra contemporaneidad parecen devenir, en gran parte, de aquel mundo postindustrializado que en 1944 diagnosticaba Theodor Adorno en su crítica de la industria cultural. El diagnóstico adorniano de la industria cultural nos ofrece un acercamiento a una concepción de la técnica contemporánea que brinda las pautas de nuestra relación con la experiencia. La misma se expresa con arreglo a una producción que entiende a la experiencia como producto de la industria, de la serialidad y la repetición. En este contexto de racionalidad técnica, los agentes velan por el proceso de reproducción simple. La industria cultural tiene un léxico, una sintaxis propia, un estilo. El estilo de la industria cultural es aquel que devino mecánico, técnico, cibernético. (Adorno, 1988).

Es en el formato que adopta la imagen como corto, sketch, story, donde Adorno ve la serialización de la experiencia en la industria cultural, expresada en moldes de fácil asimilación bajo lógicas gramaticales estandarizadas y serializadas. La industria cultural nos ofrece un film al estilo de un realismo capitalista, que nos defrauda constantemente en sus promesas, nos reprime y sofoca. Una pretendida estética realista que se nos muestra como farsa y en la ironía nos devuelve a una vida cotidiana como único paraíso posible. El monopolio de la información fue presagiado por Walter Benjamin en su texto *El narrador* (2008), donde indica que el régimen de lo nuevo neutraliza a la novedad. Como todo es información constante, no hay lugar para ella, ya que se ha vuelto cotidiana.

Frente a esta serialización de la experiencia, del monopolio de la información y la técnica, Rodolfo Kush, filósofo y antropólogo latinoamericano, propone la idea una técnica entendida como subsidiaria de la cultura que la produce. De allí se instala una relación distinta con el mundo, desde la premisa de la aceptación de un no saber y la concepción del mero estar como contraparte de la voluntad de control.

Retomamos aquí esta noción del estar, del saber y de la técnica de Kush ya que se nos presenta en relación a aquello que Gustavo Foltan llama *el mundo vislumbrado*, el que no puede ser capturado más que por un atisbo. Esta forma de entender el mundo es la que nos propone rehabitar las imágenes, como respuesta al problema planteado por Dubois acerca de la disolución del sujeto en y por la representación maquinista. La dialéctica entre el sujeto y lo real mediatizado plantea la necesidad de volver a pensar la tarea del cine (desde su dimensión técnica y cultural) en su relación con el mundo. ¿Cuál es aquel rastro de lo real que araña la imagen y permite reinscribir en ella al sujeto situado en el mundo? ¿Cómo puede el cine rasgar la imagen para que aparezca lo real de nuestra experiencia?

Imágenes rasgadas, imágenes habitadas

Fontán concibe un *mundo vislumbrado* frente a un *mundo visto*, que es el que podemos asimilar al descrito por Dubois. En su libro *Maraña. Escritos sobre Cine* (2021) dirá que el primer movimiento para la concepción de una película, tal como él la entiende, es un estado de permanente disponibilidad. Habitamos un mundo en tensión. De pronto algo del orden sensorial, perceptual, no encaja, hace ruido, perturba

y pone en evidencia esa tensión. Él lo denominará *rasgadura*. Habrá que poder percibir esa rasgadura para que a partir de allí acontezca lo inesperado, se manifieste un misterio. Desde esa rasgadura el mundo se vislumbra. La pregunta que atraviesa su cine y que plantea en *Maraña* es ¿Cómo filmar la experiencia de una rasgadura?

Siempre habrá una distancia entre lo vivido y la cámara que procura capturar el instante. Pero es en el acto de mirar aquello que nos rodea con ojos despojados, entregándose a esa experiencia corpórea de lo sensorial, lo que Fontan llama ese “mirar como si fuera la primera vez”, que emergerá algo de ese contacto con el mundo de manera más inmediata. Para que esto ocurra hay que estar en estado de disponibilidad permanente, abandonando el control y lo conocido. Así el/la cineasta debe estar siempre predispuesto/a la transformación, aceptar los tiempos de la naturaleza, abjurar de los tiempos hiperproductivos. En otras palabras, ser sensibles: en la espera del momento del día en el que la luz ilumina de cierta manera, o se levanta la bruma en el río a la madrugada cuando está clareando, o en aquel momento en donde en el rostro de un personaje se dibuja un gesto particular. Es allí donde el habitar acontece, como el estar. Habitar es la forma en la que somos en el mundo. Fontán busca construir una forma, un lenguaje cinematográfico que dé cuenta de la dimensión vivencial del estar, de habitar. Aunque es consciente de la pérdida que siempre existe en este intento, no le teme al fracaso. Entonces puede preguntarse ¿Cómo alcanzar la verdad en cada plano? ¿Qué dispositivo narrativo es necesario crear para que dé cuenta de esa experiencia del orden de lo vivido, de lo percibido? ¿Cómo crear imágenes que nos miren, que nos interpelen desde el borde de este abismo, desde esta dimensión humana común? ¿Cómo recuperar la humanidad de los relatos?

La secreta tarea de pensar el cine

En lo que podríamos considerar como una poética desplegada, siguiendo la lectura que Emilio Bernini (2021) hace de *Maraña*, Fontán advierte: una vez en estado de disponibilidad, como condición de posibilidad de la manifestación, se encuentra el segundo momento de la concepción de un film que es el de la construcción. Como podemos ver en su cine, Fontan nos presenta una poética de la espera, del reposo, de la contemplación de la luz, de la experiencia tal como se nos presenta en distintos escenarios de la intemperie. Aquello que, concibiendo la realización desde la técnica,

busca quebrar la ansiedad maquínica. Será en esta poética de la espera y en la noción de imagen rasgada, donde encontramos una vuelta al habitar la experiencia, una vuelta que se relaciona directamente con aquella tarea de la filosofía, *la tarea secreta del pensar* de la que hablaba Heidegger en 1968 en *El fin de la filosofía y la tarea del pensar*. Rodolfo Kush (1976) también ensancha esta reflexión sobre el pensar. El pensar tiene extensión, ocupa un lugar, tiene un peso (como la experiencia, como la materialidad de una película). Nuevamente aquí, el estar se constituye como otra visión del tiempo y del espacio. Es el estar lo que precede al ser, el problema es querer ser sin estar. Estamos acostumbrados al movimiento que siempre supone alguna finalidad. Pero la quietud, la espera, habilita el silencio o la posibilidad de “balbucear” algo de sentido en el sinsentido. Heidegger llama a esta actitud un pensar de meditación para diferenciarla del pensar de cálculo.

La noción de meditación está presente en cómo Fontán concibe al montaje. Para la reflexión sobre el tiempo en el cine, lo que suceda en el montaje será fundamental. ¿Cómo modelar el tiempo en la película? El montaje se vuelve sutura. El trabajo de edición, una meditación. En el cine de Fontán las películas toman las formas de la memoria o de los sueños. El montaje debe dar cuenta de lo impreciso del mundo, de su fragmentación, de la relación entre lo visible y lo invisible. En otras palabras, se muestra bajo la lógica del claro. Hay en su cine una búsqueda de lo inefable, de la cicatriz de un mundo roto que deja ver algo de lo real en la rasgadura. El montaje debe contribuir a una fantasmática, al registro de una fuga, a impregnar al todo con lo que se desvanece. La construcción del espacio también tendrá su impronta fragmentada, ambigua, perturbadora y contenedora a la vez. La relación con el espacio se da desde la experiencia del cuerpo, del estar como experiencia corpórea.

El cine de Gustavo Fontán responde a la lógica del atisbo, idea que retoma de Raymond Carver. Aquello que Heidegger denomina como claro de bosque (*Lichtung*) en línea con un pensar de meditación. En su último seminario publicado con el nombre de *Tiempo y ser* (2000) Heidegger desarrolla el concepto de *Lichtung* con el cual hace mención al continuo vaivén entre lo oculto y lo que se muestra, a la imposibilidad de determinación de su diferencia. Podríamos decir que *Lichtung* como claro, se ha de entender como el lugar abierto que posibilita la manifestación de todo lo que aparece presente: la "presencia" [*Anwesenheit*], la "luz" [*Licht*] que otrora aparecía como la metáfora del tránsito del ser a lo ente, ahora pasa a entenderse como espacio de

"claridad" [*Helle*] en el que el "ahí" [*Da*] que comporta el mundo se torna presencia, se hace presente, se muestra, aparece: "(El) aparecer acaece, necesariamente, en una claridad. Lo que aparece sólo puede mostrarse, esto es, aparecer, a través de ella". La claridad es la condición de posibilidad de la visibilidad misma, aquel fundamento que permite a los entes salir a la luz de lo iluminado, constituye la condición de posibilidad para la mostración de todo fenómeno, lo que permite al ente ser. (Garrido Perinan, 2017)

La búsqueda por recuperar el concepto de experiencia imprecisa que leemos en *Maraña* junto con las imágenes rasgadas de su filmografía se pueden entender como respuestas a la pregunta por el regreso a la experiencia-del-mundo. Aquella forma que se encuentra en la reflexión sobre el fundamento, una reflexión sobre la presencia. Fontán construye imágenes que llevan una impronta barroca, brumosa, fragmentada. Da cuenta del efecto de la luz sobre las cosas y los seres de este mundo, deja que la luz devenga. Como afirma Sebastian Russo (2021), hace un culto a la luz. Por imágenes nos referimos a las cinematográficas, pero también a las que suscitan sus escritos. Imágenes y palabras tras las preguntas por el lenguaje. También los sonidos aparecen aquí conformando un universo. La ferocidad de la tormenta, el canto disonante de un pájaro, el ruido de una embarcación de madera y sus remos sobre el agua. Y el silencio, largo y profundo, también suena, hace parte de su poética de la sustracción. El tiempo es el tiempo de la naturaleza, de la contemplación como acto político, de la meditación, entre orillas abismadas, juncos y el pasar de misteriosos camalotes.

La mirada en el abismo

Para enfrentar a la ansiedad maquínica, que nos deja desesperados, como perdidos, hay que entregarse a la espera. Al habitar la imagen la verdad se puede manifestar en un fragmento, una secuencia, un plano, dentro de una constelación. Aquí uno de los fundamentos en la construcción de un film tal como lo concibe Fontán: atender a lo que tiene de único la mirada. Como en la lógica del claro de bosque, el pensar, el habitar la experiencia es lo que nos permitirá llegar a percibir aquello que no se ve, pero se siente. Este es el sentido en el que Fontán piensa un cine que le pide al mundo el favor de la imagen. Un cine bajo una mirada que no busca apropiarse de las cosas

desde el pensamiento de cálculo, sino que busca resguardar el misterio que le pertenece al mundo, para permitir en su disponibilidad que lo real aparezca. Pero lo real pertenece al ámbito de *Lichtung* es decir que siempre está en fuga de la imagen, se expresa como un fuera de campo, como un instante perturbador. Si lo que se ve es siempre precario y fugaz, entonces la tarea de interrogar la experiencia del mundo se convierte en no calculada, propensa a fracasar. En la anomalía encuentra Fontán un centro productor de relaciones nuevas e inesperadas; el reconocimiento de la opacidad del mundo; la fugacidad de una luz que se esfuma cuando la miramos. Es un cine que bordea el abismo. Es en este abismo donde la película nos mira y nos interpela, en una imagen que, de manera inesperada y misteriosa, nos mira y nos vuelve vulnerables. En su lenguaje cinematográfico no hay fórmulas, lo que hay es un constante mirar por primera vez, un principio poético que plantea cada película, que rehabilita la humanidad en sus imágenes.

En el cine de la información: “Los relatos están muertos antes de nacer.” Habitar un espacio enmarañado que va tramando un enigma constituye una invitación a perderse. El cine de Fontán piensa el guion de una película como un mapa, y un buen guion es aquel que nos invita a perdernos. “En este sentido, el guion tiene un doble cometido: nos contiene, por un lado, y nos arroja a un abismo, por otro. No es que vayamos a ciegas; vamos con la certeza de lo incompleto”. Esta certeza de lo incompleto es aquello que nos vuelve vulnerables y a la vez, nos resguarda, de algún modo, de los imperativos formales.

Conclusión

Lo antedicho constituye un posicionamiento estético-político que le da la espalda a la bandera de la transparencia para izar la de la opacidad, donde la espera y el enigma son más importante que el flujo acelerado y constante de información. La apuesta es saber esperar para poder ver y escuchar lo oculto que se manifiesta. La anomalía, la rasgadura, la espera, el fragmento rompen con la idea de falsa totalidad, en el reverso de todo lo que la industria cultural nos quiere mostrar. Es por eso que elegimos denominar al cine de Gustavo Fontán, un cine de imágenes habitadas, ya que su poética da cuenta de la dimensión vivencial de habitar. Un cine conformado de imágenes rasgadas que dan forma a la noción de *Lichtung* y a la idea del *estar* del

pensamiento de Kush, Su obra nos invita a rehabilitar las imágenes en el acto de mirar y a la vez busca ponernos frente a las imágenes que nos hacen repensar nuestra mirada. La mirada en el abismo nos llena el cuerpo de *in-quietudes* desestabilizantes que nos “sacan del cauce”. Es la mirada la que puede transformar la realidad, por ello es necesario descentrarla, llevarla fuera de campo y abismarla en las orillas.

Bibliografía

- Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M, Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Editorial Metales pesados.
- Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Bernini, E. (2021). Una percepción literaria en el cine. En torno a Maraña. Escritos sobre cine, de Gustavo Fontán. *VerPoder Ensayos de la mirada*. Recuperado de <https://verpoder.com.ar/2021/08/09/una-percepcion-literaria-en-el-cine-en-torno-a-marana-escritos-sobre-cine-de-gustavo-fontan/>.
- Dubois, P. (2000). Máquinas de imagen: una cuestión de línea general. En *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Fontán, G. (2021). *Maraña. Escritos de cine*. Buenos Aires: Ediciones Verpoder.
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Heidegger, M. (1996). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1994). Construir, habitar, pensar. En *Martin Heidegger, Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, España.
- Heidegger, M. (2000). El final de la filosofía y la tarea del pensar. En *Tiempo y Ser*. Madrid, Tecnos.
- Garrido Perinan, J. (2017). Lichtung en El final de la filosofía y la tarea del pensar: Qué nos tiene que decir el claro del ser. *Tópicos*, (53), 147-174.
- Russo, S. (2021). La eternidad y las luces. Notas sobre/desde el mirar de Gustavo Fontán. *VerPoder. Ensayos de la Mirada* <https://verpoder.com.ar/2021/07/31/la-eternidad-y-las-luces-notas-sobre-desde-el-mirar-de-gustavo-fontan/>.

“Estamos todos juntos”: ensayo sobre las perspectivas del cine documental bahiense reciente como una práctica espacial

Vila, María Victoria

victoria.gomezvila@uns.edu.ar

Universidad Nacional del Sur

Resumen

En el presente trabajo de investigación, nos propondremos elaborar una aproximación teórica al análisis de películas documentales producidas en la ciudad de Bahía Blanca en los últimos años. Específicamente, nuestro enfoque consiste en entender al cine documental bahiense reciente como una práctica espacial. Esto implica abordar las obras seleccionadas desde la manera en que representan el espacio filmado y también desde los modos en que construyen espacios, tanto dentro como fuera de la pantalla.

El corpus fílmico de esta propuesta consiste en dos documentales, “*Sangre de mi sangre*” (J. Reichenbach, 2014) y “*El huevo del dinosaurio*” (J. Recio, 2019). Nuestro interés reside en pensar ambas obras desde una forma específica de práctica espacial del cine documental: la construcción de una comunidad. Mientras que en “*Sangre...*” nos encontramos con la conformación de una comunidad de trabajo (constituida por obreros del frigorífico INCOB y sus familias), en “*El huevo ...*” vemos el despliegue de una comunidad de arte (integrada por el grupo de artistas con diversidad funcional Los Chopin y sus familias). Creemos posible contemplar las películas mencionadas en tanto doblemente situadas: por un lado, desde un punto de vista regional, en el sentido de desarticular la centralización de la producción de y reflexión sobre el cine documental argentino, y por otro, al interior del espacio público bahiense. Ambas obras presentan otra visión acerca de la ciudad, porque se desarrollan en lugares periféricos al comúnmente representado del espacio urbano bahiense. Este punto resulta fundamental para nuestro estudio, dado que la mostración de dichos espacios estaría directamente vinculada al trato periférico que reciben los grupos retratados en los films.

En el presente trabajo de investigación, exploraremos un intento de acercamiento teórico-visual al cine documental producido recientemente en la ciudad de Bahía Blanca y alrededores. Específicamente, nuestro propósito consiste en poder efectuar un estudio de films documentales realizados en la región desde una óptica de análisis que comprende al *cine documental como una forma de práctica espacial*. Pensar estas manifestaciones cinematográficas en tales términos implica entender que el cine documental puede representar espacios (elaborando formas estéticas que reconstituyen y/o critican las imágenes instaladas de y sobre ciertos lugares) y, al mismo tiempo, construir espacios (visibilizando nuevas conexiones en torno al vínculo

entre grupos sociales, sus identidades y los lugares en los que se desenvuelven). En este sentido, creemos factible afirmar que esta doble función del cine documental como práctica espacial puede desplegarse tanto dentro como fuera de la pantalla, lo cual nos permitiría recurrir a una arista teórica complementaria para nuestro análisis, que consiste en vislumbrar al cine documental como un *acto performativo*, en tanto que no solamente busca elaborar un discurso de lo real, sino que también crea lo real.

Dado el contexto profuso de investigaciones académicas en función a la teoría del cine documental, a la nueva perspectiva regionalista en los estudios sobre cine argentino y al giro temático hacia la cuestión espacial en los campos de producción intelectual y audiovisual, consideramos que es un momento propicio para abordar un relevamiento de films documentales bahienses que puedan ser valorizados como patrimonio audiovisual local y como objeto de estudio para una reflexión de tipo conceptual. En esta oportunidad, nos focalizaremos en los documentales *Sangre de mi sangre* (Dir. Jérémie Reichenbach, 2014) y *El huevo del dinosaurio* (Dir. Josefina Recio, 2019). Ambas películas retratan la cotidianeidad de grupos humanos singulares: mientras que, en el primer caso, se muestra el día a día de los trabajadores del frigorífico recuperado INCOB, en el segundo film se observa a los y las artistas plásticos con diversidad funcional autodenominados Los Chopin. A lo largo del presente escrito, intentaremos plantear una búsqueda intelectual que se sustente en el potencial estético de estas dos películas, en cuanto a que pueden remitirnos a una determinada idea y práctica de la espacialidad en la pantalla. Por este motivo y en concordancia con lo elaborado anteriormente, el interrogante que operará a modo de hilo conductor en este trabajo será el siguiente: *¿qué tipo de práctica espacial es posible visualizar en los dos films documentales producidos en Bahía Blanca?*

Aproximaciones a lo real, lo espacial y lo regional en el cine documental

En este apartado, realizaremos una breve recapitulación conceptual con el objetivo de precisar aquellas herramientas teóricas de las que haremos uso en un posterior ejercicio de análisis visual de los films. Primeramente, iniciaremos por detallar -de acuerdo a nuestro posicionamiento intelectual- qué entendemos por cine documental. Según pareciera dictar cierta tradición en el campo de la teoría, el cine documental se definiría como el “cine de lo real”. A propósito de esta idea, el investigador Javier

Campo señala que el documental poseería una función indicial de la realidad; esto significa que “lo que en un film documental está encuadrado ocurre o ha ocurrido en el mundo real” (2010: 4). Por consiguiente, contemplar al cine documental como un modo de registro implicaría centrarse en una determinada idea de la representación en tanto “transparencia”, es decir que la imagen fílmica actuaría como si fuese una ventana que busca sustituir el mundo real de la forma más objetiva posible. El problema, afirma Campo, es que “históricamente los investigadores en cine documental han estado más cerca de caracterizar como opaca a la representación de lo real, antes que como transparente” (2010: 5). En otras palabras, el cine documental ya no podría concebirse tan fácilmente como aquel que espeja lo real, sino que más bien tiene la habilidad de crearlo: en esta dimensión de la “opacidad”, la imagen documental logra granularse o materializarse para dar cuenta de sí misma en tanto imagen. Es decir, el cine documental se autodelata, se reconoce a sí mismo como *discurso de lo real*, a la vez que señala sus condiciones de producción y sus límites en la capacidad de representación¹⁶². Este punto nos permite establecer un nexo entre el planteo del cine documental como una construcción de lo real y la impronta que formula la autora Stella Bruzzi al aseverar que *todo documental es una performance*. A diferencia de la postura de algunos autores, como por ejemplo Bill Nichols, que sostienen que el documental performativo constituiría una categoría dentro de un sistema clasificatorio, Bruzzi afirma que cualquier film documental implica una puesta en escena.

...lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto. Sin embargo, no es necesariamente falso, poco verídico, y no significa que no debes creerlo. Lo que sí es, es un reconocimiento de que la cámara está ahí. (2013: 2)

Aquí es donde encontramos una posible respuesta al interrogante por el cine documental que interpela nuestra clave de lectura. Si bien existe una escenificación

¹⁶² Antonio Weinrichter aporta una visión similar y muy interesante ante el mismo dilema: “La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación (...) [que] contiene ya las semillas del *pecado original* de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una *adecuada* representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre (...) en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción...” (2004: 15)

constitutiva a este tipo de cine, el documental mantiene aún aquel vínculo indicial con lo real¹⁶³. Aquello que colaboraría en diferenciar distintas modalidades de documental sería que cada film manifiesta un determinado grado de performatividad; mientras que algunos documentales tendrán una intención más explícita en visibilizar su proceso creativo, otros sólo pretenderán cumplir con una función de registro.

Resulta apropiado, en este punto, aludir a la idea del cine documental como acto performativo cuando nos proponemos abordar otra herramienta teórica para nuestro análisis. A continuación, buscaremos elaborar cómo entendemos al *cine documental en tanto práctica espacial*. Para orientar esta lectura, nos remitiremos a la propuesta teórica de la investigadora Irene Depetris Chauvin, quien plantea una visión de cierto cine latinoamericano como una “cartografía afectiva”. En otras palabras, la autora concuerda con el crítico Michael Shiel al sostener que “el cine es una forma de cultura peculiarmente espacial” porque en cierta manera organiza el espacio (2019: 8). Depetris Chauvin encuentra que la dimensión afectiva del cine documental tiene un impacto en la organización de la espacialidad en esta expresión artística, dado que permite pensar en *modos alternativos de vincularse con los otros*. En lo que se refiere específicamente al cine documental, la autora sostiene que

entrelaza el retrato de una comunidad con la “lectura de un espacio”; es decir, la apuesta a la retroalimentación crítica entre práctica cinematográfica, representación del otro, y experimentación geográfica. Temáticamente o través del montaje, el cine propone un modelo narrativo del espacio¹⁶⁴. (2020: 65)

Consideramos que esta acepción del documental como una práctica espacial se torna nuclear para nuestro estudio de un cine situado. La idea de una imagen fílmica que habilita presenciar múltiples modos de “estar juntos”, atravesados por una afectividad que se performa espacialmente, nos brinda el marco de referencia necesario para problematizar las formas de representación en el cine documental bahiense reciente. Ahora bien, es preciso preguntarnos si la dimensión afectiva es la única práctica espacial específica del cine documental. Es decir, ¿podemos concebir que el cine

¹⁶³ Una lectura semejante también es propuesta por Weinrichter: “el documental (...) [pierde] el miedo a presentarse como algo construido, todo ello sin perder su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo”. (2004: 15-16)

¹⁶⁴ Si bien Depetris Chauvin alude específicamente al documental etnográfico en esta cita, creemos pertinente recuperar tales ideas para hablar del cine documental en su conjunto.

documental construye otras formas de vínculo con los demás desde una perspectiva espacial?

Por último y en directa relación con lo desarrollado anteriormente, queremos elaborar la noción del cine documental argentino desde una *perspectiva regional*. Nuestro objetivo con esta mención es el de indagar una reformulación del concepto clásico de “regionalismo”, el cual restringe las posibilidades estéticas y narrativas de las producciones audiovisuales a ciertos tópicos y rasgos asumidos como “característicos” de un territorio. Para ello, recurriremos a los aportes conceptuales de la investigadora Ana Laura Lusnich, quien apunta a configurar “otros modos de inscripción de las huellas del lugar de enunciación regional” (2021: 17). La autora sostiene que no existe un esencialismo en las formas de representación de los films regionales, sino más bien un *entrecruzamiento de nuevas maneras discursivas con modelos legitimados e instalados socialmente*. Resulta sumamente clave la cita que emplea en su escrito, perteneciente a los investigadores Cleopatra Barrios y Victor Arancibia, para argumentar a favor de una reconsideración de la mirada regional como categoría teórica para el estudio del cine documental en Argentina.

La producción audiovisual de las regiones del país que tratan de no reproducir las lógicas centralistas ni las matrices productivas impuestas enfrentan el desafío de fisurar las representaciones instauradas, de des-ocultar discursos y poner a circular ciertas imágenes invisibilizadas y voces silenciadas”. (2021: 14)

Esta línea de pensamiento es muy convocante a la hora de reflexionar sobre el cine documental bahiense reciente como una práctica espacial, en tanto que podría quebrantar ciertas imágenes hegemónicas de lo local a partir del gesto de *visibilizar otros lugares e identidades*. Lusnich nos sorprende con una referencia a la espacialidad del cine regional, cuando manifiesta que

Las marcas regionales inscriptas en las películas se evidencian en la construcción de la imagen y en la puesta de escena. En este aspecto cobran valor determinadas formas de plasmar el espacio que expresan una percepción particular sobre lo urbano, las zonas rurales y los paisajes naturales. (2021: 17)

Los instrumentos teóricos elaborados a lo largo de esta sección nos permitirán guiar nuestra propuesta de análisis visual de los films documentales seleccionados.

Teniendo en cuenta el desarrollo conceptual que precede, consideramos fundamental plantearnos un nuevo interrogante: ¿es posible hablar de una especificidad en las percepciones y representaciones espaciales del cine documental producido en Bahía Blanca? ¿Qué otros modos de “estar juntos” pueden concebirse a partir de la mostración de lugares y subjetividades propios de esa región?

Análisis teórico-visual de los films

Sangre de mi sangre, obra del director francés Jérémie Reichenbach, retrata la cotidianidad de un grupo de trabajadores a cargo del frigorífico INCOB en la localidad de General Cerri, ubicada a pocos kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca. Por medio de la figura protagónica de Esteban “Tato” Guenemil, uno de los fundadores de la cooperativa de autogestión, se vislumbra el día a día de la experiencia conjunta que implica crear y mantener la propia fuente de trabajo.

Este documental se caracteriza por una estructura narrativa que alterna, por un lado, secuencias del espacio laboral y las relaciones interpersonales allí generadas y, por el otro, secuencias del espacio doméstico y los vínculos afectivos que ahí se despliegan. Con el objetivo de ahondar en nuestro análisis visual, hemos elegido tres momentos específicos del film.

La escena que inaugura *Sangre...* presenta a “Tato” junto a otro compañero y su hijo pequeño recorriendo el muelle de Cerri en un día nublado y ventoso. Esta secuencia presenta dos elementos muy interesantes a destacar: en primer lugar, visibiliza un ambiente natural de la ciudad que se percibe como “periférico” por la población local y, al mismo tiempo, es una imagen poco favorable del lugar (gris, apagado, ruidoso, incómodo). En segundo lugar, hay un momento en el que “Tato” posiciona una cámara fotográfica frente a la lente cinematográfica para tomar una imagen, pero el viento se lo impide. Aquí podemos aventurarnos en sostener que estos elementos construyen una forma de espacialidad particular, en el sentido que materializan una forma alternativa de representación del lugar al recuperar un espacio que se ha visto históricamente desplazado y marginalizado del imaginario colectivo local. Del mismo modo, podemos señalar el gesto de autorreferencialidad del cine documental al mostrar un intento de fotografiar la cámara que elabora un discurso, una narración sobre lo acontecido.



Figuras 1 y 2. Documental *Sangre de mi sangre*.

El muelle de Ing. Cerri y “Tato” en un intento de fotografiar el detrás de cámara

Existen otros dos momentos del film que entendemos como significativos para la comprensión de esta producción audiovisual como una práctica del espacio. A mediados de la película, nos topamos con una escena que muestra la intimidad de una discusión muy efusiva entre los trabajadores sobre quiénes pueden cobrar el sueldo a fin de mes, dado el nivel de compromiso que cada uno tuvo durante la lucha por la recuperación del frigorífico. Allí observamos una confrontación de opiniones y la

elaboración del sentido identitario de un colectivo que se aúna alrededor de un objetivo en común: el trabajo. Uno de los integrantes del grupo sentencia “*Hoy estamos todos juntos*”, reforzando un modo de vínculo entre los personajes que comparten, al mismo tiempo, una labor y una cámara. La segunda escena transcurre en una instancia de intimidad entre el protagonista y su novia; ambos se encuentran acostados en una cama y “Tato” pregunta sonriendo “*¿Qué te hacés la chispa frente a la cámara?*”. Nuevamente, una autodelación del cine documental en cuanto cine.



Figura 3. Documental *Sangre de mi sangre*.
 Discusión en el frigorífico

Dados los contenidos teóricos desarrollados anteriormente y los elementos rescatados en las escenas seleccionadas, creemos posible afirmar que en *Sangre de mi sangre* se observa la construcción de una comunidad como forma específica de práctica espacial en el cine, a saber, una *comunidad de trabajo*. El lugar, la gente y las conexiones que se establecen entre ellos nos permiten vislumbrar otras representaciones que puján con aquellas que circulan en la sociedad bahiense desde hace mucho tiempo.

El huevo del dinosaurio es un film dirigido por la realizadora bahiense Josefina Recio quien mantiene un nexo muy estrecho con el colectivo de artistas retratado en la pantalla. Su madre es la coordinadora de Los Chopin y su tía Pipi fue una de las integrantes del grupo, por lo que filmarlas resultó una experiencia lúdica y muy personal. El taller de Los Chopin consiste en una formación profesional y está

destinado a personas con discapacidades cognitivas diversas. Es relevante aclarar que no forma parte de una terapia alternativa, sino que se trata de una actividad de aprendizaje y práctica artística. Precisamente, la película realiza de manera continua un hincapié en el hecho de que narra las realidades de un grupo de artistas, no de personas con discapacidad que circunstancialmente hacen arte. En primer lugar, deseamos poner la atención sobre dos secuencias que ocurren hacia mediados del film: en una de ellas, se observa a dos artistas de Los Chopin dialogando sobre uno de los barrancos que rodean la entrada a la ciudad de Bahía Blanca y, en otra, se desplazan por las viejas instalaciones de la Central Termoeléctrica localizada en Ingeniero White (a siete kilómetros del casco urbano). Lo interesante en ambos casos radica en que, una vez más, nos encontramos con la mostración de sitios semiurbanos y periféricos para el imaginario bahiense. En estos contextos espaciales, los artistas emplean unas “cabezas” confeccionadas por todo el grupo. La directora explica que el motivo por el cual eligió aquellos lugares y ese formato para las escenas tiene que ver con un interés muy particular de “filmar lo border, lo invisibilizado” ¹⁶⁵. Es decir, quería concretar visualmente un tratamiento periférico del espacio para denotar el tratamiento periférico que la sociedad bahiense ejerce sobre la comunidad retratada. La idea detrás de la elaboración de aquellas “cabezas” consistió en un proyecto específico del taller, en el que todos los integrantes del colectivo aportaron su marca en las obras y éstas podían ser utilizadas por cualquiera de ellos. De esta forma, buscaron representar la necesidad de “cambiar la cabeza/mentalidad en relación a lo que vemos”.

¹⁶⁵ Estas aclaraciones fueron realizadas en la charla posterior al estreno del film en el evento BAFICI Bahía Blanca, diciembre del 2019.



Figuras 4 y 5. Documental *El huevo del dinosaurio*.

Dos artistas de Los Chopin se desplazan por los bordes de la ciudad.

La referencia cinematográfica a la propia condición de expresión artística también atraviesa la totalidad del film. En numerosas oportunidades, la película se detiene en escenas poéticas, de un carácter casi onírico, en las que los artistas y sus familias crean

arte en una película sobre arte. En relación a este punto, hay otra secuencia clave: el momento en que Los Chopin son invitados a una clase de la escuela local de artes visuales para intervenir en las obras de los estudiantes, al mismo tiempo que los estudiantes dejan su huella en las obras de Los Chopin. La cámara cinematográfica logra, con aquel “registro de lo real”, la producción de algo único: la conformación de un grupo de artistas sin diferencias. Aquí también podemos ver que están “todos juntos”.



Figuras 6 y 7. Documental *El huevo del dinosaurio*.

Pipi pinta a su mamá y dos artistas intercambian sus obras

¿Qué tipo de práctica espacial se gesta en la película? Consideramos que se propicia nuevamente la construcción de una comunidad, en específico una *comunidad de arte*.

De esta manera, podemos establecer una serie de conexiones respecto al tratamiento estético y situado del espacio en ambos films. *Sangre...* y *El huevo...* logran conjugar una misma práctica documental, la de *construir una comunidad del hacer* que se caracteriza por transformar en indistinguibles las diferencias individuales a través de gestos colectivos que articulan las múltiples dimensiones de lo humano (ya sea lo afectivo, lo creativo, lo político, lo intelectual, etc). Cada documental puede ser vinculado a aquel “desafío de fisurar las representaciones instauradas y (...) circular ciertas imágenes invisibilizadas y voces silenciadas”, en el sentido de que no solamente se muestra en la pantalla cinematográfica una serie de sitios que se oponen a la visión culturalmente centralizada del paisaje urbano en Bahía Blanca, sino que también se le da voz a aquellas subjetividades que tradicionalmente no han tenido un espacio representativo en el conjunto social. De allí la propuesta de pensar a estos films como prácticas espaciales, porque consiguen desocultar aquellos territorios relegados por el imaginario colectivo y provocan nuevos sitios en los que “los otros” nos invitan por medio de una cámara a ponernos en su piel.

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo, hemos buscado plantear que el cine documental bahiense reciente puede ser concebido a modo de práctica espacial. Esto implica entender que las imágenes fílmicas pueden representar y producir espacios en pugna con imágenes que forman parte del acervo audiovisual hegemónico propio de la región. Por este motivo, aseveramos el carácter performativo del cine documental en su conjunto, dada la capacidad de crear espacialidades tanto dentro como fuera de la pantalla.

Por medio de un análisis teórico-visual, exploramos atentamente las diferentes modalidades de representación de los espacios y las subjetividades en dos films documentales producidos recientemente en Bahía Blanca. Ambas películas logran elaborar un tratamiento estético y situado del espacio que busca visibilizar ciertos lugares marginalizados por el imaginario colectivo local. Dicho tratamiento se articula a través de una práctica espacial propia del cine documental: la de crear otros modos de “estar juntos”. Por un lado, consideramos que *Sangre de mi sangre* presenta la *construcción de una comunidad de trabajo*, a partir del retrato de los vínculos

entablados entre los espacios, el grupo y las relaciones interpersonales que allí se generan. Por otro lado, es nuestro parecer que *El huevo del dinosaurio* también representa y provoca *la construcción de una comunidad de arte*, en tanto el conjunto de artistas genera sus lazos particulares y personales en relación a los entornos en los que se despliegan. En última instancia, observamos que ambas producciones audiovisuales gestan *comunidades del hacer*, en las que se erosionan las distinciones personales para conjugar, bajo el ojo de la cámara y en forma colectiva, las múltiples dimensiones de lo humano.

Resta aún resolver una diversidad de interrogantes en torno a la temática presentada. ¿Es posible detectar otros modos de práctica espacial que sean propios del cine documental? ¿Existe una especificidad de las producciones fílmicas realizadas en Bahía Blanca? ¿Tiene sentido hablar de un cine documental bahiense? Por el momento, deberán permanecer como disparadores para futuras líneas de estudio que busquen comprender el discurso de lo real como una performance de lo espacial.

Bibliografía

- Campo, J. (2010). Lo real en el cine de lo real. En Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine (AsAECA). Buenos Aires.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburg: Latin American Research Commons.
- Depetris Chauvin, I. (2020). Espacios insulares. Documental y etnografía afectiva de la cultura rapanui. En C. Garavelli, T. Crowder-Taraborrelli, P. Piedras, J. Campo y K. Wilson (Comps.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Lusnich, A. L. y Aisemberg, A. (2021). Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local. *Revista Folia Histórica del Nordeste*, (40), 11-20.
- Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi. El documental como acto performativo. *laFuga*, (15). Recuperado de <https://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>.
- Weinrichter, A. (2004). El imposible documental. En *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Filmografía

Reichenbach J. (director) (2014) Sangre de mi sangre [cinta documental]. Argentina, Francia: Quilombo Films, Iskra, El Desencanto Films

Recio J. (directora) (2019) El huevo del dinosaurio [cinta documental] Argentina: Wanka Cine, Gancho, INCAA.

Las realizaciones documentales y las plataformas de streaming

Scheinig, Matías Martín

matias.scheinig@gmail.com

CCOM/FSOC/UBA

Resumen

Propongo aquí exponer un *work in progress* sobre algunos impactos que están produciendo las plataformas de streaming. Estas tecnologías se imponen actualmente como dispositivos digitales dominantes en las industrias del cine y la tv. Su desarrollo y expansión son parte de la dinámica cultural que también se entrelaza con las redes sociales, webs y aplicaciones, y con las experiencias de usos. Nos enfocaremos en el vínculo entre plataformas de streaming y la realización documental contemporánea en Argentina, partiendo desde algunos interrogantes. ¿Cuál es el proyecto amplio de estas plataformas? ¿Qué subjetividades interpelan y construyen? ¿Cuál es el vínculo específico que establecen con la tradición documental argentina? ¿Cuál puede ser el rol de una plataforma estatal? ¿Cuáles son las posibilidades y límites de estas políticas públicas dentro de las crisis que el neoliberalismo predispone para la cultura? El texto a continuación busca enlazar las dimensiones propuestas para la Mesa de exposiciones: la historia, la tecnología y cine documental en Argentina. Reflexionar sobre las tecnologías actuales impulsa trazos sobre un posible futuro, pero es necesario pensar ese devenir como algo abierto. En todo caso, abordamos críticamente las tendencias presentes antes que se consideren nuevamente como el fin de la historia.

Acerca de lo histórico

El primer término que compone el eje de análisis de esta mesa invita a definir con mayor precisión el momento histórico que abordaremos. Iniciemos el recorrido a partir del “Realismo capitalista” del británico Mark Fisher (2016). Esta idea permite considerar la brutalidad contemporánea como condición propia de las relaciones sociales de existencia, que se expresa en la creciente y acelerada acumulación de riquezas en las cuentas de unos pocos empresarios; y una serie de desamparos en los sectores vulnerables. Según la publicación del ranking anual de la Revista Forbes de las primeras 10 personas más ricas del mundo, 7 dirigen corporaciones de tecnología digital. Destaca OXFAM en su Informe “Las desigualdades matan” (2021) que la riqueza de aquellas 10 personas se ha duplicado en relación al año 2020, aumentando una vez más la tendencia a la concentración de la riqueza y al aumento de la desigualdad en el mundo. Es destacable que este aumento descontrolado se haya

intensificado en plena pandemia Covid 19, cuando tuvimos que recluirnos al encierro en nuestros hogares y estar conectados a pantallas como única posibilidad y salida para reemplazar la presencialidad impedida o restringida. Pero estos hechos no pueden expresarse de manera aislada si no se señala que son la expresión de una serie de circunstancias que las políticas neoliberales promueven al garantizar la alianza entre estas grandes corporaciones y gobiernos. Una consecuencia de esto es, por ejemplo, la obturación a un gravamen por renta inesperada para aplicar a este sector *Big Tech*. A este vínculo entre gobiernos y corporaciones digitales Naomi Klein lo definió como “Screen New Deal”. Volviendo a Fisher, el autor ubica a esta etapa del capitalismo a partir de algunos gestos de victoria de Margaret Thatcher ante las huelgas mineras de 1984 y 1985, donde surgió el slogan “No hay alternativa” (al capitalismo neoliberal y sus embestidas). Pero es necesario recordar que unos pocos años antes, ya el laboratorio neoliberal se había instalado primero con la dictadura en Chile en 1973, y tres años después en Argentina. La violencia y el terrorismo de Estado para perseguir, desaparecer y asesinar a trabajadoras y trabajadores, dismantelar el entramado estatal y social de bienestar colectivo de derechos, iniciar una etapa de transferencia de deuda privada al Estado y de endeudamiento con organismos internacionales de crédito, y arrasar el aparato productivo nacional mediante el dominio de las especulaciones financieras, fueron las circunstancias que dieron inicio a la ofensiva neoliberal. Fue en ese período de la historia reciente cuando comienza la reconversión de la economía capitalista.

Otra de las caracterizaciones más recientes acerca del momento que nos toca vivir es el que se expone en “Capitalismo de Plataformas”, Srnicek (2018). Su recorte es procedente porque nos acerca inmediatamente al problema de las tecnologías contemporáneas, pero además las circunscribe dentro de las relaciones sociales y económicas imperantes que venimos analizando. El autor canadiense analiza el rol de las corporaciones de tecnología digital que mediante sus sistemas hacen subsistir a la economía capitalista a partir de la extracción y comercialización de datos provenientes de las y los usuarios conectados a estas plataformas, aplicaciones y dispositivos. Su análisis acerca de la reconversión del capitalismo y sus medios tecnológicos se basa en identificar tres crisis globales: recesión económica y avance del liberalismo en los años 70s; explosión de la burbuja *punto.com* hacia fines de los 90s e inicio del siglo XXI; y la última crisis financiera del año 2008. En estos tres procesos el autor analiza los

vaivenes, las pujas y las diferencias irreconciliables entre las posiciones neoliberales y las políticas de los Estados de bienestar. No es casual que los tres momentos seleccionados por Srnicek tengan sus correlaciones en nuestro país: la crisis y desmantelamiento del Estado de Bienestar en los 70s –ya mencionado en el párrafo anterior-; la crisis de la convertibilidad de pesos a dólares, estallido estructural determinante en el año 2001; y, finalmente, la crisis de las retenciones a las agroexportaciones y el lock out rural del 2008, en línea con la recomposición de los poderes concentrados ya con representación gubernamental, mediante el acceso –ese mismo año- al poder porteño del PRO en la autonomizada ciudad de Buenos Aires.

Lo tecnológico

El segundo término que se propuso para la presente Mesa es el de lo tecnológico. Si bien ya venimos mencionando algunos aspectos históricos como condiciones de posibilidad de las tecnologías actuales, ya que no es posible pensarlo esencialmente por fuera de toda relación social, aquí sumaremos algunas otras referencias. Desde los años 70s del siglo pasado las nuevas tecnologías informáticas comenzaron a imponerse progresivamente, alcanzando presencia absoluta en la vida cotidiana de los últimos años, mediante un ritmo constante de aceleración. Flavia Costa (2021) enumera una serie de hitos tecnológicos desarrollados por el sector militar norteamericano para alcanzar la intercomunicación entre computadoras entre los años 50s y 70s, en plena “guerra fría”. El sistema de defensa se constituía en una red estratégica para que el dispositivo pudiera preservar el mando frente a eventuales ataques. El origen bélico de internet es su condición de posibilidad y de expansión, definiendo así un aspecto que incide también en su matriz económica. La expansión territorial implica un desarrollo planetario garantizado a través de un tendido de cables submarinos y cables terrestres, como así también la circulación espacial de satélites. Este expansionismo global agua-tierra-aire se completa con la industria de la extracción de minerales –tales como el litio, el silicio o el platino, por ejemplo-. En *Una geología de los medios*, su autor señala que:

la historia de los medios es parte de las historias de la expansión global a través del colonialismo y la carrera por los recursos ... estamos viviendo hoy en día una nueva fiebre geopolítica.

Operaciones militares, corporativas y científicas van de la mano en las regiones del Ártico, en peligrosas zonas de África, Afganistán y, por caso, en ultramar en busca de los recursos profundamente ocultos ... la carrera geopolítica por los recursos se corresponde con las necesidades geofísicas de las tecnologías avanzadas. (Parika, 2021: 59)

Según el autor, la matriz extractiva de tierras raras y minerales garantizan la producción masiva de dispositivos hardware. Las plataformas completan esta matriz mediante el diseño y programación del software informático y el sistema algorítmico de inteligencia artificial para extraer información sensible. El paradigma científico tecnológico basado en los cálculos matemáticos replica aquella búsqueda de valor por la extracción de elementos de la naturaleza hacia la extracción de datos (datamining) producidos por cada ser humano que manipula un dispositivo digital interconectado. Las plataformas y aplicaciones basan su negocio en el masivo e ininterrumpido flujo de datos que producen lxs usuarixs (productorxs de datos). Este modelo de negocios implica el fin de la privacidad y de la intimidad, constituyendo como rasgo de época la transparencia de lxs usuarixs. Paradojalmente la opacidad queda a resguardo en favor de las corporaciones, ya que éstas no hacen evidentes sus algoritmos de extracción de datos, la direccionalidad del uso, ni la métrica de análisis, entre otras tantas políticas encriptadas.

A partir del año 2008, momento de crisis económica global, se despliega una etapa particular del desarrollo de las tecnologías digitales. Según Srnicek, las grandes corporaciones han expandido su capital combinando toma de deuda privada con los Estados, y posterior fuga de ese dinero hacia paraísos fiscales. Este mecanismo, que evita el pago de impuestos de la masa monetaria offshore fugada, viene obligando a los Estados a adoptar políticas de austeridad producto de ese drenaje de evasión impositiva. La austeridad económica reduce la acción protectora del Estado a los sectores más vulnerables y así las políticas públicas sociales se restringen cada vez más. La crisis del 2008 aumentó la desigualdad, acelerando la acumulación por parte de los hombres más ricos del planeta, dueños de estas corporaciones. Este proceso dejó a la clase trabajadora en una situación de indefensión, sometida a condiciones de explotación y precariedad cada vez más extendidas. Las corporaciones tecnológicas son parte fundamental de la reconversión del sistema capitalista; postergando el colapso.

Pero la extracción de los elementos de la naturaleza pone en riesgo la vida planetaria, haciendo visible la posible finitud del sistema. Todas las corporaciones tecnocomunicacionales requieren inexorablemente esta succión de elementos naturales, transformándolos en recursos. Se promueve la promesa de una expansión permanente. Esa idea tentadora de futuro feliz, que resolvería cualquier crisis del presente, se convierte en la experiencia propia de la cultura web. Por ejemplo, las plataformas de streaming se muestran como un catálogo sin fin. La mayoría de las plataformas -Netflix, Amazon, Disney +, etc-, no promueven cine clásico, no buscan en la historia del cine el inmenso caudal de material existente y archivado. Al contrario, todo el tiempo invierten dinero en nuevas producciones. Se estrenan series con finales abiertos para garantizar expectativas de nuevas temporadas. Se provoca un hiperestímulo al consumo de futuros. Y para ello, se fidelizan suscripciones asociadas automáticamente a débitos de las tarjetas de crédito, normalizando la condición de individuos con necesidad de endeudamiento.

Por un Cine Documental argentino

La tercera y última dimensión de análisis propone abordar al presente del cine documental argentino. El crecimiento de colectivos de documentalistas y sus respectivas realizaciones está vinculado a las manifestaciones y luchas sociales durante la crisis local del 19/20 de diciembre del 2001. El resultado de esta politicidad tiene su correlación con las líneas de fomentos del Estado nacional: la emblemática “5ta vía” o “vía digital”, implementada a partir del año 2007. A partir de esta línea presupuestaria la realización documental tuvo un período de institucionalización y expansión (2007-2015), en una armónica tensión entre las demandas de derechos de los diferentes actores y actrices del sector documental, y las respuestas estatales mediante políticas públicas de garantía y ampliación de derechos. El período 2016-2019 bajo las políticas neoliberales del gobierno macrista devolvieron a la escena pública la conflictividad. Los últimos dos años (2020-2021) signados fundamentalmente por la pandemia profundizaron esa crisis de arrastre.

El documental argentino es un sector expandido, comprometido socialmente, equipado y cooperativo. Se visibiliza en cientos de documentalistas, productoras y colectivos de documentalistas que se nuclean en una serie de asociaciones. El resultado

estadístico es que entre el 2008 y el 2021 se han estrenado en sala 702 documentales - representando el 33,20% del total de películas estrenadas- siendo de 2.304.741 la taquilla en la sumatoria de estos años (Fuente: INCAA). Entonces, una de las razones que explican la crisis actual es que este sector tan dinámico al mismo tiempo depende casi exclusivamente de las políticas públicas, ya que sin el Estado este campo laboral y de producción está totalmente hegemonizado por las lógicas mercantiles y de la industria privada, tanto local como global. Pero el Estado enfrenta una típica crisis de ajuste y endeudamiento, y el sector de realización documental –como otros sectores de la cultura y el arte- sufre las consecuencias.

El movimiento de documentalistas organizadxs sostuvo el estado de movilización casi permanente entre 2016 y 2019, dando visibilidad al conflicto y a los reclamos. Fundamentalmente desplegó acciones de presión para modificar las políticas hacia el sector. Muchos y diversos han sido los problemas denunciados y las proclamas que se fueron acumulando en esos años del gobierno macrista: denunciar la subejecución de partidas presupuestarias destinadas al Fondo de Fomento Cinematográfico; denunciar el uso de presupuesto público para beneficiar a las exhibidoras privadas transnacionales; exigir el aumento de la cantidad de salas estatales de cine con precios populares en los valores de las entradas; proyectar las películas documentales en salas de cine en lugar de pasarlas directamente por la televisión; nombrar al Consejo Asesor del Cine; destinar cuota de pantalla del 33% para el cine nacional; garantizar la participación de las asociaciones de documentalistas en la redacción del Plan de Fomento; garantizar el crecimiento de la producción; incluir en el Plan de Fomento a la “vía digital” con mayor cantidad de presupuesto; procurar mayor transparencia y menores restricciones en las otras vías de fomentos; modificar las normativas para que se integren a las asociaciones nacionales de documentalistas a los comités de evaluación que aprueban los proyectos presentados; revocar las trabas administrativas y retrasos en los cobros de las cuotas de los créditos y de los subsidios otorgados; evitar el achicamiento presupuestario destinado a los Festivales de Cine y a la exhibición.

Una de las discusiones actuales gira en torno a la revitalización del fondo de fomento que históricamente se componía por un porcentaje de la venta de entradas de cine. La pandemia obligó al cierre de las salas durante más de 1 año, y, luego de la reapertura, no se mantuvo el volumen de espectadores habituales (espectadorxs en enero 2019:

4.336.055; enero 2020: 4.401.193; y enero 2022: 2.445.000. Fuente: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=17604>). Esto pone en riesgo las producciones a futuro, ya que el Fondo de Fomento se reduce con la disminución de venta de entradas a salas de cine.

Además, se promulgó la ley n°27.432 en el año 2017. Esta Ley haría que el Fondo de Fomento Cinematográfico deje de recibir el 31 de diciembre de 2022 presupuesto directo. Ante este panorama los colectivos y asociaciones de documentalistas han iniciado una campaña advirtiendo la necesidad de continuar con el Fondo de Fomento Cinematográfico¹⁶⁶. Otra posibilidad fue señalada en diferentes oportunidades durante la pandemia, la de regular a las plataformas extranjeras de streaming que operan con sus servicios en la Argentina. En este sentido el ex Presidente del INCAA, Luis Puenzo, al iniciar su gestión en el 2020 había deslizado esa posibilidad informando que se estaba estudiando la ampliación del impuesto de la Ley del Cine a estas plataformas, para derivar el 10% del IVA que ya pagan lxs suscriptorxs al Fondo de Fomento; Fondo que pasaría a ser “Audiovisual” en lugar de “Cinematográfico”. Esto se diluyó inmediatamente, y la presidencia de Puenzo atravesó las críticas de los colectivos documentalistas hasta ser desplazado de su cargo luego de una manifestación reprimida por la Policía de la Ciudad, el 13 de abril de 2022.

La digitalización acelerada de la vida cotidiana producto del encierro sufrido con la pandemia COVID19 generó un crecimiento a nivel nacional y global del uso de estas plataformas. El cine no fue la excepción, y se trasladó de la sala al hogar. Tanto las opciones privadas transnacionales (Netflix, Amazon, Disney +, Star +, Paramount, HBO, etc), como la estatal argentina (Cine.Ar) han aumentado el número de suscripciones. Las salas cerradas de los cines en todo el mundo se transformaron en accesos y conexiones a internet mediante los diferentes dispositivos digitales hogareños (Smart tv, tablets, notebooks, Smartphones). ¿Son estas plataformas una oportunidad para garantizar la continuidad y crecimiento del cine documental? ¿Serían paradójicamente parte de la crisis?, ¿Pueden transformarse en la definitiva clausura de una época para el cine? ¿Amenazan las lógicas inmateriales de estas plataformas globales la posibilidad de la soberanía nacional? ¿Es cine el que se aloja y

¹⁶⁶ Al momento del ingreso a publicación de este documento se había votado favorablemente en Diputados del Congreso de la Nación un nuevo proyecto de Ley que extendería hasta el año 2072 la vigencia actual del Fondo de Fomento.

vemos en las plataformas de streaming? ¿Da lo mismo desplazarse hasta una sala de cine que conectarse a un dispositivo para acceder a una plataforma mediante una pantalla de 30, 15 o 6 pulgadas?

¿Odeón - Cine.Ar Play o el Netflix criollo?

El 15 de noviembre de 2015, luego de conocerse la derrota electoral de su Frente, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner anunció el lanzamiento de una plataforma estatal de streaming con contenido de cine nacional. Fue una de las últimas políticas públicas anunciadas por aquel gobierno, en el contexto de incertidumbre respecto a la continuidad de esta política, y otras, a partir del inminente cambio de gobierno. La llamaron Odeón en homenaje a la sala de teatro inaugurada en el país en 1891. Allí se había realizado la primera proyección cinematográfica en 1896, al año siguiente de la mítica función de los hermanos Lumiere en París. Argentina fue pionera mundial en exhibir cine. A la plataforma Odeón se la presentó como el “Netflix criollo”, haciendo referencia a la plataforma con sede en California, para que fuese fácilmente identificable con la única que ya estaba funcionando en el país. Argentina fue pionera en la instalación de Netflix en un país de habla hispana. Odeón ¿era una plataforma desarrollada bajo el modelo de Netflix? ¿en que se parecen estas dos plataformas?

Uno de los fundadores de Netflix es Reed Hasting, quien había estudiado matemáticas y computación. Se puede leer en internet que Hasting también había recibido entrenamiento en el Cuerpo de Marines, desde donde había sido enviado a misiones de paz hacia diferentes partes del mundo. Finalmente fundó la empresa Pure Software. En 1997 la vendió e inició la historia de Netflix. Hoy integra la lista de multimillonarios del mundo.

La historia oficial que la propia corporación informa en su página web destaca una serie de hitos. Netflix surge como idea en el año 1997 cuando sus dos fundadores prueban el sistema de envío de un dvd por correo hacia un domicilio propio. En 1998 cuelgan un catálogo en una página web y ofrecen el servicio de alquiler online y envío del producto al hogar, al estilo Amazon. En 1999 el modelo cambia al servicio bajo suscripción. En el año 2000 se pone en funcionamiento el sistema de recomendación personalizada en base a la valoración que hacen los suscriptores de las películas vistas. En 2002 Netflix comienza a operar en NASDAQ con el valor de 1USD por acción. En

2005 desarrolla los perfiles que permiten crear listas según usuarixs y estados de ánimo. En el año 2007 transforma el modelo inaugurando el servicio de streaming para visionar películas y series en tiempo real. En 2010 se puede utilizar la plataforma en dispositivos móviles. En 2011 se incluye un botón rojo con el nombre de Netflix en los controles remotos de Smart tvs. En 2013 se estrenan las primeras series originales, entre ellas *House of Cards*: sus guiones se basaban en preferencias del público de acuerdo a un trabajo de recolección y análisis de datos. En 2016 se habilita la posibilidad de descargas para permitir la visualización sin necesidad de conexión a internet. En 2017 Netflix gana su primer premio Oscar. También lanza historias interactivas. En 2021 supera los 200 millones de suscriptorxs. Para ampliar esta historia se puede acceder a https://about.netflix.com/es_es.

Netflix es el modelo ejemplar de plataforma de streaming. Un servicio corporativo emergente en aquel territorio californiano donde se reproducen las *start ups* de escala global que son parte de la reconversión del sistema capitalista. Eric Sadin en su ensayo “La silicolonización del mundo” identifica 5 diferentes etapas de Silicon Valley. En la actual etapa el valle de silicio “ya no es un territorio sino un espíritu” que se globaliza, y define los rasgos culturales de Netflix –y de tantas otras corporaciones como Uber, Facebook, Amazon, Google, etc.-: “Lo que tiene lugar en la actualidad es un derrame doble y que toma la forma de una doble conquista: la conquista del mundo y la conquista de la vida”. (Sadin, 2021)

En Argentina, la plataforma Odeón surgió como una política pública de Estado. La visión fue ofrecer una nueva posibilidad de exhibir cine nacional y de acceder a éste en cualquier hogar del país con conexión a internet, pensando federalmente en las lejanías o dificultades de lxs ciudadanxs para desplazarse a una sala de cine. El proyecto virtuoso implicó la articulación con la empresa estatal de satélites ARSAT que desarrolló la tecnología. También podría haber sido un recurso de contenidos artísticos y culturales con fines educativos a partir de la articulación con el programa Conectar Igualdad, dedicado a la distribución de computadoras entre estudiantes y docentes de escuelas públicas. Así se la había imaginado quienes trabajaron durante el año 2015 hasta su lanzamiento. Sin embargo, las políticas de desmantelamiento de sectores estratégicos del Estado comenzaron con el nuevo gobierno asumido en 2015. El macrismo le quitó presupuesto, funciones, y equipos de trabajo a ARSAT. Esto impactó directamente en las posibilidades de funcionamiento y expansión de la plataforma

Odeón. A pesar de su relanzamiento, ya con el nuevo gobierno, bajo una nueva estrategia de marca no hubo progresos concretos. Se unificó con el nombre Cine.Ar a las salas de cine, tv y la plataforma, cada una con una especificidad, asignándose a la plataforma el nombre de Cine.Ar Play.

Efectivamente, Cine.Ar Play no puede ser comparado con Netflix. Una política pública estatal de garantía de derechos se diferencia de una corporación cuya búsqueda es principalmente mercantil. Sin embargo, una política pública no puede garantizar derechos, y menos soberanía, cuando la gestión de gobierno tiene un sesgo empresarial cuya forma de equilibrio de cuentas y contención social termina siendo el megaendeudamiento externo. Según sus propias palabras, la elección del entonces presidente Macri era Netflix, cuando dejaba de gestionar el país a partir de las 19hs.

Para dinamizar esta política pública podría pensarse como paradigma organizador del sector de plataformas de streaming, dando inicio a un debate acerca de un posible régimen impositivo a las corporaciones extranjeras que extraen datos y dinero, direccionando esos flujos hacia sus casas matrices en otros países, eludiendo fronteras y controles. Este sería un primer rasgo para volver a construir principios de soberanía, en este caso ligada directamente a lo cultural y audiovisual. Pero a partir de su responsabilidad pública es necesario que esta plataforma estatal garantice la transparencia acerca de cómo recolecta y utiliza los datos mostrando a cada usuarixs qué le fue extraído. Es necesario debatir la responsabilidad ante la privacidad, y la dinámica extractiva de datos. También sería fundamental diseñar las formas de complementación entre Cine.Ar con las salas cinematográficas de todo el país.

La tradición del cine documental argentino requiere de las salas de cine, de espacios de reunión y encuentro donde proyectar películas. Porque es después de las proyecciones cuando las personas pueden debatir entre sí, y muchas veces con la presencia del equipo de realización, intercambiar puntos de vista, producir sentidos y sentimientos colectivo. Esto contribuye a la construcción de la memoria e identidad social. La tradición del documentalismo en Argentina –y también Latinoamericana- se enfrenta a la tendencia global que venimos analizando en estas páginas. En su libro “En lo que queda del cine”, Jacques Aumont caracteriza algunos aspectos centrales de la “experiencia del cine”, vivenciada en las salas: la oscuridad de la sala; recibir la imagen desde la espalda hacia la pantalla frontal; y fundamentalmente el tiempo dedicado en

exclusiva a estar sentado frente a esa gran pantalla. En síntesis, el “rasgo esencial del dispositivo cine: la gestión temporal de una mirada atenta” (Aumont, 2020).

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ahmed, N. (2022). *Las desigualdades matan*. Informe. UK: Oxfam International.
- Aumont, J. (2020). *Lo que queda del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Taurus.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Klein, N. (13 de mayo de 2020). How big techs plans to profit from the pandemic. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/news/2020/may/13/naomi-klein-how-big-tech-plans-to-profit-from-coronavirus-pandemic>.
- Lista de billonarios 2022. *Revista Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/billionaires/#version:realtime>.
- Parika, J. (2021). *Una geología de los medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Sadin, E. (2021). *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de Plataformas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Estilo e técnica de um inventário do presente - O duplo personagem/ator em *Sete anos em maio*¹⁶⁷

Ricardo Tsutomu Matsuzawa¹⁶⁸

ricardo.matsuzawa@gmail.com

USP/UAM

Rosana Cordeiro Parede¹⁶⁹

roparede@gmail.com

UAM

Resumen

O filme apresenta o estado de exceção presente na periferia em um duplo ético da impossibilidade da representação e uma experiência de exposição direta, em fabular o irrepresentável. O média metragem navega contra a quimera construída de uma pacificação vista de cima para baixo, controladora e mantenedora da desigualdade, impositiva à naturalidade e aceitação passiva. O protagonista Rafael dos Santos Rocha, não se destaca na peça apenas como vítima com a sua mera presença de corpo e visibilidade, mas o aparta com uma voz participativa, potente e ativa de suas experiências. Na figura de um narrador como transmissor da memória em sua oralidade, Rafael se auto representa no duplo personagem/ator. Em torno do seu trauma e o seu constante reviver, o seu corpo vaga se reencontrando-o, deslocando a sua experiência para o presente e evidenciando que ele não é apenas mais um número estatístico para se tornar sujeito, protagonista desta cruel fabulação da barbárie. A obra como um "inventário do presente" (Xavier, 2006) amplia a discussão da identidade com seu personagem/ator. Mas entre tantos milhares de incontáveis vítimas da opressão do estado, como Rafael, entre tantos outros maíes e mortos que empilhados tampariam o céu.

A comunicação pretende discutir o duplo da representação ator/personagem do protagonista Rafael dos Santos Rocha no filme *Sete Anos em Maio* (2019) de Affonso Uchoa. Peça que se destaca por suas escolhas estéticas que adotam algumas práticas

¹⁶⁷ Texto derivado e atualizado da apresentação: *Sete Anos em Maio: Estilo e técnica de um inventário do presente* In: 4º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - Reflexões sobre o ecossistema midiático pós pandemia, 2021, Aveiro.

¹⁶⁸ Mestre e professor em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi, doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo.

¹⁶⁹ Mestra, doutoranda e professora em Comunicação na Universidade Anhembi Morumbi.

contemporâneas presentes em algumas obras no cinema brasileiro. Procedimentos transitam em uma relação das intersecções entre documentário e ficção em suas atribuições canônicas, apresentando uma linguagem onde o personagem principal trafega entre atuar e narrar sua própria história.

O filme apresenta o estado de exceção presente na periferia em um duplo ético da impossibilidade da representação e uma experiência de exposição direta, em fabular o irrepresentável. O média metragem navega contra a quimera construída de uma pacificação vista de cima para baixo, controladora e mantenedora da desigualdade, impositiva à naturalidade e aceitação passiva. Destacando o personagem principal, Rafael dos Santos Rocha, não apenas como vítima com a sua mera presença de corpo e visibilidade, mas o aparta com uma voz participativa, potente e ativa de suas experiências. Na figura de um narrador como transmissor da memória em sua oralidade, Rafael se auto representa no duplo personagem/ator. Lembrando a afirmação de Shohat & Stam: "É necessário até mesmo não pensar na representação como um fardo, mas como um prazer e uma responsabilidade coletiva em vez do 'no lugar de' e sim 'em relação a' " (Shohat y Stam, 2006: 452). Em torno do seu trauma e o seu constante reviver, o seu corpo vaga se reencontrando-o, deslocando a sua experiência para o presente e evidenciando que ele não é apenas mais um número estatístico para se tornar sujeito, protagonista desta cruel fabulação da barbárie. O filme condiciona o espectador, a testemunha dessas ocorrências, um relato que permite o reviver do trauma que nunca é esquecido, perpetuando a dor. Além de apresentar a realidade da periferia, o outro que vive às margens da sociedade, sempre obrigado a se submeter à ação violenta do Estado que permanece ancorado no racismo estrutural sempre justificando o uso da força de segurança pública a fim de manter a ordem, o conceito "imunológico" de Han, a polarização do "dentro e fora, amigo e inimigo, ou entre próprio e estranho" (Han, 2015, pg, 7). O Estado e a força de segurança partem do denominado sistema imunológico que, cegamente, eliminam qualquer desarmonia, potencializando o racismo, identificando os pobres jovens periféricos como um incômodo, propagando a sua repressão e violência arbitrária e desumana. Além disso suas ações contribuem para a desunião entre os oprimidos que por medo não consegue se apoiar gerando ataques e julgamentos entre os iguais, promovendo o genocídio da população em sua maioria preta. Uma alteridade através da negação do outro e a positivação de um status quo do racismo estrutural.

Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela negatividade de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de positividade. Assim, eles escapam a qualquer técnica imunológica, que tem a função de afastar a negatividade daquilo que é estranho. (Han, 2015: 7).

O reviver e sua rememoração colocam o trauma central como um rastro de sangue no asfalto, como se fossem pegadas que não podem ser esquecidas. O filme se coloca como um monumento com finalidade de perpetuar, destacar e imortalizar o inimaginável, a história de um personagem, Rafael, que a partir de sua própria vivência revela as histórias não contadas por muitos sobreviventes e que segue lutando para que elas não ocupem um espaço de esquecimento promovido por uma sociedade que pretende desaparecer com esses fatos. Revisitando as obras de Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história” (Benjamin, 1994. 223).

O filme é todo construído com a troca e escuta, onde o representado (personagem) e quem filma se abrem para uma experiência, uma relação, um pertencimento, fala e escuta, – com quem filma e quem é filmado (Comolli, 2008) - uma tentativa de minimizar a alteridade, as assimetrias e hierarquias das relações entre realizador e o retratado. Aplicando as técnicas e formas de produção com uma inventiva economia dos recursos disponíveis - nossa incapacidade criativa de copiar (Gomes, 1996) - o cineasta, Affonso Uchoa, descarta a estrutura aristotélica e apresenta formas próprias para uma elaboração sofisticada e formal de sua obra e concomitante às práticas cinematográficas periféricas com uma dupla tarefa apontada por *Liliane Leroux*:

(...) ir contra não apenas os regimes do cinema *mainstream* ou colonial, ou hollywoodiano, mas também, e talvez sobretudo, ir contra os estereótipos do próprio cinema nacional de vanguarda, realizado por intelectuais brancos, de classe média/alta, um cinema radical em muitos sentidos, porém repleto de problemas no que diz respeito à representação do pobre, do sertanejo, do índio, do negro, da mulher e das religiões e culturas afro-brasileiras (Leroux, 2019: 27).

O realizador Affonso Uchoa nasceu em Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte e iniciou sua carreira como assistente de direção após os seus estudos

de cinema em Minas Gerais. O seu primeiro longa-metragem como diretor foi o filme: *A vizinhança do Tigre* (2016¹⁷⁰) que retrata a história de cinco jovens moradores da periferia de Contagem dividindo seu tempo entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança. Esse filme foi premiado na *Mostra de Tiradentes* (2014), *Olhar de Cinema*, *Semana dos Realizadores e Fronteira* e exibido em inúmeros festivais entre eles: *Festival de Hamburgo* (Alemanha), *Barbican Centre* (Inglaterra) e o *Anthology Film Archive* (EUA).

Affonso afirmava ser um cara da periferia e fez faculdade numa época que poucos pobres tinham esta oportunidade. Porém, ao frequentar o mundo intelectual, percebeu que não se encaixava no restrito estereótipo da periferia: branco, estudado, *playboy* demais em um 'entre lugar' de deslocamento e movimento. Essa sensação foi a que o levou a realizar o seu primeiro longa-metragem: *A Vizinhança do Tigre*. Dessa forma ele pôde reafirmar seu olhar sobre a ética da relação e na ética de 'como fazer'.

Seus filmes normalmente retratam personagens periféricos, inseridos em seu contexto social permeados da violência do seu dia-a-dia em conexão direta com pessoas reais e suas vidas ordinárias, cotidianas. Nestes filmes os personagens Juninho, Neguinho, Cristiano, Rafael participam da mesma diegese: a da fabulação, na realidade e na vida.

Na sequência ele colaborou com João Dumans na direção do filme *Arábia* (2017), que rendeu cinco prêmios no *Festival de Brasília* (2017) e foi exibido em mais de 50 festivais nacionais e internacionais. Sua última obra: *Sete anos em maio* (2019) já participou de dezenas de festivais nacionais e internacionais, além de ter recebido 12 prêmios, entre eles: *Visions du Réel* – Nyon (Suíça) - *Prix du Jury Société des Hôteliers de La Côte Média*; *Indie Lisboa* (Portugal) - *Prêmio Silvestre para Melhor Curta-Metragem* e *Film Madrid* (Espanha) *Prêmio de Melhor Filme da Competição Oficial*.

O cinema é um meio jovem, diferentemente dos outros tipos de artes como pintura, literatura e a dança que já existem há milhares de anos. Ainda assim temos uma arte poderosa que nos oferece possibilidades de expressão, denúncia e registros dos acontecimentos. Apesar dessas possibilidades, quando nos debruçamos em uma obra

¹⁷⁰ O lançamento comercial do filme ocorreu em 2016, porém o filme já estava no circuito desde 2014 sendo reconhecido e premiado.

tão simples e ao mesmo tempo tão complexa, questionamos os motivos desse tipo de abordagem em uma obra híbrida que mistura documentário com ficção.

A estrutura narrativa mescla a “voz” do personagem/ator e suas próprias experiências, estruturando em uma fabulação em uma divisão de blocos que vai desde uma pequena introdução da história principal do personagem até a finalização com a encenação de um jogo que ilustra e pontua as relações de poder.

No duplo da representação ator/personagem, Rafael encarna a si próprio, confrontando o reviver a experiência traumática e a representação. A comunicação pretende refletir sobre traços trabalhados do sistema Stanislavski, elementos canônicos e que se tornaram guia para o trabalho do Ator no audiovisual, com suas apropriações e derivações.

Stanislavski apresenta que o seu sistema não é um livro de receita, mas no seu cerne, o trabalho do ator com o personagem é a busca da verdade interior, um *criar*, baseado na observação, imaginação, o resgate de sensações que viveu, memórias afetivas. trabalhando em um processo de SE, “como se fosse. Um acreditar no que se imagina, na incorporação do personagem, imaginação criativa, um criar a vida profunda de um espírito humano e exprimi-la de forma artística. Um trabalho conjunto de corpo e mente (Stanislavski, 1982).

Uma derivação do sistema, foi o método *actor studios*, sendo um pouco reducionista, uma das linhas de aplicação, fórmula que o ator se aproprie das próprias emoções e memórias vividas na construção do personagem, não como instrumento para potencializar a imaginação na criação do personagem, mas na sua incorporação na experiência do *sentir* na *performance*. Com exercícios e práticas, resgatando a memória sentimental e memória afetiva. O Limite entre o viver/sentir e o imaginar.

No filme a relação de *Rafael ator* e *Rafael personagem* possuem linhas de fronteiriças muito frágeis. Em sua atuação e recriar a memória, a fabulação não se difere ao Rafael ator social e ao seu vínculo ao mundo histórico. O seu criar é a própria dor de rememorar. Uma representação reconhecível do mundo em seu duplo: da fabulação e registro. Mas com o personagem subordinada aos interesses e necessidades do projeto e cineasta. Um ato “espontâneo” de *performance* do ator social, mas conduzidas, incentivadas, como nos personagens do documentário ao seu relato, com o seu consentimento informado, mas no filme com o objetivo de extrapolação da

ficcionalização, o “real” configurado no inimaginável, o pesadelo de Rafael, num constante rememorar.

O filme tem início com a tela preta, um som de passos ao fundo e uma atmosfera sonora noturna. Repentinamente a tela mostra uma pessoa andando, Rafael dos Santos Rocha, no meio de uma rua extensa, pouco iluminada (de forma que, em alguns momentos, é possível visualizar apenas a silhueta do andarilho) e com a passagem de veículos em dois momentos (de forma que a iluminação dos veículos não clareia o andarilho). Aos poucos percebemos o som de galos cantando ao fundo, de forma que deixe pontuada a possibilidade de um amanhecer.

Nessa cena introdutória temos uma *mise-en-scène* que apresenta planos que dialogam com a fabulação unida formalmente com recursos e técnicas das obras de ficção. Essa atmosfera é criada em uma configuração de forma que o personagem possa se apresentar com uma aparência autêntica e a cena apresente imagens naturalistas. A exemplo disso temos o andarilho como um *flâuner*, mas diferente do conceito de modernidade e o seu espírito de mobilidade (Benjamin, 1994), se coloca como perdido, sem rumo, em um circular retorno a um reviver um trauma vivido pelo personagem, central na narrativa.

Na sequência seguinte (por um corte seco) a sequência apresenta um grupo de jovens rapazes simulando ser um grupo de milicianos, calçando botas, luvas e usando bastões que se assemelham com armas. Como um jogo eles abordam uma pessoa afirmando ter droga escondida na casa do rapaz e o conduzem para o local onde houve a denúncia. É uma típica “brincadeira” de polícia e ladrão. A encenação/representação feita pelo grupo de rapazes reconstrói o trauma do personagem principal, vítima de uma polícia violenta e corrupta que age por suas próprias regras. Uma encenação bruta se configura como um jogo teatral de *improvisação*, como um psicodrama, um trauma revisto, reconstituído, uma farsa do mal e crueldade. Em um jogo de alteridade de vítimas para algozes, anti-catártica; os jovens da comunidade se colocam no lugar do outro, outro que não os enxergam.

A montagem e a fotografia dialogam com a estrutura formal do documentário e a sequência em sua forma se coloca como classificado por Nichols como um *modo observativo*:

a presença da câmera “na cena” atesta a presença no mundo histórico.
Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento como

imediatamente, íntimo, o pessoal, no momento que ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. (Nichols, 2005: 150).

A luz de um refletor ilumina e detalha aspectos de uma situação, enquanto a câmera que acompanha a encenação/representação dos jovens da comunidade/não atores em confronto com adereços e como um exercício de improvisação em um *estar* em uma situação/sensação traumática para Rafael, mas aparentemente lúdica aos jovens, que vivenciam a violência em seu cotidiano. A experiência do recriar que coloca Rafael neste jogo, um viver/reviver traumático. Jogo que o coloca como o ser/sensação dos jovens fabulando os algozes, na impossibilidade de alteridade que o fazem sentir o momento, mas não o de rememorar a experiência.

Em um corte seco, a próxima cena apresenta casas ao fundo e o rapaz ainda andando ainda no escuro, sem rumo. O corpo vaga e reencontra o espaço do trauma.

Em mais um corte seco a cena muda mostrando agora uma lata com gravetos em chamas e na sequência um homem parado inicia seu relato após 30 segundos do seu rosto em cena.

Rafael inicia o relato de sua vida naquela noite em que foi abordado por policiais e acusado de algo que ele afirma não ter feito. Após pouco mais de 16 minutos de fala em câmera fixa, o plano é cortado para uma segunda pessoa (o ouvinte da história no filme) que fica por 20 segundos em silêncio antes de começar a falar.

Nesse instante o ouvinte passa a interagir com o Rafael e afirma que quase todas as histórias que ele ouve (de pessoas como ele) se parecem com a história dele (a de pessoas de pele preta que sofrem os mesmos tipos de preconceitos). Rafael continua seu relato que agora tem a interação da outra pessoa em cena que complementa com informações relevantes ao se relato.

Nesse momento o filme apresenta um relato importante a respeito da união de classes, deixando claro que a desunião dos mais oprimidos também tem grande responsabilidade pelos ocorridos na sociedade. A conscientização de que a luta continua (ainda que nem todos enxerguem) faz parte da fala final dessa cena.

Um longo depoimento conta em detalhes a história do personagem que, apesar de atuar, é o protagonista de sua própria história. O testemunho, a lembrança, memória do reviver o trauma no presente. O registrado e enquadrado como um personagem de um documentário com a interferência de elementos diegéticos e imprevisíveis do espaço, como carros, caminhão ou uma motocicleta. Após minutos no mesmo plano de câmera, a ruptura de um contracampo ocorre e revela a pessoa que ouve o relato real utilizando um contra plano que desconfigura a percepção da estrutura documental para a fabulação com a entrada do diálogo do personagem. O ouvinte (Wenderson Neguinho), reflexo de um igual, um duplo jovem pobre, periférico e preto. Expande a experiência do trauma individual com realidade e prática do Estado e força policial. Em sua especificidade de *mise-en-scène*, a cena se coloca como Oliveira destaca: " 'minutos extraordinários de verdade' que derivam da destruição da montagem sintática e da rejeição do jogo dramático convencional " (Oliveira Jr, 2013: 92). *Rafael ator* e *Rafael personagem* se configuram em um uno a representação, entre o fabular e o documentar.

A cena seguinte apresenta pessoas caminhando (maioria de pele preta e com chinelos calçados nos pés) em direção a um pátio onde na cena seguinte todos estão organizados em filas, olhando para frente e respondendo a um policial que inicia uma brincadeira conhecida como. "Morto ou Vivo" (morto agacha e vivo se levanta).

Jovens moças e rapazes fazem parte da dinâmica que ocorre nos minutos finais do filme. Um a um vai sendo eliminado do jogo e ao final Rafael é o último participante (no jogo esse seria o vencedor; sobrevivente pois ficou até o final). O policial repete e palavra "morto" algumas vezes, mas o Rafael não se mexe.

Em um plano aberto e som ambiente a cena termina com corte seco para a tela preta, que mantém o som ambiente da rua enquanto os nomes da equipe aparecem no final.

Uma postura ensaística final entre um "jogo", morto, vivo, morto e as relações de poder, onde o estado encara o pouco valor e importância dos jovens periféricos. Ensaio como apontado por Szafir: "se configura, enquanto forma como crítica sistêmico-contextual, para além de uma ideia tradicional de verdade, visa a discussão de ideias, a expressão de uma experimentação em reflexão argumentativa" (Szafir, M., 2015: 153).

A experimentação desloca novamente a narrativa para o trauma, mas agora destacando neste jogo a crueldade de repressão e violência oferecidas pelo Estado. Quem comanda de forma autoritária na fabulação do *jogo* no filme é um policial demonstrando a

possível realidade violenta determinante a todos os jovens pobres da comunidade, na má consciência de classe, em uma maldade pura e gratuita com intenção de segregar.

A ausência de trilha sonora musical (diegética ou não-diegética) no filme expõe uma aspereza e economia, a música não é permitida, referendando a intensão da busca do real e a sua máxima da ausência de instrumentalização, falácia ainda padronizada. Os *foleys* constantes dos sons das chamas das fogueiras apresentam-se como uma metadiegeese, “sonoridade que traduz o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação.” (Barbosa, 2001: 2). Dessa forma os sons trazem a intenção de evidenciar as tensões do trauma exposto por Rafael em suas temporalidades, além do potencializar o hiper-realismo do som ambiente do espaço, que provocam a imersão na realidade e a experiência da brutalidade e barbárie. Em sua fala Rafael afirma: “O pior é essa raiva, que nunca passa”. Sensação que, no seu rememorar o trauma, fica presente como também o seu não esquecimento sobre o ocorrido. Mas o compartilhamento do testemunho coloca a todos os espectadores o convite a conhecer a história e a não esquecer o relato da justa raiva compartilhada, destacada por Freire na educação: “Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador” (Freire, 1997: 41).

Se a ficção pode ser considerada “suspensão da descrença” - “uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é e ponto final” (Machado, 2011, pg. 7). Em *Sete anos em Maio* a relação entre a fabulação, o registro documental e o mundo histórico, se coloca como um “inventário do presente” (Xavier, 2006) ampliando a discussão da identidade com seu personagem/ator. Em *Sete anos em maio* temos Rafael do Santos Rocha, um sobrevivente que expõe sua história de dor, humilhação e exílio, que compõe os dados estatísticos do estado de exceção presente nas periferias brasileiras - “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009: 58) - mas entre tantos outros “maios” e outros milhares de incontáveis vítimas da opressão do Estado, mortos que empilhados encobririam o nosso céu. Mas não há noite que dure para sempre.

Bibliografia

- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Barbosa, A. (2001). *O som em ficção cinematográfica*. Escola de Artes – Som e Imagens, Universidade Católica do Porto.
- Bordwell D. y Thompson, K. (1985). Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. En E. Weis y J. Belton (Eds.), *Film Sound: Theory and Practice*. Nova York: Columbia University Press.
- Bhabha, H.K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. V.1. São Paulo: Brasiliense.
- Bergamaschi B. y Kuhnerth D. (23 de abril de 2020) A arquitetura do desaparecimento – Entrevista com Affonso Uchoa. *Revista Beira*. Recuperado de <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-affonso-uchoa-a90f4e40e13d>
- Bordwell D., Thompson K. y Smith J. (2010). *Film Art: An introduction*. Nova York: McGraw-Hill Education.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freire, P. (1997). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários a prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e terra.
- Gomes, P. E. S. (1996). *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizontes: Humanitas.
- Han, B. (2015). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Leroux, L. (2019). A Baixada tem, a Baixada filma: a periferia, da representação à autoapresentação. En M. Sales, P. Cunha y L. Leroux (Orgs.), *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Rio de Janeiro: Nós por cá todos bem/LCV.
- Lins, C. (2008). *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Machado, A. (2011). Novos territórios do documentário. *DOC On-line*, (11). Recuperado en www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Oliveira Jr, (2013). A mise en scène no cinema: *Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus.
- Parede R. C. y Matsuzawa R. T. (noviembre, 2021). Sete Anos em Maio: Estilo e técnica de um inventário do presente. Mesa 1: Arte e estética. *4º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - Reflexões sobre o ecossistema midiático pós pandemia*.

- Ranciére, J. (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.
- Shohat y Stam. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Stanislavski, C. (1991). *A construção do personagem*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1982). *A preparação do ator*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Szafir, M. (2015). Montagens Audiovisuais extra-apropriação: por uma pedagogia do filme- ensaio na cultura digital. En A. S. Brandão y R. L. Sousa (Orgs.), *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus.
- Uchôa, A. (2014). Sete Anos em Maio. Recuperado d <https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal-brasil/sete-anos-em-maio/v/9378713/>
- Xavier, I. (2006). *O Cinema brasileiro moderno*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

Capítulo 5

Poéticas animadas

La animación en el relato testimonial documental: Análisis de caso sobre el cortometraje “Carne” de Camila Kater

Lic. Carignano Martina

marticarignano@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

Lic. Mufari Ayelén

ayelenmufari@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

La animación suele estar vinculada con la idea de lo irreal, lo imposible, sin embargo ha sido un recurso utilizado por muchos cineastas para documentar el universo “real”. El dibujo y lo animado tienen una larga trayectoria en la representación documental, partiendo de las pinturas rupestres, los jeroglíficos y otras representaciones del mundo antiguo hasta los múltiples usos con sentido estilístico y narrativo que operan en la hibridación de géneros y estéticas en la actualidad.

Al servicio del relato documental, la animación carga de identidad a las imágenes y permite tratar temas complejos y de alta sensibilidad de forma más receptiva. Así, la respuesta del espectador a la imagen animada es de mayor apertura, se dispone a vivir una experiencia emotiva, protegido bajo la inocencia que proyectan las imágenes dibujadas.

En el presente trabajo analizaremos el cortometraje documental animado Carne, de Camila Kater (2019), el cual recopila los relatos de cinco mujeres, quienes reflexionan en primera persona sobre las diferentes etapas del cuerpo femenino, desde la infancia hasta la vejez. Cada testimonio opera en una doble clave, la autopercepción del cuerpo y la percepción del entorno operando sobre el mismo, y cada uno de ellos es animado por una mujer diferente.

Partiendo de un análisis de lo formal, nos adentraremos en la indagación de las metáforas visuales y sonoras puestas en juego en pos de la construcción de un relato de animación coral y una poética sensible, que presenta una variedad de técnicas con particularidades estéticas en cada uno de los relatos.

Introducción

Si bien la animación se suele vincular con la ficción, la fantasía y la representación de lo imposible, ha estado presente en el terreno de la no-ficción desde los inicios del cine.

En un sentido más amplio, el dibujo y la ilustración se han utilizado para documentar sucesos, saberes y registros de la vida cotidiana antes de la existencia del registro fotográfico, en la forma de pinturas rupestres, jeroglíficos, cuadros naturalistas, láminas científicas, entre otras representaciones (Cock, 2008).

En la actualidad la animación sigue utilizándose en el cine documental. En algunos casos, se usa como soporte para presentar información, en la forma de infografías, mapas, reconstrucciones de escenas, entre otras. En otros casos toma un papel de mayor peso, ya sea co-existiendo en igualdad de protagonismo con la imagen real o de forma autónoma.

Sheila Sofian define como documental animado a toda película animada que utiliza como punto de partida elementos no ficcionales, por ejemplo, a través del uso de audios de entrevistas documentadas, o al presentar una interpretación o reconstrucción de eventos reales (2005: 7).

Consideramos que el lenguaje animado tiene particularidades que lo vuelven idóneo para la representación de lo real, puede tender un velo de anonimato sobre los protagonistas que necesitan proteger su identidad, y abordar temas muy crudos con imágenes amigables y metáforas que ayuden a procesar el horror. Al mismo tiempo la respuesta del espectador a la imagen animada se vuelve de mayor apertura, ya que el mismo se dispone a vivir una experiencia emotiva, protegido bajo la inocencia que proyectan las imágenes dibujadas.

La animación también tiende a usarse para explorar lo íntimo y subjetivo: Honess Roe denomina “evocación” a esta función de la imagen animada, la de representar pensamientos, sentimientos y sensibilidades para acceder al mundo desde la perspectiva de otros (2013). Esta propiedad la vuelve a su vez eficaz para abordar temáticas sociales, amplificar y acercar al público las voces de grupos oprimidos, minorías y otredades. Ward argumenta que la dialéctica que se forma al saber que se está viendo un film sobre una persona real, y a la vez que se trata de una construcción sin el componente indicial del registro fotográfico, puede intensificar el camino hacia el entendimiento del mundo social (2005: 102), así la animación habilita una inmersión sensible en un universo completamente creado bajo la perspectiva y mirada de su autor, cada elemento de la composición va a denotar una intencionalidad planificada que dialogará con la narración.

No-ficción y performatividad de la animación

*“Solo se puede representar el mundo
en su complejidad con formas complejas”*

Bill Nichols

Dentro de sus categorías documentales y en último lugar Bill Nichols (2001) identifica un modo fílmico al que denominará performativo. Este tipo de documentales se particularizan por el progresivo protagonismo que se le da a la acentuación de los aspectos subjetivos de discursos que tradicionalmente eran presentados como objetivos, enfocándose en la expresividad, la poesía y la retórica y no en una representación realista.

El lenguaje animado puesto al servicio del relato documental-testimonial, se convierte así en *performance* de una mirada, de un universo creado desde sus colores y texturas hasta sus movimientos e intensidades lumínicas, que interpretan y brindan representaciones de lo que diversas voces exponen en clave testimonial. La exposición animada se carga de subjetividad, las decisiones estéticas a un nivel macro y micro vienen a crear connotaciones con las cuales el espectador reconstruye la tesis central de la obra.

En esta performatividad ensayística que podemos observar en *Carne*, se produce el hilado de distintos testimonios de experiencias personales, relatos que se enmarcan y dialogan con placas de títulos y subtítulos sugerentes, con una pantalla que expone una concatenación de metáforas, quedando así la función referencial de lo documental prácticamente clausurada pero sin embargo, produciendo la amplificación de la experiencia afectiva de sus creadoras y de las protagonistas del discurso.

Sobre *Carne*

Carne (2019) es un cortometraje documental animado dirigido por Camila Kater. Recoge los testimonios de cinco mujeres en torno a su relación con el cuerpo, en diferentes etapas de la vida. Una niña gorda sufre la reprobación de su madre, una adolescente redescubre su cuerpo a partir de la llegada de la menstruación, una cantante trans negra expone la cosificación y la violencia que atraviesan su vida, una

mujer madura experimenta la transformación del climaterio, una actriz septuagenaria relata cómo su cuerpo fue importante para su carrera, pero también cómo ese mismo cuerpo sufrió abusos. Cada segmento se llama como un punto de cocción de la carne: cruda, poco hecha, a punto, hecha y muy hecha

En el proceso de animación de *Carne* intervinieron bajo la dirección de Camila otras cinco animadoras, encargándose cada una de ellas de una secuencia-testimonio dentro del cortometraje. Es posible de esta manera vislumbrar que la obra guarda una cadencia y un concepto estético unificador, pero al mismo tiempo distinguir en cada fragmento la impronta de cada una de las animadoras, lo que consideramos dota a la obra de distintos estilos y de la posibilidad de enriquecer a la exposición de cada relato con distintas técnicas, que van desde el 2D al *stop-motion*, e incluso animación sin cámara.

Esto es un valor agregado a la obra, ya que nos encontramos frente a la construcción colectiva del concepto que se desprende de la obra, el de la mujer-carne, vista y condenada por una sociedad como producto, como cuerpo, como objeto de deseo o de descarte. Esta construcción se produce desde testimonios en primera persona y de la interpretación y posterior plasmación metafórica y estilística que llevan adelante las realizaciones y que permite el lenguaje animado por sus particularidades antes mencionadas. Es que acudiendo a una dinámica de trabajo que consideramos muy acertada, en *Carne* cada relato, de cada etapa de la vida de una mujer es representado por la sensibilidad de cada una de sus animadoras.

Crua

Rachel comienza su relato anunciando que siempre fue una niña gorda. Rememora sus días de escuela, donde su cuerpo no había sido criticado sino celebrado. Un plato de cerámica entra deslizándose sobre un mantel a cuadros rojos y blancos, y sobre el plato, dibujos pintados con acrílico representan la escena narrada: en las clases de atletismo, otros compañeros corrían más rápido, pero ella era la que mejor rendía en las carreras de larga distancia. Reconoce que sin esa experiencia, se habría roto, porque por otro lado, su madre le enseñó que su peso era un problema, diciendo que ella era la prueba de su fracaso como nutricionista: ante esta declaración, el plato

donde la niña lucía su medalla de atletismo se quiebra en varios pedazos, la imagen del momento que le había enseñado su propio valor se destruye, y se descarta.



Figura 1. Fotograma de la secuencia *Crua*.

Es reemplazado por un nuevo plato, pero esta vez, en lugar de los dibujos pintados, aparecen alimentos crudos, acomodados dentro de los límites de unas líneas negras que marcan las porciones, mientras Rachel relata cómo en su casa debía seguir un régimen de alimentación estricto y lo que ella no tenía permitido comer se guardaba bajo llave. Unas puertas de madera se cierran sobre la escena con cadenas, y al abrirse revelan el interior de un armario. Rachel rememora cómo su madre se lamentaba de no tener una hija a la que poder comprarle ropa, y concluye en que lo que en realidad deseaba era una muñeca para adornar. Varios vestidos cuelgan del perchero, encima de una muñeca que se sienta en el fondo del armario, como mandatos que pesan sobre ella y a la vez como ideales inalcanzables. La muñeca está vestida de blanco y no tiene ojos ni cabello.

Pinceladas rojas van cubriendo por completo el armario y a la muñeca, su cabeza se pinta de blanco y en su cara aparece rubor y pestañas, al tiempo que Rachel reflexiona sobre la percepción de los cuerpos gordos, que se ven como un estado transitorio que se debe superar. Al citar a su madre, las palabras de ésta vuelven a tener el mismo efecto devastador que la primera vez: la muñeca cae un poco de su posición erguida, y un pedazo de la cabeza resquebrajada se desprende.

Mal pasada

Larissa rememora su primera menstruación. Una mancha de acuarela roja se expande por un papel rugoso blanco. Esta imagen es reemplazada a través de un fundido por una figura femenina de cabello castaño que gira sobre sí misma y que va fluctuando entre una mujer y una niña: entre pinceladas fluctuantes sus pechos crecen y se achican, el vello corporal se hace más tupido y más ralo, las curvas se hacen más y menos pronunciadas, mientras Larissa describe la incertidumbre sobre su cuerpo en desarrollo. Recuerda cuando la chica más alta y desarrollada de su grupo de amigas anunció que se había “hecho señorita”, y la reacción positiva de las demás. En esta escena las niñas son personificadas como siluetas en tonos rojizos, o como bocas incorpóreas, mientras que la niña que ya había comenzado a menstruar adquiere más detalles, como cara, ropa y líneas, a medida que el plano se acerca y se mueve en un *traveling* desde sus piernas hasta su cara.

La imagen vuelve al papel blanco, donde irrumpen, uno detrás de otro, manchones de pintura roja, esta vez más aguados, simulando un goteo de sangre. La forma muta, los rojos más saturados desaparecen, en la mancha que queda se adivina la silueta de una bombacha. Larissa está contando que tardó en contarle de su primera menstruación a su madre, quien se emocionó, la felicitó y guardó fotos de la ropa interior manchada, reacciones que ella no entendía pero aceptó que tal vez era un proceso que a su madre le costaba más aceptar. En contraste con las manchas que fluían caóticamente, las formas abstractas y el color intenso, en la animación donde se suceden las fotografías de la bombacha manchada la imagen es figurativa y los colores son más desaturados. Lo visceral y confuso se vuelve seguro y ameno.



Figura 2. Fotograma de la secuencia *Mal pasada*.

Unas líneas rosadas ondean, vibran, forman unos pechos que se mecen como olas de mar, mientras Larisa cuenta cómo recibió con alegría los cambios de su cuerpo que comenzaba a desarrollarse. Su figura adolescente muta en una pequeña mancha pulsante que cambia de forma y color, hasta que se convierte en una Venus paleolítica que gira sobre sí misma. Larissa recuerda la vez que aprendió en la escuela sobre esas figuras de cerámica, y sobre la concepción que el hombre prehistórico tenía de las mujeres: al ser animales que sangraban y no morían, había algo místico y sobrenatural que regía sus cuerpos. La Venus se transforma en una serie de mujeres de diferentes edades, razas, tipos de cuerpos, con manchas de vitiligo, una pierna amputada, tatuajes, hasta detenerse convertida en Larissa, quien camina hacia una cascada roja, mientras que la Larissa adulta que está relatando concluye que esta revelación disparó en ella un nuevo sentimiento de pertenencia, y fue el inicio de un proceso de redefinición de su relación con la menstruación.

Ao ponto

Una forma morena emerge de unas aguas rosadas. Al principio parece ser un trasero de mujer, pero a medida que se revelan otras partes del cuerpo se ve que son rodillas. Raquel enumera las formas en que su vida está marcada por un fenómeno llamado *hipersexualización de la mujer negra*. Mientras relata cómo su cuerpo es inmediatamente leído como sensual por sus piernas gruesas, su trasero grande, su tono de piel que se llama coloquialmente *color del pecado*, ella muta hasta convertirse en un trozo de carne que gira ensartado en una vara de metal. Unos *glitches*, acompañados de un *zoom out*, revelan que se trata de un video que se repite en varios televisores. Entre distorsiones de audio e imagen, las pantallas proyectan los pedazos de carne, resonando con la reflexión de Raquel sobre el lugar de la mujer negra en los medios, nunca protagonista de telenovelas, solo de carnavales, bailando sin ropa, sin hablar. Al evocar unas palabras que la marcaron fuertemente: “tu imagen puede asustar a la clase media brasileña”, Raquel sale de adentro del televisor, rompiéndolo de un puñetazo. Un gesto violento que representa la imagen disruptiva que se le adjudica a ella, pero también el impacto que le causó esa acusación.

Al ser una artista trans negra, se reconoce en el escalón más bajo de la pirámide de la tolerancia. Esta situación que la obliga a ser mucho más cuidadosa que otras personas en su forma de ser y de comportarse es representada con un triángulo que encierra su figura, y cuyos lados se van cerrando sobre ella, presionándola y obligándola a ocupar un espacio cada vez más pequeño, hasta desaparecer.

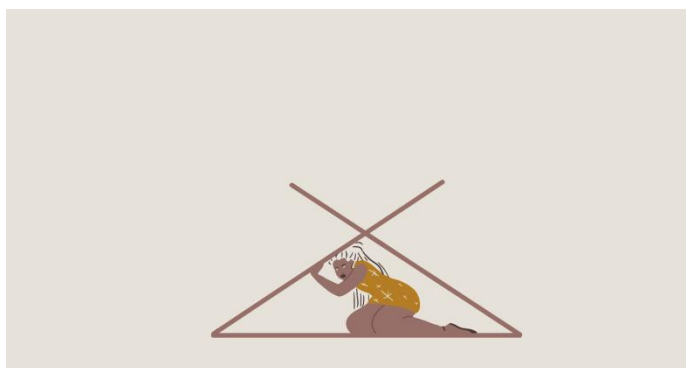


Figura 3. Fotograma de la secuencia *Ao ponto*.

Una línea horizontal marrón oscila, como una onda sonora, al ritmo de una samba, y delinea una silueta femenina y otra masculina, que interactúan, mientras Raquel recuerda la vez que interpretó un intercambio de miradas con un hombre con un coqueteo hasta que éste le mostró un arma. Concluye reflexionando que debe aprender a lidiar con una serie de energías que su presencia genera, sobre todo entendiendo que esas energías no son necesariamente suyas. En este final, ella se encuentra como al principio, inmersa en aguas rosadas. Pero esta vez, el agua no es un bloque de color liso, se ha llenado de texturas fluctuantes. A medida que ella continúa nadando, esas energías desaparecen.

Passada

Este segmento está animado en *stop-motion*, moldeando una superficie de arcilla. Valquiria comienza su relato notando lo poco que sabe la gente sobre el climaterio, y nombrando un concepto errado bastante común: que la menopausia es algo repentino que llega y se acaba, cuando en realidad es un proceso gradual que va revolucionando todo el cuerpo. La arcilla está en constante cambio, se desplaza lentamente en círculo, rompe como una ola, burbujea, se desprenden trozos como hojas o pétalos. Mientras

explica cómo las distintas partes del cuerpo resultan afectadas, sobre la arcilla se moldea un cabello que encanece, una vagina, unos pechos que se vuelven flácidos. El “fondo” también parece reflejar el cuerpo atravesado por los años: la arcilla muda, adquiere pocitos, arrugas, marcas.

Un estómago es pinchado por jeringas mientras Valquiria explica que al ser una mujer lesbiana sin hijos, escapa al sistema de salud tradicional, y cuenta una experiencia con un médico que consideraba que no necesitaba su útero y trataba de convencerla de extirpárselo. Unas tijeras de metal cortan la piel de arcilla, revelando un útero que se llena de pastillas rojas. Ella rechaza esta idea, deshaciendo el útero en una explosión y reemplazándolo con un escroto. Ella sugiere, irónicamente, que el médico se corte los testículos, acción que es llevada a cabo en la animación.



Figura 4. Fotograma de la secuencia *Passada*.

En la última escena se ve por primera vez a Valquiria de cuerpo completo, recostada en una posición relajada. La arcilla a su alrededor se resquebraja, como tierra árida y reseca. Ella reniega del pensamiento hegemónico sobre la menopausia, que pone a la imposibilidad de tener hijos como su característica definitoria, e invita a pensarla como una segunda primavera de la vida, como una etapa maravillosa a la que esperar con ansias. Ante estas palabras, de su cuerpo y de las grietas brotan rosas marrones, violetas y anaranjadas, dotando de una gama más amplia de tonos a una secuencia que se había mantenido mayormente monocromática.

Bem pasada

Helena es actriz, su segmento está animado sobre filmico de la película *Copacabana Mon Amour*, protagonizada por ella. Comienza hablando sobre su cuerpo, que la llevó a actuar. Sobre filmico pintado en tonos rojizos y marrones, una figura femenina dibujada con pocos trazos se mueve agitando los brazos y se queda quieta, sentada. Cuando menciona que en su niñez, ser mujer le parecía algo malo y limitante, entra y sale de cuadro una serpiente. La figura crece dentro del cuadro, choca contra los bordes que la aprisionan, mientras Helena asevera que crecer entre abusos termina volviéndose insoportable. La figura termina de ocupar toda la pantalla, que se llena de unas líneas que primero representan vellos y luego se vuelven un diseño abstracto.



Figura 5. Fotograma de la secuencia *Bem pasada*.

Parte del fílmico se deja sin intervenir, dejando ver a Helena interpretando a su personaje. Ella declara que le tiene pavor a la vejez, y la verdadera Helena concluye que si ella se mete en su personaje, también le temerá. Sin embargo, en la siguiente escena, cuando cuenta que su obra fue consagrada, la figura animada, ahora con un cuerpo más anciano, baila animadamente. Mientras nota que su vejez no le causa temor, una libélula entra y sale de cuadro volando. Al posarse, sus alas se transforman en un reloj de arena, que a la vez es un útero que va vaciándose de sangre, al tiempo que Helena observa que los hombres piensan que después de la menopausia se deja de ser mujer. Reflexiona sobre esa concepción de los cuerpos, que crea una dicotomía entre el ser,

eterno e infinito, y el cuerpo, la materialidad que lo hace sufrir y lo aprisiona. La pintura roja y negra sobre el fílmico representan texturas de carne. Sobre estas texturas, se comienzan a adivinar partes del rostro, un ojo, una sonrisa surcada de arrugas, finalmente se forma la figura entera cuando concluye en que ha logrado hacer las paces con su cuerpo. La libélula se posa sobre su brazo.

Conclusiones

Como sugiere su nombre, *Carne* plasma diferentes facetas en las que las mujeres son percibidas como cuerpos, como objetos para ser juzgados, consumidos, aprovechados. El corto ahonda en las subjetividades de sus protagonistas, se vale de imágenes estilizadas y cargadas de sentido para expresar emociones e ideas que no se llegan a poner en palabras. La animación hace uso extensivo de metáforas visuales, algunas de las cuales son traídas directamente del testimonio hablado. Por ejemplo, cuando Rachel piensa que la gordofobia de su madre podría haberla roto figurativamente, el plato con su imagen se quiebra. O cuando cuenta que su madre quería una muñeca, refiriéndose a una hija dócil y con un cuerpo hegemónico, una muñequita domina la escena. En otros casos es la animación la que crea la metáfora a partir del relato. Como cuando Raquel reflexiona sobre la cosificación de la mujer negra en la televisión, y ésta es representada como piezas de carne, o cuando Valquiria habla sobre la imposibilidad de tener hijos después del climaterio, y la arcilla se reseca y adquiere el aspecto de tierra árida, tierra *infértil*. También hay imágenes que no son referenciadas por la voz narradora pero que dotan al relato de otra capa de significado, como la serpiente de *Bem passada*, que con su aparición durante una reflexión sobre la mala suerte de nacer mujer, invita a pensar en el relato bíblico del *Génesis*, donde Eva es tentada por dicho animal a desobedecer, y consecuentemente es condenada a someterse al hombre y a padecer en el parto.

Si bien los relatos remiten a vivencias muy personales de las protagonistas, muchas de las experiencias y sentires son comunes a todas las mujeres. En este sentido, la animación propicia y potencia esa identificación, porque la abstracción del dibujo permite que, donde la imagen real representaría a un individuo concreto, la imagen animada también pueda representar a todas las personas. A todas las mujeres, a todas

las mujeres negras, a todas las mujeres disidentes, a todas las ancianas, a todas las niñas.

Bibliografía

Cock, A. (2008). Documental y animación: ¿realidad des-dibujada? Recuperado de http://metamentaldoc.com/6_Documental_y_animaci%F3n_Alejandro_Cock.pdf.

Honess Roe, A. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan London. Recuperado de <https://doi.org/10.1057/9781137017468>.

Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*, Indiana University Press, Bloomington.

Sofian, S. (2005). The truth in pictures. *FPS: Frames per second magazine*. Recuperado de <https://animateddocs.wordpress.com/2012/04/16/sheila-sofian-writes-about-anima-doc-in-fps-magazine/>.

Ward, P. (2005). *Documentary. The margins of reality*. Nueva York: Columbia University Press.

La generación de sensaciones en la animación a partir de los recursos sonoros

Droz, Gastón

gaston.adroz@gmail.com

Giacri, Federico

fedegiacri@gmail.com

Resumen

Las Tías Gordas es el título de la producción animada colaborativa en gestación enmarcada en el proyecto de investigación “Experimentar el movimiento: prácticas y reflexiones procesuales en la creación animada”. Este se inscribe en la perspectiva de la investigación artística aplicada en las artes, desenvolviéndose como un proceso exploratorio experimental y experiencial artístico cuya finalidad es la producción de una pieza audiovisual de animación a partir de un relato de autoficción escrito por una integrante del equipo a la vez que dar cuenta de dicho proceso desde nuestro doble posicionamiento como artistas-investigadores. Se propone así indagar sobre las distintas posibilidades, estrategias y recursos sonoros para lograr transmitir sensaciones, en un principio abstractas al espectador, tales como aromas, sabores, estados de ánimo, emociones e incluso de las diversas condiciones de salud de los personajes.

Durante el proceso de investigación y análisis, se evidencian diversas interrogantes propulsoras de tales objetivos; ¿De qué manera es posible transmitir sentimientos a través de lo sonoro en una animación?, ¿Cómo se planifica un diseño sonoro capaz de concretar dicho objetivo?, ¿Qué métodos y técnicas deben emplearse? y ¿Qué ramas de las ciencias pueden ser de utilidad para anexar tanto las investigaciones como los resultados?

Introducción

Las Tías Gordas es el título de la producción animada colaborativa en gestación enmarcada en el proyecto de investigación “Experimentar el movimiento: prácticas y reflexiones procesuales en la creación animada”. Este se inscribe en la perspectiva de la investigación artística aplicada en las artes, desenvolviéndose como un proceso exploratorio experimental y experiencial artístico cuya finalidad es la producción de una pieza audiovisual de animación a partir de un relato de autoficción escrito por una integrante del equipo a la vez que dar cuenta de dicho proceso desde nuestro doble

posicionamiento como artistas-investigadores. Se propone así indagar sobre las distintas posibilidades, estrategias y recursos sonoros para lograr transmitir sensaciones, en un principio abstractas al espectador, tales como aromas, sabores, estados de ánimo, emociones e incluso de las diversas condiciones de salud de los personajes.

Interrogantes

Para llevar adelante el proceso investigativo resultó necesario plantear una serie de interrogantes capaces de incentivar el progreso en busca de posibles respuestas que, al ponerlas en relación con la problemática, conduzcan hacia una posible aplicación dentro del ficcional animado propuesto desde el proyecto de investigación raíz: “Experimentar el movimiento”. Algunas de las interrogantes surgientes fueron: ¿De qué manera es posible transmitir sentimientos a través de lo sonoro en una animación?, ¿Cómo se planifica un diseño sonoro capaz de concretar dicho objetivo?, ¿Qué métodos y técnicas deben emplearse? y ¿Qué ramas de las ciencias pueden ser útiles para anexar las investigaciones y los resultados?

Lo sonoro en lo cinematográfico

La percepción unificada de imagen y sonido da lugar a la “síncresis”, término que surge de la suma de “síntesis” y “sincronización” y referencia a la percepción de dos estímulos concretos y simultáneos como uno solo.

Cabe diferenciar aquí que la reflexión de lo sonoro, parte en primera instancia del enfoque en su forma “cinematográfica”, previo a poder pensar en la animación particularmente, y en el stopmotion en última instancia. Existen así códigos particulares precedentes a la interacción misma de lo sonoro con lo visual. Sin embargo, antes de pensar en ellos, es útil contemplar la esquematización más inmediata de dicho sonido cinematográfico; la posibilidad de ser diegético (onscreen u offscreen, tanto interior o exterior) o no diegético.

A partir de lo señalado por Casseti y Di Chio (1990), es de nuestro interés poner atención en dos códigos particulares: la voz, lo hablado, la lengua del personaje (necesaria para cualquier comprensión posterior) y los ruidos, que a priori

infravalorados, resultan un elemento constitutivo del espesor de la situación audiovisual vinculado con la verosimilitud.

Manipulación de la escucha

La posibilidad de vincular un determinado efecto sonoro, diseñado o modificado en mayor o menor medida en el estudio, con una imagen, en un momento determinado -síncresis-, da lugar a la manipulación de la escucha causal del espectador, pudiendo aumentar o atenuar determinada emoción que dicha imagen puede provocarle a partir de los parámetros físicos del sonido asociado a ella.

En realidad, a diferencia de la limitada capacidad de yuxtaposición de las imágenes, la simultaneidad de las capas sonoras con sus respectivos tratamientos armónicos y espectrales, sus amplitudes, sincronización de comienzos y finales, constituyen a esa percepción conjunta, deviniendo en una nueva y única forma sonora hacia el interior de la estructura mental del espectador.

El “detrás de escena” de las emociones vinculadas a los sonidos

Chion (1999) señala que, a lo largo de la vida, el experimentar la audición deviene en la creación de un “banco de sonidos” en nuestra memoria a largo plazo, en el cual se almacenan todas las formas sonoras reconocibles, inscriptas en las reglas de comunicación aprendidas (determinadas por nuestro lugar de nacimiento y su contexto), sumado a las experiencias personales y del entorno social y cultural.

Dentro del proceso de escucha se continúa con la etapa de reconocimiento, la cual consiste en darle sentido a los estímulos percibidos sometiéndolos a análisis y comparativas concretas respecto a las ya almacenadas en nuestra memoria auditiva, y así, poder dar paso al reconocimiento del mismo de acuerdo a nuestra experiencia cultural permitiendo darle un nivel interpretativo específico. Una vez atravesado el proceso de reconocimiento, nuestro cerebro es capaz de concretar un reconocimiento a través de una representación mental de la misma.

Todo este proceso de reconocimiento de los estímulos sonoros junto a nuestra capacidad interpretativa, dan lugar a las que Chion (1999) denomina como “asociaciones emocionales”. De igual manera, al ya poseer la experiencia auditiva que

nos permite asociar sonidos con recuerdos e imágenes, es que comenzamos a desarrollar niveles de predictibilidad de acuerdo a lo acontecido, es decir, somos capaces de preceder a lo que “deberíamos” escuchar en una acción determinada.

Si trasladamos al ámbito cinematográfico estas asociaciones auditivas, debemos centrarnos en un aspecto fundamental de toda pieza audiovisual: el contrato audiovisual (Zunzunegui, 1995). Dicho término hace referencia al acuerdo que se establece entre el espectador y el creador en donde se sobreentiende que el receptor es plenamente consciente de que aquello que va a visualizar es ficcionalizado y, por lo tanto, no es real. Sin embargo, todo aquello que vemos y oímos debe tener su carácter verosímil capaz de sumergir al espectador dentro de su diégesis. Para esto es necesario pasar por los procesos recientemente explicados sobre el reconocimiento de las formas sonoras y su posterior agregado de sentido de acuerdo a nuestro nivel de experiencia auditiva

El diseño sonoro en animación

Claro está que dentro del cine animado resulta imposible realizar tomas de sonido en directo, por lo cual la totalidad de la banda sonora es desarrollada de manera post-sintética.

El proceso de creación de la banda sonora en la animación comienza desde la etapa de guionado, en donde el director desarrolla lo que él se imagina sonoramente en el film. En una gran cantidad de films animados aún prevalece la voz como eje principal del desarrollo del relato, y como consecuencia, el espectador lo toma como “real” por su semejanza a la vida cotidiana. Es por esto que los sonidos que se emplean en las producciones animadas son semejables a los de la vida real, siendo creados, modificados o adulterados para así posteriormente realizar su sincronización con las imágenes mostradas en pantalla, generando cierto realismo entre lo visto y lo oído que se asemeja a lo verdaderamente real.

Tipos de animación y sus respectivos tratamientos sonoros

De acuerdo a la técnica de animación que se pretenda llevar a cabo en una película animada es que se debe analizar los parámetros de creación sonora a la que se someterán los diseñadores de sonido.

Si la animación es realista muy probablemente el diseño sonoro deba tener un nivel de fidelidad con la realidad muy estricto para dar semejanza con lo mostrado en pantalla. En cambio, si la animación es 2D o 3D existen límites ya no tan marcados, permitiendo dar juego a variables que no se sometan a lo meramente realista.

Cabe destacar que una parte importante para la toma de decisiones sobre la creación de la banda sonora de una animación está determinada por las características físicas de dicha animación. Tanto las texturas, como los materiales y los escenarios son fundamentales a la hora de creación porque serán los que brinden los mayores indicios de credibilidad sonora a la hora de asociarlo con las imágenes.

Exageración inherente de los elementos en el cine

Dentro de la producción cinematográfica se busca dar verosimilitud a lo sonoro con respecto a la vida real, aunque también existe cierto nivel de “trampas” en esto. Resulta que en la postproducción de la banda sonora se suelen realizar modificaciones del sonido directo captado en rodaje, tales como los cambios de intensidad de alguna fuente sonora en particular. Gracias a esta manipulación de lo “real” es que en diversas ocasiones los directores lo toman muy en cuenta para la generación de emociones o sensaciones del espectador, ya que por ejemplo en películas de terror el chillido de una puerta suele tener demasiado protagonismo con respecto al resto de sonidos que se encuentran en escena, cuando quizás en la vida cotidiana damos prioridad a la escucha de otros sonidos que nos remiten a no sentir el miedo suficiente como sí lo es en el film.

Diseño sonoro en *El Perfume*

El director del film *El Perfume* (2006) Tom Tikwer, expone su ambición por la generación de sentidos mediante la imagen y el sonido con el uso de la relación abstracta que lleva al espectador hacia la percepción emocional. Para lograr los resultados el director hace principal énfasis en que, si bien el personaje principal de la historia utiliza su nariz y olfato para reconocer el mundo, también es indispensable que desde lo sonoro se pueda transmitir al espectador la experiencia y realidad formada por el propio personaje.

Como principal prioridad para Tikwer a la hora de generar sentidos, sentimientos y emociones a través de la banda sonora de la película, se preocupa sobre todo por la

musicalización a implementar. Tanto es así, que él mismo admite que la primera actividad de producción del film es la música, aún sin haber rodado ninguna escena. Desde este espacio se pretende generar cierta comparativa entre lo empleado por Tikwer para lograr la generación de emociones y sentidos en su film y de qué manera se dan los resultados dentro de la realización de la animación en stopmotion del proyecto de investigación “Experimentar el movimiento”.

La producción de sentidos a través de la música

Un aspecto fundamental para la generación de sentidos y emociones a la hora de apreciar una determinada escena de un film, resulta como elemento fundamental la musicalización. Sin embargo, esta música no involucra dentro de sus partituras una emotividad escondida que produzca en el espectador una emotividad por sí misma, sino más bien, que remite a un proceso de semiosis social mediante el cual el espectador asimila bajo la experiencia fílmica previa a sentidos y emociones a través de la música cinematográfica. Esto permite reafirmar que la industria cinematográfica tiene la capacidad de generar nuevos códigos de sentidos en la música.

Conclusión

En respuesta a las interrogantes planteadas al comienzo, afirmamos el arribo a elementos concretos expuestos -el diálogo, los ruidos y la música- por el común de los autores analizados. Asimismo, es pertinente detenerse e incluso profundizar en los aspectos biológicos, psicológicos y experienciales del ser humano como especie y como consumidor de cinematografía.

A partir de esos ejes, es posible profundizar en un abanico de combinaciones, intervenciones en los parámetros físicos y técnicos de las señales mediante los softwares, ajustándose a la narración, los personajes y la emocionalidad a la que se busca arribar y cómo ésta es construida desde el comienzo del film, donde se exponen y dan por sentado -en el contrato audiovisual- los márgenes de la verosimilitud y el tono del relato.

Sin dudas, más allá de cualquier resultado determinista, con las respuestas, comparaciones y reflexiones aquí presentes, se establece una guía que permitirá

constituir un diseño sonoro que -como mínimo- intente transmitir las emociones deseadas en virtud de la historia a materializar.

Bibliografía

Cassetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Larson Guerra, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM.

Reeves, A. (2014). A brief history of sound design. Recuperado de <https://www.boomboxpost.com/blog/2017/7/16/the-history-of-sound-design>.

Saitta, C. (2002). *El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales.

Skweres, M. (12 de abril de 2006). Audio for animation. *Animation World Network*. Recuperado de <https://www.awn.com/animationworld/audio-animation>.

O “boom” dos cursos de animação no Brasil

Schirigatti, Elisangela Lobo

Elisangelal@professores.utfpr.edu.br

Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

Gloria, Lidia

Lidia.gloria@unespar.edu.br

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Resumen

A oferta de cursos superiores de animação no Brasil vêm aumentando desde 2019, sendo encontrados 55 cursos de animação relacionados à palavra animação no E-mec em 2021. O estudo possui caráter exploratório e abordagem descritiva. Utilizou-se a pesquisa bibliográfica a partir de dados secundários, incluindo livros, periódicos, teses, dissertações, conteúdos disponíveis em páginas da web e o portal do Ministério Brasileiro da Educação (E-mec). Depois da contextualização teórica, os processos produtivos da indústria de animação foram descritos e analisados a pesquisa busca algumas possíveis razões deste aumento de cursos. Como a maior demanda de animadores para trabalhos na televisão que exige equipes maiores dada lei de cota de tela criada pela Lei 12.485/11, que prevê a soma mínima de três horas e trinta minutos de conteúdos nacionais a serem exibidos semanalmente nos horários nobres dos canais da televisão à cabo, as produções audiovisuais passaram a ter um incentivo maior para suprir essa nova demanda de tela ou a curricularização do Design de Animação como curso superior pelo Mec em 2016 na atualização do Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia, com o propósito de aprimorar e fortalecer os Cursos Superiores de Tecnologia.

Introdução

As animações estão presentes nos mais diferentes produtos e serviços, e têm recebido atenção de governos de diversos países, pela sua capacidade de gerar empregos (Gatti; Gonçalves; Barbosa 2014). Ela pode ser encontrada em filmes e séries infantis completamente animadas, como em outros filmes e séries para os públicos juvenil e adulto, como efeitos visuais nas mais diversas obras audiovisuais, peças publicitárias e jogos digitais. O universo desenvolvido pode ser muito explorado em outras plataformas e produtos de entretenimento. As obras animadas podem dar origem a

marcas e a personagens que têm grande potencial de licenciamento, agregando valor a produtos e serviços de terceiros como estampando peças de vestuário, artigos escolares, produtos alimentícios e de higiene. Logo, o consumo de animação não se esgota na obra audiovisual original (Nyko, Zendron, 2019).

Animação é uma simulação de movimentos advinda da partir da exposição de imagens. As sequências com mais de 12 imagens por segundo conseguem criar a ilusão de movimentos em imagens estáticas. As técnicas mais utilizadas para um filme de animação são 3D, que é a animação produzida diretamente no computador em programas específicos com o Maya e 3ds Max; a 2D tradicional, animação com lápis e papel, também chamada de animação tradicional, onde cada pose do personagem é desenhada separadamente em sequência, quando projetada, dá a impressão de movimento; o Stop motion que é a animação feita com objetos reais, sejam bonecos de massinha ou qualquer outro objeto fotografado quadro a quadro; e a Cutout digital e a tradicional que é a animação feita de recorte de papel seguindo a mesma técnica do 2D e do stop motion (Gomes, 2008).

As IES possuem um importante papel para a formação profissional. Com isso, muitos estudos na área de Animação se dedicam a descrever aspectos tecnológicos para aprimorar a produção (Ernst, 2017; Nyko; Zendron, 2019; Gatti, Gonçalves, Barbosa, 2014), análises sobre (Fresquet, 2009; Ramos 1983; Bernardet 2009), mas poucos dissertam sobre o mercado pelo lado do ensino. Apesar de reflexões iniciais sobre a animação no ensino superior já terem sido abordadas por Schirigatti e Avrichir (2018), o evidente aumento dos cursos de nível superior voltados para animação necessita ser melhor explorado e é nesse contexto que surge essa pesquisa.

Diante deste contexto, o presente artigo propõe a estudar a dinâmica da oferta de cursos de Animação no Brasil, buscando apontar alguns dos caminhos que podem ter motivado os deslocamentos da oferta e demanda dos cursos de animação no Brasil.

A indústria de animação

Mendonça (2017) discute o crescimento da produção continuada da animação brasileira evidenciando que as trajetórias de aprendizados, as incorporações de saberes e as práticas em cinema de animação contribuíram para a concretização desse evento.

Dada a lei de cota de tela criada pela Lei 12.485/11, que prevê a soma mínima de três horas e trinta minutos de conteúdos nacionais a serem exibidos semanalmente nos horários nobres dos canais da televisão à cabo, as produções audiovisuais passaram a ter um incentivo maior para suprir essa nova demanda de tela. E a animação tem características que a habilita a ser considerada um bom negócio: é relativamente simples de ser produzida, dura muito tempo e os personagens podem render ao estúdio um bom retorno financeiro pelo licenciamento, já que não há problemas com escândalos em sua vida privada como seus concorrentes humanos. (Gatti; Gonçalves; Barbosa 2014)

A maior demanda de trabalhadores do audiovisual também inclui animadores, que para trabalhos na televisão necessitam de grandes equipes (Gatti, Gonçalves, Barbosa 2014).

A animação brasileira vem se destacando desde 2017, ano em que foram lançadas 213 obras de animação, sendo 115 curtas-metragens, 13 médias-metragens, sete longas-metragens e 78 obras seriadas (ANCINE, 2018a apud Nyko, Zendron, 2019). Em relação a 2016, quando foram lançadas 164 obras brasileiras de animação, houve quase 30% de crescimento (Nyko, Zendron, 2019). Canais da televisão por assinatura têm recebido grande parte dessas produções. Com o crescimento do número de salas de cinema no Brasil, o aumento da realização de festivais nacionais e internacionais para cinema, e o serviço de streaming, a demanda por mais conteúdos audiovisuais inclusive animação, criando maior quantidade de produtos, gerando alternativas para a comercialização (Mendonça, 2017).

Embora o longa-metragem seja visto como “a escola da excelência em animação” e demandar mais detalhe, acabamento e sofisticação deixando os programas seriados com uma visão de menor valor, outra barreira ainda existente à consolidação em todos os formatos da animação brasileira, é a demanda por profissionais de excelência nas áreas de roteiro, de design de personagens e etc (Mendonça, 2017).

É nesse ponto que entra o ocorrido um crescimento do número de escolas e cursos profissionalizantes com especialização em animação que buscam criar competências (Mendonça, 2017).

Para a realização de uma tarefa depende ainda da complexidade da tarefa, que não está na situação em si, mas no que ela exige do indivíduo que vai executá-la. A complexidade pode ser

dimensionada em função das exigências dos níveis de articulação e mobilização do repertório do indivíduo. (Zanova, Peterossi, 2014).

O processo de elaboração deste conteúdo para responder às demandas e prazos impostos pelo mercado (Mendonça, 2017). A produção de animações para televisão se apoia em um sistema bem conhecido e consolidado que se aproxima mais ao conceito industrial do que propriamente artístico. Direcionando o enfoque mais à firma que a indústria, está a corrente que considera os recursos e as competências da empresa como fontes centrais de vantagem competitiva. (Gatti, Wilian; Gonçalves, Marilson; Barbosa, Ana Paula, 2014).

A curricularização

Em consequência da maior demanda de mão de obra surge também a necessidade de formação profissional. Nessa realidade surgem as curricularizações dos cursos de nível superior pelo Ministério da educação.

Com o propósito de aprimorar e fortalecer os Cursos Superiores de Tecnologia - CST, o Ministério da Educação encarrega-se, periodicamente, da atualização do Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia – CNCST. Essa atualização, prevista no art. 5º, § 3º, inciso VI do Decreto nº 2006/5.773, e na Portaria nº 2006/1.024, é imprescindível para assegurar que a oferta desses cursos e a formação dos tecnólogos acompanhem a dinâmica do setor produtivo e as demandas da sociedade (MEC, 2016).

A curricularização do curso de Design de animação ocorreu em 2016, cujo o perfil do profissional está descrito como:

Projeta, planeja, cria, produz e realiza animações para conteúdos didáticos e produções das áreas de comunicação visual, publicitária, jornalística e institucional; visualização científica; animações para cinema; animações para interfaces digitais;

design artístico de apresentações multimídia; animação para jogos digitais de entretenimento e didáticos; animações para as instalações interativas, com intervenções em tempo real; e animação de conteúdo autoral. Coordena equipes técnicas na área. Realiza estudos de viabilidade técnica e econômica de produções de animação. Avalia e emite parecer técnico em sua área de formação (MEC, 2016).

Para complementar, o plano de ensino da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) explica que:

A animação vem ainda se caracterizando, assim como o próprio design, como um dos principais produtos culturais do século XX e início do XXI, criando toda uma retórica própria, presente cada vez mais no imaginário das mais diversas culturas e sociedades. Também é possível pensar a animação a partir da perspectiva autoral, isto é, como uma leitura individual do designer-animador a partir de sua percepção de uma dada realidade e de suas próprias referências (UAM, 2020).

A curricularização vem com a necessidade social e educacional das demandas no mundo do trabalho que foram modificadas e para que os indivíduos possam ser desenvolvidos para fazer parte deste novo cenário e possam agregar valor. O desenvolvimento do currículo, na educação profissional, tem como objetivo criar profissionais competentes (Zanova, 2015), devendo ser pensado e construído utilizando como base identificação das demandas locais, durante o planejamento do curso, na construção do Planejamento Pedagógico do Curso (Sewald Jr, Rech, & Rosa, 2021).

Os currículos vêm sendo reelaborados para o atendimento por competências e planejamento pedagógico do curso é construído a partir de uma pesquisa de demandas e análise do mercado de trabalho. Com a finalidade de contribuir com esse desafio, o livro *Competences of animation designers: Perceptions based on a sample of Brazilian professionals* (Schirigatti, Avrichir, 2021) se propõe a identificar as principais competências do designer de animação.

Da mesma forma, o estudo de Schirigatti & Avrichir (2019) providencia uma visão geral sobre como a disciplina de animação está inserida na matriz curricular dos cursos de Design no Brasil, em 2018. Na época, a busca incluiu também a identificação dos cursos de animação, artes visuais, cinema de animação e design de animação. No total, foram identificados 1034 cursos de design no Brasil. Após a verificação da matriz curricular de 167 cursos de design ofertados por 114 IES, foi observado a presença da disciplina de animação em 36 cursos de 31 IES, o que corresponde um percentual de 21,56% do total dos cursos com conceito de curso maior ou igual a 4. Evidenciando que, apesar de sua importância, ainda são poucos os cursos de Design apontados como referência de qualidade pelo MEC que abordam o assunto animação dentro de uma disciplina distinta.

Diferença entre bacharelados e tecnológicos

Os Cursos superiores de Tecnologia tiveram um significativo crescimento quanto ao número de vagas, de alunos matriculados e de instituições, nos últimos anos no Brasil (Takahashi, 2010). Às modalidades, bacharelado e tecnológico encontram diferenças no tempo de formação: um tecnólogo pode ser formado após um curso com duração de 2 a 3 anos, cursando em torno de 2.000 horas. As matrizes tecnológicas podem ser compreendidas como os arranjos lógicos constituídos pelas bases tecnológicas de um curso, que são os ingredientes tecnológicos básicos de uma formação. Cada eixo tecnológico acolhe vários tipos de técnicas, relacionando também a outras dimensões socioeconômicas. O caminho na construção de currículos centrados na dimensão tecnológica passa pelos aspectos: materiais das tecnologias envolvidas na formação profissional pretendida; prático ou a arte do como fazer; e o sistêmico ou as relações técnicas e sociais subjacentes às tecnologias baseando-se na integração de conhecimentos e na união entre a concepção e a execução (Pacheco, 2010).

Nos cursos de tecnólogo as matérias são mais voltadas para o mercado de trabalho. Dessa forma, o aluno aprenderá, como o próprio nome da modalidade sugere, temas mais técnicos. Nessa categoria é comum o aluno se deparar com aulas mais focadas na prática em serviço (Silva, 2018).

A segunda diferença é que o tecnólogo tem uma formação específica para o mercado de trabalho, ao passo que o bacharelado confere uma formação mais abrangente. A

terceira diferença é que, em razão do tempo mais curto de formação, existe a possibilidade de ingresso no mercado de trabalho de forma mais rápida. A quarta diferença é que um tecnólogo possui restritos conhecimentos de uma formação humanística e de pesquisa devido ao pouco tempo que permanece no curso, direcionado quase que exclusivamente numa formação apenas tecnicista para atingir o mercado (Silva, 2018).

A principal diferença entre os cursos de graduação tecnológicos e os cursos tradicionais de Ensino Superior, de licenciatura ou bacharel, está na proposta e nos propósitos de cada um. Os cursos tecnológicos vêm atender a uma demanda do mercado por especialistas dentro de uma área de conhecimento e estão orientados por características como foco, rapidez e flexibilidade, enquanto, outras modalidades de ensino superior formam generalistas (Takahashi 2010).

Metodologia

Para a análise quantitativa, foram utilizados dados extraídos da base de dados do Ministério da Educação, o e-MEC (2021), que é um sistema eletrônico de acompanhamento dos processos que regulam a educação superior no Brasil e concentra o cadastrado oficial das Instituições de Educação Superior (IES) e de cursos de graduação vinculados ao Sistema Federal de Ensino do Brasil. No site da instituição (<https://emec.mec.gov.br/>) são disponibilizados os dados da regulação das instituições e dos cursos oferecidos, como situação de atividade, gratuidade do curso, classificação e ano inaugural.

A consulta foi realizada no período de fevereiro de 2022 e foi do tipo básica e por curso de graduação, sendo utilizada a palavra “Animação” e considerados apenas os cursos de caráter artístico, ou seja, em animação, artes visuais, cinema de animação e design de animação. Foi descartado então todos os cursos encontrados em Turismo.

Análise dos resultados

Ao realizar a busca por cursos de graduação e usando a palavra “animação”, obteve-se 55 registros de Cursos de Graduação que disponibilizam, no total 20.858 vagas anuais, sendo que 17.800 vagas (85,3%) são na modalidade a distância e 3.058 vagas (14,7%)

são na modalidade presencial. Do montante, 13.230 são vagas de 9 cursos que ainda não foram iniciados, sendo que a maioria (98,6%) refere-se a cursos a distância (06) e o restante (1,3%) aos cursos presenciais (03) que contemplam 180 vagas.

Com relação a nomenclatura dos cursos, além do título Animação, também foram identificados os nomes: Cinema de animação; Cinema de animação e Artes Digitais; e Design de Animação. De acordo com a categoria administrativa, esses cursos são ofertados por 37 Instituições de Ensino Superior (IES), das quais 03 são públicas federais, com 188 vagas (0,9%) e 34 são instituições privadas sem fins lucrativos, concentrando 20.670 vagas. Segundo a situação atual no cadastro e-MEC, todos os cursos se encontram em "atividade". Quanto ao grau, constam 20 cursos de Bacharelados e 35 Tecnologias. Todos situados na área geral de Artes e Humanidades, alocados na área específica de Artes e área detalhada (CINE) de Produção audiovisual, de mídia e cultural.

Considerando o ano de início de funcionamento, observa-se que 10 instituições foram precursoras na oferta do curso de animação no Brasil. Dessas, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi a primeira universidade a propor um curso de artes com uma habilitação voltada para a animação. O curso de Artes na UFMG iniciou em 1958 e após decorridos 27 anos é que nasceu a habilitação em Cinema de Animação no referido departamento. A iniciativa perdurou até 2008 e depois disso, ocorreu o lançamento do curso específico de "Cinema em Animação" (Quadro 1).

Quadro 1. Os primeiros cursos de graduação de animação no Brasil

DATA DE INÍCIO	INSTITUIÇÃO - IES	VAGAS
1985 - 2008	UFMG - Artes com Habilitação em Animação	40
02/03/2009	Universidade Federal de Minas (UFMG)	40
01/03/2010	Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)	28
05/02/2013	Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP)	180
19/01/2015	Faculdade Méliès	150
01/02/2016	Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP)	100

14/03/2016	Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)	40
12/12/2016	Centro Universitário Curitiba (UNICURITIBA)	120
13/02/2017	Centro Universitário Senac	220
13/02/2017	Universidade Anhembi Morumbi (UAM)	130
22/01/2018	Centro Universitário de Ensino Superior do Amazonas (CIESA)	150

O Brasil conta atualmente com 03 IES públicas de âmbito federal que ofertam 05 cursos gratuitos de graduação de animação, a Universidade de Santa Catarina (UFSC), a Universidade de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade de Pelotas (UFPel). No entanto, a UFSC apresenta um curso em extinção, que concentra 40 vagas e o Curso de Artes Visuais com Habilitação em Animação da UFMG, também com 40 vagas, evoluiu para o curso de Cinema de Animação e Artes Visuais. O que significa que, nos últimos anos, o número de vagas das IES públicas reduziu de 188 para 108, uma contração de 42,5%. Em contraposição, as vagas de IES particulares passaram de 1.050, em 2018, para 20.670, em 2022, registrando uma expansão de 1.968%.

Considerações finais

Ao estudar a dinâmica da oferta de cursos de Animação e fazer um paralelismo com as questões de mercado de trabalho, ensino superior e fatores sociais é possível inferir que esses fatores podem ter servido de gatilhos para o boom de cursos ofertados no Brasil depois de 2018.

Contudo, percebe-se que esse aumento ocorreu posterior ao aumento dos filmes de animação produzidos no Brasil. O aumento da oferta de cursos a nível nacional pode ser resultante de movimentos de valorização e crescimento das Indústrias Criativas, em especial o mercado de animação.

Visto que, houve uma maior demanda produtiva dos estúdios decorrente da lei de incentivo e a melhor percepção da qualidade produtiva do produto brasileiro no mercado exterior. Diante disso, pode-se inferir que o aumento da busca de mão de

obra qualificada impactou no aumento da oferta de cursos de tecnologia e bacharelado em animação para tentar suprir essa demanda. Da mesma forma que o formato de trabalho em equipe remoto e as restrições da pandemia COVID-19 podem ter despertado a oferta de cursos a distância.

Além disso, o estudo também identificou os esforços do MEC para a curricularização, destacando essa importante fase de padronização do ensino superior.

Por fim, os dados apresentados permitiram uma reflexão inicial sobre o assunto. No entanto, ainda há necessidade de aprofundar a temática por meio de investimento em mais pesquisa, abrindo a discussão. Outras questões interligadas a temática deste estudo e que podem ser abordadas em próximas pesquisas é a qualidade no ensino e avaliação desses cursos.

Bibliografia

E-MEC. (2021, December 9). Instituições de educação superior e cursos cadastrados. *emec*. <http://emec.mec.gov.br>

Ernst, P. (2017). *Cinema e ensino: a produção de cinema de animação para o ensino de ciências por meio do enfoque Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS)* [Doctoral dissertation, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa].

Gatti, W., Gonçalves, M. A., & Barbosa, a. p. f. p. l. (2014). um estudo exploratório sobre a indústria brasileira de animação para a tv. *Revista eletrônica de administração*.

Gomes, A. P. (2008). *História da Animação Brasileira* [Universidade do Estado do Rio de Janeiro].

Mendonça, F. d. C. F. (2017). A expansão do mercado de animação brasileira: condições de possibilidade que favoreceram o crescimento da produção de longas metragens animados no Brasil no século XXI [Doctoral dissertation, Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia Bacharelado em Sociologia].

Ministério da Educação. (2016). catálogo nacional de cursos superiores de tecnologia., 3, 101-102.

http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=98211-cncst-2016-a&category_slug=outubro-2018-pdf-1&Itemid=30192

Pacheco, E. (2010). *Os Institutos Federais: Uma Revolução na Educação Profissional e Tecnológica* (1st ed.). Editora do IFRN.

Schirigatti, E. L., & Avrichir, I. (2019). A Animação No Ensino Superior De Design No Brasil. *Cinema em Perspectiva*, (8º), 143-163.

Schirigatti, E. L.; Avrichir, I. (2021). Competences of animation designers: Perceptions based on a sample of Brazilian professionals. Curitiba, Arte Final.

Sewald Jr, E., Rech, G. A., & Rosa, V. S. D. da. (2021). A construção do primeiro curso adequado a políticas de extensão no currículo no IFSC: planejamento pedagógico de sistemas de informação e ações iniciais. *Caminho Aberto: Revista De extensão Do IFSC*, (10). <https://doi.org/10.35700/ca2019010%p2510> (Original work published 27º de junho de 2019)

Silva / E+B Educação, G. (2018, October 15). Afinal, tecnólogo é graduação? Educa mais Brasil. Retrieved December 11, 2021, from <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/carreira/afinal-tecnologo-e-graduacao>

Takahashi, A. R. W. (2010). *Cursos superiores de tecnologia em gestão: reflexões e implicações da expansão de uma (nova) modalidade de ensino superior em administração no Brasil*. FGV.

Universidade Anhenbi Morumbi. (2020). *Graduação em Design de Animação Presencial e Presencial Flex - Morumbi*.

Zanona, R. C. (2015). A competência na educação profissional: fundamentos e práticas. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão e Tecnologia em Sistemas Produtivos). São Paulo: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza.

Capítulo 6

Serialidades, digitalidad y nuevas formas del audiovisual

Espectadorxs, datos y perfiles

La serialidad en la construcción de corporalidades

Aguirre Constanza

constanza.milagros.aguirre@mi.unc.edu.ar

Instituto de Humanidades, CONICET-UNC

Berti Agustín

agustin.berti@unc.edu.ar

Instituto de Humanidades, CONICET-UNC

Facultad de Artes, UNC

Resumen

¿Qué cuerpos miran las series? ¿Qué cuerpos construyen las series? ¿Qué es el cuerpo en la era de la algoritmización de la cultura? ¿Qué cuerpo(s) es un perfil? ¿Cómo se perfilan los cuerpos? ¿Qué son los fragmentos del cuerpo datificado/perfilizado? ¿Qué fragmentos se “desprenden” del cuerpo y cuáles quedan? Las series contemporáneas desarrolladas por/para plataformas de video a demanda forman parte de un complejo entramado sociotécnico, inserto en un régimen de producción de objetos de deseo, que las vuelve dispositivos de captura tanto de la atención como de las emociones de lxs espectadorxs. Esto les permite a las series repetir y recitar ciertos códigos sexo-generizantes y afectivos que moldean subjetividades y corporalidades de la audiencia, a la vez que posibilitan, de cierta forma, la incidencia en el recorte de esos mismos códigos; lo que nos (de)vuelve (a) la pregunta inicial: ¿qué cuerpos miran las series? En el contexto específico de producción y circulación de las series, y los efectos que estas producen en la construcción algorítmica de lxs espectadorxs, tenemos que (re)pensar la construcción de cuerpos y subjetividades teniendo en cuenta que lo individual es ahora lo dividuo, aquello que es captado en ausencia del individuo como un devenir posible, aquello “que puede ser en función de lo que es y lo que puede hacer en función de lo que ya está haciendo” (Rodríguez, 2019). Pensar los cuerpos desde la fragmentación —de la que ya hablaba Preciado (2011)— nos obliga a preguntarnos hoy por el modo de existencia de los cuerpos en los fragmentos, en los datos capturados por algoritmos y reagrupados en patrones que perfilizan y configuran un cuerpo que no es ya el cuerpo del individuo sino sus potencialidades.

¡Su atención, por favor!

¿Cómo nos disponemos ante las pantallas? Con el crecimiento exponencial de opciones (y de plataformas), es muy común sentirse abrumadx. Seguir buscando lo mejor para

ver y no llegar a nada, sintiendo que seguramente estamos dejando pasar algo mejor. En un comentario marginal, en una nota al pie en un incisivo ensayo sobre *Nanook del Norte*, Germán Scelso señala que el audiovisual contemporáneo da cuenta de una continuidad entre los orígenes del audiovisual entendido como entretenimiento popular y las plataformas de *streaming*: “esa cualidad mágica no detuvo ninguna voluntad colonizadora, sino que la hizo devenir burla circense, en sitios webs con películas a la carta que son rockolas cinematográficas, allí podemos pagar y observar sorprendentes imágenes en movimiento” (2021: 50, n.4). Frente a distintas metáforas que procuran conceptualizar las plataformas (como “el videoclub del futuro”, “el cine en casa”, “la hipertelevisión”), la figura de la rockola condensa con mayor claridad el devenir flujo de la experiencia audiovisual.

La corporalidad inherente al *scrolleo* por los títulos remite de modo directo a quien se plantaba frente a la máquina a pasar discos de la rockola hasta dar con la canción deseada y meter una moneda para reproducirla. Hay algo en lo abundante del catálogo navegable que se repite en los dos dispositivos. Además, cuando nadie programaba nada, la rockola alternaba canciones hasta tanto alguien definiera qué poner. Ese flujo relativamente aleatorio encuentra en YouTube o Netflix un paralelo potente para entender cómo se configuran los públicos, cómo se modula su atención y su deseo, qué corporalidades se construyen.

¿Quién está viendo ahora?

En el siguiente trabajo, abordamos la construcción de corporalidades en la serialidad contemporánea. Nuestro punto de partida es analizar las series como parte de un entramado sociotécnico complejo, articulado a partir de las plataformas de video a demanda (Berti, 2020a; 2020b), e inserto en un “régimen de producción de objetos de deseo” (Touza, 2020) en el que el producto serial se constituye fundamentalmente como un mecanismo de modulación del consumo y un dispositivo de captura (Dall’Asta, 2012: 80). Nuestra hipótesis es que las series contemporáneas, desarrolladas por (y/o para) las plataformas corporativas de *streaming* o video a

demanda, devienen dispositivos de captura no solo de la atención,¹⁷¹ sino también de las emociones de lxs espectadorxs. En este sentido, diremos que las series son objetos que repiten y recitan ciertos códigos (sexo-generizantes y afectivos) que aportan en la construcción de subjetividades y corporalidades. Pero evitando las tesis deterministas sobre la técnica, sostenemos que las series forman parte de un entramado sociotécnico en evolución, que no solo modula a lxs sujetxs y reproducen códigos sexo-género socialmente aceptados, sino que a la vez les permiten, de cierta forma, incidir en el recorte de esos mismos códigos y propicia una doble innovación, a nivel de contenido y continente: formal en las narrativas seriales y técnica en las plataformas que las contienen.

Es preciso, entonces, comenzar por definir algunos conceptos que permitan sostener estas hipótesis, pero antes es necesario advertir que las ficciones seriales audiovisuales todavía son un objeto difícil de delimitar.¹⁷² Se debe considerar que el gran aumento en la cantidad de series estrenadas en las últimas décadas y el éxito que muchas han tenido, ha logrado convertir a esta nueva forma narrativa en un objeto que despierta un creciente interés crítico.¹⁷³ Algunos postulan que este éxito tiene que ver con distintos rasgos distintivos: una creciente complejidad narrativa; la evolución de sus personajes a lo largo del tiempo (por periodos pueden llevar años y hasta décadas) y las relaciones entre ellos; y los riesgos de sus propuestas estéticas (Carrión, 2014; Scolari, 2008). Particularmente, nos interesa resaltar otro fenómeno: que estas ficciones pueden desarrollar de un modo efectivo tales rasgos debido a los cambios en los modos de producción, distribución y recepción característicos de los medios en que se desarrollan; cambios que favorecen una narrativa sostenida en el tiempo, como “obra en curso”, potencialmente inconclusa (Dall’Asta, 2012; Bernini, 2012) y, podríamos agregar, “modulable”.

Gómez Ponce define a las series como un relato audiovisual propio de la contemporaneidad, cuyos sistemas signícos suponen la necesidad de reflexionar sobre el modo en que construyen sus estructuras narrativas y teniendo en cuenta a la TV (y agregamos, a las plataformas) no como un medio (es decir, un mero soporte técnico),

¹⁷¹ Sobre los dispositivos de captura, además de los trabajos ya citados véase también Hallinan y Striphas (2016) y Celis Bueno (2017).

¹⁷² Para una tipología detallada de formatos seriales véase Greco (2019).

¹⁷³ Fenómeno potenciado durante la pandemia por COVID-19 y el aislamiento en 2020 y parte de 2021.

sino como una forma particular de organización de contenidos e informaciones (2017: 94). En este sentido, las series construyen sus estructuras narrativas en un contexto atravesado por la técnica y, por lo tanto, no pueden ser abordadas como puro contenido porque su naturaleza híbrida y su carácter sostenidamente abierto, inconcluso, nos obliga a pensarlas en relación con el medio tecnológico en que se desarrollan (y los modos en los que estas reconfiguran a los propios medios). Se vuelve necesario, entonces, un pensamiento crítico que plantee la relación co-constitutiva entre el desarrollo de las ficciones seriales y la evolución de los soportes televisivos y digitales. En otras palabras, es preciso abordar las relaciones de desborde y captura entre contenido(s) y continente(s).¹⁷⁴

En este punto, podemos recuperar la idea de que la atención es un vector de intensidad, dirección y sentido variables, que modula nuestras relaciones con las cosas, lxs otrxs y nosotrxs mismxs, por lo tanto, siguiendo a Touza (2020), cuando atendemos, estamos manteniendo un flujo de afecto y emoción con los objetos. Su tesis es que las plataformas, las redes sociales y los dispositivos forman parte de un “régimen de producción de objetos de deseo” (2020: 218) que, podríamos agregar, también encauza “deseos” y cuyos componentes principales son dos: a) una economía política de las plataformas para la cual lxs usuarixs se convertirían en la principal “fuerza de trabajo” a la vez que “fuente de ingresos” y “fuente de materias primas”; y b) un elemento subjetivo que busca deshabitar el aquí y ahora de los cuerpos. Este modo tan particular de convivencia con los dispositivos técnicos digitales, en el contexto actual, no puede ser pensado sino como un factor de importancia fundamental, tanto para el desarrollo de la serialidad como forma narrativa específica de los medios digitales, como para la configuración de los cuerpos y subjetividades de sus espectadorxs.

¹⁷⁴ Para desarrollar este abordaje, partimos de discusiones recientes de ontología de la tecnología, que permitirán discutir esos cruces y relaciones entre formas y contenidos, entre contenidos y continentes. Tres conceptos resultan particularmente útiles: el estándar (Lawler, 2020), el reconocimiento de patrones (Pasquinelli y Joler, 2020) y las retenciones terciarias (o, *hypomnēmata*) (Stiegler, 2015) como formas de exteriorización de la memoria en dispositivos tecnológicos que modifican radicalmente los regímenes de atención. En particular, nos interesa el rol activo de los dispositivos de producción, distribución y reproducción audiovisual en la constitución de las subjetividades y cómo resultan centrales para el abordaje de la serialidad contemporánea que estamos proponiendo desde una estética socio-técnica.

En línea con lo anterior, Celis Bueno plantea que la atención es un modo de relación con el mundo determinado técnica e históricamente (2017b: 5). Su ensayo recupera la tesis stigleriana de que la invención de la prensa moderna y la jerarquía del libro como fuente privilegiada de conocimiento generaron una forma de atención que definió a la cultura occidental hasta que, durante el siglo XX, la aparición de “objetos temporales audiovisuales” (cine, televisión y medios digitales) generó un cambio de esta forma dominante de atención que implicó un proceso de hiper-industrialización de la percepción (2017b: 6). Así pues, a partir del corrimiento desde una forma atencional basada en la palabra escrita hacia una hiper-atención gobernada por los medios de comunicación digitales, gradualmente ocurre una estandarización de la temporalidad que amenaza los procesos de singularización que determinan el deseo individual (2017: 6). Entendemos que el estudio de la serialidad contemporánea debe enmarcarse en este contexto.

Los diagnósticos antes expuestos se vinculan con el surgimiento de un nuevo modo de subjetivación propuesto por Rodríguez (2019) y que viene a reemplazar aquel que Foucault definió para las sociedades disciplinarias. Rodríguez, revisando las tesis de Foucault y de Deleuze, señala que las sociedades disciplinarias eran productoras de cuerpo-máquinas mientras que las sociedades de control generan cuerpo-señales y que el pasaje de un cuerpo al otro se produce gracias a la informatización, es decir, “a la conversión de todo lo que tenga una existencia extensa en un dato a ser explotado en otras instancias” (Rodríguez, 2019: 352). En este contexto, como advertía Sibilia, “el cuerpo humano, en su anticuada configuración biológica, se estaría volviendo obsoleto” (2005: 11), en tanto que hoy proliferan otros modos de ser insertos en un nuevo régimen digital a partir del cual los cuerpos se presentan como “sistemas de procesamiento de datos, códigos, perfiles cifrados, bancos de información” y, por lo tanto, se vuelven permeables, proyectables, programables (2005: 14). Cada elección que hacemos, cada reinicio de un episodio porque nos dormimos, o cada abandono de un visionado, cada salto y cada adelanto, dónde y cuándo vimos qué, son datos a ser procesados para optimizar el funcionamiento no solo de la plataforma y definir su oferta, sino también la dirección de la producción (o no) de las próximas temporadas (Hallinan y Striphas, 2016).

Si bien en todas las sociedades el cuerpo está inmerso en una serie de redes que le imponen ciertas reglas, obligaciones, límites y prohibiciones (Sibilia, 2005: 32), las

sociedades contemporáneas suponen un nuevo modo de construcción de subjetividades que se corresponde con lo que Rouvroy y Berns definen como gubernamentalidad algorítmica: “un cierto tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política que reposa sobre la recolección, la agrupación y análisis automatizado de datos en cantidad masiva de modo de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles” (Rouvroy y Berns citado en Rodríguez, 2019: 361). La gubernamentalidad algorítmica puede definirse como “aquello que transcurre en la vigilancia distribuida e inmanente a través de los perfiles de redes” (Rodríguez, 2019: 359). Cabe preguntarse ahora por los perfiles, ya que son la vía de acceso hegemónica a la serialidad contemporánea.

La definición de perfil que propone Rodríguez es amplia. Por un lado, desde el punto de vista de los sistemas globales de vigilancia, el perfil “es un conjunto de trazos que no concierne a un individuo específico, sino que expresa las relaciones entre individuos”; y desde el punto de vista de los usuarios de las redes, existe en el perfil “un efecto de identidad, puntual y provisorio, que atiende a criterios de performatividad” (Bruno citada en Rodríguez, 2019: 357). En este sentido, en tanto que “efecto”, la identidad deja de ser un atributo fijo y estable asociado a un cuerpo localizable en un espacio-tiempo tradicional para convertirse en un “proceso de identificación” en constante cambio y evolución. El “cuerpo”, en este sentido, se encuentra separado de la idea de “persona”, que en la teoría política tradicional tendía a coincidir con la posesión de un cuerpo propio y con la idea de una identidad fija. La persona ahora se encuentra esparcida entre diversos modos de la “biomasa externalizada”, formando un “cuerpo extendido” esparcido entre sustancias y secuencias con diferentes índices de propiedad y de capitalización (Rodríguez, 2019: 441).

En este punto, se vuelve relevante la distinción que el autor hace respecto de los conceptos de “moldeado” y “modulación”. Siguiendo a Gilbert Simondon, Rodríguez plantea que el moldeado es la adquisición de forma lograda de manera definitiva, mientras que la modulación no tiene fin. “Por lo tanto la modulación es un moldeado que no termina porque el propio molde cambia de forma y el moldeado es un sistema de modulación que alcanza el punto en que ya no puede transformarse” (2019: 365). El moldeado se situaría en el terreno de la disciplina, mientras que la modulación se corresponde con el control en tanto que necesita de una metaestabilidad, esto es, un estado de inquietud permanente, que en el caso de lxs espectadorxs está motorizado

por el deseo. La atención es un espacio de disputa en el que la narrativa serial, afirmamos, ha logrado posicionarse de manera hegemónica respecto de las obras cinematográficas autónomas. En consecuencia, ya no existe una construcción paciente sobre lo que debe y puede hacer un cuerpo, sino que todo lo que se produce y se vende está anclado en los cuerpos constantemente modulados (que además están hiperestimulados y dispersos). Lo que da lugar a “lo dividual”.

Rodríguez recupera este término del ensayo “Posdata sobre las sociedades de control” de Deleuze (1999) y lo define de dos maneras. La primera asume tres puntos de vista: a) desde el punto de vista anatomopolítico, “el individuo se convierte en dividual mientras la masa se convierte en muestras y datos”, de modo que lo dividual sería “una nueva versión del individuo, digital, basada en cifras”; b) desde el punto de vista biopolítico, con las sociedades de control surge un nuevo tipo de paciente, definido por la idea de riesgo y las enfermedades potenciales –en este punto, la dividualidad puede ser anclada en la materialidad en relación con una posibilidad–; c) desde el punto de vista de la vigilancia, una vez que se desliga del encierro, “el resultado es un cuerpo des-corporizado, un ‘doble informático’ de pura virtualidad” (2019: 451-452). Sin embargo, “ese supuesto ‘doble informático’ (...) no sería exactamente un espejo, sino más bien una multiplicación, una fragmentación y explosión de datos que luego, más tarde, encontrará al individuo del cual supuestamente provienen y al cual supuestamente vuelven” (2019: 452). Lo dividual sería entonces un “largo proceso de mediación informacional, donde habrá que ver si el individuo resultante de la ‘dividualización’ es el mismo del que se había partido” (2019: 452).

La segunda idea sobre lo dividual tiene que ver con un punto de vista médico como “construcción de la potencialidad, de los riesgos, de la captura del devenir, y todo ello en relación con los cuerpos biológicos, bien materiales” (Rodríguez, 2019: 453). Lo que Rodríguez rescata de Deleuze en términos de “captura del acontecimiento” tiene que ver con la captura de “fragmentos de individuos y de personas que identifican una tendencia, una particularización de un recorrido (del individuo, de la persona) que aún no se produjo” (2019: 457). En resumen, lo dividual es aquello que es captado en ausencia del individuo, no como una representación exacta de este, sino como “la

capacidad afectiva de los cuerpos”.¹⁷⁵ Y, cabe señalar, no todas las plataformas poseen las mismas capacidades de captura de datos y de modelización. Las diferencias entre Netflix y Cine.Ar en relación a sus políticas de exhibición de catálogo obligan a evitar los determinismos tecnológicos fuertes. Por ello, cada plataforma en particular debiera ser analizada de modo específico, para una crítica de la serialidad en la época del *streaming* también es necesaria una crítica de las interfaces.

Retomando el caso paradigmático de Netflix, los límites de la modulación se hacen evidentes en la divergencia entre la ultraparticularización de las recomendaciones y los usos no deseados de los perfiles (el préstamo de contraseñas, el uso del perfil de otro usuario, el uso de VPN y otros sistemas de privacidad). El programa tácito de esta empresa es ofrecer sugerencias de films o películas lo suficientemente atractivas (introduciendo, incluso, la función de reproducción aleatoria, que descansa en el conocimiento sobre el espectador que recoge el perfil) para moderar lo más posible el *scrolling* y aumentar el tiempo de visionado efectivo. Tal programa opera sobre lo individual para construir su espectador modelo. Pero ese perfil construido a partir del *input* de la plataforma, es fluctuante y está en constante evolución.

Volviendo a la idea de perfil, Rodríguez afirma que lo individual se presenta como un modo de construir lo colectivo que no apela ni a los individuos constituidos (personas) ni a una suerte de “Uno” universal que los liga trascendiéndolos, sino a los afectos y las emociones como formas de “combinaciones singulares” (2019: 458). Pero la función estadística que permite ligar a los individuos a través de sus datos desde un plano colectivo solo adquiere un sentido si esos individuos les asignan a esas conexiones un valor mucho mayor que el de una mera representación de sí o una predicción acerca de una conducta futura: “Es algo que habla de esos individuos (...) siendo y no siendo ellos mismos, y con lo que interactúan precisamente para construir un modo de subjetivación” (2019: 458-459). Este tipo de *software* se conoce como “toma de decisiones asistidas algorítmicamente” y tiene implicancias éticas, políticas y

¹⁷⁵ Sobre los límites y potencialidades de esta dinámica, Rodríguez apunta que “lo que se capta, pues, es un devenir posible. De este modo, todas las fragmentaciones, divisiones, multiplicaciones y sustituciones no se refieren a un individuo considerado en su totalidad presente, en su individualidad actual, que es lo que describe la figura del doble, sino más bien a sus potencialidades, a lo que puede ser en función de lo que es y a lo que puede hacer en función de lo que ya está haciendo. Es un doble en todo caso proyectado, no actual, posible (...) Lo que hay, entonces, son mediaciones, construcciones fractales que en algunos momentos cuajan en individuos (2019: 454-455).

económicas que aún no han sido abordadas de modo consistente. Si bien hay abordajes en el campo del derecho, la salud y las políticas públicas, su impacto en el mundo de la cultura permanece en un segundo plano.¹⁷⁶

En definitiva, los perfiles “al mismo tiempo que prefigura[n] una ‘tecnología del yo’ para el supuesto individuo que pretende relacionarse con él, deriva[n] ese vínculo a un sistema de predicción de comportamientos que necesitará en definitiva su anuencia” (2019: 459). En consecuencia, todas esas mediaciones de sustitución o de duplicación y las distancias entre lo singular, lo personal y lo individual, posibilitan “el despliegue de un proceso de subjetivación novedoso en la medida en que el sí mismo que actúa en estas instancias se encuentra diseminado, re-unido y vuelto a disolver en esta miríada de entidades” (2019: 460).

Con el perfil, en última instancia,

no se trata de la identificación de un individuo, único e irrepetible, indivisible, sede de una singularidad, sino del hecho de que eso que se individualiza es el resultado de las búsquedas estadísticas de millones de “personas” que permiten saber qué desea “esa” persona porque ese deseo emana de una función estadística que, cuanto más datos generales tiene, mejor puede identificar sus *targets*. (2019: 461)

El hecho fundamental en este proceso es que lo individual como modo de subjetivación se realiza en el marco de una compleja interactividad con máquinas que “aprenden, modifican su comportamiento y comunican con una precisión encomiable” (2019: 461). A partir de este estado de situación, cabe preguntarse: ¿cómo opera el régimen de atención individual? ¿Qué tipo de espectadorxs propicia? ¿Cuál es la relación entre perfiles, cuerpos y espectadorxs? ¿Cómo atraviesan estas configuraciones la cuestión de género?

Cuerpos espectatoriales

Todo lo dicho hasta ahora nos lleva a preguntarnos desde un punto de vista feminista sobre el estatuto de los cuerpos en el marco de lo individual, en especial si aceptamos lo

¹⁷⁶ Para una discusión sobre la toma de decisiones asistidas algorítmicamente como un problema de primer orden para la estética y la crítica véase Striphas (2015).

que propone Donna Haraway, que “el cuerpo contemporáneo no es ni naturaleza, ni cultura, ni organismo, ni máquina, sino que adviene entidad tecnoviva multiconectada que incorpora tecnología” (Haraway citada en flores, 2013: 128). Es decir, que el cuerpo no es un hecho biológico, sino un complejo campo de inscripción de códigos socioculturales co-constituido entre organismos y máquinas.¹⁷⁷ O, como plantea Preciado (2012), el cuerpo no es cuerpo, sino somateca, un archivo cultural e histórico vivo con capacidad de agenciamiento y de intervención política, que lleva inscripto en sí las diferencias políticas pero también las posibles contraficciones desnaturalizadoras de esas diferencias.

En este punto, cabe recuperar la idea de que el género, el sexo y la sexualidad son tecnologías sociopolíticas complejas que (re)producen tanto en los espacios como en los discursos y en los cuerpos códigos sexo-género hegemónicos. Como subraya Preciado, el sistema sexo-género heterosexual “es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo” (2011: 17), recortando zonas que luego identifica como centros naturales de la diferencia sexual, de modo que los roles y las prácticas sexuales, naturalmente atribuidas a los géneros masculino y femenino, son “un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos” (2011: 17). Como consecuencia de esto, el sistema sexo-género heterosexual se (re)inscribe permanentemente, a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos socialmente investidos como naturales (2011: 18).

Ahora bien, si asumimos que existe una co-constitución entre los contenidos discursivos de la serialidad contemporánea y los procesos sociotécnicos que le dan forma –atendiendo a la materialidad de los soportes y dispositivos técnicos en que se distribuyen las series (como las plataformas de video a demanda que funcionan gracias a algoritmos que perfilizan el comportamiento de lxs espectadorxs/usuarioxs)–, debemos entonces estar atentxs a lo que Judy Wajcman plantea como la co-constitución entre técnica y género. Es decir, que los procesos tecnológicos nunca son meramente técnicos, sino que están atravesados por las relaciones sociales, culturales,

¹⁷⁷ El cuerpo como cyborg en la formulación más conocida de Haraway: “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1995: 253). Nos resulta particularmente interesante para el análisis de la serialidad que la autora incorpore la “ficción” como parte necesaria de su definición.

políticas, económicas y, fundamentalmente, de género (Wajcman, 2006). En este sentido, tanto las identidades de género como los roles asociados a estas y la división sexual son parte del mismo sistema sociotécnico y, por lo tanto, las identidades de género son performadas en el mismo uso de las tecnologías. Así, el interrogante por la configuración discursiva de los cuerpos sexo-generizados en las series abre el camino hacia una nueva pregunta que recupera los planteos anteriores sobre la serialidad contemporánea: ¿qué efectos producen estas construcciones sobre los cuerpos de lxs espectadorxs/usuarioxs?

Recuperando la idea de que el producto serial se constituye como un “mecanismo de modulación del consumo, un dispositivo que captura al seguidor” (Dall’Asta, 2012: 80), podemos entender que su proceder fragmentario, por acumulación de partes separadas, permite no solo la experimentación y mutación narrativa, sino también un modo de captura del público, que se convierte en un componente más de su cadena de producción. La captura de datos por medio de algoritmos en las plataformas de video a demanda genera un *feedback* constante que incide en su devenir y permite no solo producir distintos tipos de clasificación de contenidos, para la posterior sugerencia y asistencia en la elección de lxs espectadorxs/usuarioxs (Hallinan y Striplhas, 2016), sino que también facilita la creación de contenidos que, en sus modelos predictivos basados en perfiles, se adaptarán a los gustos y los modos de consumo de lxs proxims espectadorxs (Berti, 2020a). Así, las series se constituyen en un modo retencional muy efectivo que permite a las empresas algoritmizar la atención (Celis Bueno, 2017a) y de este modo producir contenidos de manera más eficiente.

La importancia para un enfoque feminista sobre este aspecto fundamental de la serialidad contemporánea puede verse en el estudio que Safiya Noble (2018) realiza sobre el motor de búsqueda de Google y los fuertes sesgos de género y raza presentes en las lecturas algorítmicas, que suponen el refuerzo de relaciones sociales de opresión hacia las mujeres negras. En su estudio, Noble pone de manifiesto que la discriminación racial y de género son aspectos constitutivos de los algoritmos en tanto que estos son desarrollados por humanos insertos en relaciones sociales, a pesar de que se nos quiera hacer creer que los códigos son abstractos y neutros (2018: 2). Si, como señala Preciado, el sistema sexo-género heterosexual se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos socialmente investidos como naturales, el peligro que advierte Noble en

aceptar como neutros y abstractos las lecturas algorítmicas cobra mayor relevancia. La perfilización, efectivamente, reproduce en los cuerpos materiales las relaciones de opresión que determinan cuáles cuerpos son bellos y cuáles no, cuáles son objetivados como productos a ser consumidos por hombres y cuáles no, y un gran etcétera.

En línea con lo anterior, Pasquinelli sostiene que “[e]n el espacio líquido de los datos, la modulación de flujos reemplaza la disciplina de los cuerpos” (2016: 252), de modo tal que las normas de comportamiento ya no estarían estandarizadas por protocolos de vigilancia e instituciones estatales, sino que se calculan algorítmicamente (2016: 257). Por lo tanto, los algoritmos comienzan a operar como una “burocracia automatizada que refuerza silenciosamente los patrones de comportamiento más dominantes” (2016: 257), entre ellos, los patrones de normalización de género, raza, clase social, etc.

Ahora bien, en el contexto específico de circulación de las series y los efectos algorítmicos que estas producen en sus espectadorxs, tenemos que (re)pensar la construcción de cuerpos y subjetividades teniendo en cuenta que *lo individual* se convierte ahora en *lo dividual*, es decir, en aquello que es captado en ausencia del individuo como “capacidad afectiva de los cuerpos”, como *un devenir posible* (Rodríguez, 2019: 454). En otras palabras, pensar la construcción de los cuerpos en su propio hacer que es siempre un hacer-con-otrxs y un hacer-con-objetos. De este modo, la fragmentación del cuerpo de la que hablaba Preciado se convierte hoy un modo particular de existencia de los cuerpos en los fragmentos, en los datos capturados por los algoritmos y reagrupados en patrones y perfiles que configuran un cuerpo que no es ya el cuerpo delx individuo sino sus potencialidades. Es decir, no ya unx espectadorx sino un momento y posición de la trayectoria espectral. Pero una fragmentación, al fin y al cabo, que se materializa en objetos como las series, que causan efectos y encauzan deseos, en una economía afectiva que tiende a reproducir los códigos que construyen cuerpos materiales.

Ahora, ¿qué podemos decir, desde una perspectiva feminista, sobre las series y su modo de ser dispositivo de captura? ¿Qué implicancias o consecuencias tiene este modo de ser? Sin caer en un determinismo que implique pensar a las series solo como formadoras de subjetividades, intentamos pensar qué pueden hacer con nosotrxs y qué podemos hacer nosotrxs con ellas. En principio, podríamos pensar que, a partir de la captura de la atención de lxs espectadorxs y de los datos que generan en las plataformas, las series pueden proponer conductas, reproducir estereotipos, repetir

emociones que nos condicionan a seguir ciertos guiones afectivos y a definir nuestras corporalidades y subjetividades de modos específicos. Sin embargo, el hecho de que las series se construyan en base a la padronización de datos aportados por lxs espectadorxs, en esa relación humanx-plataforma, permite pensar que existe la posibilidad de intervenir sobre la producción de las mismas. De modo que se generaría un proceso de condicionamiento y modulación en ambas direcciones, por medio del cual el público aporta en la creación de las series, a la vez que ellas influyen en las subjetividades y corporalidades de la audiencia.

¿Qué puede un corpus?

En este punto, la apuesta sería recuperar el optimismo crítico de Haraway que se opone a la idea de neutralidad de las tecnologías para promover una visión crítica y responsable con respecto a ellas. Con su imagen de *cyborg*, Haraway promueve una idea de co-constitución humanxs-máquinas en términos interseccionales para seguir pensando la diferencia y los cuerpos por lo que valen en determinados tiempos y espacios. ¿Es posible, en este marco, una crítica interseccional que incorpore a la serialidad y las plataformas? Pensar en los modos en que se producen, distribuyen y se visionan las series supone prestar atención a nuestras relaciones con el ámbito digital, las relaciones entre contenido(s) y continente(s), entre lo abstracto y lo material, entre información y materia, y las consecuencias que estas pueden tener sobre nuestros propios cuerpos.

Ahora bien, teniendo en cuenta la gran cantidad de series que existen y que, como dijimos, constituyen un tipo de obra en curso, nuestros análisis son difícilmente generalizables. Intentamos abordar entonces un corpus amplio y siempre tentativo desde el cual alumbrar o tensionar los conceptos que planteamos hasta ahora. Por ejemplo, pensamos en ficciones seriales como *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017-), *Westworld* (HBO, 2016-), *La chica que limpia* (CineAr, 2017), *Years and Years* (BBC One, 2019), *Altered Carbon* (Netflix, 2018-), *Sharp objects* (HBO, 2019), *The Deuce* (HBO, 2017-2019) y *Mrs. America* (HULU, 2020). Un corpus diverso en formatos, plataformas y géneros, que abarca una amplia variedad de problemáticas atravesadas por el eje de la construcción de la corporalidad y el género.

Al reconocer cómo funcionan las series para plataformas de video a demanda, y el entramado sociotécnico que es su condición de existencia, podemos intentar hacer algo con ello; el hecho de que las series se construyan en base a la captura de datos aportados por lxs espectadorxs permite pensar que existe la posibilidad (aunque sea limitada) de intervenir sobre la producción de las series, sobre lo que queremos ver y cómo queremos vernos en ellas. Este puede llegar a ser un lugar de acción para los feminismos, donde se disputen los sentidos y se construyan nuevas narrativas que dejen de lado los códigos sexo-género hegemónicos.

Bibliografía

- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10), 25-40.
- Berti, A. (2015). *From Digital to Analog. Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*. Nueva York: Peter Lang.
- Berti, A. (2020a). Ubicuidad y serialidad en la ficción audiovisual contemporánea. En I. C. Restrepo Acevedo y A. M. Tabares García (Eds.), *Ecologías digitales 2019: expresiones culturales* (pp. 75-79). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Berti, A. (2020b). Instrumentos de percepción y estandarización: El big data como proceso de territorialización. En M. M. O'Lery, L. Federico, Y. Ariza (Eds.), *Filosofía e Historia de la Ciencia en el Cono Sur Selección de Trabajos del XI Encuentro* (pp 84-90). Buenos Aires: AFHIC.
- Carrión, J. (2014). *Teleshakespeare: Las series en serio*. Buenos Aires: Interzona.
- Celis Bueno, C. (2017b). The Attention Economy: From Cyber-time to Cinematic Time. En S. Wilson y D. Jaffé (Eds.) *Memories of the Future: On Countervision*. Bern, Suiza: Peter Lang UK.
- Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (10), 71-89.
- flores, v. (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Babel.
- Greco, M. (2019) Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7(7), 45-66.

- Hallinan, B. y Striphas, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture. *New Media & Society*, (18), 117–137.
- Lawler, Diego. (2020). Los estándares como artefactos. *Filosofía Unisinos*, (21). Recuperado de <https://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/fsu.2020.211.03>.
- Noble, S. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York: NYU Press.
- Pasquinelli, M. (2016). The Spike: On the Growth and Form of Pattern Police. En S. Hankey, M. Tuszynski y A. Franke (Eds.), *Nervous Systems* (pp. 245-260). Berlin: HKW/ Spector books.
- Pasquinelli, M., Joler, V. (2021). El Nooscopio de manifiesto, *laFuga*, (25). Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>.
- Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Radio del Museo Reina Sofía (6 de julio de 2012). Somateca: Producción biopolítica, feminismos, prácticas. Entrevista con Beatriz Preciado. Recuperado de <https://radio.museoreinasofia.es/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas>.
- Rodríguez, P. M. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scolari, C. (2008). La estética posthipertextual. En D. Romero López y A. Sanz Cabrerizo (Coord.), *Literatura del texto al Hipermedia* (pp. 73-79). Barcelona: Anthropos.
- Scelso, G. (2021). Nanook y el gramófono. En L. Arese y F. Svetko (Eds.). *Cine, Política y Derechos Humanos III*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Stiegler, B. (2015). La prueba de la impotencia: nanomutaciones, hypomnemata, gramatización. En J. Blanco, D. Parente, P. Rodriguez, y A. Vaccari (Coord.), *Amar a las máquinas* (pp. 139-170). Buenos Aires: Prometeo.
- Striphas, T. (2015) Algorithmic culture. *European Journal of Cultural Studies*; 18(4-5), 395-412. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/136754941557739>.
- Touza, S. (2020). La corporalidad de la atención y el deseo de dispositivos. A. M. Tello (Ed.), *Tecnología, política y algoritmos en América Latina* (pp. 209-221). Viña del Mar: CENALTES.
- Wajcman, J. (2006). *El Tecnofeminismo*. Valencia: Ediciones Cátedra.

La construcción de verosimilitud de los sectores populares en la serie televisiva argentina “El Marginal”

Lucía Borello

luciaborello@gmail.com

Investigadora independiente

Resumen

Esta investigación analiza cómo se construye la verosimilitud de los sectores populares en la serie argentina “El Marginal”. Se tuvieron en cuenta las tres fases de producción audiovisual: preproducción, rodaje y postproducción. Asimismo, se establecieron categorías de análisis (4) para explorar la temática: 1) léxico, 2) vestimenta, 3) manera de relacionarse entre miembros de los sectores populares y 4) la escenografía; teniendo en cuenta que se trata de personajes ficticios en un contexto de encierro. Se entrevistaron actores de la serie como Juan Minujín y Daniel Pacheco Bautista, y al guionista de “El Marginal” Guillermo Salmerón, entre otros. En base a la primera temporada se completaron cuadros con información a partir de las categorías de análisis. A partir de las tareas realizadas, se puede afirmar que la construcción de verosimilitud de los sectores populares se da a partir de los procesos de producción y de las categorías de análisis. Cabe aclarar, que se han considerado estereotipaciones hacia las clases populares. El trabajo original se dio en el marco de una tesis de Licenciatura de Periodismo de la Universidad del Salvador (2018), bajo la tutoría de la Licenciada Florencia Naudy y bajo la dirección de la Magíster Ana Laura García Luna.

Introducción: objetivos

Este trabajo de investigación estudia la construcción de verosimilitud de los sectores populares en la primera temporada de la serie televisiva argentina “El Marginal”. La serie fue protagonizada por el actor Juan Minujín y producida por *Underground Transmedia*, productora de Sebastián Ortega. En esta ponencia mostramos de qué modo se ha construido una versión verosímil de los sectores populares y, especialmente, de un segmento de esos sectores, los que viven en la cárcel, en la serie.

El análisis del proceso de construcción de verosimilitud toma en cuenta las tres etapas centrales de la producción audiovisual: preproducción, rodaje y postproducción. En cada una de esas etapas, pero especialmente en el rodaje, se examina el léxico, la vestimenta, las maneras de relacionarse y la escenografía. Se hace una sistematización, por capítulo de la serie, del modo en que cada uno de estos cuatro elementos son

usados para generar verosimilitud de los sectores populares. Además del análisis de cada una de las escenas que conforman cada uno de los capítulos, la ponencia se apoya en entrevistas a diversas personas que participaron de la elaboración de la serie y en notas y artículos en diversos medios.

En la sección que sigue presentamos información básica de la serie y la metodología de análisis utilizada. En la tercera parte se hace una síntesis de los principales hallazgos y proponemos algunas reflexiones finales.

Se ha omitido, en aras de la brevedad, la presentación del análisis detallado de los capítulos de la serie, de entrevistas y de diversas fuentes. Es posible encontrar ese material detallado en el documento citado al pie, la tesina de grado que es la base de esta ponencia.¹⁷⁸

Contexto

La primera temporada de la serie fue emitida en 2016 por la Televisión Pública y, en octubre del mismo año, fue incorporada a la plataforma de *Netflix* de varios países de América Latina e incluso de algunos europeos y de los Estados Unidos. La segunda temporada fue presentada en la plataforma de *streaming* mencionada en 2018 con la incorporación de los actores Esteban Lamothe, Roly Serrano, entre otros. Esta segunda entrega es una precuela de ocho episodios de la historia de la primera parte. La tercera temporada se estrenó en 2019. Finalmente, la cuarta parte, fue lanzada en enero 2022, nuevamente con Minujín como protagonista.

“El Marginal” tuvo buena acogida en términos de premios y de la crítica. Ganó el Martín Fierro de Oro 2017, por mejor unitario y miniserie y también recibió otras dos estatuillas: a mejor autor (por el guión escrito por Guillermo Salmerón) y a revelación en la actuación (por el papel desempeñado por Brian Buley). Cabe destacar que se trata del primer Martín Fierro que gana la TV Pública. Por otro lado, en 2018 se lanzó el *remake* de esta ficción en Estados Unidos (en coproducción con México), protagonizada por un actor argentino que lleva varios años viviendo en América del

¹⁷⁸ Esta ponencia se basa en Lucía Borello (2018). “Construcción de verosimilitud de los sectores populares en la serie televisiva ‘El Marginal’”, tesina de grado, Licenciatura en Periodismo, Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social, Buenos Aires, Universidad del Salvador, Tutora: Prof. Lic. María Florencia Naudy.

Norte.

La primera temporada de “El Marginal” tiene lugar en la cárcel ficticia de ‘San Onofre’. Sin embargo, en la realidad se trata de la cárcel abandonada de Caseros (Parque Patricios, Ciudad de Buenos Aires), facilitada para el rodaje de la tira de los hermanos Ortega. Los productores de la serie fueron asesorados por diversas personas a la hora de ambientar Caseros para su filmación y entender la dinámica carcelaria. Entre los asesores se encuentra el director de cine César González, un ex convicto del Barrio Carlos Gardel en Morón. Él fue quien les contó (a diferencia de la policía) que, en el patio de la cárcel, había un asentamiento de casillas, una pequeña villa de emergencia donde una gran cantidad de presos pasaba mucho tiempo. Así es como, en San Onofre, los excluidos y más discriminados de la prisión, los de “la Sub 21”, viven en casillas del patio.

El hecho de que la serie se haya filmado en la ex cárcel de Caseros, es decir, en una cárcel real y no en un *set* de filmación, le otorga una cuota de verosimilitud a tener en cuenta. Si analizamos antecedentes audiovisuales que hayan utilizado una locación real, se puede pensar en la película protagonizada y dirigida por Mel Gibson, “El Gringo” (2012), debido a que este largometraje también fue rodado en una cárcel verdadera en México. En la película de Gibson, también hay un asentamiento dentro de la prisión, similar a la del patio de San Onofre. Al igual que en la serie de *Underground*, se hizo un trabajo de campo y una construcción de escenografía, para recrear un escenario verosímil en una cárcel abandonada. Existen otros ejemplos de producciones cinematográficas de otros países, como es el caso de la primera temporada de “Prison Break” (2005), que tuvo como locación a la ex penitenciaría Joliet (cerró en 2002) en el Estado de Illinois, Estados Unidos, a 60 kilómetros de la ciudad de Chicago, en la ficción llamada ‘Fox River’.

Ya desde fines del siglo XX (con la emergencia del Nuevo Cine Argentino) y claramente a principios del siglo XXI en nuestro país comenzaron a producirse un conjunto de programas televisivos y largometrajes (ficción y no-ficción) sobre temas vinculados a los sectores populares y a la violencia marginal. *Underground* también realizó “Tumberos” en 2002, miniserie también filmada en Caseros. Otros casos son “Okupas” (2000), “El Puntero” (2011), “Cartoneros” (2017), entre otros. Es así como “El Marginal” se encuadra en un escenario en donde los contenidos audiovisuales sobre estos tópicos, ya son un fenómeno instalado en la televisión nacional y de consumo

cotidiano para el televidente promedio.

Es pertinente explicar de manera breve, la trama de “El Marginal”, para quien no la haya visto. La historia pertenece al género audiovisual drama policial carcelario, como lo definió su guionista, Guillermo Salmerón, en una entrevista. Los eventos principales de la primera temporada (que es la analizada en este trabajo) giran en torno a la rivalidad entre la Sub 21, los “pendejos” del patio, los más marginados y Los Borges, el grupo privilegiado, al tener monopolio de las drogas o salidas ilegales avaladas por el director del penal, Antín (Gerardo Romano). Este último grupo está liderado por los hermanos Borges, Mario (Claudio Rissi) y Diosito (Nicolás Furtado).

Metodología

Este trabajo analiza la construcción de verosimilitud de los sectores populares en “El Marginal”. Para eso, se debe definir qué se considera por ‘sectores populares’, desde distintos autores. Por ejemplo, Verónica Andrea Vitola, en su texto “El uso del concepto sectores populares en las ciencias sociales” (2016), entiende a los sectores populares como lo opuesto a la élite y como “un área de la sociedad, delimitada por la estructura económica”. En este trabajo se utilizaron los conceptos sectores populares y clases populares como sinónimos. También se han consultado otros textos, como el libro “La sociedad argentina, radiografía de una nueva estructura” (2016), compilado por Gabriel Kessler, el cual tiene un capítulo dedicado a la profundización y entendimiento de los sectores populares en nuestro país.

Se intentó ahondar en la construcción de verosimilitud de las clases populares en la ficción desde distintos ángulos, más allá de los tres procesos de producción: preproducción, rodaje y post producción. Por esta razón, se tuvieron en cuenta las siguientes categorías de análisis en los procesos especificados: recursos narrativos y técnicos presentes en la producción para crear verosimilitud de los sectores populares en los espectadores, el léxico utilizado por aquellos personajes pertenecientes al colectivo popular en la ficción, la vestimenta elegida, la manera de relacionarse interpersonalmente, entre otras variables.

Las fuentes de información centrales fueron el análisis de las escenas de cada uno de los 13 capítulos que conforman la primera temporada, entrevistas y notas diversas.

Se vio la serie tres veces. Una primera vez como cualquier espectador/a y las dos veces

siguientes haciendo anotaciones y registros en función de las categorías de análisis que ya mencionamos.

Se realizaron cuatro entrevistas en profundidad a dos actores de la ficción, al guionista y a un productor de Underground. Los actores entrevistados fueron Juan Minujín y Daniel Pacheco Bautista. El primero es quien interpreta al protagonista de la serie, a Pastor Peña o Miguel Palacios. A Minujín se lo entrevistó por Whatsapp a través de audios en el mes de septiembre de 2017. Por otro lado, Pacheco Bautista, es un actor colombiano que vive en la Argentina hace ya varios años y se lo entrevistó personalmente en el mes de enero de 2018 en un café en el barrio de Palermo. El colombiano interpreta a James, uno de los integrantes de la banda de los hermanos Borges. Asimismo, se entrevistó a Pablo Flores en el mes de septiembre de 2017, que si bien no produjo la primera temporada de “El Marginal”, trabaja en Underground hace ya varios años y conoce muy bien el manejo de la productora, por ejemplo a la hora de seleccionar elenco para sus contenidos, entre otras cuestiones. Flores fue el productor ejecutivo de “Un gallo para Esculapio” (2017), serie exitosa de Underground protagonizada por Juan Pedro Lanzani y Luis Brandoni, y también produjo la segunda temporada de “El Marginal”. Por último, se entrevistó a Guillermo Salmerón en octubre de 2017 en un café en Villa Crespo. Salmerón es el guionista de los libros de la ficción en cuestión, tanto de la primera como de la segunda temporada. Este escritor es muy talentoso y ha realizado muchos trabajos importantes tanto en nuestro país, como para otros de América Latina.

En estas entrevistas se hizo foco en las siguientes temáticas: los criterios que se tuvieron en cuenta para la selección de actores (casting), la construcción del guión, las similitudes y diferencias con la realidad y el trabajo de campo previo por parte de los actores para enriquecer a sus personajes y así interpretarlos de la manera más verosímil posible.

Hipótesis y objetivos específicos

Por lo tanto, la hipótesis de este trabajo es que los productores de “El Marginal” construyen verosimilitud de los sectores populares a partir de recursos utilizados en los procesos de preproducción, rodaje y postproducción. Así es como generan verosimilitud en los actores que interpretan a los personajes pertenecientes a los

sectores populares. En otras palabras, la verosimilitud se analiza partir de las siguientes categorías: 1) vocabulario utilizado por los sujetos en cuestión, su léxico, 2) su vestimenta, 3) la selección de actores (casting), 4) escenografía, entre otros factores. Para poder comprobar la hipótesis, se establecieron objetivos específicos que se corresponden con tres tareas:

- Analizar los recursos técnicos utilizados durante el proceso de rodaje y en la postproducción, en “El Marginal”, a la hora de construir verosimilitud de los sectores populares, como por ejemplo el sonido y la escenografía. Para poder realizar este análisis se seleccionaron escenas de los trece capítulos que componen la temporada.
- Estudiar los recursos narrativos presentes tanto en el guión (escrito por Guillermo Salmerón), como en la interpretación del mismo por parte de los actores que se pusieron en la piel de miembros del colectivo popular, es decir, cuestiones que tuvieron lugar durante la preproducción y el rodaje.
- Examinar la estrategia de *casting* (selección de actores) de las personas que encarnan a los sectores populares. Se realizaron entrevistas con distintas figuras afectadas de una manera u otra con la selección del elenco y se les preguntó por ejemplo cuáles fueron las variables para elegir a un actor sobre otro, etc.

En el análisis de los procesos de producción se hizo foco en los siguientes aspectos:

Preproducción: hincapié en el trabajo de campo del guionista y de los directores. Es en esta instancia en la que se seleccionan a los actores y luego los artistas complejizan a sus personajes una vez asignados, poniéndoles su tinte, su impronta, su voz y cuerpo.

Rodaje: en este proceso, la interpretación del guión, la elección y la libertad de los actores para cambiar el guión, el trabajo de utilería y escenografía son muy relevantes. Asimismo, el trabajo de los directores es muy importante, debido a que son quienes les dan la libertad y guían al elenco para apropiarse de sus personajes.

Postproducción: el sonido y la música para ambientar las escenas de los personajes populares resultan de gran importancia. El rap, la música urbana en general, la cumbia y la música melódica, fueron los géneros predominantes.

Por otro lado, se establecieron las siguientes categorías de análisis, que surgieron a partir de los tres procesos productivos ya mencionados:

Léxico: la violencia atraviesa casi todo el vocabulario de los sectores populares. Se observa la presencia de lunfardo, comentarios sexuales, homofóbicos, amenazas de

muerte y de violación, insultos, alusión a la religión, apología a las drogas, entre otras cuestiones.

Vestimenta: no solo se tuvo en cuenta la indumentaria, sino también el aspecto físico, el pelo, los accesorios, etc. Se aprecian aros, ropa deportiva en mal estado, gorras, collares, cadenas religiosas, rosarios, torsos desnudos. La mayoría son delgados, en especial los del patio que juegan al fútbol o al básquet.

Maneras de relacionarse: la socialización está directamente vinculada con el léxico, por lo tanto, atravesada por la violencia. Se incluyeron en esta categoría hábitos y características de personalidad. En definitiva, se relacionan de manera violenta, códigos y rivalidad, dinámicas de poder y jerarquía. Si se rompen ciertas reglas hay una venganza esperada.

Escenografía: en San Onofre hay grafitis, pintadas y murales, los cuales aluden a creencias y religiones, como también el decorado del asentamiento del patio de la Sub21.

Conclusión y reflexiones finales

La hipótesis propuesta al principio de esta ponencia se confirma. Se puede observar que la construcción de verosimilitud de los sectores populares se llevó adelante en las tres fases de producción (preproducción, rodaje y postproducción) y pudo observarse en las categorías de análisis (léxico, vestimenta, maneras de relacionarse y escenografía). Sin embargo, en el desarrollo de la investigación se pudo apreciar que los que construyen esa verosimilitud no son solamente los productores y que otros que participaron de la producción también tuvieron un rol importante en ese proceso. Tanto los actores principales como los secundarios, profesionales y amateurs han aportado a esta construcción. Asimismo, el guionista también se ha encargado de nutrir la verosimilitud de los sectores populares en “El Marginal”. El guionista, Guillermo Salmerón, ha tenido gran relevancia a la hora de construir esa verosimilitud.

Salmerón incluso mencionó que los actores y los directores fueron los mayores responsables de agregarle lunfardo y expresiones coloquiales al guión para hacerlo más real y verosímil, y así lograr el producto que luego se vio en pantalla. Así es como también actores como Nicolás Furtado o Daniel Pacheco Bautista, quienes interpretan a Diosito y James respectivamente, han colaborado en la construcción de verosimilitud de los sectores populares: “Los directores estuvieron muy atentos y muy abiertos, para que nosotros más

allá de la interpretación pudiéramos aportar nuestro granito de arena” (D. Pacheco Bautista, comunicación personal, 17 de enero de 2018). El uruguayo, Furtado, le ha otorgado una impronta muy personal a su personaje por ejemplo al intervenir el guión. Es más, ha declarado en diversas entrevistas ya citadas, que ha agregado y cambiado términos para enriquecer a su personaje. Otros actores como Abel Ayala o Brian Buley, quienes interpretan a los personajes de César y Pedro Pedraza respectivamente, han tenido o tienen historias de vidas con dificultades económicas entre otras cuestiones, con lo cual se puede establecer que ellos en la vida real pertenecen o pertenecieron al sector popular.

En definitiva, se puede afirmar nuevamente que la hipótesis se comprueba casi en su totalidad, excepto en lo ya señalado, que no solamente los productores fueron los que construyeron verosimilitud de los sectores populares, sino que por ejemplo el guionista y los actores son parte de esta creación.

Asimismo, como se ha planteado en la hipótesis la construcción también se da a partir de las categorías de análisis ya mencionadas: léxico, vestimenta y maneras de relacionarse de los personajes pertenecientes a los sectores populares.

Por otro lado, cabe destacar también que Underground al seleccionar a los actores también jugó un papel importante ya que no todo el elenco estaba conformado por artistas profesionales.

Los tres objetivos específicos presentes en la introducción de esta investigación se corresponden con tres tareas que se han llevado a cabo, como bien se ha mencionado, a través de las dos siguientes técnicas cualitativas: entrevistas en profundidad y la observación completa de “El Marginal”. A partir de estas dos técnicas se cumplieron las tres tareas que cubren los tres objetivos específicos, por ende, el objetivo general también fue cubierto. No hay que olvidar que para lograr todo esto se crearon las categorías de análisis que guiaron estas tareas hacia buen puerto. La mayoría de estas variables de análisis se exploraron a partir de la observación de la serie, principalmente la vestimenta y la escenografía. Por supuesto, que el léxico y las maneras de relacionarse también fueron observadas realizando esta tarea, pero también fueron investigadas en las entrevistas.

Con respecto al primer objetivo específico, el cual era analizar los recursos técnicos utilizados durante el rodaje y la postproducción, se observaron escenas en las que participan personajes pertenecientes a los sectores populares y se identificaron los recursos en cuestión que construyeran verosimilitud de alguna manera. En este objetivo se consideró que los recursos técnicos eran la iluminación, vestimenta, música, escenografía, planos, encuadre y montaje.

De estos recursos técnicos el más relevante resultó el sonido, es decir, la música. Como ya

se ha planteado en el capítulo de análisis de caso, en casi todos los episodios hay cumbia villera y, por momentos, otros sonidos urbanos como el rap o música de artistas populares como Abel Pintos. Pero el género musical que tiene mayor presencia es el de la cumbia villera que se asocia de manera directa con los sectores populares debido a que su lugar de origen, como su nombre lo indica, son las villas de emergencia. Así es como se puede confirmar que la elección de este estilo musical construye de manera efectiva verosimilitud de los sectores populares en “El Marginal”.

Por otro lado, el segundo objetivo específico para la comprobación o refutación de la hipótesis es analizar el guión y la interpretación del mismo por parte de los actores, es decir, la impronta personal que le otorgan al ponerse en la piel de sus personajes. Los datos para realizar esta tarea y cumplir el segundo objetivo específico se obtuvieron, en su mayoría, a través de la observación de los trece capítulos que componen la primera temporada de “El Marginal”. Se puede decir que la violencia es una característica común tanto en el léxico que usan los miembros de la clase popular como las maneras que tienen para relacionarse. Asimismo, en muchas circunstancias la elección del vocabulario que utilizan estos personajes es en parte el reflejo de características de su personalidad y de las maneras de relacionarse, con lo cual, es lógico que ambas variables estén atravesadas por la violencia ya que están vinculadas de manera directa.

Concluida esta tarea se ha cumplido el objetivo específico número dos, y también, se puede afirmar que el léxico y la manera de relacionarse de los personajes populares comprueba una vez más la hipótesis. Esto se debe a que tanto el léxico como las maneras de relacionarse forman parte tanto de los procesos de preproducción como del rodaje, con lo cual también contribuyen a la formación de verosimilitud de los sectores populares en “El Marginal”.

Finalmente, el objetivo específico número tres trata de comprender la estrategia y criterios con los que durante la fase de preproducción se seleccionan a los actores que interpretan a los sectores populares. Lo más relevante en cuanto a la selección de actores es que Underground primero elige ciertas figuras que desea que estén en su producción y luego hacen un casting. Y después hay muchos personajes que salieron de casting, como Nicolás Furtado por ejemplo.

Hay muchos actores que no son profesionales, mucho más que en otras series quizás (G. Salmerón, comunicación personal, 13 de octubre de 2017).

Por otro lado, cabe recordar que lo más importante de este proceso de selección por parte de la producción para la construcción de verosimilitud es la incorporación de actores no profesionales, es decir, personas que no son artistas. Por ejemplo en prácticamente todas

las entrevistas se ha mencionado que muchas de las personas que participaron en las primeras imágenes del primer capítulo en la Villa 31, luego permanecieron en el rodaje, como extras o personajes secundarios con algunos pocos diálogos. Asimismo, esta es una costumbre de la productora ya que en otras de sus series, como en “Un Gallo para Esculapio” sucede lo mismo.

Si bien el objetivo primordial de una ficción de este estilo es entretener, de alguna manera u otra, al no pretender ser una serie de ciencia ficción, y al tener un contenido con mucha carga emocional y social, construye verosimilitud. Así es como se puede comprobar que Underground se ocupa de generar cierta verosimilitud a la hora de elegir a los actores principales como también para completar el elenco con actores naturales.

En definitiva, se cumple la tarea número tres y se cubre el último objetivo específico, y finalmente también se completa el objetivo general.

Bibliografía

Borello T. L. (2018). *Construcción de verosimilitud de los sectores populares en la serie televisiva ‘El Marginal’*. (Tesina de grado). Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social, USAL, Buenos Aires.

Kessler, G. (Comp.) (2016). *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Vitola ,V. A. (2016). El uso del concepto Sectores Populares en las ciencias sociales. *Revista Conflicto Social*, 9(5), 158-187.

El monte en disputa: proyecto de serie web ambiental

Camacho María Celeste

celecamacha@gmail.com

Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC

Pessuto Marina Soledad

marinapessuto@gmail.com

Facultad de Artes, UNC.

Resumen

En este trabajo reflexionamos acerca de una modalidad de la serialidad audiovisual destinada a redes sociales como Instagram y WhatsApp. Este proyecto es el resultado de una beca de extensión universitaria (SEU-UNC) que se planteó la creación de una serie documental web sobre la problemática de los incendios forestales en Córdoba. En este trabajo se comparten los supuestos teórico-metodológicos y las decisiones realizativas que se desarrollaron.

Los interrogantes que guiaron el proceso fueron: ¿Qué podemos hacer para potenciar la visibilización y la auto-conciencia de esta problemática desde la comunicación y el arte? ¿Cómo acompañar e intervenir sobre los procesos comunitarios y sus dilemas, que las organizaciones llevan adelante en este contexto? Bajo la idea de poesis comunitaria, trabajamos junto a organizaciones y redes ambientales una estrategia integral de comunicación, asumiendo un abordaje transdisciplinar de la experiencia social y subjetiva. Buscamos reflexionar en torno a la elaboración y producción de contenido artístico audiovisual desde una perspectiva crítica al antropocentrismo incluyendo diferentes estéticas que manifiesten una idea de cosmopolítica. Utilizamos herramientas que apelan a la brevedad y condensación de la información, potenciando los beneficios y accesibilidad de distribución y exhibición que las actuales plataformas transmediáticas ofrecen para llegar a diversos públicos.

Introducción

En la última década la provincia de Córdoba se ha visto azotada por un sinnúmero de incendios forestales, llegando a más de 340.000 hectáreas de bosque nativo arrasado solo en el año 2020, lo que ha impactado en la pérdida de biodiversidad de la flora y la fauna nativa, la afectación de los suelos, las cuencas hídricas y el aire que respiramos.

La problemática de los incendios forestales no es nueva. Desde el año 2008, se han manifestado en territorios serranos y “rururbanos” (Cimadevilla, 2005) procesos de apertura y colaboración para dar solución a las graves cuestiones ambientales, donde el

trabajo comunitario en territorio, el arte y las nuevas dinámicas de comunicación propias de fenómenos tecnopolíticos y transmedia conviven fortaleciéndose, con el objetivo común de lograr la protección del ambiente, plasmar buenas prácticas para la tierra y los seres que la habitamos (Camacho, 2018). En relación con estas realidades otras, es que entendemos que el espacio rural ha sido revalorizado desde perspectivas como la ambiental, cultural y paisajística dando lugar a una nueva ruralidad que se construye desde el accionar colectivo de sus habitantes.

¿Qué podemos hacer para potenciar la visibilización y la auto-conciencia de la problemática de los incendios desde la comunicación y el arte? ¿Cómo acompañar e intervenir sobre los procesos comunitarios, y sus dilemas, que las organizaciones llevan adelante en este contexto de pandemia? Bajo la idea de poiesis comunitaria, trabajamos junto a organizaciones y redes ambientales, una estrategia de comunicación asentada en el lenguaje y diversos dispositivos audiovisuales bajo la particularidad de los contextos de distanciamiento social producto del COVID-19, asumiendo un abordaje transdisciplinar de la experiencia social y subjetiva. Mediante la elaboración de una serie web, aportamos a la visibilización de la problemática de los incendios forestales en Córdoba. En este proceso, se han generado instancias de reflexión constructivas partiendo de una idea crítica al antropocentrismo, que propone un abordaje ético-estético con la incorporación de recursos y narrativas audiovisuales que nos invitan a conectarnos con la Tierra y entendernos como parte de un todo.

A través del intercambio y trabajo colaborativo llevado a cabo junto a organizaciones, diversos actores y redes ambientales (red Coordinadora Ambiental y DDHH Sierras Chicas, Coordinadora en Defensa del Bosque Nativo, Comunidad Pluriétnica de Mujeres del Chavascate, Comunidad Pluricultural Wiphala, Brigada Inchín de Saldán, ACEN -Asociación para la Conservación y Estudio de la Naturaleza-, y Red de Guardianxs del Monte), se reconocieron demandas y necesidades tales como: incidir en la agenda pública y ejercer el derecho a la participación ciudadana por parte de actores involucrados en la problemática, para comunicar la complejidad de las realidades de sus territorios y la gravedad de la crisis ambiental. Al mismo tiempo, quedo de manifiesto la necesidad de fortalecer las vías de comunicación a través de las redes sociales más utilizadas como lo son Whatsapp e Instagram, para difundir el mensaje de las organizaciones y vecines desde una narrativa y estética audiovisual que se diferencie del modo de exhibición mediático.

Por otra parte, se destacó la necesidad de conformar un equipo de trabajo transdisciplinar dedicado a la creación de producciones audiovisuales pensadas para redes sociales que generen impacto y potencien sus acciones dotándoles de visibilidad en la esfera pública.

Diversas acciones realizadas por las organizaciones y vecines involucradxs en la temática, pueden tomarse como ejemplo de coexistencia de la tecnología ciudadana (organizaciones vecinales que buscan incidir en la agenda pública y construir políticas públicas participativas) a través de plataformas digitales e internet y la comunicación dialógica comunitaria de construcción asamblearia. Inclusive, es posible afirmar que en dichas experiencias, se busca destacar la importancia del encuentro y la construcción colectiva como ejes que nuclea las acciones, y los fenómenos tecnopolíticos vienen a ser un complemento del trabajo de base territorial (Camacho, 2018). Dadas las condiciones de pandemia mundial en la que aún nos encontramos actualmente, los espacios virtuales se vuelven vitales, para habitarlos y crear alternativas que nos permitan comunicar lo que necesitamos decir, al mismo tiempo que encontrar el sentido y la potencia de las redes sociales.

Poiesis común(itaria) en redes sociales, una experiencia de serialiada ambiental

Partiendo de comprender el espacio rural-serrano y sus interacciones, se nos permite abordar el concepto relacional de territorio (relaciones entre actores, entre pueblos, comunas y localidades, entre instituciones y otros), a la vez que complejiza la suma de elementos necesarios para pensar espacios más integrales y sostenibles que breguen por el Buen Vivir de los pueblos. Asimismo, existe evidencia sobre cómo los vínculos rurales-urbanos contribuyen al crecimiento y a la reducción de la pobreza en las áreas rurales (Berdegú y otros, 2015; Christiaensen y Todo, 2013). En este contexto, el enfoque territorial se hace necesario y nos brinda un abordaje clave en torno a los espacios rurales desde un enfoque de la complejidad que no abandona a la exclusión a ningún grupo social (Fernández, Fernández y Soloaga, 2019).

Al recuperar la noción de vínculos rurales-urbanos, inmediatamente emerge una perspectiva de la comunicación como horizonte de posibilidad para establecer y restablecer el tejido social en un sentido amplio y profundo, en el seno de la comunidad. Es fundamental la creación y participación conjunta de canales de difusión y espacios de intervención, colaboración y reciprocidad que confluyen para la visibilización de acciones territoriales.

Este enfoque se liga a la idea de poiesis común(itaria) (Siragusa, 2013) que aboga por el despliegue de acciones concretas que permiten instituir, extender y consolidar redes poiéticas “capaces de producir y crear en y a través de interacciones transformadoras” (Najmanovich, 2008: 132). De este modo, se puede acentuar ese tipo de actividad tendiente a la creación y a la producción, conjugando (y entre-lazando) el movimiento/actuar/pensar “vivo” del sujeto con una voluntad de acción, y una conciencia de dicho proceso.

De allí que se considera destacable la potencia que adquiere el conjunto comunicacional fusionado para un objetivo común. En este sentido, como indica el informe de investigación de OXFAM: “La tecnopolítica y las redes sociales huyen de la dicotomía entre Internet y las calles. Habla de espacios híbridos y de una multitud conectada con “anatomía híbrida, física y virtual”. El “contagio tecnológicamente estructurado”, tejido a partir de la agregación emocional y las prácticas comunes, sería una característica de los estallidos sociales en red” (Gutierrez, 2015: 12). Lo que nos muestra un escenario de posibilidades, para potenciar y amplificar el mensaje a través de herramientas de la comunicación y pensar el territorio digital como un espacio de disputa y de creación, que en nuestro caso, se lleva a cabo a través de la construcción de una experiencia de serialidad episódica, ya que se caracteriza por la “inexistencia de nexos temporales determinables entre cada uno de los episodios (...); el elemento propiamente narrativo de la serie en su conjunto es la permanencia de un determinado universo narrativo, dotado de determinadas propiedades” (González Requena, 1989: 39).

El territorio de las sierras se caracteriza por una heterogeneidad espacial realmente significativa, en términos de analizar los alcances en el vínculo entre una comunicación dialógica potenciada por una comunicación virtual, es importante considerar la situación en torno a la denominada “brecha digital”, que es uno de los principales argumentos críticos en contra de quienes defienden la importancia de las redes sociales digitales.

Sin embargo, “de nuevo la peculiaridad antropológica latinoamericana brinda explicaciones relevantes. La alta penetración de teléfonos celulares (115,4%) facilita conexiones que difícilmente aparecen en las estadísticas” (Gutierrez, 2015: 15).

Reconocemos que, como parte de América Latina, nuestros pueblos se vinculan natural e históricamente a través de prácticas colaborativas ancestrales, por lo que es

interesante pensar que las propuestas que hoy hacemos en plataformas digitales y las dinámicas participativas y de comunicación que podemos crear mediante ellas, ya eran empleadas por nuestros ancestros en todos los confines de la tierra. En México, prácticas como el tequio son comunes y tradicionales y promueven la colaboración e intercambio al servicio del bien común. La minga o minka define un modo ancestral de trabajo comunitario y es muy utilizado en lo vinculado a la construcción ecológica en Argentina, por citar un ejemplo.

A lo anteriormente expuesto, incorporamos una perspectiva conocida como “cosmopolítica” que intenta aportar al campo de la ecología política, entre otros, una mirada con la que se busca “participar en la creación necesaria de un “common sense cosmopolítico, de un espíritu de reconocimiento de la alteridad del otro, capaz de aprehender (...) y de procurar que (quienes participan) se beneficien de sus mutuos intercambios” (Stengers, 2014).

Buscamos comprender la práctica y la creación audiovisual como espacio-compost de pensamientos transdisciplinarios, generadores de puentes, de vínculos, proponiendo una crítica al antropocentrismo y los binomios y dicotomías fijados por la modernidad. Ante esto, nos preguntamos ¿Desde qué posición construimos audiovisualidad?

Elegimos posicionarnos desde un pensamiento y un sentir que busca mezclar las manifestaciones humanas y la imagen, desde una perspectiva antro-po-descentrada, que no sea siempre literal y representativa de la humanidad. Consideramos que esto nos permite estar en relación directa, en un vínculo más cercano, con los desafíos que nos imponen los tiempos de catástrofes, extinciones y devastación que vivimos. Comprender las imágenes como fugas, intersticios, raíces, ramificaciones, que surgen ante la racionalidad moderna que nos ha llevado al actual colapso ecológico.

Pensamos mundos más que humanos, prácticas y performances artísticas y audiovisuales que nos posibiliten expresar estas ideas, generar los cruces necesarios para que los humanos comprendamos que habitamos en común, que estamos en un hogar común multiespecie (Haraway, 2019), la Pachamama, Madre Tierra, un “territorio-cuerpo-tierra” (Cabnal, 2019: 22).

¿De qué manera los tiempos catastróficos que vivimos nos obligan a reinventar las prácticas? ¿Cómo hacer de nuestras realizaciones audiovisuales un portal entre mundos? (Weideman, 2021). Las imágenes e historias hacen mundos. Las vibraciones y potencias que se pliegan en las imágenes, nos permiten experimentar un modo de

sentir y percibir el universo. Las voces que acompañan las visuales también hacen mundos, los relatos y el paisaje sonoro. Siempre estamos creando, experimentando, generando formas de ser y estar en el mundo, construyendo ontologías relacionales.

Con respecto al enfoque transdisciplinario incluido en nuestro trabajo, consideramos que nos permitió vincular posiciones ligadas a la ruralidad, a la problemática ambiental, la comunicación y las artes, nutriendo el diálogo y debate en torno a la situación socio-ambiental de la provincia. En este sentido, el proyecto propuso instancias de fortalecimiento para la visibilidad de la realidad ambiental de las regiones serranas, dejando a la luz el ecocidio que estamos viviendo, al tiempo que aporta a la revalorización de nuestros bienes comunes naturales y culturales.

Es posible destacar el espíritu colaborativo que signó el proceso, mediante la participación de las organizaciones involucradas tanto en la producción como en la difusión de la serie a través de sus perfiles en redes sociales. Subyace un imaginario que nos une como colectivo con el involucramiento de los actores locales en el diseño (producción), realización y postproducción de la serie. Asimismo, se disputa el territorio digital a partir de una narrativa que colabore en la transformación del espacio social rural y que dé cuenta de la potencia de la mixtura, del encuentro de diversidades que se manifiesta en el monte, en las sierras, en la nueva ruralidad.

Brújula metodológica para la construcción de serialidad

El abordaje utilizado para la elaboración de nuestro proyecto, se construyó a partir del formato de serie web con la realización de cinco capítulos de una duración de 6 minutos cada uno, a partir del género Docu-ficción (Dolors Palau-Sampio, 2020) que representa formatos mixtos entrecruzando realidad y ficción y “contaminando las formas expresivas” (González, 1988). “La docuficción toma del documental las imágenes de archivo y el testimonio de personajes reales, mientras que importa de la ficción el guión, el decorado o la actuación de actores” (Woodhead, 2005: xx).

Las piezas audiovisuales se diseñaron con una corta duración y gran impacto, adaptadas a las actuales formas de visionado, teniendo en cuenta que actualmente gran porcentaje del consumo audiovisual está asentado en los dispositivos móviles. Con respecto a la estructura de la serie, se trata de una *serie sin más* (Greco, 2019), ya que se articula en segmentos autónomos. “Episodios, narrativamente autoconclusivos y en

general autosuficientes” (Greco, 2019: 51), que pueden visionarse mediante un orden indistinto.

Durante el proceso de construcción de serialidad, uno de los ejes ha sido el trabajo colaborativo y el aporte de actores, redes y organizaciones ambientales, que fue dando forma final al audiovisual, siempre apostando a un género híbrido que dialogue con las formas de producción actuales.

A partir de esto, se acordaron distintas áreas temáticas que atraviesan la problemática de los incendios forestales y nos han servido de orientación para el contenido audiovisual, a saber: 1. El fuego como elemento, dador de vida y las vinculaciones construidas con la humanidad. 2. Importancia del bosque nativo y las cuencas hídricas, y cambios de uso de suelo que atentan contra la diversidad de formas de vida. 3. Áreas Protegidas y las políticas públicas. 4. Conformación de Brigadas Forestales. 5. Creación de redes comunitarias.

Asimismo, realizamos el análisis y sistematización de información y material audiovisual sobre los incendios en Córdoba, trabajando en conjunto con colaboradores del área científica y rural, en una puesta en común de sus experiencias, conocimientos y el visionado del material audiovisual seleccionado para conocer opiniones y sugerencias.

En otro momento del proceso, construimos un guionado colaborativo de la serie donde realizamos la escritura de los episodios. Para el registro audiovisual del contenido de la serie web, llevamos adelante distintas instancias.

En una primera etapa, realizamos el rodaje de las imágenes complementarias, relacionadas con el guión previamente elaborado y se llevaron a cabo 8 entrevistas en profundidad.

En otra etapa, realizamos filmaciones de ficcionalización (acción en vivo) que forman parte de la narrativa incluyendo elementos de la naturaleza, paisajes, ríos, bosques, distintas partes del cuerpo humano: ojos, cabellos, brazos, manos, etc.

Con respecto al proceso de postproducción, trabajamos con una idea y técnica diseñada por nosotras que denominamos “*espacio-compost* para la construcción del audiovisual”. La misma consiste en aportar diferentes elementos –tanto de parte de les entrevistades, como de les participantes del equipo transdisciplinar-, sus sentimientos, pensamientos, opiniones, junto a las propuestas de construcción y creación de las narrativas surgidas de parte de las realizadoras, a un espacio-compost de imágenes

hacedoras de mundos. Todo ese universo entra en un espacio de descomposición y transformación, donde se encuentra, dando la posibilidad de surgimiento a una nueva forma de vida: el audiovisual, como pieza artístico-política. Este proceso también implicó el intercambio de opiniones para la construcción de las narrativas cosmopolíticas que plantean una fusión de lo humano con lo no humano, incorporando elementos de la naturaleza que cada participante consideró relevantes y reflexionando sobre estas narrativas que buscan propiciar acercamientos con las diversas formas de vida con las que cohabitamos, diversidad que muere con cada incendio, en cada acción ecocida.

"Habrá vida nuevamente, dicen. Por eso estamos tejiendo" Pueblo Hopi

Bibliografía

Berdegú, J. A., Bebbington, A. y Escobal, J. (2015). Conceptualizing Spatial Diversity in Latin American Rural Development: Structures, Institutions, and Coalitions. *World Development*, vol. 73, 1-10.

Berdegú, J. A., Carriazo, F., Jara, B., Modrego, F. y Soloaga, I. (2015). Cities, Territories, and Inclusive Growth: Unraveling Urban–Rural Linkages in Chile, Colombia, and Mexico, *World Development*, vol. 73, 56-71.

Cabnal, L. (2010). *Feminismos Diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR Las Segovias.

Camacho, C. (2018). Comunicación comunitaria y nuevas dinámicas comunicacionales unidas en pos de la conservación y potenciación ambiental. Ponencia en IV Congreso Internacional y VI Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales. UNC.

Christiaensen, L. y Todo, Y. (2013). Poverty Reduction during the Rural-Urban Transformation: The Role of the Missing Middle, The World Bank.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Editorial Caja Negra. Bs.As.

Deon, J. (2016). ¿Caminando hacia el Movimiento contra el desmonte en Córdoba?. Revista Cardinalis, Pp. 63–90. Revista del Departamento de Geografía. FFyH – UNC – Argentina.

Deón J. y Camacho C. (2014). Comunicación y arte acción para la movilización social en el territorio cuenca media del río Carnero. Proyecto de Extensión Universitaria (SEU-UNC).

Fernández L., Fernández, M. y Soloaga, I. (2019). *Enfoque territorial y análisis dinámico de la ruralidad: alcances y límites para el diseño de políticas de desarrollo rural innovadoras en América Latina y el Caribe*. Ciudad de México: CEPAL.

- Gonzales Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmo-dermidad*. Madrid: Cátedra
- Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7(7), 45-66.
- Gutierrez, B. (2015). Nuevas Dinámicas de Comunicación, organización y acción social en América Latina, reconfiguraciones tecnopolíticas. Informe Anual OXFAM.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edición Consoni.
- Incarbone, F. y Wiedemann, S. (2019). Pensamientos migrantes. La imagen como gesto de resistencia. En F. Incarbone y S. Wiedemann (Eds.), *Pensamientos migrantes: intersecciones cinematográficas* (pp. 9-16).
- Najmanovich, D. (2008). *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Páez, J., Deon, J. y Camacho, C. (2017). Áreas desprotegidas. Análisis de la gobernanza en las áreas protegidas de la Provincia de Córdoba, Argentina. *Revista Cardinalis*, (9), 4-41.
- Palau-Sempio, D., y Carratalá, A. (2020). Docuficción y responsabilidad social: la recreación de la violencia de género en TV. *Palabra Clave*, 23(3).
- Siragusa, C. (2013). El subyugante lugar de la tensión: desacralización artística y poiesis común(itaria). *Prácticas artísticas colaborativas*, 5-8. Recuperado de https://issuu.com/rochaluchi/docs/prcticas_artsticas_colaborativa.
- Siragusa, C. (2014). Laboratorios para la Experimentación Artístico-Comunicativa junto a la Comunidad. En N. Abatedaga y C. Siragusa (Comp.), *Investigación - Acción - Participativa: metodologías para organizaciones de gestión horizontal*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, (14), 17-41.
- Stengers, I. (2017). En tiempos de catástrofes, como resistir a la barbarie que viene. Nuevos emprendimientos editoriales.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología post-estructural*. Buenos Aires: Katz editores.
- Wiedemann, S. (2021). Azul profundo, una aventura vitalista del pensamiento: pasajes entre modos de experiencia cinematográficos y una posible kinosofía. En J. Ezcurdia (Coord.), *Vitalismo deleuziano: perspectivas críticas sobre la axiomática capitalista*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Woodhead, L. (2005). Dramatised documentary. En A. Rosenthal, A. & J. Corner (Eds.), *New challenges for documentary* (pp. 475-484). Mánchester: Manchester University Press.

Bases y fundamentos para una matriz analítica del sector audiovisual ampliado

Ornela Carboni

Alejandra Pia Nicolosi

Resumen

En esta ponencia se presenta el desarrollo teórico-metodológico de una matriz diagramada con el objetivo de clasificar los contenidos audiovisuales del mercado audiovisual ampliado, en particular en las señales de TV (servicio abierto y de pago) y los servicios digitales audiovisuales bajo demanda OTTs. La propuesta surge a partir de identificar una zona de vacancia desde las disciplinas metodológicas y la necesidad de sistematizar diversas propuestas dispersas dentro del campo disciplinar. Por este motivo, el instrumento combina una base teórica-conceptual para el establecimiento de las dimensiones y variables analíticas, con nociones arraigadas en la economía política de la comunicación y la cultura, y los estudios culturales.

Introducción

En esta ponencia pretendemos hacer una primera elaboración escrita de la matriz analítica que hemos expuesto oralmente en el encuentro organizado por ASAECA en octubre de 2021. En ese marco, en la disertación intitulada “Cuentos y cuentas. Proyecto de Matriz metodológica para el análisis de ficción seriada en TV y plataformas on demand” pusimos en debate una versión embrionaria de la herramienta de la cual intentaremos dar cuenta en las próximas líneas.

El escrito se enmarca en sub-proyecto Plataformas emergentes y redes: industria audiovisual y de videojuegos en Argentina, radicado en el Centro de Investigación Industrias Culturales, Políticas de comunicación y Espacio Público y del proyecto Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas on demand estatales, radicado en el Centro de Investigación Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología, ambos radicados en la UNQ.

Las ideas que fundamentan este trabajo se basan en plasmar, reflexionar y debatir sobre un instrumento de análisis teórico-metodológico elaborado con el fin de tipificar los contenidos audiovisuales que circulan en el mercado audiovisual ampliado. Así, la matriz diseñada busca recopilar información sobre los contenidos que circulan en el

sector audiovisual, de modo específico en relación a las señales de TV (servicio abierto y de pago) y los servicios digitales audiovisuales bajo demanda OTTs (en adelante OTTs audiovisuales). Cabe mencionar que nuestros intereses están centrados en las producciones ficcionales, no obstante hemos concebido a la matriz de modo integral al delimitar dimensiones, variables e indicadores aplicables a otros macro géneros como el periodístico o de variedades.

La decisión de avanzar en el diseño de esta matriz surge a partir de la puesta en común de instancias de investigación previas de las autoras¹⁷⁹ de este escrito. A la cuales se suman las ideas fuerzas de estudios que ponen el foco en el ámbito de las políticas y la economía política de la comunicación y la cultura, trabajos que muchas veces son concebidos desde tradiciones disciplinares disímiles, aunque apuntan a fines similares, por ejemplo: comprender quiénes producen, qué se mira y de qué modo circulan los contenidos (y los sentidos).

Al mismo tiempo, el instrumento propuesto pone en valor el aporte realizado por las heterogéneas experiencias de Observatorios Audiovisuales en el país (OFTVP, OBITEL, OSAI, PIRCA, entre otros)¹⁸⁰ que han contribuido tanto a la generación de datos estrechamente ligados a la producción y circulación de contenidos audiovisuales televisivos y *on demand*, como a fomentar la construcción colaborativa de conocimiento.

A pesar de lo expuesto, creemos que los conocimientos están dispersos en lo que refiere a la clasificación de los contenidos (géneros, formatos, volumen, etc.) y en las categorías analíticas observables que dificultan la sistematización integrada de datos e impiden el seguimiento sostenido en el tiempo, de la información acopiada. Esta situación nos deposita en un *tabula rasa* permanente, que se manifiesta en la falta de sistematización y la ausencia de consensos en las clasificaciones identificándose conceptos propios de la academia, del mercado y de los medios de comunicación; la

¹⁷⁹ Ornela Carboni es directora del sub-proyecto *Plataformas emergentes y redes: industria audiovisual y de videojuegos en Argentina*, radicado en el Centro de Investigación Industrias Culturales, Políticas de comunicación y Espacio Público (ICEP), de la UNQ. Alejandra Pía Nicolosi es directora del Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas on demand estatales, proyecto de investigación radicado en el Centro de Investigación Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología, de la UNQ.

¹⁸⁰ Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública y plataformas on demand estatales (OFTVP); Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL); Observatorio del Sector Audiovisual e Infocomunicacional (OSAI); Propuesta para la Industrialización y Recuperación de la Cultura Audiovisual (PIRCA).

opacidad en los trabajos de investigación en relación a la recolección de datos; y en los problemas para conseguir datos primarios, en este caso, a las grillas de TV y los catálogos de las plataformas OTTs.

Dicho esto, entendemos la necesidad de proponer un instrumento analítico que contemple las características aquí delimitadas, dado que el sector audiovisual argentino se caracteriza, históricamente, por su carácter concentrado y a la vez, dinámico, atravesado por lógicas tanto nacionales como globales.

En Argentina, la televisión en abierto y de pago tiene altos niveles de penetración. La TV de pago (cable y satelital) se ubica por encima de la media regional y en el primer semestre de 2021, sumó 9.659.100 accesos (Enacom, 2021). Por otra parte, con respecto a los servicios de video *on demand* (SVoD) en el primer trimestre de 2020 Netflix concentraba el 68% del mercado argentino, mientras que Amazon Prime tenía un 7%, HBO Go representaba el 3% y el 22% estaba dentro de la categoría “Otros” (Mastrini y Krakowiak, 2021).

Los datos de la consultora Business Bureau (2021)¹⁸¹ dan cuenta del grado de inserción de las OTTs audiovisuales, de un total de 1697 plataformas relevadas a nivel internacional, están disponibles 5.341.760 contenidos, de los cuales 603.855 son únicos. En relación a estos datos, Argentina tiene contenidos disponibles en casi 1000 plataformas, 1921 son títulos únicos y 31.752 contenidos totales, lo que representa el 0,6% de contenidos distribuidos a nivel global. Entre los principales compradores de contenidos nacionales se encuentran EEUU, México, España, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Brasil. Esta información demuestra la concentración y extranjerización en la distribución y consumo de contenidos en las plataformas, y el sentido o flujo de la circulación.

El escenario descrito nos habilita una serie de preguntas en relación a la fisonomía del sector audiovisual en base a preguntas rectoras tales como: ¿qué se produce? ¿cuánto se produce? ¿quiénes producen? ¿cómo producen? ¿quiénes forman parte del mercado televisivo y de OTTs y quiénes están ausente? ¿qué contenidos circulan a nivel internacional y cuáles no? ¿qué lugar ocupa la mujer en el sector audiovisual?. Entendemos que estas preguntas son amplias e imposibles de asir en el instrumento

¹⁸¹ Business Bureau Media. Primer Encuentro Internacional de Observatorios, organizado por el INCAA en modalidad virtual. Mayo de 2021.

que presentamos, sin embargo confiamos que la matriz analítica sirva para retratar momentos específicos y delimitados temporo-espacialmente del mercado audiovisual. En resumen, destacamos la relevancia de confeccionar una herramienta teórico-metodológica con el fin cartografiar y analizar los contenidos de la TV (abierta y de pago) y de las OTTs audiovisuales para generar insumos a partir de la identificación de problemáticas y de propiciar acciones concretas en el sector, a través de datos rigurosos.

Aspectos teóricos-metodológicos

La diagramación de la matriz de datos para el monitoreo de contenidos en TV y OTTs audiovisuales asume una perspectiva teórica basada en concepciones que se complementan mutuamente. Por ello, procedimos a lectura atenta de materiales bibliográficos estrictamente ligados a desarrollos metodológicos y posamos la lupa en aquellos que enfatizaban en las características propias de una matriz analítica, su definición y objetivos de aplicación (Babbie, 2000; Hernández Sampieri, 2014; Samaja, 2004, entre otros). De modo complementario, propiciamos la interacción entre dos perspectivas teóricas propias del campo comunicacional: la economía política de la comunicación y la cultura (EPCC), y los estudios culturales (EC) que nos proporcionaron conceptos y categorías para la definición de dimensiones y variables. Así, la perspectiva teórico-metodológica para el diseño de una matriz de datos para el monitoreo y análisis de contenidos audiovisuales en televisión (abierta y de pago) y OTTs audiovisuales nos sitúa en un tipo de investigación específica que es la “observación no obstructiva neutra” (Babbie, 2000: 284). La misma consiste en aprovechar los datos disponibles a nuestro alrededor sin la injerencia y transformación sobre lo observado, por parte del o la investigadora. De las revisiones bibliográficas, advertimos que los escritos refieren a métodos como el experimental, el estudio de campo o mediante encuestas, donde la unidad de análisis suelen ser personas o comportamientos humanos, y que suponen técnicas tales como las entrevistas, los cuestionarios, los grupos focales, entre otras, para la construcción de datos¹⁸².

¹⁸² Para ampliar, consultar Parte III Modos de Observación, en Babbie (2000: 208).

La ausencia identificada motiva este trabajo, así como la posibilidad de establecer ciertas regularidades o patrones de comportamiento dentro del sector audiovisual, la cual se verá acompañada por la sistematización de datos y la interpretación de resultados derivados de un segmento (muestra). La investigación propuesta conjuga aspectos de carácter cuantitativo y cualitativo al abordar un objeto sujeto al dinamismo del sector audiovisual ampliado. Así, consideramos que el instrumento podrá establecer mediciones de la realidad social tanto del orden sincrónico o de corte temporal transversal, como del orden diacrónico o corte longitudinal (Sautu, 2005)¹⁸³. Habiendo realizado una exposición suscita del marco teórico y metodológico general que sustenta la matriz de datos para el análisis de contenidos audiovisuales en TV y OTTs audiovisuales, pasamos a detenernos en la matriz analítica. En el apartado siguiente analizaremos los componentes que conforman el dato científico (Samaja, 2004): la unidad de análisis, las variables, los valores y los indicadores que hacen a la operacionalización de las variables, y asimismo, abordaremos las dimensiones analíticas propuestas para este estudio.

Desarrollo

De acuerdo con Samaja (2004), el dato científico posee un contenido formal, es decir, invariante a todo dato, compuesto por cuatro elementos: la unidad de análisis; las variables; los valores; y los indicadores.

Las unidades de análisis para la aplicación de la matriz están representadas por las señales de televisión (abierta y de pago) y las OTTs audiovisuales (Netflix, Cine.AR, Prime Video, etc). Comprendemos la existencia de diferencias entre ambas unidades. Las señales de televisión se caracterizan por la programación continua, programada por franjas horarias y por una lógica de *flujo* (Williams, 2011); en tanto que las OTTs se basan en el catálogo, un consumo a demanda del usuario/consumidor y una lógica de producción intermitente, en la cual prevalece la compra de derechos de exhibición de programas de TV y de películas que ya han pasado por otras ventanas de exhibición.

¹⁸³ Conforme Sautu (2005), los estudios transversales, se concentran en las características que asume un fenómeno o situación determinada en un momento particular; y los estudios longitudinales indagan un fenómeno o proceso en el transcurso de un tiempo también acotado.

Por este motivo, se presentará una matriz - desdoblada- que contiene ajustes específicos en función de cada unidad analítica.

Cabe señalar que el universo analítico estaría compuesto por las grillas de programación y/o de catálogo (como fuentes de datos), y la muestra sobre la cual se aplicaría la matriz, respondería a las necesidades de cada estudio en cuestión. El tipo de aquí matriz propuesta permitirá efectuar una aplicación total y/o parcial de la misma, y así se podrán conjugar diferentes opciones, como por ejemplo, muestrear solamente un tipo de contenido (ficciones). Además, se puede efectuar un monitoreo por dimensión.

Las dimensiones analíticas que definimos para el desarrollo de la matriz de datos son tres y las denominamos: la estructura empresarial y de producción (quién ofrece el servicio), la oferta de contenidos (qué tipo de servicio) y la emisión (por dónde circula y en qué condiciones).

La estructura empresarial y de producción ofrece información sobre la constitución formal de cada una de las compañías audiovisuales en relación a la denominación comercial del servicio, al proveedor (prestador del servicio), al propietario o grupo accionario, el año de lanzamiento (disponibilidad en el país) y el país de origen (García Leiva, 2019, 2020; Carboni, 2022). Esta dimensión colabora en la comprensión sobre quién/quienes son los principales productores y distribuidores de contenidos.

La dimensión oferta de contenidos permite observar qué tipo de contenido se produce, su procedencia, idioma, los géneros y los formatos¹⁸⁴ que transitan. Los presupuestos epistemológicos del sistema televisivo aportados por Jost (2007) nos permitieron identificar tres macrogéneros para nuestra matriz: periodístico, ficción y variedades, a los cuales hemos asociado géneros y formatos (Barroso García, 2002; Rincón, 2006; Wolf, 1987; Nicolosi, 2021).

Esta dimensión, también, contribuirá a la obtención de datos referidos a los perfiles profesionales y la equidad de género, al menos en los roles jerárquicos de las producción y en virtud de las ramas técnico-artísticas que atraviesan el proceso productivo (Carboni, 2015). Además, recupera el sistema clasificatorio por edad de la

¹⁸⁴ La matriz presenta una propuesta de taxonomía de géneros y formatos a los fines de una observación y medición posible. No obstante, no perderemos de vista la “hibridación” (Wolf, 1999) como un rasgo característico de los mismos. El valor asignado a cada categoría responderá al género o formato dominante.

producción cinematográfica, los agentes o personajes que encabezan los contenidos (Casetti y Di Chio y 1999; Balogh, 2002), las síntesis argumentales, y las temáticas o temas¹⁸⁵ dominantes que atraviesan los contenidos.

La última dimensión hace referencia a la emisión, y apunta a esclarecer los ejes ligados a la circulación del producto audiovisual como ser: fecha de estreno o de emisión, media de continuidad o programación en la señal televisiva, franja horaria de emisión, tipo de exhibición, modalidades de emisión, y estimaciones en relación a la circulación ya sea a través del *rating* o de repercusiones del productos en las OTTs audiovisuales.

Las tres dimensiones nos permiten avanzar en la presentación descriptiva de las variables y valores que integran cada dimensión analítica propuesta en la matriz, y en relación a las dos unidades de análisis que abarca: televisión (abierta y de pago) y OTTs audiovisuales.

Dimensión 1: Estructura empresarial y de producción

Unidad de análisis: Televisión

Categorías y variables:

- Nombre de la señal
- Tipo de propiedad de la señal: 1. Pública / 2. Privada / 3. Mixta
- Modalidad de la señal: 1. TV Cable / 2. TV Satelital / 3. TV Digital Abierta / 4. TV abierta
- País de origen de la señal
- Año de creación
- Título del contenido¹⁸⁶
- Modalidad de producción: 1. Propia emisora / 2. Asociada a productora audiovisual (prod. Indep + emisora) / 3. Co-producción internacional (aclarar

¹⁸⁵ “Los temas explican y clasifican la realidad significativa estableciendo entre sus elementos relaciones de dependencias” (Balogh, 2002: 80).

¹⁸⁶ Esta variable aparece tanto en la dimensión de Estructura empresarial y de producción como de Oferta de contenido puesto que, como hemos explicado a lo largo del trabajo, esta matriz puede aplicarse de modo parcial, entonces consideramos necesario que el título del contenido esté disponible en ambas. En la primera porque permitirá sistematizar la información referida a la casa productora (quién produce) y en la segunda, porque posibilitará comprender qué se produce. Esto rige para las dos unidades de análisis propuestas.

- entre que países) / 4. Concurso de Fomento estatal / 4. Entidad Pública / 5. Independiente/privada / 6. Mixta (aclarar)
- Modalidad de financiamiento: 1. Fondos públicos / 2. Fondos privados / 3. Mixto
 - Sector de la producción: 1. Público / 2. Privado / 3. Mixto
 - Casa productora (nombre)
 - Año de creación de casa productora
 - Forma jurídica: 1. Monotributo/unipersonal / 2. Cooperativa / 3. S.A / 4. SRL / 5. Fundación / 6. Otra (especificar)

Dimensión 1: Estructura empresarial y de producción

Unidad de análisis: OTTs audiovisuales

Categorías y variables:

- Nombre de la plataforma
- Tipo de propiedad de la plataforma: 1. Pública / 2. Privada / 3. Mixta
- Tipo de acceso: 1. Pago / 2. Gratuito / 3. Mixto
- País de origen de la plataforma
- Año de creación
- Título del contenido
- Modalidad de producción: 1. Propia emisora / 2. Asociada a productora audiovisual (prod. Indep + emisora) / 3. Co-producción internacional (aclarar entre que países) / 4. Concurso de Fomento estatal / 4. Entidad Pública / 5. Independiente/privada / 6. Mixta (aclarar)
- Modalidad de financiamiento: 1. Fondos públicos / 2. Fondos privados / 3. Mixto
- Sector de la producción: 1. Público / 2. Privado / 3. Mixto
- Casa productora (nombre)
- Año de creación de casa productora
- Forma jurídica: 1. Monotributo/unipersonal / 2. Cooperativa / 3. S.A / 4. SRL /

5. Fundación / 6. Otra (especificar)

Dimensión 2: Oferta de Contenidos

Unidad de análisis: Televisión

Categorías y variables:

- Título del contenido
- Año de producción del contenido
- N° de capítulo/episodio
- Idioma original: 1. Español / 2. Inglés / 3. Portugués / 4. Francés / 5. Otro (especificar)
- Clasificación por edad : 1. ATP / 2. +13 años / 3. +16 años / 4. +18 años / 5. Condicionada
- Modalidad de producción: 1. En piso / 2. Exteriores / 3. Mixta
- Origen general de la producción por localización de producción: 1. Nacional / 2. Extranjera / 3. Mixta
- Origen específico de la producción por localización de producción¹⁸⁷: 1. Caba / 2. Pcia. de Buenos Aires / 3. Centro Norte (Córdoba, Santa Fe) / 4. Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja) / 5. Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero) / 6. Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos) / 7. Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur) / 8. Estado/ciudad / 9. País extranjero / 10. Mixto (aclarar)
- Macro género: 1. Periodismo / 2. Ficción / 3. Variedades
- Género: 1.1. Información general / 1.2 Educación / 1.3 Salud / 1.4 Política / 1.5 Economía / 1.6 Internacionales / 1.7 Cultura y Espectáculos / 1.8 Policial / 1.9 Deporte¹⁸⁸ / 1.10 Retransmisiones / 2.1 Drama / 2.2 Melodrama / 2.3 Comedia /

¹⁸⁷ En este caso el origen de la producción se expresa en función del lugar físico en el cual se desarrolla el contenido, independientemente de quién o quiénes lo producen, dado que esto se releva en la dimensión de Estructura empresarial y de producción.

¹⁸⁸ Teniendo en cuenta la noción de género como contenido temático de Barroso (2002), los valores definidos para el macrogénero 1. Periodismo (del 1.1 al 1.9) se corresponden, fundamentalmente,

- 2.4 Tragedia / 2.5 Épico / 2.6 Biográfico / 2.7 Policial / 2.8 Romántico / 2.9 Terror/Suspense / 2.10 Histórico / 2.11 Mockumentary / 2.12 Musical / 2.13 Docuficción / 2.14 Docudrama / 3.1 Religioso / 3.2 Deporte / 3.3 Entretenimiento / 3.4 Educativo / 3.5 Infanto-juvenil
- Formato (VI): 1.1 Noticiero / 1.2. Entrevista Informe especial - Investigación 1.3 Debate reglado / 1.4 Panel de debate / 1.5 Cadena nacional / 1.6 Conferencia de prensa / 1.7 Magazine / 1.8 Programa Especial / 1.9 Archivo / 1.10 Otro (aclarar) / 2.1 Película / 2.2. Telefilm / 2.3 Telenovela / 2.4 Soap opera / 2.5 Serie Unitaria / 2.6 Serial / 2.7 Miniserie / 2.8 Microserie / 2.9 Teatro televisivo / 2.10 Teatro televisado / 2.11 Teatro Televisualizado / 2.12 Telecomedia / 2.13 Sitcom / 2.14 Caso especial / 2.15 Serie web / 2.16 Transmedia / 2.17 Otro (aclarar) / 3.1 Magazine / 3.2 Panel de debate / 3.3 Juegos/concursos / 3.4 Programa musical / 3.5 Reality show / 3.6 Talk show / 3.7 Sketch/humor / 3.8 Dibujos animados / 3.9 Programa de cocina / 3.10 Archivo / 3.11 Otro (aclarar)
 - Procedencia del contenido (VI): 1. Guión original / 2. Adaptaciones literarias (del teatro, novela o poesía) / 3. Remake (adaptaciones de otros medios como radio, cine, comic, revista, y versiones locales) / 4. Spin off / 5. Importada (enlatado internacional) / 6. Factions (basada en hechos reales)
 - Temática (hasta 3 núcleos temáticos más relevantes)
 - Síntesis argumental
 - Tipo de agente principal: 1. Individual / 2. Duo / 3. Colectivo
 - Cantidad de roles femeninos
 - Cantidad de roles masculinos
 - Cantidad de roles disidentes (especificar)
 - Identidad de género en Dirección: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
 - Identidad de género en Guión: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)

con las secciones informativas clásicas de la prensa gráfica. Este criterio aplica para ambas unidades de análisis.

- Identidad de género en Producción: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Postproducción: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Cámaras: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Arte (dirección, vestuario, escenografía, peinado): 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)

Dimensión 2: Oferta de Contenidos.

Unidad de análisis: OTTs audiovisuales

Categorías y variables:

- Título del contenido
- Año de producción del contenido
- Cantidad de temporadas: 1. Cantidad de temporadas concluidas/2. Cantidad de temporadas en curso
- Cantidad de episodios/capítulos totales: 1. Por temporada concluida/ 2. Total de temporadas/ 3. Por temporadas en curso.
- Cantidad de horas producidas: 1. Por temporada concluida/2. Por cantidad total de temporadas/ Por temporadas en curso.
- Idioma original: 1. Español / 2. Inglés / 3. Portugués / 4. Francés / 5. Otro (especificar)
- Clasificación por edad : 1. ATP / 2. +13 años / 3. +16 años / 4. +18 años / 5. Condicionada
- Modalidad de producción: 1. En piso / 2. Exteriores / 3. Mixta
- Origen general de la producción por localización de producción: 1. Nacional / 2. Extranjera / 3. Mixta

- Origen específico de la producción por localización de producción¹⁸⁹: 1. Caba / 2. Pcia. de Buenos Aires / 3. Centro Norte (Córdoba, Santa Fe) / 4. Nuevo Cuyo (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja) / 5. Noroeste (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero) / 6. Noreste (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos) / 7. Patagonia (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur) / 8. Estado/ciudad / 9. País extranjero / 10. Mixto (aclarar)
- Macro género : 1. Periodismo / 2. Ficción / 3. Variedades
- Género: 1.1. Información general / 1.2 Educación / 1.3 Salud / 1.4 Política / 1.5 Economía / 1.6 Internacionales / 1.7 Cultura y Espectáculos / 1.8 Policial / 1.9 Deporte¹⁹⁰ / 1.10 Retransmisiones / 2.1 Drama / 2.2 Melodrama / 2.3 Comedia / 2.4 Tragedia / 2.5 Épico / 2.6 Biográfico / 2.7 Policial / 2.8 Romántico / 2.9 Terror/Suspense / 2.10 Histórico / 2.11 Mockumentary / 2.12 Musical / 2.13 Docuficción / 2.14 Docudrama / 3.1 Religioso / 3.2 Deporte / 3.3 Entretenimiento / 3.4 Educativo / 3.5 Infanto-juvenil
- Formato: 1.1 Noticiero / 1.2. Entrevista Informe especial - Investigación 1.3 Debate reglado / 1.4 Panel de debate / 1.5 Cadena nacional / 1.6 Conferencia de prensa / 1.7 Magazine / 1.8 Programa Especial / 1.9 Archivo/ 1.10 Otro¹⁹¹ (aclarar) / 2.1 Película / 2.2. Telefilm / 2.3 Telenovela / 2.4 Soap opera / 2.5 Serie Unitaria / 2.6 Serial / 2.7 Miniserie / 2.8 Microserie / 2.9 Teatro televisivo / 2.10 Teatro televisado / 2.11 Teatro Televisualizado / 2.12 Telecomedia / 2.13 Sitcom / 2.14 Caso especial / 2.15 Serie web / 2.16 Transmedia / 2.17 Otro (aclarar) / 3.1 Magazine / 3.2 Panel de debate / 3.3 Juegos/concursos / 3.4 Programa musical / 3.5 Reality show / 3.6 Talk show / 3.7 Sketch/humor / 3.8 Dibujos animados / 3.9 Programa de cocina / 3.10 Archivo/ 3.11 Otro (aclarar)

¹⁸⁹ En este caso el origen de la producción se expresa en función del lugar físico en el cual se desarrolla el contenido, independientemente de quién o quiénes lo producen, dado que esto se releva en la dimensión de estructura empresarial y de producción.

¹⁹⁰ Teniendo en cuenta la noción de género como contenido temático de Barroso (2002), los valores definidos para el macrogénero 1. Periodismo (del 1.1 al 1.9) se corresponden, fundamentalmente, con las secciones informativas clásicas de la prensa gráfica. Este criterio aplica para ambas unidades de análisis.

¹⁹¹ Los valores del 1.1 a 1.10 son extraídos de la unidad de análisis de televisión. Aunque en lo inmediato no se verifique su presencia en la OTTs audiovisuales, podrían ser de utilidad futura debido a las dinámicas y lógicas del sector.

- Procedencia del contenido (VI): 1. Guión original / 2. Adaptaciones literarias (del teatro, novela o poesía) / 3. Remake (adaptaciones de otros medios como radio, cine, comic, revista, y versiones locales) / 4. Spin off / 5. Importada (enlatado internacional) / 6. Factions (basada en hechos reales)
- Temática (VI) (hasta 3 núcleos temáticos más relevantes)
- Síntesis argumental
- Tipo de agente principal: 1. Individual / 2. Duo / 3. Colectivo
- Cant. de roles femeninos
- Cantidad de roles masculinos
- Cantidad de roles disidentes (especificar)
- Identidad de género en Dirección: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Guión 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Producción: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Postproducción: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Cámaras: 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)
- Identidad de género en Arte (dirección, vestuario, escenografía, peinado): 1. F (femenino) / 2. M (masculino) 3. Disidente (aclarar)

Dimensión 3: Emisión

Unidad de análisis: Televisión

Categorías y variables:

- Fecha de emisión (dd/mm/aa)
- Día: 1. Lunes / 2. Martes / 3. Miércoles / 4. Jueves / 5. Viernes / 6. Sábado / 7. Domingo
- Franja horaria: 1. Mañana (06:00-12:00) / 2. Tarde (12:00-21:00) / 3. Prime

Time (21:00-24:00) / 4. Noche (24:00-06:00)

- Hora de Inicio (hh/mm)
- Hora de Finalización: (hh/mm)
- Minutos netos (sin corte comercial. Al bruto de minutos se le resta el 15% de publicidad)
- Duración neta de episodio/capítulo: 1. Corta (hasta 30 min.) / 2. Media (de 30 a 60 min) / 3. Larga (más de 60 min)
- Audiencia (datos Kantar Ibope)
- Alcance (datos Kantar Ibope)
- Share (datos Kantar Ibope)
- Tipo de Exhibición: 1. Inédita / 2. Repetición¹⁹² (en misma señal)
- Modalidad principal de emisión: 1. Vivo / 2. Vivo y directo / 3. Diferido

Dimensión 3: Emisión

Unidad de análisis: OTTs audiovisuales

Categorías y variables:

- Fecha de estreno en plataforma (dd/mm/aaaa)
- Fecha fin de emisión (dd/mm/aaaa)
- Media de permanencia en catálogo (meses o años)
- Duración neta de episodio/capítulo: 1. Corta (hasta 30 min.) / 2. Media (de 30 a 60 min) / 3. Larga (más de 60 min)
- Cantidad de reproducciones
- Tipo de Exhibición: 1. Estreno en plataforma / 2. Estreno previo a TV / 3. Estreno posterior a TV / 4. Simultáneo con TV/ 5. Otra

¹⁹² Consideramos la repetición de un contenido cuando su exhibición ha sido programada anteriormente en la misma señal. Dicho esto, un contenido estrenado en una señal y luego transmitido en otra, es considerado una exhibición inédita (de estreno) para esta última.

Conclusiones

La matriz de datos propuesta en este artículo es un instrumento de medición en construcción, perfectible y atenta a las dinámicas de un sector cambiante; no pretende ser un “corset” indiscutido para monitorear el sector audiovisual sino una herramienta flexible y abierta a las transformaciones del sector audiovisual ampliado. Esta matriz busca sistematizar conocimientos dispersos y poner el eje en enfoques disciplinares con puntos de partida diversos con relación a un objeto de estudio considerablemente investigado en las Ciencias de la Comunicación.

A lo largo de la ponencia, expusimos que el diseño de esta matriz podrá ser el puntapié inicial para repensar las formas de clasificar y comprender a los contenidos audiovisuales. Al tiempo que contribuirá en propósitos diversos y ligados, principalmente, a identificar la concentración narrativa a nivel simbólico-económico, generar insumos y datos estadísticos que puedan colaborar a generar acciones de intervención en el espacio público y privado, y establecer relaciones con observatorios que elaboran datos similares.

En síntesis, entendemos que la propuesta de una matriz analítica cumplirá un doble rol: por un lado, aportar en un área que entendemos exigua en la literatura metodológica, y por otro, un instrumento posible de medición que permita relevar aspectos centrales de la producción y emisión audiovisual. En este sentido, seguimos trabajando en la profundización de los aspectos teórico-metodológicos de la matriz con vista a nuevas publicaciones, y en la aplicación empírica del instrumento a partir de un muestreo específico.

Bibliografía

- Babbie, E. (2000). *Fundamentos de la investigación Social*. México D. F.: Internacional Thomson Editores.
- Balogh, A. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*, San Pablo: Editora USP.
- Barroso García, J. (2002). *Realización de los géneros televisivos*, Madrid: Editorial Síntesis.

- Carboni, O. (2015). *Los procesos de organización productiva y del trabajo en las tiras diarias de la televisión abierta argentina (2002-2012)*. (Tesis de Doctorado). UBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Carboni, O. (2022). (en evaluación). El mercado de los servicios OTTs audiovisuales argentinos: evolución y desarrollo. *Revista Signo y Pensamiento*. Convocatoria No. 81 (julio – diciembre de 2022).
- Casetti F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la Televisión*. Barcelona: Paidós.
- ENACOM (2021), Datos abiertos ENACOM. Recuperado de: <https://datosabiertos.enacom.gob.ar/dashboards/20002/television-por-suscripcion-y-satelital/>.
- García Leiva, M. T. (2020). Plataformas audiovisuales y diversidad: mucho (y muchas) más que Netflix. En V.V.A.A., *Actas del VII Congreso Internacional de la AE-IC. Comunicación y diversidad*. Asociación Española de Investigación de la Comunicación (pp. 679-703).
- García Leiva, T. (2019). Plataformas en línea y diversidad audiovisual: desafíos para el mercado español. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (24), 73-93. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/64639>.
- Hernández Sampieri, R. (2014), *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: Mc Graw Hill.
- Jost, F. (2007). Propuestas metodológicas para el análisis de las emisiones televisivas. *Oficios Terrestres*, (19). Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45800>.
- Mastrini, G. y Krakowiak, F. (2021). Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. *Comunicación y Sociedad*, 1-23. Recuperado de <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.791>.
- Nicolosi, A. (2021). (Comp.). *Paisaje ficcional en la TV Pública. La oferta de ficción seriada en la emisora estatal (2009-2019)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas O Cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa
- Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sautu, R. (2003). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Williams, R. (2011). *Televisión, tecnología y forma cultural*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Wolf, M. (1987). *La investigación en la comunicación de masas*. Ciudad de México: Paidós.

La construcción identitaria en el subtulado de tráilers de producciones regionales para difusión internacional

Cingolani Villagra, Javier Alexis

cingolani.javier@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

Mattalía, Sandra Lilián

sandramattalia@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

La implementación de las políticas de fomento a la producción de contenidos audiovisuales llevadas a cabo tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina (2009) tuvo como resultado producciones con una orientación hacia lo federal, por lo que se configuraron imaginarios geográficos en los que se rescataron mitos, memorias locales y paisajes expresivos. Una vez desarrolladas las ficciones, y con el fin de su circulación internacional, los tráilers incorporaron la lengua inglesa. Por eso, cabe interrogarse acerca de la construcción textual de esas piezas y la manera en la que, desde la traducción, se abordaron los procesos identitarios. En el presente trabajo se busca analizar ejemplos de éxito o fracaso de estos procesos en las traducciones llevadas a cabo para los tráilers de “El Aparecido” (Chulo productora audiovisual, Salta), “Payé” (Payé cine, Corrientes), y “Erase una vez en la Patagonia” (Bará productora audiovisual, Neuquén). Para ello, se siguen dos enfoques aplicados a la traducción: el prescriptivismo y el descriptivismo, siempre considerando los rasgos esenciales de la traducción audiovisual, y en especial de la subtitulación. Los resultados preliminares indican que cuando se buscó preservar la integridad del código lingüístico se traicionó la semántica del código visual, lo que tuvo como consecuencia una pérdida de significado del mensaje y hasta de identidad narrativa.

Introducción

Este trabajo de investigación se plantea en el marco del programa de becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (Becas EVC – CIN). Como parte del mismo, se presenta dentro del trabajo realizado en el proyecto “Política de la ficción: estilos, narrativas y contextos (Argentina, 2010-

2020),” cuyo objetivo es el de identificar los procesos de construcción de identidad y alteridad en ficciones producidas en territorio nacional durante el período 2010-2020. Partiendo de la conceptualización de *identidad* y *alteridad* (Rancière, 2014) que se enuncia en el proyecto al cual este plan de trabajo se inscribe, se hace notar la necesidad de reconocer las características formales y narrativas de la tarea de traducción y subtitulación de las ficciones para televisión, las que son resultantes de la implementación de la política de fomento a la producción de contenidos audiovisuales llevadas a cabo tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina. El conjunto de casos bajo análisis son parte de un fenómeno inédito de descentramiento de la identidad televisiva ficcional (Nicolosi, 2014; Siragusa, 2017a). Dentro de la producción de ficción seriada de los primeros años de la implementación de las políticas públicas, especialmente direccionadas para las provincias, apareció una orientación hacia *lo federal* por lo que se configuraron imaginarios geográficos en los que se rescataron mitos, memorias locales y paisajes expresivos. Luego de su producción, las teleficciones incorporaron la lengua inglesa para su circulación internacional, por lo que surgen interrogantes acerca de la construcción textual de esas piezas y la manera en la que los procesos identitarios fueron abordados desde la traducción.

Teniendo en cuenta dos enfoques acerca de la traducción, se presentan dos posturas que, en teoría, son completamente opuestas. Por un lado, desde un punto de vista *prescriptivista*, la traducción (en este caso del español al inglés) debe mantener la fidelidad lingüística del texto de origen de manera íntegra. Es importante para esta línea de pensamiento que el texto traducido sea cien por ciento fiel al texto original. Siguiendo conceptos como la *literalidad* y la *identidad*, los prescriptivistas son partidarios de la traducción literal por dos principios fundamentales en su teoría e íntimamente relacionados: a) la versión original como texto sagrado; b) la identidad como característica intrínseca de la traducción (Martínez Tejerina, 2008). En este enfoque no se tiene en cuenta el contexto de origen, ni el del texto meta, “la traducción es una reproducción de un texto original, o sea, una copia idéntica con una sola diferencia: el idioma, por lo que sólo puede haber una traducción correcta” (Werner Díaz Navarrete, 2010). Con el paso del tiempo, nuevas tendencias empezaron a surgir, orientadas a la funcionalidad de la traducción, como lo es el *descriptivismo*. Cuando nos posicionamos desde una mirada descriptivista, la cual es preferida en la traducción

audiovisual, el traslado literal se pierde en aras de preservar la identidad cultural. Desde este análisis, la traducción realizada en la subtitulación tiene como objetivo adaptar el mensaje original para el espectador debido a que se presenta en conjunto a las imágenes y los sonidos/diálogos en pantalla, ya que se busca una coherencia entre los tres canales. Esto explicaría porque una traducción no puede ser cien por ciento fiel al original. En palabras de Botella Tejera (2007), se “pretende resolver los problemas de los anisomorfismos de las lenguas.”

Podemos inferir sobre la transmisión de la identidad cultural de la producción audiovisual a través de la traducción, y en qué medida ésta puede considerarse aceptable, sin dejar de cumplir con el propósito técnico-funcional del proceso de subtitulación. Es así que para lograr el éxito, el traductor debe tener no solo formación técnica, sino también conocimiento previo sobre la cultura e identidad de ambas lenguas (o hacer la investigación correspondiente) para evitar errores tales como extranjerismos, calcos, culturemas¹⁹³ equivocados, etc.

Desde el descriptivismo se desprendieron otras escuelas de pensamiento dentro de la traducción, entre ellas la de Polisistemas. Uno de sus principales referentes, Itamar Even-Zohar, define polisistema como un conjunto de elementos que se relacionan entre sí conformando un sistema que, a su vez, se relaciona con otros sistemas dentro de un macro-sistema que el autor denomina cultura o actividad sociocultural. Desde el punto de vista polisistémico, la cultura se concibe como el eje organizador de la convivencia social, tanto en un nivel individual como colectivo. “Esto implica que el conjunto de observables asumidos no es una entidad independiente en la realidad sino dependiente de las relaciones” (Even-Zohar, 2017: 29).

Aplicando estos conceptos al análisis del audiovisual, éste, como cualquier otra forma de comunicación humana, pasa a ser considerado como sistema en el que se establecen relaciones internas y que establece relaciones con los demás sistemas que integran la sociedad. Así pues, el cinematográfico se puede ver como un elemento más de un polisistema sociocultural mayor, que, a su vez, comprende otros sistemas, como el sistema literario, el de las artes plásticas, el religioso, el económico o el político. Como tal, cualquier producto de este sistema se encuentra permeado por normas y modelos

¹⁹³ Molina (2006, en Vicente, 2015) define culturema como “un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra, a través de la traducción, puede provocar un problema de índole cultural entre los textos de origen y meta”.

que lo determinan y construyen como algo dinámico y heterogéneo. Y es esa multiplicidad de intersecciones y, de ahí, esa mayor complejidad en la estructuración lo que interfiere en que una propuesta cinematográfica (en este caso) en una cultura y un idioma pueda ser transferida, léase traducida a otra, sin perder algo en el proceso, aun cuando esta transferencia sea llevada a cabo con símbolos semióticos ‘equivalentes’. Se tratará entonces de analizar, a la luz de la teoría de los polisistemas, algunas de las ficciones audiovisuales producidas en los territorios nacionales (regiones y/o provincias) durante el periodo 2010-2020.

El plan de trabajo intenta aportar una lectura sobre la problemática de la construcción identitaria en lo referente a imágenes y narrativas, contemplando las articulaciones que se desarrollaron a partir de la producción de materiales audiovisuales, como son los tráilers concebidos para el mercado internacional. Siguiendo a Dornateche Ruiz (2007), el tráiler se concibe como una herramienta de marketing esencial para la difusión y promoción de una propuesta audiovisual, y “ofrece los elementos visuales y auditivos que funcionarán como códigos para su interpretación” (p. 101). Aquí, el tráiler se considera una unidad de análisis que permite generar una aproximación acerca de la producción de sentido de un objeto-otro (programas ficcionales televisivos seriadados) ejerciendo para ello una operación de *sustitución* (Siragusa, 2017b) al tiempo que asume una reformulación del texto de pertenencia adoptando una estrategia que de forma clara e inmediata instituye el tópico temático del discurso (Dusi, 2002). Bajo estas premisas se busca indagar las tensiones que atraviesan los procesos de traducción de tráilers cuando irrumpen mitos, particularidades locales y memorias regionales, como así también la compleja secuencia de imágenes que dificultan el proceso a nivel técnico. El grupo de producciones seleccionadas para este estudio, que tienen una impronta regional y están enfocadas en mitos y leyendas de sus respectivas locaciones, son: “El Aparecido” (Chulo productora audiovisual, Salta), “Payé” (Payé cine, Corrientes), y “Erase una vez en la Patagonia” (Bará productora audiovisual, Neuquén).

Objetivos

Como objetivos generales de la presente investigación, se analizarán las traducciones realizadas en los subtítulos de un conjunto de tráilers de ficciones audiovisuales nacionales para observar las características del proceso identitario. Consecuentemente, se procurará reflexionar acerca de la traducción audiovisual y su importancia en el

proceso de identificación cultural, con un propósito más específico de identificar los problemas y las limitaciones a nivel técnico, lingüístico y cultural en las traducciones observadas. Es decir, se analizarán dichas traducciones con el fin de identificar el nivel de traslado de la identidad del texto de origen al texto meta, y de reconocer la efectividad y calidad del proceso de subtitulación.

Metodología

La investigación se enfoca en los tráilers de tres ficciones audiovisuales de producción nacional: “Érase una vez en la Patagonia” (Bará productora audiovisual, Neuquén); “El Aparecido” (Chulo productora audiovisual, Salta); y “Payé” (Payé cine, Corrientes). Los casos seleccionados fueron ganadores de concursos de entidades públicas nacionales y pertenecen al corpus de estudio del proyecto correspondiendo al período histórico en el cual se orienta (2010-2020).

La especificidad de los textos audiovisuales reside en los canales a través de los cuales se transmite la información en ellos, así como en los distintos códigos a través de los cuales se construye su significado. Desde un punto de vista semiótico, podríamos definir el texto audiovisual como un texto polisistémico que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a partir de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación. Tomaremos esta idea como punto de partida para indagar sobre la construcción identitaria de las producciones audiovisuales en el producto final del proceso de subtitulación, lo cual permitirá identificar aciertos y/o desaciertos en la transmisión de la identidad cultural.

Por su parte, en el texto traducido a la lengua inglesa, también se buscará la presencia de errores semánticos y/o sintácticos. Esto abre las posibilidades de hipotetizar sobre el nivel de conocimiento de la segunda lengua por parte de los traductores.

El proceso de subtitulación será evaluado, a su vez, desde una perspectiva técnica para concluir sobre la efectividad de la tarea realizada por los traductores teniendo en cuenta las normas y estándares a cumplirse para que el subtitulado se considere eficaz. Es necesario, entonces, definir algunos aspectos que hacen a la traducción y la subtitulación.

Hurtado Albir (2004) destaca rasgos definitorios de la traducción que son indispensables para el proceso de construcción identitaria del texto original. Es sumamente importante que el texto traducido conserve el sentido de origen, donde prime la comunicación del mensaje y la adecuación a la lengua de destino (el inglés en esta oportunidad). Otros factores que afectan al proceso de traducción son los contextos, tanto del texto original como el de destino. No puede lograrse una traducción eficaz sin tener en cuenta el contexto socio histórico, situacional y cultural del texto a traducir, ya que el producto traducido debe adecuarse para conservar el sentido identitario del texto original, y a la vez ser entendido en la lengua meta.

La fidelidad de la traducción se ve afectada, además, por la intervención de distintos códigos presentes en la subtitulación. Mientras que el texto original audiovisual permanece inalterado, el subtítulo se ve condicionado por el mensaje visual y el auditivo (Hurtado Albir, 2004), como así también por las especificaciones técnicas. Según los estándares actuales, el subtítulo debe mantenerse en pantalla por no más de seis segundos, debe contener hasta 40 caracteres divididos en no más de tres líneas y deben desaparecer antes del comienzo de una nueva escena para evitar incongruencias (Filsinger, 2019).

Resultados

Posterior al análisis de los tráilers (teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento), se ha decidido hacer una selección de los casos más significativos encontrados, aquellos donde se puedan observar claramente efectos disruptivos en la misión de transmitir la identidad lingüística y cultural de un polisistema a otro. En el siguiente cuadro se muestran los ejemplos con su correspondiente marca de tiempo, las observaciones hechas y, cuando corresponda, la posible sustitución de algunos términos que se consideren como mejor opción para mantener en el texto meta la fidelidad al texto de origen.

Tabla 1. “Payé” (Payé cine, Corrientes)

Marca de tiempo	Canal audiovisual	Traducción/Subtítulo	Observaciones	Sugerencias de sustitución
00:00:03	En la insondable entraña guaraní	<i>In the unfathomable guaraní bowels...</i>	*guaraní: los gentilicios en inglés van con mayúscula inicial. *No va tilde en inglés. *bowels: traducción literal de la palabra entraña que no coloca con el gentilicio en este contexto	Guarani depths
00:00:35	donde guarda el misterio sus raíces	<i>Where mystery hides its roots</i>	*where: sin mayúsculas porque continúa de la expresión anterior	...where mystery hides its roots
00:00:42	Dale yacaré o te tiro eh!	<i>Come on!, yacaré, or else I'll shoot you, hey!</i>	*yacaré: como apodo debe llevar mayúsculas. *uso innecesario de comas. *or else: muy formal, no acorde al contexto.	Come on Yacaré! Or I'll shoot you!
00:00:47	Acá el inmortal soy yo	<i>The only one who is immortal here, it's me!</i>	*it: repetición del sujeto * separación con coma del verbo.	The only one who is immortal here is me! o I am the immortal one here!
00:01:01	y el embrujo nutre savias de pavor	<i>And witchcraft casts a spell of terror</i>	*a spell: no respeta el plural	casts spells of terror
00:01:11	siempre nos daba resultado	<i>it has always worked out fine for us</i>	*has worked: no respeta el tiempo: pasado imperfecto. *fine: no hace falta por el significado del verbo y es formal	it always worked out for us.
00:01:58	y el invierno está muy duro	<i>and winter is so hard</i>	*so: requiere consecuencia	and winter is very hard
00:02:31	ahí el mito halla intacta ¹⁹⁴ sus matrices	<i>It's there where myth finds its womb untouched.</i>	womb: no coloca metafóricamente con myth	It's there where myth finds its matrixes untouched
00:02:46	PAYÉ	<i>Sin traducción</i>	Intraducible	

¹⁹⁴ Falta de concordancia entre adjetivo singular (intacta) y el sustantivo en plural (sus matrices) en el original en español.

Tabla 2. “Erase una vez en la Patagonia” (Bará productora audiovisual, Neuquén)

Marca de tiempo	Canal audiovisual	Traducción/Subtítulo	Observaciones	Sugerencias de sustitución
00:00:05	El sol naciente derrite la gran verdad	The rising sun melt the big true	*melt: incorrecta conjugación para el sujeto en singular *true: adjetivo en lugar del sustantivo	The rising sun melts the big truth.
00:00:12	y el oro blanco por la montaña bajará	The white gold by the mountain will get down	*traducción sintáctica literal errónea *get: idea de agencia.	The white gold will come down the mountain
00:00:17	hacia el este,	towards the east .	*east: va con “e” mayúscula *corresponde una coma, no un punto porque la idea continúa	towards the East,
00:00:25	busca profundamente la vida en la saliente.	Look deeply for life on the outgoing .	*look: va sin mayúscula y debe concordar con el sujeto en singular. *outgoing: adjetivo, y no corresponde al contexto.	... looks deeply for life on the ledge.
00:00:34	Te parece	Does it seem to you,	*literal del español que no equivale	Can you believe it?
00:00:35	haberse metido en tanto lío	to have got into so much trouble?	*to have got: formal para el contexto	...getting into so much trouble?
00:00:43	Habla del tesoro de los hermanos Pincheira.	It speaks about Pincheira brothers’s treasure	*speaks: el sujeto es una cosa (it), no una persona. * el posesivo es incorrecto, no lleva “s” después del apóstrofe si el sustantivo termina con “s”.	It is about the Pincheira brothers’ treasure.
00:01:22	y sólo soy un pirquinero.	and I’m just a Gold digger	*gold va con minúscula inicial *la traducción <i>gold digger</i> no corresponde al contexto ya que tiene un uso metafórico equivalente a “cazafortunas o vividor”	and I’m just a gold miner.

Tabla 3. “El Aparecido” (Chulo productora audiovisual, Salta)

Marca de tiempo	Canal audiovisual	Traducción/Subtítulo	Observaciones	Sugerencias de sustitución
00:00:16	hazlos sucumbir	make them surrender	*surrender: no denota la idea del original	make them disappear/die out
00:00:34	Así que Montellanos vino rebelde este año?	It is said that Montellanos got back as rebellious man this year?	*Construcción formal para el contexto. *get: implica agencia *a rebellious man: formal	So Montellanos came back rebellious this year?
00:00:42	quién es el Familiar?	who is the familiar spirit ?	*familiar: lleva a confusión con el adjetivo: conocido o pariente. En el contexto es nombre propio.	who is the <i>Familiar</i> ?
00:00:44	D'eso no se habla hijito.	There is nothing to talk about it, son.	*No equivale al significado en contexto. *Existe en inglés el diminutivo cariñoso.	We don't talk about that, sonny.
00:00:55	Al Familiar hay que ofrendarle el alma de los zafreros	The farmers' souls must be offered to the familiar spirit .	*farmers: se asocia más con granjeros. Aquí se habla de los trabajadores de la cosecha de azúcar.	The workers'/harvesters' souls must be offered to the <i>Familiar</i> .
00:01:05	acá voy bien	I can go by my own	*cambia la idea	I'm fine back here.
00:01:09	¿Quién carajo se cree la india esta?	Who *does this indian think she is?	*omisión que cambia el registro.	Who the hell this indian thinks she is?
00:01:37	paz	paece	*error de tipeo	peace
00:01:55	A ver si se te pega el indio collas	The indian can hit you kollas	*no hay equivalencia con el original *No va con k	Be careful the indian ways don't rub off on you collas
00:01:57	Ortiz! Vos hacés la primera guardia!	Ortiz, you are in duty firts	*No equivalente con el registro. *firts: error de tipeo	Ortíz! You take the first watch!
00:02:12	No puede ser que estés vivo!	He can't be alive!	*Error en la persona, es “vos” y no “él”	You can't be alive!
00:02:55	EL APARECIDO	Sin traducción		THE WRAITH o THE SPECTRE

Conclusiones

El análisis de la muestra de tráilers seleccionada evidencia algunos problemas con el proceso de traducción y trasvase de identidad cultural en el proceso de subtitulación.

Entendiendo el tráiler como herramienta de marketing y difusión en la industria audiovisual, este busca posicionar una determinada obra en el mercado, la cual cuenta con una narrativa que el tráiler busca sintetizar: “se articulará siguiendo unos determinados patrones, como la inclusión de partes fundamentales de la historia y la omisión de otras o como la elección de determinadas estrategias retóricas” (Dornaletche Ruiz, 2007: 6). En el caso de la muestra seleccionada para este estudio, estos tienen como objetivo la inserción de las piezas audiovisuales en el mercado internacional, para lo cual se implementaron los subtítulos traducidos al inglés. Cabe destacar la complejidad del código semántico del tráiler, ya que requiere una condensación de la información audiovisual contenida dentro de la producción que dicho tráiler sintetiza, sacrificando así algunos elementos del contexto macro. Por eso, se acentúa la dificultad de la tarea de traducción y por ende la de subtitulación. Así también, se complejiza la intención de trasladar el sentido del mensaje original y, consecuentemente, su identidad cultural, lo que podría resultar en una falta de interés por parte del público al cuál el tráiler se direcciona.

Otro problema que se pudo identificar es el de la invisibilidad del traductor. En ninguno de los tres casos se pudo conocer al/los responsables de las traducciones realizadas en los tráilers, imposibilitando conocer el nivel de capacitación y/o preparación requeridas para garantizar una traducción eficaz. De acuerdo a los resultados del análisis, los productos finales evidencian errores lingüísticos (gramaticales, de ortografía y de sinonimia) y técnicos (puntuación y mayúsculas separando ideas que continúan en diferentes cuadros) que afectaron el trasvase cultural. Se puede suponer, entonces, que no se acudió a profesionales para llevar a cabo la tarea de traducir los tráilers, lo que invita a reflexionar y, tal vez en futuras investigaciones, a indagar sobre la importancia del profesionalismo en la traducción audiovisual en la industria audiovisual nacional.

Para finalizar, cabe aclarar que, a pesar de los errores, en algunas ocasiones se produjeron adaptaciones pertinentes al contexto meta, lo cual ayudó a un trasvase de la identidad cultural de origen. Por ejemplo, en el tráiler de “Payé”, la traducción de ‘Y

el *'embrujo nutre savias de pavor'* (marca de tiempo: 00:01:01) por *'And witchcraft casts a spell of terror'* [el embrujo lanza un hechizo de terror], contribuye a reflejar el contexto de origen, ya que la obra es sobre mitos y leyendas, protagonizada por seres mágicos. Además, de alguna manera logra también trasuntar el significado del título, *Payé*, el que constituye un culturema intraducible.

Bibliografía

- Botella Tejera, C. (2007). *Aproximación al estudio del doblaje y la subtitulación desde la perspectiva prescriptivista y la descriptivista: La traducción audiovisual*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual – El subtitulado*. Salamanca: Almar.
- Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona: Ariel cine.
- Dornateche Ruiz, J. (2007). Definición y naturaleza del trailer cinematográfico. *Pensar la publicidad*, 1(2), 99-116.
- Dusi, N. (2002). Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica. En I. Pezzini, Trailer, spot, clip, siti, banner: le forme brevi della comunicazione audiovisiva. Roma: Meltemi Editore SRL.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura.
- Filsinger, G. (31 de julio de 2019). Subtitling and AEGISUB [Presentación]. V Jornadas Internacionales de Traductología. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Hurtado Albir, A. (2004). *Traducción y Traductología – Introducción a la Traductología*. Cátedra: Madrid.
- Martínez Tejerina, A. (2008). *Análisis contrastivo de la subtitulación vista desde dos prismas: el descriptivismo y el prescriptivismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Nicolosi, A. P. (Comp.) (2014). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Roales Ruiz, A. (2017). *Técnicas para la Traducción Audiovisual: subtitulación*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Siragusa, C. (2017a). Pasajes, anclajes, montajes. En C. Siragusa (Comp.) *La imagen Imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

- Siragusa, C. (2017b). *La puesta en escena televisual. Diez años de ficción seriada en Argentina* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Törnqvist, Egil (1 de enero de 1995). Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film *Babettes Gaestebud*. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*. University of Groningen Press: Groningen.
- Vasilachis de Gialdino, I. y otros (1993). *Métodos cualitativos I. Los problemas teóricos epistemológicos*. CEAL: Buenos Aires.
- Vicente, A. L. (2015). *La transferencia de elementos culturales en la traducción de textos narrativos español-inglés* (Tesis). Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Werner Díaz Navarrete, M. (2010). *Un estudio traductológico de los referentes culturales extralingüísticos en la subtitulación: Ejemplificados en la serie de televisión Cuéntame cómo pasó* (Tesis). Copenhagen Business School, Copenhagen.

Ficción social

Marginalidad vs. Criminalidad, dos modelos de representación asociados al género

Ferrini Ayelen

ayelenferrini@artes.unc.edu.ar

Facultad de Artes / CONICET

Resumen

La *ficción social* es un género audiovisual a través del cual se representan subjetividades que habitan un espacio de marginalidad social y cuyas historias se desarrollan en base al protagonismo y problemática de estos sujetos y/o espacios. Algunas de las producciones que encontramos dentro del género son: *Okupas* (2000), *Disputas* (2003), *Los Pibes del puente* (2011), *El marginal* (2016), *Un gallo para esculapio* (2017), entre otros.

A partir del análisis de las series mencionadas encontramos que el género se define en la relación de elementos característicos del policial negro (sujetos situados al margen de la ley, historias en que la violencia tiene un protagonismo importante, personajes estereotipados, etc.), del melodrama (componente sentimental exagerado, conflictos familiares/amorosos) y del cine social (abordaje de problemáticas sociales, periferia como espacio de acción, etc.). Esta configuración del género habilita dos modalidades de representación, es decir, encontramos que los protagonistas de las series son presentados como sujetos marginales en condición de víctima o bien en calidad de victimarios.

El siguiente trabajo se propone entonces, analizar las series en función de las características propias de estos grandes géneros, buscando comprender de qué manera las representaciones propuestas en las mismas tensionan sentidos sobre la marginalidad. Para ello, trabajaremos con los lineamientos teóricos de Casetti y Di Chio, Lauro Zavala, entre otros autores que trabajan desde la perspectiva de análisis del tiempo, espacio y personajes en la narrativa audiovisual.

Introducción

Esta introducción refleja algunas de las inquietudes que dan lugar a este trabajo de investigación y el modo en que me fui aproximando a la problemática que expongo en relación a la ficción social como género específico de las narrativas contemporáneas. Hace algunos años cuando comienzo mi tesis de doctorado me encuentro con dos series audiovisuales producidas por fuera de los circuitos comerciales industriales, con muy poca difusión y repercusión mediática; me refiero a *Los pibes del puente* (Salazar,

Miranda 2012) y *La purga* (Rosa, Brusa, 2011). Al observarlas por primera vez, me resulta llamativo encontrar similitudes en estas producciones con otras series realizadas años anteriores en un contexto totalmente diferente, me remito a *Okupas* (Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Caetano, 2002), *Disputas* (Caetano, 2003), etc. En esta comparación comienzo a pensar en las características comunes que encuentro en estas producciones, en principio, en cuanto a los espacios y sujetos protagonistas de las series: habitantes de villas y/ o barrios vulnerables, sobrevivientes de las calles, desocupados, sujetos marginales en un amplio espectro. Esta particularidad la encuentro también, en un conjunto de filmes estudiados en la historia del cine argentino como “cine social”, característica específica de una cinematografía nacional y latinoamericana de los años 60. Estas producciones audiovisuales contemporáneas no han sido estudiadas en la misma dimensión que la cinematografía nacional, si bien actualmente existe un abordaje mayor en este campo, son pocas las investigaciones teóricas que refieran a estas problemáticas. De todas formas, la crítica es un agente importante dentro del campo artístico que hacen a la configuración de la industria y los géneros en sí mismos. La *ficción social* es un término que se utiliza hoy para definir un género audiovisual cuyos códigos y convenciones están poco definidos. Aunque no ha sido muy explorado en el marco de los estudios sobre cine o televisión, en el ámbito de la crítica periodística encontramos la utilización del término para referir a aquellas producciones audiovisuales ficcionales que abordan problemáticas sociales que involucran principalmente a sectores excluidos o marginales de la sociedad.

En las descripciones que se realizan de estas producciones, el género suele ser definido a partir de la representación que se realiza sobre los sujetos que viven en situaciones de pobreza o marginalidad. El término marginal suele ser el más recurrente para caracterizar los personajes retratados en este tipo de discursos, pero a su vez, es interesante observar, como esta marginalidad se describe en términos de ilegalidad. La ilegalidad y la relación de los personajes con el mundo criminal es otro de los rasgos característicos y relativamente estables que hacen a la configuración de este tipo de narrativas audiovisuales.

Entonces, en la “imagen fílmica” que se construye a partir de estas descripciones periodísticas, vamos encontrando algunas de las características que pueden observarse en el análisis propio de las series dentro del género. Entre ellas observamos la presencia de temáticas y personajes que funcionan como signos de época, la relación

entre las series seleccionadas y el un cine social de fuerte impronta nacional, la marginalidad como tópico temático, la criminalidad asociada a la forma de vida de los personajes y el uso de estrategias realistas en el modo de abordaje de estas producciones audiovisuales.

A partir de estas primeras indagaciones, que forman parte de un corpus de análisis más amplio, proponemos con este trabajo tomar a *Los pibes del puente* (2010) y *Un gallo para esculapio* (2016), que son dos de las series enmarcadas dentro de la ficción social y analizar el modo en que se configura el género. Inicialmente observamos que es en la relación de elementos que conforman a el melodrama y al policial negro que la ficción social va cobrando sentido pero ¿cuál es el vínculo con lo social? ¿por qué se difunden como “expresiones de la realidad argentina”? En las características propias de estas formas genéricas se ponen en tensión dos modalidades de representación de la marginalidad, es por ello que buscaremos analizar las series a partir de la descripción de sus personajes, los espacios de acción de los mismos y las diégesis que se proponen en tanto construcción de universos posibles. Para ello, trabajaremos desde una perspectiva teórica sobre la narrativa audiovisual que aborda la representación desde el análisis de estos elementos.

Sobre el contexto de producción de la ficción social

Antes de dar inicio al análisis, consideramos necesario contextualizar los modos en que las series fueron realizadas, ya que las condiciones de producción son muy diferentes. Si tomamos el estreno de *Okupas* en el año 2001 como el punto inicial en el desarrollo del género y ordenamos las series que se fueron estrenando de forma cronológica, reconocemos tres períodos diferentes: el primer período que va desde el 2000 al 2003 donde encontramos series como *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002) *Sol negro* (2003) y *Disputas* (2003). Un segundo período que va del 2011 al 2012 donde se estrenan *Los pibes del puente* (Miranda y Salazar, 2011), *La purga* (Brusa, 2011) y *El paraíso* (Farji, 2011). Un tercer período que va desde el 2016 al 2019 en el que encontramos a *El marginal* (Ortega, 2016) *Un Gallo para esculapio* (Stagnaro, 2018) entre otras. Cada período está marcado por características muy disímiles en cuanto al contexto social y los modos de producción audiovisual. En este trabajo abordaremos *Los Pibes del puente* que responde al segundo período y *Un gallo esculapio* que encontramos dentro del tercer período; de esta forma

buscamos observar el modo en que el género varía de acuerdo a estos contextos y la manera que se construye la marginalidad en el segundo período en comparación con el tercero. Ambos son caracterizados por contextos de producción muy diferentes:

El segundo período se reconoce a partir del 2009 con la aprobación del proyecto de Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual que establece las pautas de funcionamiento de los medios televisivos y radiales en la República Argentina. Esta nueva legislación que fomenta la producción audiovisual nacional, otorga la posibilidad a la realización de series provenientes de distintas regiones del país, con el objetivo de “hacer realidad un derecho fundamental: que todos los sectores sociales de nuestro país puedan comunicar, compartir y recrear sus propias historias” para así “superar, de una vez y para siempre, el alejamiento del público de su propio escenario y construir una nueva democracia cultural y participativa, que incluye a todos los habitantes del país”¹⁹⁵.

El tercer período, el de estos últimos años, se da en el marco del gobierno del presidente Mauricio Macri (2015-2019). Bajo su mandato se desarticuló y desfinanció muchas de las iniciativas impulsadas por la Ley 26522, entre ellas: el cese de planes de fomento, la expulsión de canales en las transmisiones de la TDA, despidos masivos en el área de contenido de los canales, paralización de obras de infraestructura, entre otras. En este marco, se da una introducción en el negocio televisivo de capitales internacionales, se produce un notable incremento en el consumo de contenidos en las plataformas en línea o servicio de video on demand, entre ellas: Netflix, Qubit.tv, Amazon Prime video, Hbo, Mubi, etc. Esta nueva forma de consumo provocó una considerable inversión por parte de estas mismas plataformas en la producción de nuevos contenidos, siendo hoy una de las principales formas de financiamiento en el mercado audiovisual argentino. Este tercer período no finaliza necesariamente en el año 2019, no obstante, proponemos este recorte específico para el análisis de las series como una necesidad de marcar un cierre en el corpus pero somos conscientes que hasta el día de la fecha continúa la producción dentro del género. Estos cambios en el paradigma audiovisual influyen directamente en los aspectos narrativos y expresivos de las obras audiovisuales, es por ello que lo tomamos a consideración para nuestro análisis.

¹⁹⁵ <http://www.tda.gob.ar/tda/141/3007/contenidos.html>

Análisis de las series en relación a los géneros

Los pibes del puente narra la historia de un grupo de jóvenes adolescentes (los protagonistas principales tienen entre 17 y 18 años) que viven en la calle, en la ciudad de Buenos Aires. “Bingo” (interpretado por Matías Marmorato) y Luciano (Nahuel Viale) se conocen de niños, fueron criados por una madre adoptiva adicta a las drogas y encabezan la pandilla de jóvenes. Bingo es el líder de la banda y el motor de todos los negocios que emprenden los adolescentes para poder sobrevivir en la calle. Representa la figura de la delincuencia negativa en tanto parámetro sociales (temerario, implacable e insensible por momentos), en cambio Luciano es un joven sensible, dispuesto a ayudar a sus compañeros y desea otro tipo de vida para su futuro. Ninguno de ellos tiene una figura paterna de referencia y la relación con los adultos es siempre conflictiva: Rosa es la madre adoptiva de Bingo y Luciano a la cual tienen que cuidar ya que es una adicta a las drogas; Manolo es el adulto con el cual entran en guerra, es el novio de Rosa, el proveedor de las drogas y el referente del barrio. Si bien este grupo de jóvenes puede considerarse niños-adolescentes en cuanto a su edad cronológica, manejan responsabilidades de adultos ya que están en permanente lucha por la supervivencia.

Bingo conoce a “El Ruso” (interpretado por Gustavo Garzón) que es el narcotraficante más importante de la ciudad y comienza a trabajar para él. Junto a la banda de los jóvenes se dedican a duplicar cocaína en una fábrica abandonada para este jefe de la mafia porteña. “El ruso” es un empresario adinerado que tiene una joven hija adolescente llamada Yessy (Guadalupe Docampo) que vive envuelta en una depresión tras la dudosa muerte de su madre. Yessy se conoce con Luciano y se enamoran, a partir de ese momento ella pasa a formar parte del grupo de jóvenes y a vivir junto a ellos en la fábrica abandonada. Parte del conflicto principal de la serie se desarrolla a partir que “El ruso” toma conocimiento de esta situación, lo que da inicio a un violento enfrentamiento entre este adulto y los jóvenes que terminará con la trágica muerte de los enamorados.

La primera temporada de *Un Gallo para Esculapio* cuenta la historia de Nelson Segovia (Peter Lanzani), un muchacho humilde que viaja desde la provincia de Misiones hacia la ciudad de Buenos Aires para llevarle un gallo de riña a su hermano Roque. Al no poder encontrarlo, emprende su búsqueda por la zona del conurbano

bonaerense. Siguiendo las pistas sobre el paradero de su hermano comienza a relacionarse con distintas personas que habitan la zona que lo llevan hasta “La Tokio”, un lavadero clandestino donde se organizan peleas de gallos.

“La Tokio” es dirigida por Chelo (Luis Brandoni) un gallero y jefe de una banda de piratas del asfalto. Yiyo (Luis Luque) es la mano derecha de Chelo y quien está al frente de las operaciones criminales. Nelson descubre que esta banda puede estar vinculada a la desaparición de su hermano entonces comienza a trabajar junto a ellos.

A lo largo de los capítulos van surgiendo distintos conflictos policiales en los que Nelson va cobrando protagonismo. Su accionar lo lleva a afianzar su relación con Chelo y ocupar un lugar importante dentro de la banda de delincuentes.

Por otro lado, Nelson conoce a su cuñada Estela (Eleonora Wexler) y comienzan una relación amorosa. Con la aparición de su hermano, esta relación se ve interrumpida, dando lugar a un enfrentamiento entre ellos.

La primera temporada, termina con un enfrentamiento en el interior de la banda y una persecución policial. Yiyo traiciona a Chelo y lo asesina para convertirse en el nuevo jefe criminal. Roque forma parte de este plan lo cual lleva a que Nelson ejecute también a su hermano.

Ahora bien, a partir del argumento de las series y la descripción de sus personajes nos interesa observar las características comunes entre ellas y el modo en que cada una responde a la configuración del género policial negro y el melodrama.

Si pensamos en términos de estructura, conflicto narrativo y desarrollo temático de las series, podemos observar que las historias tienen varias cosas en común: por un lado, el espacio donde se desarrollan las historias, la diégesis que construyen son similares.

Los universos de acción están atravesados por las calles del conurbano bonaerense, una geografía urbano marginal que se compone a partir de la escenificación de una zona periférica de la provincia de Buenos Aires. Por otro lado, el conflicto principal de las historias se basa en un conflicto familiar y un enfrentamiento entre bandas criminales.

En *Los pibes del puente* existen dos rivalidades: el grupo de adolescentes se enfrenta inicialmente a Manolo con el fin de quedarse con su negocio ilegal de duplicación de cocaína; y por otro lado encontramos la rivalidad del grupo con “El ruso”, jefe de la banda criminal y padre de Yesi. Esta última confrontación puede leerse no solo en términos de acción policial dramática sino también en un sentido social de diferenciación de clases (pobres vs. ricos). En *Un gallo para esculapio* el

enfrentamiento se da en principio al interior de la banda misma, la traición de unos de sus integrantes para quedarse con el liderazgo del negocio ilegal. A su vez, existe también un enfrentamiento familiar entre Nelson y su hermano Roque por el amor de Estela.

En relación a la diégesis, si bien no consideramos los géneros audiovisuales en términos absolutos o de clausura en sí mismos, es posible detenernos en esta característica de universos urbano marginales (que hace en general a la construcción diegética de la ficción social) ya que es un elemento típico posible de encontrar en los orígenes del policial negro. El policial negro surge en el contexto de una de las crisis económicas más importantes de Estados Unidos, a finales de los años 20. A diferencia del “policial clásico”, el policial negro, no se centra en el misterio a resolver en sí, sino, en la representación de una sociedad corrupta y los intereses y situaciones que operan por debajo del delito cometido. Uno de los elementos principales que cambian de un género a otro, es la caracterización del personaje principal, es decir, la figura del detective, el que deja de ser el representante de la ley –un héroe infalible regido por códigos morales universales de carácter positivo– y pasa a ser un personaje con rasgos amorales, un tipo de antihéroe que visita los mismos lugares que los delincuentes que busca, conoce sus códigos e incurre en sus prácticas. Es posible decir que el universo diegético de este género, es condicionado por la violencia urbana y la mafia, donde rige principalmente la ley del más fuerte. En este contexto, nacen también las películas de gánsteres, que se caracterizan por introducir en la trama principal una organización criminal, en la cual los delincuentes –conocidos anteriormente como los villanos o antagonistas y representados generalmente por el personaje de un inmigrante– ocupan un lugar protagónico. El cine de gánsteres está considerado como una variable del policial negro, ya que, si bien presenta características propias es, en definitiva, el *film noir* el que prevalece en el tiempo y trasciende las fronteras del cine norteamericano. Si bien en la teoría cinematográfica se estudia principalmente el policial negro como género, observamos que algunos elementos del cine de gánsteres –como la “organización criminal”– se reitera considerablemente en algunos fenómenos de la televisión contemporánea, entre ellos la ficción social televisiva.

Otras características del policial negro son: personajes estereotipados; historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama; los conflictos y la criminalidad vienen

determinados por un contexto social problemático; los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas (Noriega, 2008). Con el nacimiento de este género, comienzan a construirse historias complejas, en las que la maldad funciona como elemento dinamizador de la trama y la construcción psicológica de los personajes se basa en rasgos estereotipados y la moralidad de sus conductas se pone en duda. Actualmente, este fenómeno en el que los personajes criminales son protagonistas, se repite sustancialmente –y con mucho éxito de audiencia– en algunas series norteamericanas, como, por ejemplo: *The Sopranos* (1999), *The wire* (2002), *Dexter* (2006), *Breaking Bad* (2008), entre otras. La construcción de personajes a partir de determinados estereotipos es uno de los ejes que analizamos en la ficción social televisiva, ya que se reitera como característica de género y construye un modo estigmatizante de representación. Encontramos como personaje recurrente en el género, la figura del delincuente: en todas las series que analizamos existen personajes que cumplen este rol, ya sea como héroe o antihéroe, es decir, en representación de valores morales positivos o negativos.

En *Los pibes del puente*, por ejemplo, los personajes pueden caracterizarse de forma grupal ya que tienen en común: una edad, un código lingüístico, la vestimenta desprolija y sucia, formas de mover el cuerpo y de comunicarse violentamente con el otro. Estos jóvenes delincuentes representan de forma estereotipada a un sujeto tipo “villero”, es decir, que por vivir en ciertas condiciones (en la villa o en la calle) actúan de una misma manera, se visten de una forma común y manejan los mismos códigos lingüísticos. Este modo de caracterización de personajes, podemos observarla también en *Un gallo para esculapio* donde los personajes que ocupan el rol de delincuentes son caracterizados a partir de ciertos códigos culturales de las clases populares. Los delincuentes son ubicados en el rol de “piratas del asfalto” por lo tanto cuentan con ciertas condiciones de vida resueltas (un lugar donde vivir, vestimenta más prolija, un vehículo en el cuál transportarse) a diferencia de la serie anterior.

Por otro lado, la diégesis en la ficción social se construye en base a universos “realistas” que están atravesados por un contexto social problemático, ya sea el mundo carcelario, la delincuencia en las calles, un hospital psiquiátrico, una villa o un barrio marginal, entre otros. La violencia es uno de los elementos que caracteriza los modos de vincularse de los personajes y si bien la muerte no está presente de forma continua en

cada uno de los capítulos de las series, suele tener un protagonismo importante en el desarrollo de la trama o en la resolución de los conflictos.

Lo que respecta a la tercera característica donde “los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas”, observamos que: en *Un gallo para esculapio*, el protagonista principal que es Nelson, tiene características que no corresponden con el héroe tradicional dramático. Es decir, hay una construcción muy bien lograda del personaje, que nos permite una identificación con sus buenas intenciones, pero a su vez, nos muestra por momentos sus defectos y su “lado oscuro” que lo vuelven un sujeto peligroso y alejan a los espectadores de sus intenciones iniciales. Esto sucede cuando Nelson se emborracha e intenta violar a Estela o la insulta y golpea. Esta construcción del personaje principal como héroe negativo, es muy frecuente hoy en las series televisivas de mucho éxito (*The wire*, *Breaking Bad*, *Mad Men*, etc.) y si bien responde a variaciones de los géneros y construcción dramática de esta nueva era, habilita también, desde nuestra perspectiva, otros modos de concebir a los sujetos marginales que representa.

Ahora bien, como dijimos inicialmente, el melodrama es otro de los géneros que se infiere en la ficción social. Este género supone cualquier tipo de acción dramática que cuente con un componente sentimental muy exagerado y persigue como objetivo lograr la empatía y emoción de los espectadores. Cuando decimos que en la ficción social encontramos elementos propios del melodrama nos referimos específicamente a los enredos amorosos, problemáticas familiares y conflictos entre clases sociales, tan típicos dentro de este género. En *Los pibes del puente* nos encontramos con una historia que tranquilamente podríamos compararlas con la tragedia clásica de *Romeo y Julieta*. Luciano y Yesi son dos adolescentes pertenecientes a clases sociales muy diferentes, Luciano es huérfano, pobre, no cuenta con un hogar y vive en las calles de la ciudad; Yesi atraviesa conflictos emocionales tras la muerte de su madre, vive con su padre y pertenece a una clase social acomodada. Ambos jóvenes se enamoran y deben pelear por su amor ante los ojos de “El ruso” (padre de Yesi que rechaza esa relación). El enfrentamiento y la lucha por su amor los llevará a su muerte. En este conflicto amoroso se exacerban las situaciones en post de generar la identificación y emoción por parte del espectador. Esta trama es típica en una historia melodramática donde se representan amores contrariados que se enfrentan con los prejuicios sociales, la lucha

entre en el bien (los enamorados) y el mal (“El ruso” como villano) se destaca en el conflicto de la historia.

En *Un gallo para esculapio* los conflictos familiares aparecen retratados en dos eventos que involucran a los personajes principales. Por un lado, Nelson se enamora de Elena, madre de su sobrino y ex novia de Roque. Esta historia amorosa repite la forma de la que hablamos anteriormente, un amor conflictuado de difícil concreción ante los prejuicios sociales respecto al bien y el mal: “No desearás a la mujer de tu prójimo” y menos la de tu hermano.

Más allá de este conflicto particular, lo significativo en la historia es que esta situación provocará un enfrentamiento de los hermanos en el cual se descubrirá una confusa coyuntura respecto a un abuso que Nelson sufría de niño por parte de este mismo hermano. Este abuso infantil no es determinante en la historia en términos de conflictos de acción dramática, sin embargo, es un elemento que hace a la relación y caracterización de los personajes principales. Un hecho que es llevado al extremo del dolor y el sufrimiento del protagonista y que funciona también en términos genéricos del melodrama para la identificación de los espectadores y exacerbación del drama.

En ambas series los conflictos amorosos/familiares finalizan con la muerte de alguno de los personajes. En el caso de *Los pibes del puente*, tanto Luciano como Yesi terminan asesinados y en *Un gallo para esculapio* Roque muere en manos de Nelson. Tanto la construcción de los personajes en términos de “buenos y malos” (héroes vs.villanos) como los conflictos en términos dramáticos se exacerban de forma trágica de tal forma que solo la ficción lo podría permitir. Nos parece interesante señalar esto último ya que el género se construye en base a la promesa de un universo realista, es decir, a partir de la representación de “una cruda realidad argentina”, sin embargo, aquellos elementos que podrían vincularse con “lo social” aparecen desdibujados de tal forma que rompen con la verosimilitud realista que se pretende.

El término “social” está asociado principalmente a un modo de vincularse con el objeto a retratar, es decir, refiere a una relación con ciertas problemáticas que afectan generalmente a los sectores más vulnerables de la sociedad. En este punto es importante señalar algunas diferencias significativas que encontramos respecto a las dos series analizadas. En *Los Pibes del puente* se aborda el tema de los chicos en situación de calle en términos de vulnerabilidad social, el grupo de adolescentes anhela salir del espacio de marginalidad, imagina otra vida posible y reniega de la situación

que les toca vivir. En el capítulo 2 por ejemplo, Luciano conversa con una asistente social luego de que han asesinado a su amigo de 11 años. El personaje le dice a la asistente “*vos no tenés ni idea de los pibes que pasan por el subte, no tenés ni idea. No vas a hacer nada vos, claro el pibe es un indigente, es una basura...Siempre es lo mismo, siempre es lo mismo*”. Este tipo de diálogos se reitera en distintas escenas y expresa claramente una denuncia hacia el sistema estatal de ayuda hacia los niños en situación de calle. En cambio en *Un gallo para esculapio* si bien se observan algunas situaciones que podrían entenderse como denuncia respecto a la marginalidad que retrata la serie, las problemáticas sociales no son puestas en cuestionamiento, funcionan en tanto caracterizan un personaje, le dan volumen a un contexto o crean la atmósfera necesaria para comprender ciertas situaciones de violencia.

Conclusiones

Ahora bien, volviendo sobre lo escrito y resumiendo algunas aspectos del análisis: una de las diferencias que encontramos en las series responde a las condiciones de producción en las cuáles estas fueron realizadas y los períodos anteriormente descriptos.

En el último período, la apuesta que las casas productoras y los canales televisivos realizan para una internacionalización de sus contenidos a través de la distribución en plataformas on demand influye en las formas narrativas y modalidades de presentación de las obras audiovisuales que producen. Uno de los aspectos más relevantes que observamos refiere a la acentuación en ciertas características del género policial negro, con la necesidad de asemejarse a muchas de las series norteamericanas de renombre. Es por ello que en *Un gallo para esculapio* los elementos del policial se acentúan y la presencia del marginal como delincuente cobra mucha más fuerza, los personajes no reniegan de sus condiciones de vida, sino que las explotan para su beneficio, son delincuentes, victimarios que buscan sobrevivir a partir de actos ilegales. En *Los pibes del puente* del segundo período encontramos que si bien los sujetos marginales aparecen representados en muchas ocasiones como delincuentes y criminales, típico del policial negro, también aparecen elementos de denuncia en términos sociales. Los personajes son sujetos vulnerados y víctimas de un contexto social conflictivo, existe una búsqueda por retratar distintas problemáticas sociales que

atraviesan los sujetos que habitan estos espacios de la periferia, como así también un cuestionamiento y conflicto enmarcado en relación a las clases sociales.

En las características propias que hacen a estas formas genéricas se ponen en tensión dos modalidades de representación de la marginalidad: una donde los sujetos (jóvenes, niños y adolescentes) aparecen enmarcados en un rol de marginal víctima de la situación que le toca vivir, vulnerado por una injusticia social; y otra donde estos mismos sujetos cumplen el rol de criminales, delincuentes que eligen esa forma de vida donde la violencia es parte de su forma de supervivencia. Este modo de representación de la marginalidad no es una novedad, los medios de comunicación en general difunden en sus discursos este modo de ser y estar en la marginalidad. Esta clausura de la representación en la ficción seriada contemporánea construye una visión de la realidad homogénea y absoluta, son narrativas poderosas en nuestra forma de ver el mundo. La comercialización y difusión de las mismas como expresiones de la realidad social se vuelve peligrosa, ya que se banaliza y estandariza la miseria humana, se perpetúa la injusticia social desde una cómoda lejanía de inacción.

Bibliografía

- Sánchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista De Medicina Y Cine*, 4(1), 27-34. Recuperado de https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/112.
- Savoini, S. (Dir.) (2020). *Marginal. Configuraciones mediáticas de la subjetividad*. Córdoba: Ediciones del Boulevard. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/18412/SAVOINI%20%28dir%29%202020%20Marginal%20Configuraciones%20mediaticas%20de%20la%20subjetividad%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Dignidad (2020), de Julio Jorquera Arriagada y Nancy Rivas

Gruber, Mónica Viviana Fanny

monica.gruber@fadu.uba.ar

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA

Resumen

En 1961 se establecía Colonia Dignidad en Chile, una sociedad benéfica de colonos alemanes que se proponía dedicar a tareas agrícolas y ayudar a la población local.

En 1966 uno de los pobladores logró huir de esta secta. En los próximos años se registrarían otras cuatro fugas. Los testimonios de los evadidos expusieron: violación de menores, experimentos médicos, torturas, *electroshocks* y trabajo esclavo. Se pudo establecer, además, que en connivencia con la dictadura de Augusto Pinochet, el predio funcionó como centro de detención y tortura de presos políticos.

El tema ha llamado la atención de cineastas y documentalistas. En 2020 la plataforma Amazon Prime estrenaba *Dignidad*, coproducción chileno-alemana de Julio Jorquera Arriagada y Nancy Rivas. Esta serie transita entre la denuncia y el drama histórico exponiendo el funcionamiento de un estado paramilitar dentro de otro Estado.

¿Qué esperamos como espectadores ver? ¿Qué le pedimos a una ficción? ¿Cuál es el ámbito propicio para denunciar? Estas y otras preguntas guiarán nuestra búsqueda acerca del modo en que el audiovisual, en especial las series, abordan temas de nuestro presente y -tal como sucede con el cine- se convierten en agentes de la historia, favoreciendo los procesos de construcción de memoria histórica.

Introducción

Paul Schäfer Sneider nació en Alemania en 1921. Integró las filas de las juventudes hitlerianas y fue camillero durante la Segunda Guerra Mundial. Finalizada la contienda bélica, la derrota del nazismo sumió al país germano en una difícil situación. La destrucción, el hambre y la pobreza constituían el telón de fondo de la vida cotidiana. Grupos evangélicos procurarían ayuda civil a los damnificados. Schäfer no tardaría en notarlo, sumándose a uno de ellos. Dotado de facilidad de palabra y una gran memoria para citar las Sagradas Escrituras, fue escalando posiciones y ganando adeptos. En 1956 fundó la Misión Social Privada¹⁹⁶. Acusado de abuso de menores huyó de su país. Ese mismo año un terremoto sacudió a Chile y, con la excusa de ayudar a los

¹⁹⁶ Desde ahora MSP.

damnificados, adquirieron un predio en la localidad de El Lavadero. Schäfer llegó con un grupo de colonos y doce niños que fueron trasladados sin el consentimiento de los padres. Los menores nunca serían restituidos a sus respectivas familias. Es preciso señalar que los colonos llegaron libremente al fundo, pero más tarde no pudieron salir. Los primeros grupos trabajaron de sol a sol para edificar la colonia, para facilitarles la labor, los niños fueron separados de sus padres. Sin embargo, una vez finalizadas las tareas iniciales, esto continuó. Segregaron, además, a los hombres y las mujeres y solo se les permitía contraer matrimonio después de los cuarenta años.

El predio fue rodeado de cercas electrificadas y dotado de torres de vigilancia con guardias armados para evitar supuestas irrupciones desde el exterior. Las labores en el campo, la cría de ganado, los cuidados del predio, la carpintería, la cocina, etc., formaban parte de las actividades asignadas. Los colonos trabajaban doce y hasta catorce horas, muchas veces deshidratados y mal alimentados. Debían guardar silencio durante sus tareas y eran castigados si no se ceñían a las normas. Por las noches cenaban en el comedor comunitario en el cual se hallaban discriminados por sexo y edad. Luego de la cena, se llevaban a cabo las reuniones comunitarias en las que se exponían públicamente los pecados cometidos. El Tío Paul (o Tío Permanente, como se hacía llamar) recitaba versículos de la Biblia e imponía castigos colectivos: entre ellos, cruentas golpizas y humillaciones.

Las zonas aledañas a la colonia eran muy pobres, lo cual no pasó desapercibido para el Tío. Al no producirse nacimientos en el fundo, Schäfer, quien a la sazón era un predador de menores, necesitaba captar niños chilenos. En consecuencia, el hospital de Colonia Dignidad abrió sus puertas para ayudar a los pobladores de las localidades vecinas. De este modo, terminaban persuadiendo y engañando a los padres, quienes finalmente cedían la patria potestad a la organización, convencidos que sus hijos no pasarían hambre y recibirían educación. Proveía además drogas que eran suministradas a los colonos: para tranquilizarlos, eliminar sus impulsos sexuales y sedarlos por las noches. Los varones elegidos por el Tío Paul eran denominados *sprinters* ya que debían realizar sus encargos diurnos a toda velocidad. Por las noches, el líder seleccionaba a uno de ellos para que durmiese a su lado y, como recompensa, al día siguiente no tenía que trabajar.

Durante el gobierno de Pinochet el predio funcionó como centro clandestino de detención y tortura de presos políticos¹⁹⁷, además de proveerle armas al régimen que triangulaban desde Alemania. El cementerio de la actual Villa Baviera (anteriormente, Colonia Dignidad) aloja la tumba de un pequeño de 9 años cuya muerte no llegó a ser esclarecida¹⁹⁸. En 2005 se incautó allí el arsenal privado más grande de Latinoamérica. La documentación personal de los colonos estaba retenida ya que permanecían encerrados, no manejaban dinero ni percibían salario por sus tareas y no tenían acceso a ningún tipo de noticias, ya sea mediante diarios, radio o televisión. Si algún interno lograba escaparse, se desataba una búsqueda con perros adiestrados y guardias armados. Si lograban llegar a la embajada alemana en Chile, eran devueltos a la colonia. Los castigos a los evadidos eran cruentos y ejemplares para desalentar actitudes similares.

Schäfer fue acusado de veintisiete casos de abuso infantil, se trata del mayor delincuente sexual de menores que registra el país trasandino, pero desaparecía sin dejar rastros en la red subterránea de túneles y búnkers que la misma policía secreta había utilizado como sitio de tortura durante la dictadura. ¿Inoperancia, desidia o connivencia? Esta pregunta en ese entonces y aún hoy sobrevuela los operativos. Al parecer, el Tío Paul permaneció oculto allí hasta que, en 1997, abandonó el país. Siguiendo una pista, Carola Fuentes -periodista de Canal 13 de Chile- llegaba en el año 2003 a la Ciudad de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, Argentina. Catorce meses de paciente investigación revelarían que Schäfer, junto con su hija adoptiva, varios miembros de la secta y un guardaespaldas, se ocultaban en “La Solita”, una finca rural. La periodista denunció su presencia ante las autoridades de Interpol Argentina. La Policía Federal lideró el operativo cuyo periplo desembocó en la detención de Schäfer en un barrio privado de Tortuguitas, provincia de Buenos Aires. Fue extraditado a Chile, juzgado y sentenciado a prisión, falleciendo en 2010.

¹⁹⁷ Se especula que hay enterrados una veintena de desaparecidos -opositores al régimen- cuyo paradero aún se desconoce.

¹⁹⁸ Acerca de los motivos de la muerte del niño Hartmut Münch, los testimonios varían: desde la caída de un camión en movimiento hasta un accidente de caza. Dos niños fueron testigos del episodio, pero sus versiones son contradictorias.

En 2015 el film *Colonia* (*Colonia Dignidad*, 2015), de Florian Gallenberger, coproducción chileno-alemana protagonizada por Emma Watson y Daniel Brühl, exponía por primera vez en la pantalla grande algunos ribetes de este drama¹⁹⁹.

Las series de televisión

Desde los años 90 la producción de series ha aumentado, multiplicándose exponencialmente a partir de Internet y las plataformas *streaming*. Nos hallamos indudablemente en la época de la hipertrofia de las pantallas, marcada en el dominio de la ficción por el éxito de series “que se basan en personajes permanentes, encarnados por actores que reaparecen en cada nuevo episodio. (...) Se produce una especie de cita regular que fideliza al público.” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 238). De este modo, la oferta aumenta y los presupuestos destinados a cada capítulo alcanzan sumas impensadas, siendo este uno de los factores por los cuales cada vez más directores y actores famosos de cine dirigen o protagonizan series.

La guionista Pamela Douglas señala que “‘Teleserie’ es cualquier narración dramática cuyos argumentos se desarrollan a lo largo de varios episodios en los que los personajes principales van evolucionando.” (2011: 30). En nuestro caso, y tal como se señala, el arco de crecimiento y desarrollo de los personajes se ve favorecido por la extensión temporal del formato.

Si bien los creadores no se han propuesto realizar un documental y la historia que se desarrolla es ficticia, muchos de los hechos y personajes remiten a circunstancias de la vida real. La notoriedad que han alcanzado las denuncias internacionales, el operativo de captura, extradición y juicio a Schäfer, interesó no solo a directores de ficción, sino también a documentalistas, tal el caso de la serie *Colonia Dignidad. Una secta alemana en Chile* (2020), de A. Baumeister y W. Huisman, en Netflix.

De la realidad a la ficción

La serie *Dignidad* se halla compuesta por 8 episodios de 52 minutos cada uno, dirigidos por Julio Jorquera Arriagada, 6 de ellos con la codirección de Nancy Rivas.

¹⁹⁹ Analizamos el film en el trabajo inédito “Entre el horror y el espanto: el caso Colonia Dignidad” que fuera presentado en el Coloquio Internacional “Representaciones artísticas de las dictaduras del Cono Sur (contar, poetizar, filmar, pintar, fotografiar las dictaduras): preservar la memoria”, 2021, UMSA.

Creemos que la supresión de la palabra “Colonia” refuerza semánticamente el sentido del vocablo “Dignidad”, exponiendo así su contrasentido.

Cada episodio lleva un título distinto: “Colonia”, “Hermanos”, “Espías”, “Traidores”, “Testigos”, “Ratas” e “Inicio”, títulos que no han sido escogidos al azar, sino que resumen una situación puntual que desarrolla cada capítulo. La serie transita en temporalidades diferentes: 1997, el presente narrativo y 1976, con los recuerdos de la niñez de Leo, Pedro y Anke quienes padecieron vivencias que los marcaron a fuego y que, poco a poco, irán completando el *puzzle* de la historia.

Un anclaje verbal, en tipografía blanca sobre placa negra indica: “Esta serie es una obra de ficción. Es un drama inspirado en hechos reales”. A continuación, una voz en *off* masculina en alemán advierte: “Esta es mi historia”, nos daremos cuenta luego que el narrador es el abogado Leonardo Rafael Ramírez Soto (Leo). Él ha recibido el encargo de un juez de llevar a Paul Schäfer ante la justicia. Tanto Leo como su esposa Carolina son ciudadanos alemanes, y ella es empleada de la Embajada alemana en Santiago. La renuencia inicial del letrado a tomar el caso cobrará sentido cuando, progresivamente, vayamos descubriendo que él es una víctima más: ha sido uno de los niños adoptados y educados en Colonia Dignidad.

Para cumplir con su tarea, Ramírez se traslada a El Lavadero, en la comuna de Parral. Allí se encuentra con la resistencia de la policía local, leal al grupo germano; a excepción de la oficial Pamela Rodríguez, que se convierte en su gran aliada y compañera. Ella y algunos oficiales de una localidad vecina colaboran en las pesquisas. Los primeros allanamientos al predio resultan un fracaso rotundo: Schäfer parece estar siempre un paso adelante, lo cual no les permite hallar pruebas. Una fuga de la colonia traerá una luz de esperanza: Leo encuentra a su hermano a quien creía muerto. Esta circunstancia no deja de resultar extraña: el joven parece alterado a nivel mental y no se llama Pedro sino Klaus. Ramírez no cejará en sus investigaciones hasta hallar evidencia que vincule la muerte en 1976 del pequeño Klaus Becker y el acta de la supuesta defunción de su hermano, firmada por el médico a cargo del Hospital de Colonia Dignidad, Bernard Hausmann, mano derecha de Schäfer. En realidad, encubrieron la muerte con el cambio de identidades. La exhumación del cadáver expondrá que el pequeño fue asesinado de un balazo en la cabeza, pero las influencias del grupo harán que el caso caiga. Lo que desconocen Leo y Carmen, su otra hermana, es que han sometido al joven a *electroshocks* y lavados de cerebro, lo que facilita su

manipulación por parte de los miembros de la colonia. Además, es víctima de una extorsión, ya que Anke -de quien está enamorado-, sigue como rehén de la secta. Sin embargo, Pedro resulta la prueba viviente de una de las tantas mentiras fraguadas.

Probar los abusos resulta una tarea titánica, pero otros ilícitos darán las claves para seguir adelante. Caro rastrea una fotografía de los años '70 en los microfilms de la embajada y consigue relacionar con el caso al dueño de la empresa Merex, proveedora de aviones de combate a Pakistán. La mujer hurta documentos legales que prueban que su jefe, Sattelberger, la mencionada empresa, y la Entidad Benéfica y Educativa Colonia Dignidad, trafican con armas; lucrativa actividad que habría comenzado en los '70 proveyendo de armas a la dictadura de Pinochet. La colaboración de Pedro resulta crucial para localizar vehículos enterrados en el predio y un container que está oculto para ser enviado a Pakistán. El azar llevará a que hallen además un número de motor que vincula a un fotógrafo desaparecido durante la dictadura pinochetista con el predio.

Como consecuencia de las primeras redadas, Schäfer permanece oculto en la red de túneles del complejo. Desde una habitación controla por circuito cerrado todo lo que sucede en la superficie. Sofisticados equipos de vigilancia y comunicación componen esta suerte de panóptico. Recordemos que, dejando ya de lado la ficción, está ampliamente documentada la existencia en el predio de una central de comunicaciones y vigilancia muy avanzada tecnológicamente.

La serie caracteriza al líder de la secta como una persona capaz de transitar de la dulzura a la ira, perverso en sus dichos hiere por momentos de manera caprichosa a quienes lo rodean. Recita las Sagradas Escrituras de memoria y manipula a placer a quienes creen ciegamente en él. Una escena ilustrativa es la ambientada en 1976 en la escuela de la colonia, cuando el tío Paul ingresa violentamente al aula de clase y avergüenza a la pequeña Anke ante sus compañeras, pues ella había afirmado que los bebés crecen en el vientre de la mujer. Schäfer le pregunta si realmente cree que crecen como los parásitos, lo que provoca las risas del curso.

Paul exigía la confesión diaria de pecados. Las de los varones -los preferidos por el pederasta- de aproximadamente diez o doce años, son presentadas en el baño de su habitación. El director muestra, por ejemplo, un plano detalle de los pies de un niño en la ducha, la puerta de la habitación abierta y el ingreso de Schäfer, para pasar por corte directo a un plano detalle de la flor de la ducha. Esta escena, con leves variaciones se

repite en varias ocasiones, por lo que el espectador no requiere de más elementos para comprender el horror que en realidad oculta.

Ava, su hija adoptiva, constituye su contacto con el exterior. Ella ha sido amiga de Anke, pero luego convertirse en el brazo derecho del Tío Permanente. No podemos dejar de señalar que, pese a ello, tanto Schäfer como Hausmann manifiestan una marcada misoginia que coloca a las mujeres, incluida Ava, en un rol subalterno y de inferioridad que se evidencia en el uso de un vocabulario cargado de violencia simbólica. Ella es intrigante y vengativa y es plenamente consciente de los abusos de menores: el director muestra esto cuando Ava se dirige al escondite del líder, en cómo escucha detrás de una cortina lo que le hace Paul al niño, pero no interviene, sino que llora y se tapa la boca para no hacer ruido. Toda esta escena se halla tratada en primeros planos, sin sonido diegético, sino acompañada de música que crea una atmósfera de suspenso, cargando semánticamente el contenido. Ella huirá con Paul rumbo a “algún lugar de Sudamérica”, como indicará el anclaje. Bernard Hausmann, médico a cargo del hospital y mano derecha del líder, está descripto como una persona despiadada. Para acelerar la venta de armas durante la dictadura de Pinochet, es el responsable de matar al niño Klaus Becker para probar la efectividad de los fusiles que negociaban. Hausmann, pese a estar casado, está obsesionado con Anke y hace lo imposible por protegerla cuando es capturada luego de un intento de fuga. El rechazo de la joven solo atizará su deseo de venganza.

El grupo de colonos es gregario y sigue fielmente a su líder. Una escena que puede resultar ilustrativa al respecto es aquella en la cual Ava durante la noche le señala a las mujeres que la policía no se dará por vencida, que tienen que ser fuertes. Cuando se retiran, una de las jóvenes, temerosa le pregunta: - ¿Tendremos ensayo de coro mañana? La pregunta sorprende a la mujer, quien responde: - ¡Oh, sí! ¡Cantaremos mañana! Se trata de una escena sencilla, pero sirve para esbozar las preocupaciones cotidianas producto de la manipulación, el engaño y la sedación sistemática. Cabe señalar que, en varias ocasiones, a través de planos detalles podemos observar que Anke no toma los sedantes que le suministran y los utiliza para dormir al perro vigía y poder escapar.

Consideramos que la Colonia es una protagonista más de la serie. Los grandes planos generales de ella abren las secuencias y no solo cumplen la función de ubicarnos

especialmente, sino que, junto con acordes que contribuyen a crear un clima de suspenso, la convierten en una suerte de presencia inquietante.

Los planos medios y primeros planos son utilizados para hacer avanzar los encuentros personales. La cámara se detiene para captar reacciones y expresiones en los personajes, recurriendo en caso de ser necesario a primerísimos primeros planos que refuerzan reacciones muy puntuales como la ira o la enajenación del personaje, es el caso en muchas tomas sobre el Tío Paul y algunas de Hausmann.

La música ocupa un lugar importante dentro de la diégesis. Se trata mayoritariamente de una banda musical instrumental que crea diferentes atmósferas. También se escucha música clásica diegética cuando Paul maneja su tocadiscos, situación que muchas veces coincide con la presencia del *sprinter* elegido. Por otra parte, podemos destacar el coro de varones, que nos recuerda los coros de voces blancas, los preferidos de Schäfer tanto en la serie como en la vida real. El uso del coro de voces femeninas, dirigido por Ava, aparece utilizado de forma anempática: durante la secuencia del secuestro de Caro, descubierta por investigar la implicancia de Sattelberger, se ha encabalgado sonoramente la escena siguiente. En ella ensaya el coro femenino, y la letra de la canción en alemán aparece traducida: “No existe tierra más hermosa que la nuestra en estos tiempos”, lo cual funciona indudablemente en sentido opuesto a lo que manifiesta la palabra.

Algunas reflexiones

La proliferación de las plataformas y la circulación de los productos audiovisuales en Internet modificaron indudablemente nuestra relación con los mismos. La oferta exponencial de series de televisión busca satisfacer la demanda creciente por parte de un espectador ávido de ficciones. Los géneros se revisitan, se multiplican, se hibridan. Las series documentales recogen testimonios y entrevistas de primera mano, y a veces optan por docudrama o por formatos híbridos²⁰⁰. Pero ¿qué pasa con aquellas que se inspiran en hechos reales? ¿Qué esperamos como espectadores de ellas? ¿Cómo saber cuánto encierran de realidad y cuánto de ficción? Si consideramos que durante mucho

²⁰⁰ Hemos analizado un ejemplo de ello en Gruber, M. (2017). *Ajenjo* (2017), de E. Morris: un documental con formato de serie. *Reflexiones Académicas en Diseño y Comunicación*. XXI, 44, pp. 13-18.

tiempo los medios de información y comunicación como los periódicos verificaban la información antes de publicarla y que, en la actualidad, la premisa se ha invertido: primero se publica y luego, en el mejor de los casos, se verifica, no es de extrañar que esto se haya convertido en moneda corriente. ¿Importa acaso cuánto hay de cierto en nuestra ficción, o lo que despierta en nosotros? Después de todo, también el documental es una ficción en la cual se ha optado por un determinado punto de vista, se ha hecho un recorte de la realidad para seleccionar qué mostrar y cómo mostrarlo. (Nichols, 1997)

Marc Ferro sostiene: “Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia.” (Ferro, 1995: 17). Réstanos decir pues, que consideramos que sus precisiones resultan pertinentes también para las teleseries y el caso que en particular hemos analizado.

Asimismo, al referirse a las recreaciones, Niney señala:

Ya se trate de los traumas de la historia personal (véase la práctica psicoanalítica) o de los crímenes de la Historia, se trata de repetirlos; entendámonos, de re-presentarlos, para que eso ya no se repita verdaderamente. Rememoración, transferencia, catarsis, conmemoración. El alma de las víctimas por muerte violenta e injusta no encuentra reposo sino después de la reparación. En cuanto a los verdugos, estos deben ser juzgados. Para purgarse de sus obnubilantes fantasmas, la historia debe ser actuada de nuevo. Pero vuelta a actuar a la inversa, es decir, no ya directamente en la escena de la acción histórica súbita y padecida, sino en otra escena en la que los acontecimientos son reversibles y mediatizados: la de la re-presentación teatral, teatro de la memoria, corte de justicia o set cinematográfico. (2009: 415)

Si bien *Colonia* (2020) de J. Jorquera Arriagada y N. Rivas es una ficción, la universalidad de los señalamientos de Niney nos parecen sumamente elocuentes.

Al liberarse el campo de concentración de Buchenwald, en el cual Jorge Semprún estuvo detenido, una de sus preocupaciones la constituía el cómo contar lo sucedido para que le creyesen:

No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del

todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (1995: 25)

La necesidad de narrar lo indecible ha acompañado a las víctimas de terribles violaciones de derechos humanos perpetrados. Es por ello que, para restañar las heridas: “es preciso conocer la verdad, que se juzgue a los culpables y, respecto de los difuntos, permitir que se cumplan con las debidas honras fúnebres. Sólo así se verá colmado un duelo que no termina de cerrarse.” (Bauzá, 2015: 121)

Una herida que parece no sanar

Luego de la detención y juicio de Schäfer²⁰¹, Colonia Dignidad cambió su nombre a Villa Baviera como una forma de deslindar responsabilidades. Muchos optaron por volver a Alemania, otros decidieron quedarse. Actualmente la colonia ofrece recorridos turísticos, comidas y bailes típicos ya que el predio puede ser visitado por turistas.

En 2019 una noticia en el diario Infobae señalaba que Alemania pagaría 10.000 euros de indemnización a cada una de las víctimas alemanas. Acompañaba también con declaraciones de abusados que señalaban que la suma no compensaba el horror ni las privaciones padecidas. En 2021 Deutsche Welle²⁰² informaba que las víctimas chilenas de estos abusos solicitaban la intervención de Alemania ya que Villa Baviera no había dado respuesta a sus reclamos de resarcimiento.

Indudablemente no existe ninguna suma que les devuelva a las víctimas nada de lo que les robaron. Marcados a fuego, viven vidas extrañas y cargan sobre sus espaldas

²⁰¹ Schäfer fue juzgado en Chile en 2005, junto con algunos de sus cómplices por abuso de menores y sentenciado a veinte años de prisión y pago de indemnizaciones a las víctimas. En 2006, en otra causa fue condenado a otros siete años de prisión por tenencia ilegal de armas. Falleció en el hospital de la prisión en abril de 2010. Si bien quedó probada la connivencia con el régimen de Pinochet, algunos crímenes quedaron sin ser juzgados.

²⁰² Deutsche Welle o DW es un servicio de radiodifusión internacional financiada por el presupuesto fiscal federal alemán.

pesados recuerdos que han tardado muchos años en poder ser puestos en palabra. De la palabra finalmente consiguieron que llegasen a ser plasmados en imágenes y, se trate de un documental, de una entrevista, de un film o de una serie de ficción, la necesidad de contarlos se ha abierto camino para nunca más callar.

Bibliografía

- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Akal.
- Dannemann, V. (2021). Colonia Dignidad: víctimas exigen intervención de Alemania para que se les pague indemnización. DW, <https://urlshortner.org/XNqlh>
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Infobae. (2019). Una víctima de Colonia Dignidad dijo que la indemnización dada por Alemania es insuficiente <https://urlshortner.org/VfYXn>
- Larra, L. (2016). *Sprinters. Los niños de Colonia Dignidad*. Santiago de Chile: Hueders.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Autónoma de México.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

“HABLEMOS DE ABORTO”

Creación de un formato (femedutuber) para interpelar a lxs jóvenes sobre interrupción de embarazo y acompañamiento feminista en Ecuador

Kuschnir, Paula

paulakus@gmail.com

UNQ - Maestría y Especialización en Comunicación Digital Audiovisual

Resumen

HABLEMOS DE ABORTO es una serie web de cuatro capítulos en los que Mary, integrante de la Red de acompañamiento en abortos Las Comadres, de Ecuador, comparte saberes y experiencias alrededor de esta temática. Nuestra protagonista contempla al aborto en su carácter de derecho humano y fundamental (como parte del derecho a la salud integral) también rescata la importancia la lucha por la legalización y despenalización social en el país y en ese sentido, desarrolla especialmente acerca de los acompañamientos en abortos como estrategias de resistencia, y sobre la importancia de la decisión de las mujeres sobre sus propias cuerpos.

Estructurada en el formato de serie web youtuber, la serie está compuesta por 4 capítulos –de alrededor de 10-15 min. de duración cada uno- divididos en cuatro grandes temas: Mitos y prejuicios, Salud integral, Legislación, y Acompañamiento. El planteo fundamental consiste en hacer accesibles a adolescentes y jóvenes argumentos sobre las formas de interpretación del aborto, las condiciones reales y materiales de las prácticas de aborto en Ecuador, las modalidades de organización de las mujeres y la permanente lucha que encabezan por su legalización y reconocimiento como derecho en el país, producto de un trabajo de investigación y de campo con Las comadres, Red de acompañamiento feminista. Estas cuatro “pastillas” audiovisuales tienen como objetivo convertirse en mensajes contundentes y claros en términos de información completa, segura y oportuna, al tiempo que buscan desmitificar imaginarios contruídos alrededor del aborto. Apelan a la atención y a la complicidad de lxs espectadores jóvenes – público objetivo- logrando un contenido atractivo y ágil en cuanto a imagen y sonido que sea fácilmente aprehensible y viralizable en redes.

Este proyecto audiovisual nació en Argentina y se materializó en Ecuador, después que me mudara a Quito para sumarme al staff de teleSUR English. Lo que iba a ser un documental con testimonios reales y ficcionalizaciones, derivó en una serie web con

estética youtuber para consumo adolescente. Y la ECDA de UNQ se convirtió en el marco perfecto para desarrollar esta propuesta más que necesaria en el marco de la crisis económica, social, sanitaria (por la pandemia del COVID-19) y política en términos de derechos de las mujeres en el Ecuador. Sarahi Maldonado, integrante de Las comadres, Red de acompañamiento en aborto, se entusiasmó con ser parte del proceso de escritura, producción y circulación. Armamos equipo con otras dos compañeras de la red, adaptándonos a las condiciones reales de producción en el marco del confinamiento y del escenario ecuatoriano. Entendimos que, si nuestra intención era llegar a los adolescentes, hay otros géneros más afines a los consumos de éstos, que trascienden nuestros deseos (de un material basado en una búsqueda más intimista) y que están ligados a las redes sociales y a la duración breve. Para definir el rumbo y el formato hubo un elemento clave: confeccionamos una encuesta a nivel nacional que, con apoyo de Las Comadres logró llegar a casi todas las regiones, levantando 168 respuestas. Ahí los datos arrojados fueron clarísimos para determinar que nos decidiéramos por la producción de un material propio de una youtuber, estética y narrativamente, con perspectiva feminista.

La serie web HABLEMOS DE ABORTO materializa la necesidad de “sacar del clóset” esta temática tan compleja y polémica en el Ecuador. El aborto es parte de la agenda pública en América Latina desde hace décadas, y en Argentina se ha convertido en ley en diciembre de 2020. Desde mi llegada a Ecuador en octubre de 2018 y todavía con más fuerza durante el 2019, fui testiga directa del fuerte trabajo ejercido desde las organizaciones feministas para lograr que se vote a favor de la despenalización del aborto en algunas causales en la Asamblea Nacional (un único cuerpo de legisladores, en lugar de una representación bicameral como tenemos en nuestro país). Sin embargo, después de varios intentos de modificar el Código Penal, hoy las mujeres del Ecuador que interrumpen un embarazo, sea cual fuere su condición -con las solas excepciones de que éste sea producto de una violación o en caso de estar en riesgo la vida o la salud de la gestante-, siguen siendo criminalizadas y condenadas por la Justicia. Por estos días, el proyecto de ley está siendo modificado para volver a Asamblea. Ecuador en el continente se “rankea” por sus elevadas cifras de feminicidios al igual que por la cantidad de abortos ilegales debidos a embarazos no deseados producto de violaciones intrafamiliares sistemáticas, sobre los que la legislación que protege a las víctimas (una gran mayoría menores de edad) es muy limitada.

HABLEMOS DE ABORTO provoca al sentido común desde una realización audiovisual, sin mayores pretensiones que las de socializar información sobre el aborto y los derechos sexuales y reproductivos de las personas con capacidad de abortar, al tiempo que abonar a desmitificar los miles de prejuicios a su alrededor. Esos prejuicios, resultado del miedo y la falta de información, a la par de los discursos hegemónicos que instalan las instituciones, son todas estrategias del sistema dominante para reproducirse y sostenerse, y por lo tanto, la fuente de tanto odio, rechazo y desidia frente a reclamos y luchas que sostenemos las mujeres desde hace décadas. Por eso, la creación de esta serie web se suma al diverso arsenal de material que circula por las redes, buscando distinguirse desde el aporte de un contenido serio, accesible, fresco y entretenido destinado a adolescentes y jóvenes. Si bien es abundante la información disponible sobre aborto en Ecuador, estoy convencida que mientras no se avance en términos de leyes, todavía hay mucho por hacer a nivel comunicacional. Sobre todo, pensando en este gran público que son lxs jóvenes.

Además de las luchas que damos en las calles y desde adentro de las instituciones, es fundamental que ocupemos las redes virtuales para subir contenidos que visibilizan cifras, informan sobre estrategias, rompen mitos y prejuicios alrededor del aborto. Formatos, géneros, protocolos, bibliografías, videos, historietas, conferencias, festivales virtuales (y la lista sigue): todas formas de la sororidad digital construida por y para las mujeres, pero también para la sociedad toda, con la intención de transformar la realidad de tantas personas vulneradas que desconocen sus derechos más básicos.

HABLEMOS DE ABORTO busca fortalecer el espacio comunicacional con el objetivo de incidir en la agenda pública. También es una estrategia argumentativa, para propiciar otros modos de decir, menos confrontativos pero igualmente políticos, porque apela al arte desde su sentido profundamente provocador al tiempo que liberador: el arte que nos revoluciona, nos lleva a las preguntas incómodas, nos obliga a poner en cuestionamiento lo más complejo de nuestras existencias y las de nuestras sociedades. El arte que encarna la urgencia: el aborto no puede ser un delito cuando ser madre se trata SIEMPRE de una elección, y menos aún, cuando esa maternidad es forzada (por una violación) o forzada (por una imposición). Si la noción del cuerpo como propiedad trasciende nacionalidades, entonces no hay países para denunciar el abuso o para condenar las violaciones: todas somos una, luchando por los derechos básicos, pero fundamentalmente por el derecho a decidir sobre la propia cuerpo, por

una soberanía sobre nuestros territorios (que son también cuerpo), que de veras podamos encarnar.

Estrenada entre enero y febrero de 2021 a través de las redes de Las Comadres Ecuador.

Links:

CAP. 1 – Mitos y prejuicios https://youtu.be/ryW_ohYUAKA

CAP. 2 –Traumas y consecuencias (Salud Integral) <https://youtu.be/FfzuoVAGF4w>

CAP. 3 – En Ecuador, ¿legal o ilegal? <https://youtu.be/Lju8A6R4oXo>

CAP. 4 – Aborto seguro y acompañado <https://youtu.be/Xwc-62fkHS8>

Los **objetivos generales** de este trabajo integrador final han sido:

- Contribuir a instalar el tema del ABORTO y del derecho de la mujeres a decidir sobre sus cuerpos con la intención de generar incidencia política en la agenda pública, mediática y legislativa del Ecuador
- Ampliar la información disponible respecto del aborto y el acompañamiento feminista desde una propuesta audiovisual (una serie web de 4 capítulos) educativa e informativa, ágil y de fácil acceso que circule a través de las redes sociales,
- Desmitificar y problematizar los prejuicios instalados en el país desde los saberes y experiencias concretas de compañeras integrantes de Las comadres, agrupación feminista de acompañamiento en abortos, resignificando así las construcciones sociales imaginarias alrededor de la temática.

Objetivos específicos:

- Comprender y comunicar la situación de la lucha por el aborto legal en Ecuador, generando un dispositivo que combina las herramientas del trabajo de campo y el análisis documental con las de la producción audiovisual, en el marco de las acciones de incidencia feminista en la agenda pública;
- Investigar y relevar sobre el aborto en el Ecuador utilizando recursos y herramientas del trabajo de campo;
- Reflexionar sobre la herramienta audiovisual para hallar un formato que materialice lo relevado;
- Diseñar la pieza audiovisual y el proceso creativo del objeto comunicacional estableciendo reflexivamente el formato adecuado. Para ello, se pretende:

- Producir una serie web de cuatro capítulos protagonizados por una integrante de Las Comadres, organización social feminista ecuatoriana, para socializar, educar y formar acerca del aborto en el Ecuador y sobre la necesidad de contar con una legislación con enfoque de derechos humanos e interseccional;
- Generar una campaña de sensibilización y comunicación masiva sobre el tema con presencia en redes sociales (Instagram, Facebook, Twitter, YouTube, otras) para habilitar y propiciar el intercambio entre ciudadanxs y organizaciones feministas y de la sociedad civil, visibilizando y poniendo en valor el trabajo permanente y en territorio
- Aportar al diálogo y la problematización del tema desde la puesta en relación entre la teoría y la investigación respecto del aborto y la producción de contenidos audiovisuales como soporte.

Este trabajo es el resultado de un derrotero propio, producto de mi recorrido y búsqueda personal. Siendo personal, ese recorrido es político. Esa aseveración recorre esta memoria en al menos dos sentidos: teórico y metodológico. En primer lugar, en términos de reflexividad, condición atribuida por Bill Nichols a los feminismos en el cine. El autor sostiene que el feminismo (especialmente la obra de Trinh-T. Minh-ha) aporta al cine documental una modalidad específica de vinculación con la subjetividad y la situación productiva antes desconocidas. El autor indica que el feminismo "aportó las herramientas de las que carecía el documental". Es decir que la opción por la primera persona del singular en una narración académica resulta personal y política en términos de posición de producción de esta memoria, materializando performativamente la valorización y validez de la reflexividad sobre el propio camino en una búsqueda autobiográfica vinculada a una configuración mayor y colectiva. Leonor Arfuch (2014) precisa las derivas de la imaginación sociológica en términos que se ajustan a una lectura feminista, indicando que el espacio biográfico, como "registro de la voz (la primera persona, el testimonio)" y "en tanto expresión altamente valorada de la experiencia, tanto individual como colectiva, resulta hoy imprescindible en relación, justamente, con la dimensión socio-histórica de nuestro conflictivo presente" (p. 70). En esas reflexiones se basa mi posición de enunciación en esta memoria. Entre otras ventajas, esa posición reflexiva me permite acercarme a la consideración de Karina Bidaseca (2018) sobre las etnografías feministas "post-heroicas". La antropóloga sostiene que las mujeres del sur somos narradoras de nuestras propias vidas, aun cuando intentemos "ser atrapadas ante el ojo pornográfico-occidental y

rapiñador". De ese modo, se consigue salir de las etnografías "heroicas" androcéntricas clásicas de la antropología.

El proceso creativo es también un proceso en otras dimensiones: político, estético, teórico, ético. Al instalarme en Ecuador y ponerme en contacto con la cruda realidad de las mujeres de este país, aquel proyecto inicial (nacido en Argentina) mutó y me pareció pertinente adaptarlo al contexto local, con la intención de siempre: producir un material audiovisual sobre aborto y los mitos y prejuicios alrededor de éste, destinado fundamentalmente a lxs jóvenes (aunque de circulación masiva) a través de los soportes que mayores interacciones hoy generan: las redes sociales. Así HABLEMOS DE ABORTO se volvió un proyecto muy necesario en el marco de la crisis económica, social, sanitaria -en 2020, por la pandemia del COVID-19- y política en términos de derechos de las mujeres en el Ecuador. Las compañeras feministas integrantes de la Red de acompañamiento en aborto Las comadres manifestaron entusiasmo por llevarla adelante, por participar y verla subida a las redes. Fundamentalmente, el vínculo fue con Sarahi Maldonado (una de las fundadoras de Las Comadres, además de feminista, activista, acompañante, entre otras cosas) A finales de mayo de 2020 se conforma un grupo de trabajo reducido con tres acompañantes: socialicé el anteproyecto y mi preocupación respecto de un rodaje en plena pandemia, por lo que comenzamos a trabajar semanalmente en reuniones online, conscientes de estas limitantes pero entusiasmadas con generar un material audiovisual para Las comadres. Junto con estas dos nuevas compañeras comunicadoras y con experiencia en realización audiovisual, generamos un cronograma de trabajo para poner en común las ideas previas y adaptarlas a las condiciones reales de producción en el marco del confinamiento y del difícil escenario ecuatoriano. Entre junio y agosto, debido a los tiempos individuales de cada una, logramos entender que no podíamos ambicionar un formato complejo en términos de realización, como habíamos diseñado en un inicio: una propuesta documental basada en testimonios reales, a partir de la idea germinal traída desde mi ciudad natal. Pero, además, si nuestra intención era llegar a los adolescentes, caímos en cuenta que hay otros géneros más afines a los consumos de éstos, que trascienden nuestros deseos (de un material basado en una búsqueda más intimista) y que están ligados a las redes sociales y a la duración breve. Para definir el rumbo y el formato de la serie hubo un elemento clave: nos animamos a confeccionar una encuesta a nivel nacional que, con apoyo de Las Comadres logró llegar a casi todas

las regiones, levantando 168 respuestas. Ahí los datos arrojados fueron clarísimos para determinar que nos decidieramos por la producción de un material estética y narrativamente propio de una *youtuber*. Lo demás, fue el proceso propio de toda realización audiovisual: investigación, guión, preproducción, rodaje, edición, lanzamiento.

En 2020, en que la cuarentena obligatoria por el coronavirus nos confinó a las cuatro paredes de nuestros hogares –a quienes tenemos el privilegio de poder hacerlo-, una de las mayores pandemias del mundo sigue sin tener una legislación que proteja a las cuerpas gestantes: hoy (marzo 2022) las mujeres del Ecuador que interrumpen un embarazo, sea cual fuere su condición -con las solas excepciones de que éste sea producto de una violación a una mujer con discapacidad o en caso de estar en riesgo la vida o la salud de la gestante-, siguen siendo criminalizadas y condenadas por la Justicia. Este proyecto ha sido -en plena pandemia viviendo como migrante sin trabajo en Ecuador- mi modo de tramitar, emocional y políticamente, la impotencia personal pero también encarnar la colectiva: impotencia frente a la falta de información de la población ecuatoriana, frente a la negligencia de políticas de Estado, frente a la omnipotencia de los aparatos religiosos. Tramitarla desde esta necesidad imperiosa de aportar materialmente desde la comunicación y el audiovisual un contenido sobre el aborto que sirva para problematizar, denunciar, cuestionar las verdades instaladas en el imaginario social, cargadas de miedos y desinformación. Como realizadora feminista comprometida con la realidad, mi estancia en Quito también significó integrar una colectiva feminista preocupada fundamentalmente por la cantidad de feminicidios que tienen lugar en este país. Ecuador, como el resto de los países de América Latina, se “rankea” por sus elevadas cifras de crímenes de odio, entendidos como el asesinato de una mujer por el hecho de ser mujer, al igual que por la cantidad de abortos ilegales debidos a embarazos no deseados producto de violaciones intrafamiliares sistemáticas, sobre los que tristemente tampoco hay legislación alguna que proteja a las víctimas, doblemente vulneradas por ser menores de edad en un porcentaje significativo del total.

Este TRABAJO INTEGRADOR FINAL de la ECDA es entonces la invitación o la excusa -o ambas- para provocar al sentido común desde una realización audiovisual, sin mayores pretensiones que las de socializar información sobre el aborto y los derechos sexuales y reproductivos de las personas con capacidad de abortar, al tiempo que

abonar a desmitificar los miles de prejuicios que operan a su alrededor. Entiendo que esos prejuicios, resultado del miedo y la falta de información, a la par de los discursos hegemónicos que instalan las instituciones, son todas estrategias del sistema dominante para reproducirse y sostenerse, y por lo tanto, la fuente de tanto odio, rechazo y desidia frente a reclamos y luchas que sostenemos las mujeres desde hace décadas. Por eso, la creación de esta serie web HABLEMOS DE ABORTO viene a sumarse al numeroso y diverso arsenal de material que circula por las redes, buscando distinguirse desde el aporte de un contenido serio, accesible, fresco y entretenido destinado a adolescentes y jóvenes. Si bien es abundante la información que circula sobre el aborto en el país “de la mitad del mundo” (como es popularmente conocido Ecuador), estoy convencida que mientras no se avance en términos de leyes, todavía hay mucho por hacer a nivel comunicacional. Sobre todo, pensando en este gran público segmentado que conforman lxs adolescentes y jóvenes.

Además de las luchas que damos en las calles y desde adentro de las instituciones, es fundamental que ocupemos las redes virtuales que nos propone el sistema para subir contenidos que visibilizan cifras, informan sobre estrategias, rompen mitos y prejuicios alrededor del aborto. Formatos, géneros, protocolos, bibliografías, videos, historietas, conferencias, festivales virtuales (y la lista sigue): todas formas de la sororidad digital construida por y para las mujeres, pero también para la sociedad toda, con la intención de transformar la realidad de tantas personas vulneradas que desconocen sus derechos más básicos. HABLEMOS DE ABORTO viene a abonar y fortalecer el espacio comunicacional con el objetivo de incidir en la agenda pública para problematizar al aborto como una de las múltiples violencias que sufrimos en nuestras vidas cotidianas, naturalizadas como formas del patriarcado que estructura a las sociedades contemporáneas.

También, considero a la serie HABLEMOS DE ABORTO como una estrategia argumentativa: para quienes se ponen a la defensiva cuando las feministas nos apasionamos con el tema y entonces reaccionan mediante el enojo, el rechazo o directamente la simplificación en una versión muy estereotipada del feminismo como gesto rebelde o, peor aún, acto agresivo. Esas experiencias de la no-escucha que se dan en muchas ocasiones de manera personal se repiten al dirigirnos a toda la población: a muchos movimientos feministas les cuesta lograr una escucha genuina, desprejuiciada, y un real entendimiento. Creo –y en esto insisto– en que se debe a cierta resistencia a

salir del *statu quo* de un amplio sector de la sociedad (porque es más fácil tener miedo, sentir la demanda de la libertad de las mujeres sobre sus cuerpos como una amenaza y rechazarla) pero, por otro lado, porque quizás las verdades que traemos las feministas resultan muy movilizantes (ya que significan “sacudir” esos lugares construidos desde hace siglos) y más aún por los modos que elegimos para expresarlas y decírnos (ir al choque, ser muy irreverentes, transgresoras, disruptivas). Esta serie web apuesta a propiciar otros modos de decir, menos confrontativos pero igualmente políticos, porque apela al arte desde su sentido profundamente provocador al tiempo que liberador: el arte que nos revoluciona, nos lleva a las preguntas incómodas, nos obliga a poner en cuestionamiento lo más complejo de nuestras existencias y las de nuestras sociedades. El audiovisual como una herramienta crucial desde la cual podemos poner “otra cosa” en el mundo, arrojar la propia verdad y someterla a crisis. El arte, también, que encarna la urgencia: el aborto no puede ser un delito cuando ser madre se trata SIEMPRE de una elección, y menos aún, cuando esa maternidad es forzada (por una violación) o forzada (por una imposición).

Este proyecto de serie web que había comenzado en Argentina asumió nueva fuerza en el Ecuador por el escenario controversial en que se encontraba el país, con un gobierno neoliberal que ese año (2020) había llevado a cero el presupuesto destinado a violencia de género. En este sentido, creo que los límites geográficos no existen cuando “el cuerpo” (en este caso no diré cuerpo sino cuerpo) es el territorio. Si la noción del cuerpo como propiedad trasciende nacionalidades, entonces no hay países para denunciar el abuso o para condenar las violaciones: todas somos una, luchando por los derechos básicos, pero fundamentalmente por el derecho a decidir sobre la propia cuerpo, por una soberanía sobre nuestros territorios (que son también cuerpo), que de veras podamos encarnar.

Contexto ecuatoriano: legislación y estadísticas

En el Ecuador el aborto es punible como política de Estado: las estrategias para el control de los cuerpos de las mujeres –la biopolítica- están por encima de lo establecido en los últimos protocolos sobre aborto con medicamentos de la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Federación Latinoamericana de Sociedades de Obstetricia y Ginecología (FLASOG) y el Consorcio Latinoamericano

Contra el Aborto Inseguro (CLACAI). Se trata de un Estado todopoderoso y patriarcal que controla los territorios y las cuerpos a través de políticas extractivistas, capitalistas, de dominio ideológico y ligadas a la religión -a una moral cristiana muy dominante, porque la Iglesia sigue siendo una institución muy fuerte que incide y regula la vida pública junto con los poderes políticos.

En términos de hitos jurídicos, lo que sucedió en Ecuador fue lo siguiente: la discusión sobre el Código Integral de Salud en el año 2004; el debate constitucional del año 2007; y finalmente, el que se generó alrededor del Código Orgánico Penal Integral en 2013 cuando quedaron establecidas las dos excepciones para que no se penalice la interrupción voluntaria del embarazo. Según el Artículo 150 éstas son: si se la ha practicado para evitar un peligro para la vida o salud de la embarazada, y si el embarazo fue por una violación a una mujer con discapacidad mental. El tema volvió a tratarse en septiembre de 2019 en la Asamblea Nacional para la modificación del Código Integral Penal (COIP), con una campaña muy fuerte por parte de las organizaciones feministas y una contra-campaña por parte de los “pro-vida”. Dicho proyecto de ley reformativa al Código Orgánico Integral Penal presentado planteaba ampliar las causas al aborto no punible establecido en el Artículo 150 del citado cuerpo normativo. Las causales que se debatieron fueron presentadas por la presidenta de la Comisión Especializada Permanente de Justicia y Estructura del Estado al Pleno de la Asamblea Nacional. Con esos antecedentes, quedaba delimitada una política pública que ayudase a ejercer los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres que se enmarquen en esas causales. Pero, tristemente, como sucediera en las oportunidades anteriores, la votación fue pospuesta, lo que se tradujo en una no modificación del COIP. Un nuevo retroceso, al que las colectivas más activas respondieron con denuncias públicas contra los legisladores que votaron en contra, con acciones públicas de escrache y marchas que, afortunadamente, se van volviendo multitudinarias, irrumpiendo en la calle y dejando marcas en las paredes del intocable patrimonio histórico de la ciudad.

En agosto de 2020, el Pleno de la Asamblea aprobó el COS (Código Orgánico de Salud) que promueve “el cuidado integral de la salud” y tiene un enfoque de inclusión e interculturalidad. En el documento aprobado, se eliminó una parte del artículo 195 que permitía la objeción de conciencia de los profesionales de salud en la anticoncepción. El nuevo Código prohíbe que se nieguen a “prescribir, implantar, aplicar o realizar” el

procedimiento anticonceptivo” elegido por las usuarias, a menos que existan razones médicas para hacerlo. Si ese es el caso, se deben registrar los motivos en la historia clínica. Además, se garantizaba la atención inmediata sin criminalizar a las mujeres por emergencias obstétricas, como abortos espontáneos. Eso no significaba que se despenalizara el aborto inducido. Pero unas semanas después, por la presión ejercida por los grupos anti derechos y otros sectores de poder, como asambleístas reaccionarixs, el Ejecutivo comunicó el veto total al COS, aduciendo graves inconsistencias de fondo y forma, analizadas junto con especialistas de la salud, generando posicionamientos y reacciones diversas en la Asamblea y en la sociedad. El código de salud actual, no obstante, tiene sus méritos, pero no logró ascender en su jerarquía.

Así tenemos que la legislación choca brutalmente con las cifras que arroja la realidad: tan sólo en 10 años, entre 2008 y 2018, parieron obligadas 20.025 niñas de 14 años producto de violaciones, según datos aportados por Las Comadres. Por otra parte, esos partos adolescentes dan cuenta de la cantidad de abortos clandestinos existentes: un estudio multidisciplinario de la Universidad de las Américas (UDLA) ha determinado que en este país, el 85% de los abortos son clasificados por el Ministerio de Salud como “otros embarazos terminados en aborto” y se explica que básicamente no se conocen las causas de estos abortos, “lo que abre la posibilidad que un porcentaje de estos sean el resultado de un intento de aborto auto-inducido o en algunos casos de abortos incompletos resultado de procedimientos clandestinos”. Se ha destacado que la ilegalidad del aborto no lo detiene, sino más bien que lo esconde o camufla entre los abortos espontáneos o los de origen desconocido. Las mujeres siguen en riesgo de morir por métodos terapéuticos no supervisados o peor aún, en centros clandestinos en búsqueda de un aborto.

Además, los dos tipos de abortos (auto-inducido o clandestino) tienen tres posibles consecuencias. En la primera, la paciente aborta, sin complicaciones, sin acudir al médico y por consecuencia no hay un registro oficial. En la segunda, la paciente aborta completa o incompletamente, se complica, acude al hospital “miente porque si no va presa” y egresa como aborto espontáneo, médicamente justificado, u otros tipos de embarazos que terminan en aborto, se registra y se oficializa. En la última, “la mujer aborta completa o incompletamente, se complica, acude (o no acude) al hospital, muere en el intento y egresa como mortalidad materna. Existe un gran vacío en

relación a poder identificar los abortos clandestinos, pero están ahí y están ahí desde siempre.

El hecho de que la penalización a las mujeres que quieren abortar las aleje de los servicios de salud, motivó que se hayan generado respuestas autogestionadas y autónomas para paliar la desatención estatal y proteger a las afectadas. Las comadres son la Red que nace en 2014 para dar respuestas en términos de acompañamiento feminista. Éstas basan sus estrategias en tres ejes fundamentales: informar a las mujeres sobre aborto seguro con pastillas y estrategias para evitar la criminalización; facilitar a las mujeres contacto con organizaciones internacionales que trabajan por el acceso a los medicamentos; y, finalmente acompañarlas durante todo el proceso de aborto -antes, durante y después- como una estrategia de despenalización social y de prevención ante la criminalización de las mujeres. Además, brindan asesoramiento legal y formación. Además de Las comadres, entre las organizaciones que luchan por la despenalización del aborto se encuentra Surkuna dedicada al acompañamiento y defensa legal a mujeres criminalizadas por aborto, parto y violencia de género. Ambas referentes imprescindibles en Ecuador y la región. Sin ellas, no se hubieran visibilizado las violencias cotidianas contra niñas y mujeres, llevado a cortes internacionales casos de abusos y feminicidios ni acompañado miles de abortos por año.

Es importante destacar que el Artículo 66, numeral 10, de la Constitución del Ecuador reconoce el derecho a tomar decisiones libres, responsables e informadas sobre la salud y la vida reproductiva, así como decir cuándo y cuántos hijos se desea tener. Sin embargo, un Código Orgánico Integral Penal (COIP) aprobado en el año 2014 por la Asamblea Nacional, se tipificó el aborto como delito, dando continuidad a la anterior legislación vigente en el país desde 1938. En el COIP se estableció que la mujer que cause su aborto tendrá una sanción de pena privativa de libertad de seis meses hasta dos años, legislándose también en contra de las personas que hagan abortar -considerados como proveedores de servicios- con el consentimiento de la mujer embarazada, con penas de entre uno y tres años. Bajo este criterio represivo y disciplinario, en varios hospitales públicos del país el personal médico fue impulsado a denunciar mujeres sospechosas de haber interrumpido sus embarazos (trascendiendo la conocida “objeción de conciencia”). La abogada Ana Vera, presidenta de Surkuna, aduce que la organización contabilizó 326 casos de judicialización de mujeres por

aborto, entre enero del 2013 y enero del 2018. Y aún se sigue criminalizando con cárcel a las mujeres que deciden abortar pese a que muchas de ellas son víctimas de violación. De esta manera, el COIP viola la libertad reproductiva que emana del texto constitucional al no permitir a las mujeres decidir en qué momento tener un hijo o cuántos tener por imposición obligada a seguir con un embarazo no deseado. Esta situación se da en un país donde la Unidad de Género de la Fiscalía recibe al mes entre 40 y 50 casos de violencia de género, un país que contabiliza entre 2014 y 2018 más de 18 mil casos de violaciones, siendo consciente el aparato judicial que la mayoría de estos delitos no son denunciados por las mujeres que los sufren. Ecuador es el tercer país en la región con la tasa más alta de embarazos adolescentes (tan solo por debajo de Nicaragua y República Dominicana). En los últimos 10 años, el incremento de partos de adolescentes de entre 10 y 14 años fue del 78%, mientras que entre 15 y 19 años dicho indicador también creció en un 11%.

Como consecuencia de la ilegalidad del aborto, se mantienen prácticas de aborto clandestino que en muchos casos ponen en riesgo la vida de las mujeres (fundamentalmente de sectores populares) o las expone a diversos tipos de abusos. Se genera así, la construcción de una economía ilegal y criminal que lucra con la necesidad, la desesperación y la precariedad de las mujeres sin importar el riesgo para sus vidas. De igual manera, al no existir más presencia del Estado en este ámbito que su intervención punitiva, el acceso a la información sobre dónde y con qué médicos poder realizar un aborto en el país suele ser escaso. En general, las mujeres de estratos más humildes acceden a esta información mediante contactos de amigos o personas cercanas que ya han pasado por ese episodio. Esta suma de obstáculos hace que haya mujeres que lleguen a abortar en períodos de gestación más avanzados, lo que incide en el costo económico y la seguridad para las mismas.

El aborto representa la segunda causa de morbilidad femenina (enfermedades, discapacidades o lesiones) y una causa significativa de mortalidad materna en Ecuador. En febrero de 2015, el Comité de las Naciones Unidas para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer exhortó al Ecuador a despenalizar el aborto en casos de violación, incesto y malformaciones graves del feto. Así, el estado de situación en los meses de pandemia y estado de excepción (del 13 de marzo al 12 de septiembre) de 2020 puede sintetizarse en: cifras de abortos clandestinos que escalan de manera estrepitosa; alto número de violaciones, abusos y feminicidios intrafamiliares a

menores y adultas que sigue aumentando, sobre todo en el marco del aislamiento relativo a la pandemia, y un Estado punitivista que sólo se hace presente para vigilar (las cuerpos de las mujeres) y castigar (por las decisiones individuales). La red de organizaciones de contención y acompañamiento contra la violencia de género, por los cuidados, se ha ampliado y fortalecido. No obstante, así también lo han hecho los movimientos antiderechos de la mano de un gobierno neoconservador clásico.

Peor aún, en contexto de confinamiento por el COVID-19, el gobierno ecuatoriano ha reforzado sus estrategias de control y de estado policial mientras da un enorme retroceso en términos de salud, lo que profundiza la crisis sanitaria y social que golpea de manera directa a las mujeres como uno de los sectores más vulnerables y vulnerados en sus derechos. Como ejemplo, un twitter de Surkuna del 29 de mayo, en alusión al Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, manifiesta: “Reducir sólo un 10% en la atención de salud sexual y salud reproductiva por #Covid19, causaría 3 millones más de abortos inseguros durante este año (Guttmacher, 2020)”.

Metodología: el trabajo de campo en diálogo con la producción y realización audiovisual

En el primer año pandémico (2020) en que fuimos obligadxs y desafiadxs a construir otras formas de vinculación, y también de acompañamiento, Las Comadres, Surkuna y otra multitud de organizaciones generaron estrategias de ayuda, socorro, contención, acompañamiento online y telefónico para situaciones de aborto, y también relacionadas con la violencia de género. El contexto de aislamiento obligatorio fue variando en el transcurso del año (en Ecuador: de semáforo rojo a amarillo, y en noviembre al verde), y así el encuentro pasó de ser un deseo a una posibilidad menos lejana: así también lo fue la producción de esta serie, que pasó de ser una utopía a una realidad posible, siempre dentro de los protocolos de bioseguridad establecidos. Así fue gestándose con las inquietudes y limitaciones propias de esta época hija de la paciencia y los nuevos aprendizajes respecto del tiempo bajo un encierro forzoso.

Pese a mis resistencias, el marco de hiperconectividad y cuarentena trajo algunos beneficios: fue propicio para darle forma y contenido a esta producción audiovisual que busca imperiosamente provocar al sentido común. Investigar, buscar referencias,

mirar, mirar, y mirar en este océano virtual en que sobreabundan las producciones audiovisuales en línea. Pero ¿cuáles de todos estos productos nos atraviesan realmente? Pienso y analizo los consumos desde la virtualidad y el confinamiento, y me pregunto sobre los modos de interpelar al “inconsciente político” en estos tiempos en que circula la despolitización (y en el que las estrategias colectivas de movilización y protesta en la calle se ven interrumpidas mientras florecen las formas virtuales de construir comunidad, y me pregunto si eso es realmente posible). Y cómo lograr la “representación audiovisual de la “totalidad”? Y tampoco puedo dejar de preguntarme por la memoria del estar acá – en este país donde soy una migrante (sin trabajo pero con ciertos privilegios)- y allá –en la Argentina presidida por Alberto Fernández- al mismo tiempo, pensando en cómo se logra “movilizar” con esta temática a la comunidad ecuatoriana, y trazar los vínculos posibles entre la experiencia argentina y la local. Me parece interesante enmarcar la serie HABLEMOS DE ABORTO en un concepto que también viene circulando en muchos espacios de encuentro y discusión sobre los derechos de las mujeres y disidencias, entre ellos, por supuesto el del aborto: ahora que sí nos ven: ¿cómo nos narramos?, ¿cómo nos comunicamos y de qué manera debatimos la problemática del aborto hoy? ¿Cómo logramos la empatía con lxs espectadores si queremos llegar a un público joven, sobre todo a lxs adolescentes ecuatorianos?

El encierro también provoca otras reflexiones. Sistematizando el material que había relevado inicialmente para este TFI a fines del 2019, en los meses de confinamiento también he entendido con mayor claridad que esta producción debe poder dar respuesta (al menos abonar a éstas) a la necesidad concreta que plantean las feministas ecuatorianas de construir estas nuevas formas de hacer política, horizontales y democráticas, para llegar a otros públicos. “Hace falta pensar fuera de la coyuntura, una estrategia más hacia la sociedad: interpelar a la población más allá del Estado y de la incidencia política que se pretende. Una interpelación social concreta”, según lo define Ana Vera, referente y directora de Surkuna “(...) El feminismo no sólo es teoría sino también vivencias y la realidad concreta que te toca vivir” (Ana Vera, 2019). La entrevistada interrelaciona lo práctico y lo político. “Reivindico la posibilidad política de la rabia”, insiste Vera, la reparación simbólica, porque lo que “queremos es justicia para nosotras, problematizar la justicia”.

Hay una pregunta que aparece en la entrevista con Vera que me parece transversal a este proyecto: “¿Cuál es el mundo que queremos construir más allá del Estado?”. Vera está pensando en que Surkuna nació centrada en temas legales y hoy se está pensando en esa relación con el aparato institucional, a partir de las interrelaciones y las intersecciones entre violencia de género y aborto. Entonces: “¿cómo se puede lograr incidencia desde el lugar del mundo que querés modificar?”. Es decir, Vera invita a “repensar la forma en que queremos interactuar con el Estado. Y apostar a ello sin reafirmar los mínimos sino apostando a los máximos: esto significa desde la realidad defender la causal por violación (para ser incluida en el COIP) pero desde la perspectiva social, la despenalización total, por todas las causales”. Al plantearse el lugar que se tiene, resulta necesario preguntar ¿cuál es el objetivo?: “¿Qué vamos a hacer con lo que se NOS viene? ¿Qué lugar va a ocupar el Estado en nuestras vidas?” (Vera, 2019).

La construcción de un diseño metodológico propio me lleva, en primer lugar, a Boaventura de Sousa Santos (2009), al referirse a la importancia de crear una propia metodología como forma de deconstruir los modos hegemónicos de investigar y entender el trabajo de campo, fundados en la matriz colonialista. Su propuesta se centra en la recuperación del conocimiento-emancipación, “en especial en el elemento más progresista de esta forma de conocimiento, la solidaridad, para desplazar el desarrollo tecnológico ciego fundado en una razón indolente o una “epistemología de la basura” (Santos, 2009). El desplazamiento planteado por el autor pasa nuevamente por la superación de las viejas dicotomías de la ciencia moderna y por la recuperación del sentido común, como la principal forma de conocimiento desechada por ésta, para ponerlo al servicio del conocimiento-emancipación (Andrade, 2005: 182) de nuestra cultura, nuestro continente. De Sousa Santos, en el prefacio de *Epistemología del Sur*, sostiene: “La epistemología del Sur apunta fundamentalmente a prácticas de conocimiento que permitan intensificar la voluntad de transformación social. La identificación de las relaciones desiguales de poder-saber que subyacen a las epistemologías del Norte (...): la reducción de la realidad a lo que existe. Es eso lo que hacen las corrientes a las que designo posmodernismo celebratorio. La reducción de la realidad a lo que existe. Es eso lo que hacen las corrientes a las que designo posmodernismo celebratorio. (Santos, pág. 13). Como postula Pablo Gentili, se trata de construir una: “teoría de la retaguardia: recursos que se inscriben más en el linaje

del trabajo artesanal y singular que en un modelo sistémico y omnicomprendivo de interpretar el mundo; instrumentos que fueron diseñados para desandar una aproximación a conocimientos y experiencias que pueden representar una novedad para unos y remitir a un ecosistema de saberes ancestrales para otros. En un “aprender a viajar aprender a viajar hacia el Sur, yendo al encuentro de los numerosos y heterogéneos espacios analíticos y modos de construir conocimiento, y dejar hablar al Sur, en la medida en que el Sur ha sido sometido a un proceso de silenciamiento ejercido por el conocimiento científico producido desde el Norte” (Gentili Pablo, *Inventar otras ciencias sociales*, pág.13) Se trata de construir categorías propias de análisis como así también modelos no hegemónicos; como en este caso, una metodología basada en la reflexividad fruto de la creación audiovisual, en el contexto particular de Ecuador.

Karina Bidaseca (2018) menciona la posición reflexiva sobre las etnografías feministas "post-heroicas" para procurar una investigación "no sobre sino cerca de, poniendo el cuerpo en el centro, como acervo de la memoria" (p. 63). La antropóloga considera que al hacerlo sería posible acercarse hacia métodos sensibles para las "Epistemologías del Sur". Esto significa, en mi caso en particular, entender que en el hacer voy construyendo una propia modalidad, creando un diseño metodológico en que dialogan la antropología visual y la producción audiovisual. Me enmarca e interpela el feminismo decolonial: ¿cuáles son las “relaciones que se establecen entre los feminismos del Norte-Global y los de Abya Yala, y cómo estas relaciones jerárquicas muchas veces podrían establecer un debate más equitativo?” se pregunta Caroline Betemps (2017). La autora agrega que “con Lima Costa, creo que estas teorías emergen como «un doble movimiento por la descolonización del conocimiento y por la construcción de una serie de nuevas ‘políticas de conocimiento oposicional’» (Caroline Betemps 2017: 83). Sin embargo, las ‘teorías que viajan’ y sus traducciones en los estudios de- y post-coloniales y en las teorías feministas, muchas veces dejan las voces subalternas o periféricas invisibles. Hay por tanto una necesidad estratégica de construir epistemologías desde otros lugares de enunciación que incluya la intervención política feminista en la tarea de una «traducción translocal» (Lima Costa, 2012, pág. 49). Y la necesidad vital de teorización propia de unas narrativas localizadas que descentralicen los marcos de referencia actuales, y respondan a un lugar de enunciación vinculado a la vulnerabilidad. Lo que propone la autora es muy pertinente

en términos de poner en el centro las voces y experiencias de las sujetas ecuatorianas es de alguna manera, entender la necesidad de narrativas propias que descentralicen los marcos de referencia actuales y también comprender que son necesarias las propias imágenes y relatos, las propias producciones construidas desde una mirada decolonial. Las feministas ecuatorianas lo saben, tienen muy claro esto, pero en términos de construcción de la mirada, concretamente de esta propuesta audiovisual, el desafío es todavía mayor porque en este marco de la cultura de Netflix, las producciones son mucho más homogéneas y estandarizadas. Considerando que además el lenguaje audiovisual se ha instituido de una manera mucho más rápida y silenciosa bajo el Modelo de Representación Institucional (MRI) construido por el cine *mainstream*. (Noël Burch acuña este término para referirse al modelo de representación dominante, cuyo mejor exponente es el cine hollywoodense, que construye un lenguaje audiovisual que estandariza rápidamente los modos de producción e instala la noción de “ilusión total”). De cualquier modo, antes que romper y construir algo nuevo, lo que busco es abrir ese diálogo entre las formas narrativas y de contar “de arriba” pero sin reproducir necesariamente los modos coloniales dentro del feminismo ecuatoriano.

¿Cómo volver audiovisual esta experiencia?

Hay acaso un ejercicio de ida y vuelta permanente, de reflexión a la praxis y viceversa: de estos cuestionamientos sobre el lenguaje audiovisual, de la antropología a la producción audiovisual, de los rodajes y participación en las marchas a generar un producto audiovisual que sume a la lucha por un aborto libre, seguro, gratuito y legal, del registro y la investigación filmada al activismo audiovisual, hay un camino complejo y contradictorio. Parto de un trabajo de campo marcado por las entrevistas e investigación bibliográfica, a la participación en las movilizaciones, al activismo en diferentes actividades, a las preguntas permanentes con las compañeras que devuelven con respuestas clarificadoras, nuevas lecturas y abren otras inquietudes como parte del compromiso. En “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una Conversación entre Tarek Elhak y George E. Marcus” (2012) frente a la propuesta del primero respecto de “reformular la Antropología como el Arte de formular buenas preguntas y, al mismo tiempo, diseñar puestas en escena del trabajo de campo de manera creativa y estratégica”, George Marcus agrega: “El trabajo de campo es algo

más que un medio para la etnografía (concebida como un libro o una película para el archivo, la biblioteca o la mayor cantidad posible de receptores públicos). Para la investigación de hoy en día hace falta tener una estrategia e imaginar a sus destinatarios o receptores, entre los cuales la comunidad disciplinaria de origen es solamente uno de ellos (Elhaik y Marcus, 2010: 90). Elhaik (2010: 97) también habla de la agencia doble del antropólogo como curador: “se mueve en un ciclo y en un encuadre de tiempo más largo que el del curador profesional. (...) Entonces en este sentido, el trabajo de curador es también una forma de intervención en un sitio específico.” El antropólogo asocia la práctica curatorial con la práctica del montaje: “del montaje del trabajo de nuestros interlocutores reflejando el legado del modernismo contemporáneo, es una forma ampliada de práctica antropológica. (...) Un experimento con la forma que crearía un efecto de montaje al yuxtaponer el trabajo de curador con el trabajo de campo.” (Elhaik y Marcus, 2010: 98). Marcus convoca al uso político de la Antropología como una herramienta de ingeniería social, y a repensar la idea clásica de trabajo de campo, “lo que permite una apertura de este a exactamente el tipo de método inventivo hecho a medida.” (Elhaik y Marcus, 2010, pág. 99). Esta idea me parece fundamental para pensar la serie, y llegar a ella a través de un método pensado en función de las necesidades de ésta: el tiempo y espacio, las dinámicas propias del Ecuador, mi propia experiencia en este país, los consumos y los modos de vinculación. Y también induce a desarrollar un pensamiento colectivo “cuando no colaborativo, sobre un proyecto etnográfico en proceso” (Marcus, 2010: 103) entre los sujetos y los etnógrafos. En este caso, las sujetas: las compañeras de Las Comadres y yo, la posible etnógrafa. Pues el desarrollo del trabajo ha sido de manera colaborativa, es más, no me imagino de otro modo pensando y diseñando el formato y el contenido si no es con las otras, comunicándome con ellas (especialmente con Sarahí Maldonado, mi amiga, una de las mentoras de Las Comadres), intercambiando mensajes por wsp y correos, y haciendo video llamadas. Luego, con la conformación del equipo de trabajo, quienes aportaron significativamente, creando una sinergia grupal, en términos del tono que asumió la serie, y desde el diseño de una estrategia de comunicación para redes de manera de instalar esta producción audiovisual, y así aterrizarla en otros públicos.

El hacer se interpreta como forma de investigar y esta memoria da cuenta de ese proceso como método. Así, busco las confluencias entre el trabajo de campo y/o la

antropología visual con la producción. Y, a su vez, a la producción audiovisual como estrategia de producción de conocimiento en Ciencias Sociales, desde una posicionalidad epistémica relativa a unas relaciones de poder colonizado/colonizador particulares, como menciona Ramón Grosfoguel (2006). Este último giro que tomó al poner en el centro no tanto lo discursivo como la imagen, la búsqueda estética, el impacto de lo visual, determinó que los objetivos del proyecto variaran, incorporando el proceso de la preproducción que es básicamente todo la investigación previa con base en documentos y trabajo de campo (entrevistas, participación en marchas, conversaciones e intercambios con otras compañeras, nuevas lecturas, encuesta a jóvenes ecuatorianxs, relevamiento de referencias audiovisuales, visuales, multimediales). Al mismo tiempo, la búsqueda estética como el gran desafío de hallar la forma, tan importante como el contenido, en una retroalimentación permanente entre ambos. Y ahora entiendo que todos estos procesos han sido naturalizados desde el comienzo, porque estoy acostumbrada a hacerlos en toda producción audiovisual (las etapas fundamentales: pre-producción-post). La Especialización me ha interpelado en ese sentido, permitiéndome sistematizar reflexivamente las tareas de un oficio que realizo hace mucho tiempo (más de 13 años).

Producción y realización audiovisual de una serie web: ¿por qué este formato?

Si bien la propuesta del anteproyecto se constituía en una serie con testimonios de las miembros de las organizaciones sociales, al entender un poco mejor el mapa sociocultural del Ecuador, y ver los productos que se consumen y circulan (también a partir de mi trabajo: clases online de cine comunitario), fui comprendiendo los intereses de jóvenes de población en situación de movilidad y locales. Como ya he expuesto, se me hizo evidente que debía profundizar por el lado del storytelling para identificar mejor cómo hablarle a ese público y sensibilizarlo con este tema. Hay gran cantidad material escrito y visual producido desde centros académicos, colectivas, grupas feministas, pero la gran mayoría están elaborados con datos duros, con cifras, con contenido informativo. Material pensado y destinado a quienes ya estamos convencidas, a quienes ya sabemos del tema, a quienes manejamos ciertos tecnicismos. Son demasiadas palabras: percibo que sobre el aborto hay más en palabras que en

imágenes. No abundan las experiencias emocionales, ni los testimonios en primera persona de quienes atravesaron un aborto en sus cuerpos, más allá de algunos jóvenes youtubers que lo tocan de manera lateral, y sin ahondar más que en relatos un tanto maniqueos y sensibleros. Ni tampoco encontré en mi investigación por las redes algún material educativo claro y contundente destinado a adolescentes. Considerando además que el Ecuador es un país de raíz católica muy fuerte, y su sociedad oscila entre un conservadurismo religioso y patriarcal (instalado inclusive en el imaginario joven por la educación católica que abunda en las escuelas públicas) y la radicalidad de colectivas y movimientos feministas y organizaciones indígenas. Y por lo tanto, el humor irónico y el sarcasmo, estrategias recurrentes en los formatos más vanguardistas actuales argentinas, no operan del mismo modo en Ecuador. Incluso, pueden llegar a ser ofensivos para la opinión común.

Luego de varias reuniones sin haber avanzado demasiado en el formato, también como producto de los intercambios con amigas feministas y profesoras, trabajadoras de la imagen, decidimos preguntarle a nuestro público objetivo respecto de sus consumos: elaboramos una encuesta que recorrió el país completo, arrojando datos sumamente ricos y representativos. La encuesta contuvo preguntas como: ¿Qué sabes del aborto? ¿Qué imágenes se te vienen a la cabeza? ¿Qué consumes en redes? ¿A quiénes sigues? entre algunas de las principales. Este fue un acontecimiento en el trabajo de campo y la investigación. A partir de ese momento, la serie por sí misma decidió asumir el formato youtuber: ya no fuimos nosotras sino lxs adolescentes quienes definían que había que contar todo replicando los recursos estéticos, estilísticos y de género de los influencers actuales. De esta manera, después de recorrer y mirar y aprender de las referencias ofrecidas por lxs jóvenes y de exploración las narrativas propias de estos personajes, entendimos que el storytelling era central a la propuesta. HABLEMOS DE ABORTO se propone como material innovador que dentro del registro al que están acostumbradxs lxs adolescentes, lxs cautive, emocione, que no dejen de tener ganas de verlo, al tiempo que lxs interpele y brinde información valiosa, oportuna, clara y precisa.

Omar Rincón asevera que “los nuevos medios (internet + celular + YouTube + redes sociales) no acaban de linchar a la televisión: a estas nuevas pantallas se va a lo mismo que a la tele: a entretenerse” (Rincón, 2013: 41). Y sí, esa es una de los datos que nos arrojó la encuesta: lxs jóvenes hoy consumen la farándula de lxs youtubers -influencers

que se pelean, compiten, generan colaboraciones, se desafían a partir de sus cruces (incluso estando en lugares geográficamente distintos)- como antes mirábamos las vidas espectacularizadas en los programas de “ciudadanos show” (magazines vespertinos popularmente conocidos como “de chimentos”). De alguna manera, parafraseando a Rincón, lo que intentamos con las compañeras de Las comadres “es abrir la pantalla a los ciudadanos (en este caso, lxs jóvenes) para contar desde las estéticas y narrativas cercanas” y así hablar sobre el aborto. “El formato es, así, (...) la forma de interpelar y conectar con las audiencias: la forma y comunicabilidad que toma el contenido y los valores” (Rincón, 2013: 46). Esta elección sobre la forma del contenido está muy ligada, a su vez, a la apropiación, implementación y uso cotidiano de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (en especial del internet) que ha sido una de las transformaciones sociales más importantes de las últimas décadas para poder realizar diferentes tipos de acción política individual y colectiva en las esferas públicas, incluidas las virtuales (Bonilla Vélez y Tamayo Gómez, 2017: 11). Los feminismos han crecido de modo exponencial a través de articularse en red y sacar el mayor provecho al internet, como los movimientos contrahegemónicos en general, pero con propia agenda. Una suerte de toma de las redes sociales por asalto, entendiendo claramente que “un desplazamiento de la política hacia la escena mediática –en tanto nuevo actor/ dispositivo/ escenario de las reconfiguraciones de las esferas públicas y privada en las sociedades actuales- no basta, ya que esto no es suficiente para incluir nuevas dimensiones de la interacción social mediada por tecnologías que no se agotan en los medios tradicionales o el periodismo” (Bonilla Vélez y Tamayo Gómez, pág. 6). Los autores identifican, en este contexto, la emergencia de “categorías sociales que se interesan en indagar cómo las emociones y los afectos están apuntalando dimensiones significativas de la acción colectiva, con el fin de movilizar y organizar nuevos tipos de acción social en sociedad marcadas por entornos de convergencia (Bonilla Vélez y Tamayo Gómez: 7). En este sentido, es imposible no pensar en la Campaña por el Aborto Libre y Gratuito Argentina, que con 15 años de trabajo sostenido han logrado una incidencia política tal que por estos días de diciembre, mientras cierro y edito esta memoria audiovisual, estamos siendo testigxs de un hecho histórico: la posibilidad concreta de que –por fin- el proyecto de Ley de Interrupción Legal del Embarazo se convierta en LEY. Y así sucede en Ecuador, como en el resto de América Latina: las feministas han logrado instalar y modificar la

agenda pública a través de un profundo e ininterrumpido trabajo de investigación, información, denuncia y formación orientado a la ciudadanía en general con especial énfasis en las mujeres, disidencias, y jóvenes. Ahí abonamos con esta serie nosotras también.

Añadiendo otras líneas de pensamiento para analizar estas nuevas modalidades de comunicación política y feminista desde las redes, a partir de la creación de formatos para las nuevas pantallas y una reactualización permanente de los consumos culturales me remito a Leonardo Murolo (2012): “Cuando hablamos de hipermediaciones no estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medio y sujetos, sino a la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático”. Si pensamos en la era de la web 3.0, nos encontramos que las categorías en las cuales pensamos para definir públicos/usuarios, ya no alcanzan. En una redefinición tanto espacial como temporal, el consumo de productos en línea, así como la vida digital, toma características fundadas en la inmediatez, en el fragmento y la interconexión. La vida en línea, nos permite superar las 2 dimensiones que los medios y soportes tradicionales nos imponen” (Murolo, 2012: 17). Específicamente respecto de los consumos juveniles, Murolo concluye que: “Existe en la contemporaneidad una conciencia en relación a compartir materiales culturales que lo elevan a la categoría de derecho. Como ciudadanos del universo digital los jóvenes tienen la potestad de darle a conocer a sus amigos -y en otros casos a la comunidad toda- los productos culturales a los que acceden y con los cuales incrementan sus capitales culturales. La colaboración es entonces el germen del modelo social que impera y que se contrapone a la economicista idea clásica de propiedad privada” (Murolo, 2016, pág. 19). Esta mirada sobre unos modos solidarios entre jóvenes respecto de la circulación de los contenidos me parece necesaria para proyectar los modos en que esta serie será compartida y difundida, entendiendo lo que el autor sostiene anteriormente: son consumos inmediatos, fragmentarios e interconectados.

Por otra parte, articulando todas estas perspectivas, una línea de investigación que me interesa incorporar es el concepto de cine militante porque me interpela, porque de ese terreno vengo, porque me interesa recuperar siempre su función política: la de disparar la discusión y provocar los sentidos para romper con los instalados por la hegemonía. La tradición del cine militante tiene que ver precisamente con la

circulación de contenidos al interior de las organizaciones sociales y entre quienes buscaban otras cinematografías y en esas otras cinematografías, otros modos de entender la realidad. La rica experiencia que viví en primera persona, como integrante durante más de ocho años del colectivo audiovisual Wayruru Comunicación Popular, como protagonista de la transformación social casi cotidiana, lo acredita. Sostiene Alejandra García Vargas (2015) “La producción de Wayruru forma parte del documental militante, de larga historia en Latinoamérica, tanto en las posiciones frente a discursos mediáticos más visibles y hegemónicos como en el uso del testimonio. La dinámica de este colectivo se entreteje con los enfoques teóricos sobre la comunicación para el cambio social de manera específica y desde una experiencia doblemente excéntrica, ya que no sólo es latinoamericana sino que está ubicada en un área no-metropolitana de la región sur andina de Argentina. Esta trayectoria se ha visto influenciada a nivel coyuntural por las transformaciones producidas en la Argentina a partir de la sanción de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y las políticas a ella asociadas. También se señalan las diferencias en relación al surgimiento de Wayruru durante el clímax de la aplicación del modelo neoliberal en este país”. (García Vargas, 2015: 399). No hay modo que no me sienta atravesada e interpelada por todos estos cuestionamientos que he encarnado. De alguna manera, esta serie mantiene una continuidad con todo ese proceso experimentado en la piel, y recupera una herencia de los movimientos sociales, aunque también implica una renovación de ambos: “Lo novedoso es el movimiento de mujeres y disidencias, que conversa con una tradición latinoamericana muy fuerte” (Alejandra García Vargas, 2020). Las feministas entendemos claramente que no podemos sino tomar las redes, como tomar las calles, para llevar nuestras consignas, luchas, demandas, al terreno de lo público y hacerlas visibles.

Proyecto de serie HABLEMOS DE ABORTO: etapas

PREPRODUCCION: Como trabajo de campo, revisión de registros de marchas y manifestaciones por el 8M en 2019 / 2020 y el 17 de septiembre de 2019 (día en que la Asamblea Nacional negó la despenalización del aborto en Ecuador), consultas y charlas con Las Comadres y otras mujeres amigas docentes, búsqueda bibliográfica y videográfica, lectura de material de archivo online, preguntas y entrevistas informales,

también desde la experiencia de sumarme a una colectiva heterogénea (con ciudadanas del mundo). La búsqueda de datos consistió en ir rearmando el rompecabezas, primero buscar fuentes de primera mano, luego relevar segundas fuentes y otra bibliografía vinculada. Por otra parte, leyendo y analizando materiales audiovisuales en las redes, sobre todo de estas organizaciones. Consolidamos un equipo de trabajo: nos encontramos de modo online y presencial, hicimos talleres de puesta en común de conceptos, objetivos de la serie, armado de carpeta, estructura general de cada capítulo, repositorio de referencias estéticas y narrativas. Luego, hicimos la encuesta abierta y los resultados volcados abonaron el desarrollo del formato y del modelo de producción. Algunas conclusiones fundamentales de las 168 respuestas son:

- Los jóvenes no quieren “bajadas de línea”, no quieren que se les diga qué pensar, aunque respetan esa posición si se trata de youtubers serixs que investigan y que les comentan desde el humor y el sarcasmo su posición ideológica sobre el tema.
- Siguen cuentas de IG que también son influencers, que tienen posicionamientos, bajan ideas y comparten saberes: por eso las Actrices Argentinas, como colectiva que instala ideas y asume públicamente su postura, es una referencia. Como si faltaran referentes fuertes en el Ecuador, como si fuera muy débil y tímida la opinión general y entonces buscan referentes públicas, organizaciones y colectivas.
- También buscan entretenimiento, distracción, diversión con Youtubers freakies, “loosers”, no estereotípicos, que se ríen de sí mismos pero que también hablan de sus gustos e intereses personales (los videos duran entre 15 y 20 min mínimo), que analizan series, animes, música, otros tipos de contenidos online como memes. También consumen mucho lo “fashion, outfits, makeups, beauty...” (siempre aparece el deseo de querer ser como otra, en lo físico), covers, Musica k-pop y cantantes koreanos, muchos tiktokers peleándose entre ellxs (una réplica de la farándula de los programas de tv pero en la web). TODAS EXPERIENCIAS: el storytelling es fundamental. Muchas instagrammers que están pendientes del make up y de la figura, también varias que son tiktokeras e influencers alternativas, y también otras que promueven el amor propio, a través del culto al cuerpo, al yoga, al trabajo consigo mismas, a lo estético.
- Muchos varones como youtubers y discursos conservadores
- En términos de lenguaje audiovisual: los youtubers referidos manejan bien el ritmo de montaje, los silencios, las pausas, la música, la puesta de luces incluso en algunos

casos disponen de buenos equipos técnicos (buenas cámaras y computadoras para editar). O sea, dan cuenta de un nivel socioeconómico elevado. Edición: muy ágiles y con programas profesionales, aunque de carácter sencilla, con muchos recursos collage, buscando enfatizar los sentidos, siendo bien explícitos.

- Las adolescentes y jóvenes se preocupan sobre todo por las consecuencias y efectos del aborto, lo que sucede en términos físicos y emocionales después de practicar un aborto. También quieren conocer si existen problemas legales. Lo que evidencia que conocen muy poco respecto del tema y que cuentan con ciertos prejuicios, propios del desconocimiento, de asociar el aborto con una experiencia dolorosa y traumática. Eso considerando que son una población relacionada o vinculada a Las Comadres (es decir, algo conocen sobre el tema).

Siguiente momento: búsqueda de referencias estéticas y narrativas, escritura de escaleta y de guiones (4 versiones de cada capítulo) en grupo y definiciones de la propuesta estética. Definimos nuestroxs destinatarixs directos: adolescentes y jóvenes del Ecuador, entre 13 a 29 años, e indirectos: organizaciones de derechos humanos, movimientos feministas, docentes y comunidad educativa, adultos jóvenes y público en general. También, los temas que trata cada capítulo, desde una perspectiva interseccional, feminista y de derechos:

Cap 1: MITOS y PREJUICIOS. Objetivo: aprender y entender acerca del aborto para naturalizarlo como práctica cotidiana, como decisión.

Cap 2 ABORTO SEGURO Y GRATUITO: SALUD PÚBLICA INTEGRAL. Objetivo: Reconocer la SALUD INTEGRAL. La salud emocional y psíquica deben ser entendidas en la causal de SALUD, que ya es legal (Colombia es referencia en interpretación de la causal de Salud).

Cap 3. ABORTO LEGAL: LEGISLACIÓN. Objetivo: está despenalizado, pero que no sea legal ¿qué implica? Puede que no sea un delito pero sigue siendo inseguro. A su vez, puede ser legal pero no libre de estigmas.

Cap 4. ACOMPAÑAMIENTO FEMINISTA. Objetivo: crear redes y un sentido solidario/ sororo frente a alguien que necesita abortar (cualquiera puede acompañar). Cuidados colectivos para la autonomía de las mujeres

PRODUCCION: rodaje intensivo de 4 jornadas de 8 hs cada una aprox

POST PRODUCCION: Visionado, selección y envío virtual de material a editora en Bs As.

CIRCULACION: creación de las piezas audiovisuales, del desarrollo e implementación de la estrategia de comunicación del lanzamiento de la serie web en los meses de Enero y Febrero de 2021, por parte del equipo de Las Callejeras (comisión de comunicación de Las Comadres)

Reflexiones finales

Apostar a la producción de la serie web fue un verdadero desafío desde el inicio de mi estancia en Ecuador. Siempre con el objetivo de generar y aportar un material útil, que abonara a la discusión pública, nunca dudé en llevar adelante la realización audiovisual: ni la pandemia, ni el hecho de casi no conocer a las compañeras ecuatorianas me frenaron. Por el contrario, me motivaron aún más a la creación de nuevos vínculos y de una confianza que tiene que ver con la sororidad y una fe absoluta en la construcción colectiva.

La formación de la ECDA resultó ser una plataforma desde la cual tomar importantes herramientas discursivas, analíticas y sobre todo reflexivas, sistematizando el recorrido personal previo en contenidos más organizados que me ayudaron a reformular aún más mi apuesta por la producción audiovisual como estrategia política y estética militante. Si de algo me convencí en estos largos cuatro años de cursadas, teóricos, prácticos, consultas, intercambios, aprendizajes en línea, es acerca de la imperiosa necesidad que me moviliza a hacer, siempre hacer: socializar, compartir, poner en común con los otros conceptos, ideas, nociones, significados que pongan en crisis los sentidos instalados con la clara intención de romper, de transformarlo todo. La revolución se ubica, para mí, en las narrativas, en los modos en que comunicamos, en revolucionar desde el arte para impactar y llegar al universo sensible de la sociedad. Y entonces ahí, en la simbiosis, en esa conjugación de arte, política y trabajo de campo colectivo, me veo embarrándome otra vez, disfrutando el proceso, aportando mi granito de arena.

De alguna manera, siento que esta serie web sintetiza mi objetivo: encarnar el pensamiento en la acción, apostar a la intervención sociales y a los imaginarios instalados desde el audiovisual, relevar escuchando al otro, a los otros (como gran aprendizaje de estos tiempos sordos y ausentes), creando desde “la empatía” una nueva mirada sobre el aborto en este escenario tan complejo, que todos los días se vuelve más

hostil –lo ratifican los casos diarios de feminicidios y muertes por abortos clandestinos. Considerando que las Epistemología del Sur son el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, creo que esta apuesta condensa el posicionamiento feminista del que tan lúcidamente habla Bidaseca y donde me siento interpelada siempre: una praxis que me permita visibilizar “la potencia de los cuerpos femeninos subalternizados en la escena, desplazados de toda heroicidad, inventando una lengua subalterna subversiva” (Bidaseca, 2018: 121), con la consigna de los feminismos del tercer mundo, tal como postula la autora: “cualquier construcción intelectual y política de los “feminismos del tercer mundo” debe contemplar el tratamiento de dos proyectos simultáneos: por un lado, la crítica interna de los feminismos hegemónicos de occidente y, por otro, la formulación de estrategias feministas basadas en la autonomía de las mujeres teniendo en cuenta sus geografías, sus historias y sus propias culturas (Bidaseca, 2018 pág. 122). En un permanente ejercicio de autocritica y autorreflexión, en este trabajo de campo que nos demandó meses, nos propusimos de manera consciente no dejarnos ser habladas por los feminismos hegemónicos y encontrarle la voz a la serie, con gestos y chistes propios del Ecuador, de manera de construir una cercanía empática con los modismos locales. Bidaseca me inspira a seguir pensando esta articulación entre trabajo de campo (metodología) y teoría: “Las etnógrafas feministas del Sur, atrapadas en las intersecciones de género/raza/etnicidad/religión, se ven en la encrucijada de cuestionar el principio maestro en su relación con el trabajo de campo, comenzando por el lenguaje. Ellas mismas “nativas”, deben desafiar las identidades sin afectar su proceso creativo cuando toman la pluma y hablan. O cuando crean desde una estética descolonial nuevas lenguas subversivas” (Bidaseca, 2018: 137). Como realizadora audiovisual y etnógrafa feminista me asumo, en la creación de una estética descolonial, que se vale, al mismo tiempo -aunque resulte una paradoja-, de los recursos narrativos y discursivos hegemónicos -que hoy son los de los youtubers- aunque innovadora en tanto “se inspira o asume lo cultural localizado, lo propio, lo próximo: sus tiempos, sus miradas, sus modos de narrar” (Rincón, 2013, pág. 47). Porque, al fin y al cabo “se trata de que los jóvenes contemporáneos continúan narrándose a través de relatos televisivos pero los consumen a través de nuevas pantallas como YouTube (...) a la manera de mediadores culturales que como Piratas YouTube construyen ese espacio

virtual común, entonces, en una biblioteca de Alejandría posmoderna” (Murolo, 2010: 49). Así las cosas, entonces, este derrotero ha sido la posibilidad de mirar con mayor cercanía los modos de apropiación y circulación de les jóvenes ecuatorianos para que, desde la subalternidad, articulemos contenidos que los convoquen y los interpelen. De alguna manera, Las comadres como Red de acompañamiento feminista en aborto pero mucho más que eso: la posibilidad de articulación de “experiencias generacionales y trayectos de formación diversos en un nuevo sentido de la militancia” (García Vargas, 2015: 407). Una subalternidad feminista que nos obliga al ejercicio permanente no sobre sino cerca de, poniendo la cuerpo en el centro, como acervo de la memoria (Bidaseca, 2018: 124).

Esta apuesta, además de crecimiento profesional, ha sido un verdadero camino de deconstrucción y de incorporación de miles de nuevos saberes, perspectivas y conocimientos sobre el aborto y el feminismo, desde el acompañamiento feminista también -al lado de Sarahí, amiga y trabajadora incansable. Con estas otras dos compañeras que se sumaron en representación de Las comadres, Katy y Mary, y con Laura, editora con quien nos acercamos significativamente, como así también con los aprendizajes recibidos y compartidos de las Alejandras (A. García Vargas, directora, y A. Pía Nicolosi, co-directora de este TFI). No puedo no considerar que se trató de una apuesta casi a ciegas, en un contexto tan complejo como el aislamiento, que ni siquiera permitió conocernos personalmente en reuniones presenciales con el resto de las miembras de la Red. Y que el resultado es más que satisfactorio: logramos en pocos meses una serie web que, confiamos, interpelará al público joven ecuatoriano. Aprendí de consumos adolescentes, investigué como nunca antes sobre formatos de youtubers e influencers (me abrí a ese mundo virtual al que estaba algo negada) y me siento hoy mucho más cerca de poder comprender los códigos de las nuevas generaciones. He aprendido muchísimo de aborto y feminismos, herramientas claves para pensar mi vida y mi trayectoria, mi vida cotidiana -hoy en una situación de vulnerabilidad como migrante desempleada (aunque con ciertos privilegios)-. Este TFI me ha contenido, sostenido y expandido en estos meses donde el mundo que conocíamos cambió para siempre. Por fin, cierro esta etapa con una serie de saberes que tenía desordenados, con una dimensión más presente en mi vida, en la que prioricé la lectura de temas que tenía pendientes hace tiempo. Pero además he aprendido mucho sobre la idiosincrasia ecuatoriana, sobre el peso político y moral que tiene la Iglesia en la vida de las

sociedades sudamericanas; también sobre el mapa regional de América Latina, sobre las prácticas, los modos de ser y concebir la vida y el mundo en estos países hermanos pero lejanos; el territorio, las conquistas y las luchas feministas por los derechos sexuales y reproductivos y sobre todo por el aborto. Después de tantos números escalofrantes y datos abrumadores, ratifico que lo personal es político. Y mientras siga habiendo una mujer que tenga que recurrir a un aborto inseguro por falta de información o por un Estado ausente, pues entonces ahí estaré y estaremos desde la enunciación colectiva para seguir apostando a transformarlo todo. De verde, verde abortero.

Bibliografía

Alcaraz, F. (2020). Los embarazos no planificados son menos pero las mujeres en los países más pobres enfrentan más riesgos. *Portal LATFEM periodismo feminista*. Recuperado de <https://latfem.org/los-embarazos-no-planificados-son-menos-pero-las-mujeres-en-los-paises-mas-pobres-enfrentan-mas-riesgos/>.

Arfuch, L. (2014). (Auto) biografía, Memoria e Historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Argentina, 1(1). Recuperado de <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/475/293>.

Betemps, C. (2017). Cuestiones en torno a la colonialidad dentro de los feminismos. *Revista Desde el margen: feminismos transnacionales decoloniales*, (3). Recuperado de <http://desde-elmargen.net/feminismos-transnacionales-decoloniales-cuestiones-en-torno-a-la-colonialidad-dentro-de-los-feminismos/>.

Bidaseca, K. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista decolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Bidaseca, K. (2018). Etnografías feministas posheroicas. La lengua subalterna subversiva de las etnógrafas del Sur. *Pléyade*, (21), 119-140. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100119>.

Elihak T. y Marcus G. (2010). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. En A. M. Forero Angel y L. Simeone, *Beyond Ethnographic Writing*. Roma: Editorial Armando.

García Vargas, A. (2015). Dinámicas de la comunicación para el cambio social en coyuntura: el caso de Wayruro Comunicación Popular (Jujuy, NOA, 1994-2014). En: E. Nos Aldás, A. Arévalo Salinas y A. Farné (Eds.), *#Comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el cambio social* (pp. 399-410). Madrid: Fragua.

- García Vargas, A. (2020). *Sentidos de ciudad. Poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gentili, P. (2018). *Boaventura de Sousa Santos: Construyendo las Epistemologías del Sur. Para un pensamiento alternativo de alternativas. Volumen I*. Buenos Aires: CLACSO.
- Grosso, B., Trpin, M. y Zurbriggen, R. (2014). La gesta del aborto propio. En M. Bellucci, M., *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Marcus, G. (2013). Los legados de Writing Culture y el futuro cercano de la forma etnográfica: un boceto Antípoda. *Revista de Antropología y Arqueología*, (16), 59-80. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81427459004>.
- Martínez, D. C. (2017). 5 mitos religiosos del aborto cuestionados por católicas que lo defienden. *Portal Cartel urbano, periodismo callejero y cultura alternativa*. Recuperado de <https://cartelurbano.com/noticias/argumentos-catolicos-a-favor-del-aborto>.
- Murolo, N. L. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual. *Razón Y Palabra*, 16(1_80), 555-565. Recuperado de <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/585>.
- Murolo, N. L. (2017). Pensar en pantallas: jóvenes, tecnologías, usos y narrativas. En N. D. González y A. P. Nicolosi (Ed.) *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Nichols, B. (2011). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós.
- Ramón Grosfoguel R. (2007). Diálogos descoloniales con Ramón Grosfoguel: Trasmodernizar los feminismos. Entrevista realizada por Doris Lamus Canavate. *Revista Tabula Rasa*, (7), 323-340.
- Rincón, O. (2013). Narrativas fusión, formatos audiovisuales y sabroso popular. En O. Rincón (Comp.), *Zapping TV: El paisaje de la Tv latina* (pp. 39-51). Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Varea Viteri, M. S. (2018). *El aborto en Ecuador: sentimientos y ensamblajes*. FLACSO Ecuador
- Rosero Quelal, O. C. (2013). *Soberanía del cuerpo y clase: Trayectorias de aborto de mujeres jóvenes en Quito*. FLACSO Ecuador
- Zaragocín S. (2019). Cap. 3: Geografía feminista descolonial desde la colectividad. En M. Bayón y N. Torres (Coords.) *Geografía crítica para detener el despojo de los territorios*. Quito: Abya Yala: Quito.

70 anos de telenovela

Uma história de amor com o Brasil que chega ao streaming

Marques Pimentel Danilo

danilocontactoportugues@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes

Resumen

A chegada do Streaming no Brasil vem revolucionando a maneira de assistir às telenovelas pelo público brasileiro. Conhecida como uma obra aberta e com horário diário bem definido na TV aberta, a telenovela ao completar 70 anos vem se adaptando às novas plataformas de exibição. Com a Pandemia, o seu processo de convergência ao streaming foi adiantado e a volta das novelas ditas como clássicas entraram dentro do catálogo de séries e programas da TV Globo dentro do GloboPlay, fazendo com que o público mediante a paralisação das novelas no ar pudessem assistir a outras novelas através da plataforma da forma que quisesse e quando quisesse. Os trailers e as publicidades em torno das novelas antigas acabou chamando o telespectador para migrar à plataforma. Junto a isso, e as comemorações dos 70 anos, a Globo aproveitou e estreou a primeira telenovela do streaming no Brasil: “Verdades Secretas II”, com um formato mais seriado e capítulos menores que iam sendo disponibilizados semanalmente no GloboPlay. A novela é um sucesso e mostrou que o melodrama, apesar de toda a mudança tecnológica, ainda tem fôlego e segue como preferência audiovisual do público no Brasil.

Anos 50, o começo de tudo

21 de dezembro de 2021, é a data em que o Brasil completa 70 anos de exibição de telenovelas e de relação de amor e afeto com o Brasil. A data entrou como parte da comemoração da televisão no Brasil, e exibiu através da Rede Globo, um programa especial com o título, 70 anos esta noite, exatamente no dia em que se comemorava tal feito. As telenovelas no Brasil, tem e é de uma importância cultural tremenda, faz parte da vida diária do brasileiro, sendo muitas vezes questionado, se não seria tanto ou mais como o futebol. O público realmente torce pelos personagens, vibra pelo desfecho, comenta, rir, chora, se emociona. Mas, o papel da novela brasileira é muito mais do que levar entretenimento e contar uma história; é mexer com o inconsciente das pessoas, levar fantasia, criar sonhos, expectativas e esperança. Muitas pessoas acabam se reconhecendo nos personagens, ou na vida deles, na cidade, ou no meio em que gira

a história da telenovela. Por ser uma obra aberta, a novela propicia ao telespectador a ilusão de estar participando do processo criativo. Ser transmitida diariamente dá a esse gênero uma proximidade com relação ao receptor. O telespectador desenvolve uma relação de intimidade com os personagens e com a história. Nesse sentido, ocorre um processo de identificação entre o fruidor da telenovela e os personagens, que se tornam parte da sua família, seus amigos íntimos. Outro fator que ajuda, é que as telenovelas abordam temas nacionais e de conhecimento do grande público. Ela tem o poder de influenciar o comportamento das pessoas, mas por outro lado, ajuda no processo de socialização e acesso à informação da sociedade. Uma relação de amor e paixão, que completa 70 anos, quando em 1951 a primeira novela brasileira “Sua vida me pertence”, escrita por Walter Forster estreia na TV Tupi Paulista, patrocinada pela Coty e produzida pela J. W. Thompson. Foram cerca de 20 capítulos, que duravam 15 minutos em média, exibidos ao vivo a partir de 21 de dezembro de 1951. A partir daí, o Brasil passou a investir pesado na dramaturgia, trazendo produções de teleteatro, série, minisséries e novelas.

Anos 60 e 70, a novela diária

Essas primeiras novelas eram traduções de produções argentinas e mexicanas, um ramo, ainda na época da TV Excelsior, dominado pelas agências de publicidade. Em julho de 1963, às 19h30, na TV Excelsior, a Grande Novela Colgate lançou “2-5499 Ocupado” com o casal que representa a telenovela: Tarcísio Meira e Glória Menezes. A Colgate-Palmolive e Gessy Lever, fabricantes de cosméticos e produtos de limpeza patrocinaram e viabilizaram as primeiras novelas diárias, comprando os direitos de originais argentinos que eram adaptados para o modo brasileiro por autoras como Ivani Ribeiro. O grande salto da telenovela brasileira foi a novela “O direito de nascer”, de 1965 com um estrondoso sucesso. Mas, foi com Beto Rockfeller, em 1968, na TV Tupi, que o Brasil se apropriou do gênero, deu sua brasilidade a trama com roteiros originais e histórias mais realistas, fazendo da década de 70, um grande momento de criação e experimentação dentro do gênero, com sucessos como A Escrava Isaura, que até pouco tempo foi a novela mais vendida internacionalmente, Gabriela, levando à literatura de Jorge Amado, a todos os cantos do Brasil, Irmãos Coragem, que teve mais audiência que jogo da Copa do Mundo e Dancin’ Days, que trazia um Brasil mais

moderno e antenado, o que chamou a atenção dos americanos pelo sucesso e influência da trama nos brasileiros. A novela tem esse grande poder de acessibilidade, trazendo de forma rápida, a polêmica, a cultura, o acesso à informação, o lazer, o estímulo à leitura, hábitos, costumes de variados lugares do Brasil e fora dele, e principalmente a moda. A moda é umas das influências mais perceptíveis ao telespectador. Além disso, com a novela e a moda juntas, conseguiu-se demarcar tempo, época e geração. Como citada, “Dancin days” de 1978, as meias da personagem de Sônia Braga marcaram a década de 70.

“Seguindo o caminho aberto por Beto Rockfeller a dupla (Janete Clair e Daniel Filho) consolidou um novo estilo, a novela- crônica do cotidiano, inspirada no cinema fiel à tradição melodramática do gênero, mas com ênfase no contemporâneo, o que acentuava a sua vertente folhetinesca. As novelas passaram a utilizar diálogos coloquiais e a se referir a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação. O foco das novelas da Globo na expressão da “vida como ela é” é coerente com o mote do Jornal Nacional, lançado pela emissora em 1969, ano da primeira novela contemporânea. Essa produção local fechou mercados concorrentes, tidas como de qualidade inferior, apelativas, feitas para fazer chorar. Em contraste, o produto brasileiro incorporou o humor, a ironia, o sarcasmo; apresentou figurinos da moda e maior densidade nas tramas que assimilaram a crítica de costumes. Referências à cultura nacional foram se expandindo e se tornaram explícitas com o uso das cores da bandeira, entre outros símbolos nacionais” (Hamburguer 2005,)²⁰³

Anos 80 e 90, a novela autoral

O poder de socialização das pessoas que a novela têm feito na sociedade tem sido um ponto positivo para o enredo das novelas, que foi ganhando mais força nos anos 80’, pois acabam virando assuntos, pautas e discussões em “rodas” familiares, entre amigos, no trabalho, assunto nas ruas, nos jornais, nos programas de TV, nas revistas,

²⁰³ Hamburguer, Esther. *Brasil Antenado: A sociedade da Novela*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005. p.85

e atualmente, nas redes sociais, fazendo com que a vida dos personagens entrem na realidade. Que telespectador não se perguntou em 1988, *Quem matou, Odete Roitman?* em 24 de novembro, quando o autor Gilberto Braga livrou-se da grande vilã da sua vida, interpretada por Beatriz Segall. A personagem levou três tiros à queima roupa no capítulo 193 da novela "Vale Tudo" da Rede Globo. O mistério durou 13 dias, mas dominou todas as conversas pelo país. O Brasil parou diante da TV em 06 de janeiro de 1989 para conhecer o criminoso no 204 e último capítulo. Isso é só um pequeno exemplo do que uma novela é capaz, pois muitas outras tramas pararam o país, como Roque Santeiro, Pantanal, O Rei do Gado, Laços de Família, Mulheres Apaixonadas, O Clone e Avenida Brasil.

“Expressando o debate gerado pela novela (Vale Tudo) no dia em que o último episódio foi ao ar, uma manchete da Folha de São Paulo tematizou suspense: O país descobre hoje à noite quem matou Odete Roitman. A repercussão estava fora do controle. Alguns dias antes, talvez não se dando conta de que o espaço do folhetim possivelmente se transformara na arena de problematização da Nação, autores da novela manifestaram sua preocupação com o fato de que novela pudesse estar “desviando” a atenção popular na vida pública. Independentemente das intenções dos profissionais que fizeram a novela, Vale Tudo mobilizou uma experiência emotiva de falência Nacional. Enquanto afirmação de impotência diante do rumo das coisas, abriu espaço para a expressão coletiva de sentimentos diferentes e contraditórios sobre os rumos da nação.”²⁰⁴

Outra grande virtude da telenovela foi abrir espaço à quebra de tabus, como o primeiro beijo na boca entre Vida Alves e Walter Forster: um simples toque de lábios, com a boca fechada que escandalizou boa parte do público conservador da primeira telenovela. Quebrar tabus tem sido um dos pontos altos das novelas, desde 1951. Autores e roteiristas, percebendo toda essa influência começaram a “jogar” temas que eram considerados delicados para serem tratados ou situações que pudessem fazer o público refletir e pensar sobre; era uma forma também de saber se certos temas eram bem recebidos pelo público e até que ponto se poderia passar do limite. Era e é como se

²⁰⁴ Ibidem. p.116

a novela fosse um grande termômetro da sociedade brasileira, em que ela reflete o nível de avanço e evolução da própria nação. Essas novelas da década de 90 e 2000, ficaram conhecidas como as *novelas autorais*, a novela de autor, que possuía uma estética e assinatura muito pessoal do próprio autor que escrevia, como Manoel Carlos, Glória Perez, Benedito Ruy Barbosa e Gilberto Braga, onde traziam temas que iriam se transformar em pauta de debate na sociedade. A novela, portanto, ajudou no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira quebrando tabus impostos pela sociedade. Além disso, com seus temas sociais a novela acabou propagando em massa, assuntos importantes como o não uso das drogas, as campanhas médicas e etc, trazendo isso como marca da novela brasileira nos anos 90' e 2000', as chamadas *novelas intervenção*, prestadoras de serviço. As novelas então, passam a introduzir temas polêmicos onde ajudam a propagar assuntos desconhecidos pelo grande público, como por exemplo, a clonagem humana em "O Clone" de Glória Perez. A novela acaba discutindo também, outros temas como alcoolismo, prostituição infantil, doenças como AIDS, câncer, dengue e campanhas do governo contra as drogas, e tantos outros. Algumas novelas misturam boa ação com o *merchandising social*, como no capítulo do dia 09 de março de 1996, no qual a novela "*Explode Coração*", também de Glória Perez, mostrou a foto de uma criança desaparecida há dez anos. Seis dias depois, a mãe, Rosemary Pedrosa Araújo, reencontrava seu filho Célio, que havia sido levado embora pelo próprio pai. O tema da novela da Globo ajudaria a localizar outros 64 filhos desaparecidos na vida real.

“As referências ao universo exterior à narrativa que durante anos foram consolidando a novela como uma espécie de vitrine de moda, notícia e comportamento, assumiram papel explicitamente de intervenção em histórias que se ofereceram ao público também como prestadora de serviço (...) novelas como *Explode coração*, *O Rei do Gado*, *O Clone* e *Mulheres Apaixonadas* expandiram seu raio de ação para se colocar como conexão efetiva e de duas mãos entre telespectadores e entre telespectadores e autores. O caráter folhetinesco do gênero, escrito enquanto vai ao ar e aberto a interferências externas da narrativa presente no flerte com documentário, abre-se para ações de marketing social que muitas vezes envolvem mais que a eventual publicidade de algum trabalho beneficente. Essa vertente da novela parece resultar do

trabalho de autores que ao contrário da antiga concepção pluralista que negava a capacidade de mudança do veículo, assumem e procuram manipular o poder transformador do meio televisivo em ações que se justificariam o seu caráter de unanimidade. O ecletismo do gênero que admite referências políticas, musicais, de moda e consumo no mesmo registro, permanece.”²⁰⁵

Anos 2000, o merchandising social

Alguns autores gostam de introduzir em suas novelas temas apelativos, que chamam a atenção do público e que causam assunto em todos os meios, como Manoel Carlos, que em “Laços de Família” introduziu o namoro de uma mulher com mais de 40 anos de idade com um jovem de 24, e a doença de Camila, interpretada por Carolina Dieckman, que venceu a leucemia e ajudou o Brasil a conhecer de perto os efeitos da doença. Silvio de Abreu é craque em trazer assuntos polêmicos para suas histórias como a união homossexual entre mulheres na novela “Torre de babel” de 1998, entre as atrizes Cristiane Torloni e Silvia Pfifer, que na época não foi aceito pelo público. Diferente do merchandising comercial, o *merchandising social* não implica custos, mas defende temas relacionados aos problemas sociais introduzidos principalmente nas novelas. Neles, o autor envolve temas reais à ficção. Essa inserção de ações sociais nas novelas serve como uma iniciativa para despertar a sociedade no sentido de informar ao receptor, podendo estimulá-lo a uma reação ou ação pela causa abordada na história por meio desse merchandising. É muito difícil encontrar uma novela que não passe uma mensagem. E não é apenas a “moral básica da história”, mas por sua popularidade, as novelas podem ser grandes produtoras de discursos de tolerância, preconceito, abuso de poder, entre outros. Seja algo como um beijo gay ou um empregada doméstica, mensagens sociais fazem parte do roteiro de uma novela, direta ou indiretamente, que marcaram as novelas da metade dos anos 90, e principalmente na primeira década dos anos 2000, com *Laços de Família*, *Páginas da Vida*, *América*, *Mulheres Apaixonadas* e *O clone*.

²⁰⁵ HAMBURGUER, Esther. *Brasil Antenado: A sociedade da Novela*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005. p.131

A novela chega portanto hoje, atravessada por esse *merchandising social*, trazendo a realidade do Brasil de forma plena em que o telespectador “confunde” a ficção e a realidade em que a trama passa a ser parte também do seu próprio debate na vida. A partir daí, a novela acabou substituindo a maledicência entre os vizinhos, neste mundo em que nos trancamos em casa. É criado um mundo para as pessoas participarem da vida alheia. O público é apresentado aos personagens, sabe se de suas vidas e seus problemas, a cada ação deles, conflitos e temas tabus em que os próprios personagens terão que resolver e se afetar com aquilo, gerando no público uma empatia, em que ele talvez se coloque naquela situação e se pergunte: O que eu faria? Como eu agiria? Como eu trataria esse assunto? Como eu comentaria sobre esse assunto. O comentário, então, é como uma fofoca real. As tramas seguem uma linha comum ao gênero do melodrama: amores divididos, conflitos de classes sociais, intrigas, etc. Os protagonistas são sempre quase heróicos e próximos da perfeição. Os antagonistas são maléficos e fazem de tudo para prejudicar seus inimigos. Os finais, sempre felizes, promovem a ascensão dos mocinhos às classes mais altas e castigam os vilões por suas maldades. O final feliz é considerado como parte integral do esquema, uma "regra do jogo". Todos sabem que será feliz, portanto, o que leva o telespectador a acompanhar a trama é o como, ou seja, a maneira para qual os personagens vão caminhar até o desfecho, como eles vão lidar com os conflitos e temas que irão aparecer.

Novela e as redes sociais

A novela, portanto entra na segunda década do ano 2000, a partir de 2010, com um novo elemento, a audiência das redes sociais, o comentário advento da internet, que traz um novo público, um novo telespectador que assiste a novela através dos comentários das redes sociais; enquanto ele assiste, ele também comenta nas redes, dá o seu parecer, o seu olhar sobre aquele assunto, faz a fofoca real. É esse diferencial que tem o seu ápice na nova década a partir do final de 2010 com redes sociais como Orkut e Facebook. Em um mundo onde as pessoas estão cada vez mais conectadas através da internet, assistir televisão tornou-se de fato uma experiência coletiva. Além de ajudar os produtores a entender melhor a sua audiência, a interatividade proporcionada pela web abre novos caminhos para a mídia convencional. A TV está sempre fazendo propaganda dela mesma, ou seja, exibindo trailers e pilotos de programas da sua

própria programação; no entanto, agora esses anúncios estão por toda parte fazendo com que 25% dos telespectadores relatem tomar conhecimento da grade de programação através das redes sociais. Uma forte referência para o que está sendo exibido em determinado momento na TV é o Twitter com seus Trending Topics, principalmente dos últimos capítulos das novelas. Isso se tornou bastante visível em 2012 com a novela *Avenida Brasil*. Durante a sua exibição podíamos acompanhar uma verdadeira enxurrada de postagens nas redes sociais a respeito da trama e dos personagens. Pela primeira vez um número tão grande de espectadores pôde ser observado interagindo com a programação ao mesmo tempo em que se assistia a novela usando novos dispositivos para interagir nas redes sociais e comentar sobre o que se passava no capítulo da novela. Nessa era do compartilhe, os usuários então passam a compartilhar opiniões e eventualmente se referem àquilo que mais lhes agrada. É uma audiência de televisão cada vez mais conectada, que utiliza simultaneamente seus dispositivos móveis enquanto fica ligada na programação da TV. O resultado é o engajamento quase instantâneo do público. O aparecimento da chamada segunda tela de tablets e smartphones é uma das principais características da nova década, enriquecendo ainda mais a experiência de assistir novelas. Com o sucesso de *Avenida Brasil*, na tela, fora da tela e nas redes, observamos o contexto midiático de convergência e diálogo entre os mais diversos meios, seja impresso, internet ou televisão. Os avanços tecnológicos, iniciados lá nos anos 90' e o advento de novas interações, proporcionadas pelo desenvolvimento das ferramentas digitais atuais, também permitiram que surgissem novas formas de comunicação, de forma a manter a interação com o público e valorizar os produtos, diferenciando-os das múltiplas plataformas de mídia. É nesse contexto que se instala a tendência da nova proposta transmídia nas telenovelas brasileiras como em *Cheias de Charme*, *Totalmente Demais*, *Geração Brasil* e *A dona do pedaço*, marcando a 2^o década dos anos 2000.

Pandemia, Melodrama e Streaming

É com essa característica, e com a chegada do Streaming no Brasil, que a novela passa por uma revolução. No Brasil, o hábito de assistir novelas é marcado desde o final da década de 60, por horários bem definidos e irremovíveis. É esse o segredo que foi primordial na consolidação do gênero, criar hábitos no telespectador; fazer com que

ele se acostumasse com a programação, com os horários das novelas divididos em 17,18, 19, 20 e 22h, a partir da Central Globo de Produção, que passou a produzir novela numa visão mais industrial, voltando-se e transformando o público alvo, mantendo-se atento às faixas etárias, criando tema, duração, gêneros, horários e apelos comerciais mais fortes.

“O segredo da televisão é comum a outras empresas que produzem para o grande consumo, é o posicionamento correto diante de seu mercado e a entrega de um produto adequado, capaz de conquistar a confiança dos consumidores. Isto é, uma boa estratégia de marketing, forma-se o hábito, que é a consequência e não causa. Para habituá-lo a ver o nosso canal precisamos colocar no ar um produto que você e o mercado estejam dispostos a consumir. E você e o mercado tem que confiar que assim que aquele produto acabar vai ser substituído por outro que mereça igual confiança. Na relação do hábito passa a existir também a afetividade. O espectador fica habituado a ver televisão porque passa ter afeto por ela. O segredo da novela está em como criar o hábito.”²⁰⁶

Nesses 70 anos de telenovela, esse hábito de assistir novelas em determinado horário e dias da semana, sempre foi seguido à risca, como forma de estrutura de programação e de publicidade, raras foram as vezes em que se interrompeu a exibição de novelas, seja por jogos importantes de futebol ou algum pronunciamento governamental. Porém, vem 2020, o último ano da última década. Um ano diferente. Um vírus mortal tomou conta de todo o planeta. A população brasileira, ainda sem saber muito do que se tratava e em meio a rumores e muitas informações desencontradas, se viu perdida, e muitas vezes incrédula com o que estava acontecendo. Era real o que se dizia pelas ruas? Um vírus mortal, vindo da China, estava devastando a Europa, e vindo para a América Latina. Com tanta informação e desinformação ao mesmo tempo, numa era de fake news, o brasileiro recorreu a sua mais fiel amiga: a televisão. Com a sensação de que o jornalismo televisivo era mais confiável, e suas fontes mais respeitáveis, o brasileiro passou a assistir ainda mais televisão, e a confirmação de que o vírus coronavírus, que desencadeia a Covid-19, era real, se deu quando de repente as novelas

²⁰⁶ Lencar, Mauro. *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro, SENAC rio Editora, 2002: 56

que vão ar a 70 anos pararam de serem exibidas. Essa paralisação, era a resposta de que alguma coisa realmente grave e real estava acontecendo. Nunca antes, na história das telenovelas, e principalmente das novelas da Globo, haviam tido suas gravações interrompidas de maneira total por decisão da própria emissora - os únicos casos de terem capítulos retirados do ar e produções paralisadas aconteceram durante a censura pelo regime militar na década de 70.

Em março de 2020, a TV Globo, por exemplo, estava no ar com a exibição de quatro novelas: *Malhação*, *Éramos Seis*, *Salve-se quem puder* e *Amor de Mãe*. Já a TV Record com *Amor sem Igual*. Com a pandemia mundial do novo coronavírus, ficaram suspensas suas gravações e exibições das novelas: *Malhação*, estava no final da temporada, *Amor de mãe*, que estava em sua reta final, *Salve-se quem puder*, que estava há pouquíssimo tempo no ar e *Os tempos do Imperador*, que estava sendo gravada para estrear em abril, no lugar de *Éramos seis*, que não precisou ser cancelada já que estava em sua semana final de gravação. *Amor de mãe*, a novela das 21, que estava entrando no clímax de sua trama, foi interrompida às pressas, sendo exibido um capítulo especial em que encerrava a novela como se fosse a “1º temporada de uma série”. Quando o maior produto da televisão brasileira, a novela das 21h sai do ar, o brasileiro, percebe então que de fato o vírus estava invadindo o país. A solução da Globo, foi trazer de volta ao ar a novela *Fina Estampa*, uma produção de muito sucesso que foi ao ar 10 anos atrás, com dramaturgia de Aguinaldo Silva que trazia Lília Cabral e Christiane Torloni como protagonistas. Os únicos programas de tempo simultâneo eram os telejornais. O telespectador sentiu fortemente isso, já que uma das características das novelas, era a sua interação com a novela que ele sabe que está sendo gravada quase que simultaneamente com sua exibição, o que é chamado por muitos de obra aberta. Com essa característica em pausa, o telespectador virou os olhos para outra produção que está no ar há mais de 20 anos: *Big Brother Brasil*. A casa mais vigiada do país, se tornou a telenovela das 21h. Era o único programa de entretenimento, que era ao vivo, que se passava na realidade e com um plus, seus participantes não sabiam do que acontecia aqui fora. O *Big Brother Brasil* chegou à 20ª edição, a qual foi composta por candidatos inscritos (pessoas anônimas) e convidados (atores, músicos, atletas profissionais e influencers) e foi um estrondoso sucesso sem precedentes nas história da TV, em termos de audiência e publicidade. Com a final do *Big Brother*, o telespectador carente de algo novo no ar, e imaginando que o pior da

pandemia estava indo embora, começou a se perguntar sobre as novelas. Voltam ou não? A pandemia, ao contrário, mostrava sinais de piora com mais casos diários e mortes a cada dia, e a TV Globo, decidiu seguir com as reprises das novelas. Com o fim de *Éramos Seis*, no horário das 18, a emissora decidiu colocar no ar *Novo Mundo*, a novela que contava a história de Dom Pedro I foi escolhida já que a novela que entraria no ar *Nos Tempos do Imperador*, era a continuação da história de *Novo Mundo*, agora com trama se passando com Dom Pedro II. Por ser uma novela de época, em que se utiliza de muitos figurantes, a produção foi paralisada. No horário das 19h, a emissora decidiu reprisar *Totalmente Demais*, uma trama leve que trazia Marina Ruy Barbosa como protagonista. Já com o fim de *Fina Estampa*, a novela de Glória Perez, *A Força do Querer* voltou ao horário nobre. Se pensava que em julho e agosto, as produções retornariam e as reprises ficariam de fora da grade da emissora no segundo semestre, o que não aconteceu, devido ao aumento dos casos do coronavírus no país. A emissora então exibiu, uma novela solar, que se passava no Nordeste brasileiro, *Flor do Caribe* e no horário das 19, *Haja Coração*. Malhação: Toda Forma de Amar, teve a temporada encurtada em função da pandemia, para substituí-la, *Malhação — Viva a Diferença* voltou ao ar no início de abril. Outras reprises foram ao ar como *Império*, ganhadora do Emmy em 2015 e *Pega-Pega*. Com essas reprises então fazendo um sucesso incrível na grade da emissora, trazendo de volta ao público uma memória afetiva com as tramas denominadas clássicas, a TV Globo, numa sacada de mestre percebe um grande momento para lançar a volta dos clássicos à plataforma de streaming GloboPlay da própria emissora, lançando ao catálogo, novas e já conhecidas tramas que estão enraizadas na memória afetiva do telespectador, com um teaser cantado por nada menos que o rei, Roberto Carlos: “Eu voltei”. Trabalhando essa memória afetiva, a Globo, traz a divulgação da volta dessas novelas em seu catálogo na plataforma de streaming através de imagens de cenas marcantes e seus personagens. Ao relançar as novelas nessa plataforma, em agosto de 2020, e em todos os outros canais de comunicação como facebook, youtube, instagram, a Globo usa o slogan: “Os clássicos estão voltando pra ficar no Globo Play!”, com uma campanha publicitária que invadiu a TV, embalados com o fundo musical na voz do cantor Roberto Carlos, um dos cantores com maior número de temas em novelas, “O Portão”, de Roberto Carlos, em uma rara liberação de uma canção do Rei para publicidade.: “Eu voltei. Eu voltei agora pra ficar porque aqui é o meu lugar.” [https://youtu.be/68K9_hAVMPw] O refrão,

faz uma metáfora clara com a volta das novelas que fizeram sucesso em décadas anteriores, com cenas que ficaram na memória afetiva da população brasileira e que agora estarão de forma definitiva no catálogo da plataforma, onde o público pode assisti-lo, quando quiser, como quiser e onde quiser. São essas variadas possibilidades e formas de assistir a telenovela, que rompe com o tradicional hábito diário demarcado pelo horário. Ele segue, mas se mistura ao novo modo de exibição. Passa-se então a existir, a novela diária, que é exibida em um horário pré -definido, e a novela, em que o público também pode voltar a vê-la quando quiser ou até mesmo rever um capítulo ou buscar um capítulo em que por algum motivo não conseguiu assisti-lo naquele dia e horário pré-estabelecidos pela emissora. Nesse caso, a telenovela compete portanto com as famosas séries que também são exibidas e catalogadas nessas mesmas plataformas on demand.

“Quando assistimos a reprises ou a programas especiais que relembram trechos de telenovelas, reavivamos as lembranças que são associadas aos elementos emocionais que fazem parte da história do próprio telespectador e, por isso, revivemos um determinado sentimento. Segundo Nora (1989), enquanto a história representa o passado, a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. É desta maneira que “a telenovela atua como um produtor e uma fonte de armazenamento de dados do presente atuando na composição da memória coletiva como uma vertente de grande potência pelo seu poder de abrangência e reiteração.” (Motter, 2001: 18)”

Essas novelas agora estariam disponíveis para serem vistas e revistas de forma completa, pelos assinantes da plataforma 24 horas por dia por qualquer meio, seja TV, celular ou tablet. A ideia da emissora é lançar uma novela clássica a cada quinze dias, tendo como reportagem especial domingos quinzenais, dentro do programa *Fantástico*, uma revista eletrônica que faz parte da programação da TV desde 1970, que marca a programação dominical no Brasil até hoje. O programa fala sobre a novela a ser relançada no *GloboPlay*, as vezes fazendo um paralelo com alguma notícia atual onde traz a pauta ou simplesmente aproveita para divulgar não só a novela que entrará no catálogo como também a própria plataforma, mostrando em não só querer atrair o telespectador que possui uma afetividade com a novela como também trazendo um novo telespectador e público. A forma como é feita os *teasers* e a campanha de

divulgação, tanto da *GloboPlay* como do canal VIVA, dessas novelas, é feita com uma edição de caráter jovial, trazendo uma narrativa com elementos puramente atuais com recursos que por muitas vezes são usados em construção de *memes* pelo público jovem que usa as redes sociais, como o *twitter*. Exemplo disso, é o teaser da novela *Torre de Babel*. A novela de 1998, que parou o Brasil na época para descobrir quem havia explodido o shopping Tower, voltou ao *GloboPlay* em setembro de 2021 ao catálogo. O teaser, ou a campanha publicitária, trazia como música de fundo, com ritmo musical funk (ritmo carioca oriundo das favelas cariocas do Rio de Janeiro, muito escutado por jovens de todo o Brasil). Ou o tease da volta de *Vale Tudo*, novela que marcou o Brasil em 1988 e voltou em 2020, com um teaser fazendo uma alusão de que o Brasil segue como em 1988. [<https://youtu.be/Mg4zJixUymQ>] O momento atravessado pela pandemia, não só adiantou os lançamentos das novelas no catálogo, como ajudou a aumentar o número de assinantes do *GloboPlay* que com o aumento do seu catálogo fez o número de assinantes até novembro de 2020 chegar a 20 milhões, ultrapassando o número de assinantes da concorrente *NetFlix*. Conhecendo o mercado nacional, a Globo apostou suas fichas no *Globoplay*, trazendo para o público não só séries e filmes, mas também suas telenovelas, o que foi um dos grandes chamarizes para atingir a marca desses milhões de usuários únicos ativos. Com o sucesso da plataforma, a Globo então, estreia a primeira novela totalmente inédita depois de quase 2 anos sem nenhum lançamento na grade da emissora em relação às telenovelas, (mesmo apesar de *Amor de Mãe*, ter voltado ao ar para os capítulos finais, onde os personagens também estavam vivendo na pandemia e *Salve-se quem puder*, que voltou com os capítulos iniciais sendo exibidos novamente, para o público voltar a entender a trama, não eram lançamentos).

Em 20 de outubro de 2021, começa então um novo capítulo e uma nova fase na história das telenovelas que se inicia. Exatamente quase, 70 anos depois, quando estreou em 21 de dezembro de 1951, a primeira telenovela da televisão latinoamericana, a TV Globo, junto a sua plataforma de streaming *GloboPlay*, lança, de maneira inédita, sua primeira telenovela em Streaming, *Verdades Secretas 2*, que foi exibida primeiramente na plataforma, antes da TV aberta. É preciso lembrar que, em 2019, a Globo exibiu simultaneamente a novela *Órfãos da Terra*, na TV aberta e no *GloboPlay*, mas ainda não tinha lançado uma novela totalmente pelo streaming.

“Em abril de 2019, após a estreia de Órfãos da Terra, a Globo anunciou que os capítulos da ficção estariam disponíveis no Globoplay com um dia de antecedência à exibição na televisão aberta. É a primeira vez que a empresa adota tal estratégia com uma telenovela, produto televisivo que, ao longo dos anos, se incorporou à cultura do Brasil de tal forma que passou a se caracterizar como uma verdadeira narrativa da nação (Lopes, 2009).”

Verdades Secretas 2, [<https://youtu.be/zFZdx6nGeLY>] se transforma portanto num marco que abre um novo capítulo na história e no futuro das telenovelas e encerra outro: o típico costume de assistir telenovela em uma determinada franja horaria pela TV aberta. Em um feito, que trouxe a curiosidade do público, seu primeiro capítulo foi exibido on-line totalmente grátis, inclusive para não assinantes em uma live ao vivo, sendo transmitido por todos os canais da plataforma. Assim que a transmissão terminou, outros nove capítulos ficaram disponíveis na plataforma GloboPlay. Dessa vez, porém, apenas clientes terão acesso ao conteúdo. Com uma explosão de publicidade, incluindo um trailer para maiores de 18 anos, a estreia da telenovela parou o Brasil, sendo um dos assuntos mais comentados nos meios e nas redes sociais. Tida como “*a primeira novela feita para o streaming*”, a produção dá continuidade à história de Angel (Camila Queiroz), que foi de menina inocente a acompanhante de luxo assassina na trama de 2015 exibida na TV Globo no horário das 23h. De acordo com a análise do Obitel de 2020, em que o tema foi o *Melodrama em tempos de Streaming*, ficou claro, que mesmo com as novas possibilidades de produção e de exibição, tanto no Brasil como em outros países, o aumento do consumo de produção por parte do streaming, tendo o Brasil com uma capacidade alta de produção em comparação com outros países, trazendo desde 2017, uma tendência de menor presença de títulos de fora, sendo a telenovela o formato que mais se vende e se compra. Além disso, o observatório observou que o melodrama se mantém na narrativa das séries e dessas novelas exibidas no streaming, onde os personagens vão superando seus conflitos. A telenovela então segue sendo o gênero melodramático por excelência, ainda que muitas ficções não se registrem no realismo, mas sim seguem no caminho do melodrama, tendo sua matriz cultural mantida, imprimindo um tom e uma forma melodramática.

“Inseridas no contexto das práticas digitais e dos fenômenos de globalização da cultura, as ficções de TV no Brasil acompanham um movimento de desterritorialização da produção e do consumo sob a condição de combinar o melodrama e os traços identificadores das narrativas nacionais às novas possibilidades tecnológicas. A experiência realizada com Órfãos da Terra nos permite afirmar que o modelo narrativo convencionalmente atribuído às telenovelas brasileiras – no qual o melodrama se vincula fortemente à problemática da identidade nacional – tem aberto espaço para experimentações e inovações que desafiam regras anteriores. Trata-se de mais um sintoma do atual cenário de (re)arranjos narrativos e tecnomercadológicos que, no âmbito do audiovisual nacional e global, tensionam cada vez mais as fronteiras entre novas mídias e mídias tradicionais.”²⁰⁷

Com essa iniciativa, se abre um grande campo para as produções de telenovela, já iniciado pela própria plataforma *GloboPlay*, ao lançar seu catálogos de novelas como um chamariz diferencial da plataforma e a NetFlix, que já anunciou a produção de novelas no Brasil em 2022, contratando inclusive atores que tiveram fim de contrato com a Globo. A Globo chegou a lançar ainda em 2021, um teaser com o slogan: *Chega de Saudade, as novelas da Globo estão voltando*, [<https://youtu.be/dn4awoutEok>] onde explicava ao público fiel das novelas, quais estavam sendo gravadas, quais iriam ao ar e quais estavam em produção por causa da pandemia. Nos resta saber, a futuro, se o público, tanto antigo como novo, vai se transpassar a assistir suas tramas de uma forma nova e livre, cheia de possibilidades, seja pelo público que quer assistir em horários diferentes e através da tela de um celular, ou seja pelo público que prefere ligar a TV, sentar em seu sofá e saber que em determinado horário será exibido a “sua” novela, ou seja pelo público que através da memória afetiva quer rever uma novela que marcou sua vida ou seja aquele novo público que é fã de série e agora que assistir as telenovelas mais curtas. Só o tempo irá dizer, no mais, a Globo pensando em tudo isso junto, lança uma superprodução agora em março de 2022, em forma até mesmo de comemoração dos 70 anos de telenovela, o remake (já sinalizando a memória afetiva

²⁰⁷ Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Guillermo Orozco Gómez, Anuário Obitel 2020 – O melodrama em tempos de streaming, Editora Globo, 2020.

de um público) da telenovela *Pantanal*, um estrondoso sucesso de 1990, na extinta TV Manchete. A novela que ainda não estreou, está sendo aguardada como a “*volta do novelão das 21h*”, depois de 2 anos sem novela nova nos antigos moldes e hábitos, já que *Um lugar ao sol*, [<https://youtu.be/Vy7lrLnO35wue>] que estreou em novembro 2021, foi exibida, já totalmente gravada, perdendo a característica de obra aberta. *Pantanal*, está na memória do público brasileiro, que trouxe um Brasil rural, um Brasil natureza, um Brasil de belezas naturais na década de 90. Uma história de amor, no coração do Brasil. Com um clip de divulgação de alta qualidade, [<https://youtu.be/Mfqv7V4q03M>] a novela está sendo muito aguardada pelo público, tanto antigo, como novo.

Além do remake de *Pantanal*, a Globo, celebrou este 70 anos de telenovela no Brasil, com uma programação especial e um programa chamado *70 anos esta noite*, em 21 de dezembro de 2021, data exatamente 70 após a primeira exibição da novela “*Sua Vida me pertence*” em 21 de dezembro de 1951. No programa, artistas consagrados celebraram o marco revendo cenas e debatendo sobre o assunto; além disso, um clip especial [<https://youtu.be/wI8bpUOFd28>] foi passado na programação durante todo o mês de dezembro, que emocionou os telespectadores, onde puderam rever cenas antológicas da teledramaturgia brasileira, que ainda estão na memória do telespectador brasileiro nesses 70 anos. Com a volta de *Pantanal*, a TV brasileira confirma e aposta, apesar de dois anos difíceis, uma vez mais nas histórias nacionais e no gênero telenovela como carro chefe do audiovisual do Brasil. Que *Pantanal*, repita o mesmo sucesso de sua primeira versão, que possa unir o Brasil, seja pela TV aberta ou pelo streaming, mas que faça com que o público volte a torcer, vibra, se emocionar, e agora a comentar através das # os capítulos da “sua” novela preferida, e que possa ser um novo recomeço e começo para que venham mais 70 anos de histórias, emoções, choros, risos e amor. Parabéns telenovela brasileira. Vida longa.

Bibliografia

- Alencar, M. (2002). *A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC rio Editora.
- Hamburguer, E. (2005). *Brasil Antenado: A sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

- Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1).
- Schiavo, M. (1995). *Merchandising Social: Estratégia Eficaz de Educação Para Grandes Audiências*.
- Ricco, F. y Vannucci, J. A. (2017). *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo: Matrix.
- Filho, D. (2001). *O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Motter, M. L. (2000/2001) A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, (48), 74-87.
- Vassalo de Lopes, I.. Gómez Orozco, G. (2020). *Anuário. Obitel 2020 – O melodrama em tempos de Streaming*. Editora Globo.

Capítulo 7

Educación, formación y oficios del cine

Alumnos frente a cámara: representaciones sociales de estudiantes de secundaria en el cortometraje documental “Las Mujeres Maravilla”²⁰⁸

Cabrera, Sofía

sofia.cabrera@mi.unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba

Gorga, Evelyn

gorga.evelyn@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba

Guerra, Franco

franco34990270@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Esta ponencia abordará un análisis sociosemiótico del cortometraje documental: “*Las Mujeres Maravilla*” realizado en el año 2017 por alumnos del colegio CENMA Anexo 107, Barrio Colinas de Bella Vista de la provincia de Córdoba, en el marco del proyecto de extensión de la UNC “*Proyectando desde la Escuela*”. El mismo apunta a que los alumnos de escuelas secundarias públicas de la provincia que participen se pregunten: “¿qué hacer después del secundario?”.

Partiendo de este interrogante buscamos reconocer cómo se construyen, a partir del cortometraje, las experiencias de pasaje desde el secundario a la universidad, y como las cuestiones de género se representan en el mismo.

A partir de la definición de “cine de lo real” (Campo, 2012), y los recursos con los que opera el lenguaje audiovisual, se enmarcan las narrativas acerca de las experiencias de estudiantes reflejadas en el cortometraje, objeto del presente análisis.

Se comprende que el cine documental, no puede dar cuenta de lo real en su totalidad, sino que recorta y nos ofrece una construcción parcial y localizada de esa realidad. Según Sorlin, lo que registra la cámara son “cosas reales” pero en tanto que percibidas, reconstituidas o imaginadas por el conjunto del equipo realizador, no pueden ser consideradas más que como “representaciones” (Sorlin, 1985). Esta reconstitución en función de una percepción se aprecia claramente en los planteos de cámara, los planos realizados, los espacios registrados y los testimonios de los alumnos.

²⁰⁸ A los fines de facilitar la lectura de este proyecto no se utilizan recursos tales como "x", "@", "as/os", en los casos en los que ha sido inevitable el uso del masculino plural, dadas las formas usuales del idioma español. Es deseable que se considere la intención no binaria del autor de este proyecto.

Introducción

“*Mujeres Maravilla*”, es un cortometraje documental realizado en el año 2017 por estudiantes de la escuela CENMA Anexo 107, Barrio Colinas de Bella Vista de la provincia de Córdoba. El cortometraje es parte (junto con otras producciones de diversas escuelas de nivel secundario) de un proyecto de extensión de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y el Departamento de Orientación Vocacional de la Dirección de Inclusión Social de la Secretaría de Asuntos Estudiantiles, la Facultad de Psicología y la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC) a través de la cátedra Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual (Taller III) en coordinación con el Centro de Producción e Innovación en Comunicación (CePIC), denominado “*Proyectando desde la Escuela*”. El proyecto implica la vinculación entre estudiantes universitarios y estudiantes del último año en dos escuelas secundarias (IPEM) y dos secundarias para adultos (CENMA) públicas de la provincia. El proyecto apunta a que los alumnos que participen se pregunten “*¿qué hacer después del secundario?*”.

El objetivo del artículo es dar cuenta del análisis y reflexión que hemos realizado al visualizar el cortometraje “*Mujeres Maravilla*”. Buscamos responder a la pregunta ¿Cómo se construye en este texto audiovisual la experiencia de pasaje desde el secundario a la Universidad?

Se busca dar cuenta, de cómo se construyen las experiencias, deseos, historias que los estudiantes quieran contar, viendo y analizando las imágenes y sonidos puestas en el montaje del documental para construir el discurso audiovisual. De esta forma, podemos decir con Nichols, que “en el género documental *vemos y analizamos imágenes del mundo y, lo que éstas ponen ante nosotros, son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas*. (Nichols, 1997: 13).

Abordaje teórico

Entendemos a la educación como una práctica social, la cual busca mejorar a la persona de manera integral y no parcial. Es decir, la educación es una práctica intencional. (Bambozzi, E. 2005: 14). Partiendo de esto, los documentales

desarrollados durante el proyecto, en el que está incluido el cortometraje a analizar, no tratan de ser una herramienta meramente didáctica en el cual los alumnos sean sujetos pasivos. Si no, que tiene la intención de dar lugar a que los alumnos sean los creadores y realizadores de sus propias historias. En este sentido, se plantea *"una pedagogía que sea receptiva a las historias, los sueños y las experiencias que los alumnos llevan a la escuela."* (Giroux, 2003: 203).

Nos podríamos preguntar: ¿Por qué enseñar a hacer cortometrajes documentales en las escuelas?

Producir documentales nos ayuda a pensar y a saber mirar. Esa es la intención del *Proyectando*, que los alumnos puedan entender y construir un relato a través de imágenes y sonidos. Como dice Eduardo Russo *"Filmar para ver, filmar para pensar son la contrapartida de un ver para filmar y pensar lo filmado... para seguir filmando, escribiendo, hablando sobre (y desde) el cine."* (Russo en Comolli, 2007: 12).

El género documental se encarga de contar aspectos de la "realidad". No representa "lo real", sino que es una construcción. Dice Nichols que *"los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones."* (Nichols, B. 1997).

Pero ¿Por qué ver y analizar este tipo de cortometrajes?

Siguiendo a Coutinho, entendemos que lo real se modifica a partir de la intervención de la cámara, del equipo de producción incluyendo a realizadores y que al mismo tiempo éstos son transformados durante el proceso realizativo: *"El documental es esto, el encuentro entre el cineasta con el mundo –en general socialmente diferentes– intermediado por una cámara que le da un poder, y este juego es fascinante. Para mí, lo fundamental del documental sucede en el instante del encuentro o no sucede. Y si no sucede no hay película. Y como uno depende enteramente del otro para que suceda algo, hay que entregarse para ver si sucede."* (Coutinho en Labaki y Mourão, 2011: 97).

Si bien, en estas líneas, el énfasis está puesto en la legitimidad del documental para dar cuenta del mundo, tenemos presente que antes que documental es cine y, por tanto, arte.

Es a través del arte donde los estudiantes se apropian de los sentidos simbólicos que presentan las obras para utilizarlos en sus propios proyectos de construcción identitaria. El vínculo “personal” con la obra es lo que les permitirá construir sus propias interpretaciones y opiniones sobre la misma. Pero el objetivo final, tal como señala Imanol Agirre, es que las actividades permitan al espectador re pensarse a uno mismo –individual y socialmente– a través de la obra de arte. (Agirre en Augustowsky, 2016: 48).

En este sentido el arte y la educación se relacionan en las pedagogías de las realizaciones de los cortometrajes. Coincidimos con Gardner sobre la índole del pensamiento artístico, pues considera que al igual que la ciencia y la matemática, las artes implican formas complejas de pensamiento.(1994).

Por otro lado, vinculado a las tensiones que habilita la distinción arte/realidad, Jameson plantea, en relación a la pretensión de representación de la realidad, que en ella coexisten dos imperativos dicotómicos en simultáneo: el estético y el epistemológico. Por un lado, podemos decir que cuando se hace énfasis en la vocación epistémica del documental, se minimizan las consideraciones relacionadas a las propiedades formales del mismo entendido como un “texto”. Es decir, cuando pensamos el documental en términos de dispositivo que registra el mundo real, estamos promoviendo una concepción ingenua, sin mediaciones, de la construcción y la recepción estética. Dice Jameson: “*donde la pretensión epistemológica tiene éxito, también falla*” (Jameson, 1992: 158).

Entonces plantea el autor: “*por el contrario, si se analizan y exponen los dispositivos artísticos y el uso de los equipos tecnológicos con los cuales se captura la verdad del mundo, el realismo se revela como efecto. De este modo, la realidad que se pretende mostrar deviene pura representación*”. Por este motivo, para Jameson, el problema del “realismo” resulta en una aporía que prolonga “*esta tensión constitutiva e incommensurable*” (Jameson, 1992: 158)

En articulación con lo dicho, planteamos que lo real no existe por fuera de esa red que habilita hacer inteligible el mencionado real. Dice Eliseo Verón que esos “discursos que ponemos en circulación (...), en tanto prácticas sociales, son tan materiales como otras prácticas, configuran a la vez que nos permiten acceder a lo social”. (Moreiras en Triquell y Ruiz, 2011: 139).

En este sentido, la “teoría de los discursos sociales” de Eliseo Verón nos otorga una perspectiva teórica sumamente interesante para el abordaje analítico del cortometraje mencionado.

Para Verón “una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente hay que tomar en serio:

a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas;

b) Todo fenómenos sociales, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos macro o microsociológico)” (Verón, 1993: 125).

De esta forma, Verón plantea a la semiosis (social) como el mecanismo por el cual se producen y reproducen los discursos sociales (signos) al infinito. Es un proceso que se retroalimenta continuamente determinando la realidad. Él dice que es allí (en la semiosis) donde se constituye la realidad de lo social. Es decir, Verón concibe la semiosis social como una red de “empalmes” múltiples de materia significativa (Verón, 1987).

Dice Verón que “el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido” (Verón, 1993: 125)

El autor, hace referencia a que un “discurso” está relacionado con otros anteriores, entra en relaciones, interactúa o no. Esa red está determinada por condiciones particulares que restringen y a la vez lo hacen circular. La semiosis entonces es entendida como una red de múltiples sentidos que se reproducen (o no) y por consiguiente configuran la realidad inter-subjetiva (Verón, 1993).

Así, según Verón, hasta el más pequeño “acto-en-sociedad” de una persona implica la puesta en práctica de un marco de conocimientos socializados, así como una “estructuración socializada de las pulsiones”. Dice el autor entonces, que el análisis de los discursos sociales abre el camino al estudio de la construcción social de lo real, de lo que él llama: “la lógica natural de los mundos sociales” (Verón. 1993). Manifiesta el autor que “es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social” (Verón, 1993: 126)

O sea, la realidad está condicionada socialmente por el discurso, es una construcción discursiva, podríamos decir.

De esta forma, lo que nos permitirá el análisis del cortometraje “Mujeres Maravilla” será, por un lado, determinar, la forma en que los estudiantes construyen su discurso acerca de sí mismos y cómo entienden el pasaje de la secundaria a la universidad; y, por otro lado, entender así, cómo perciben ciertos aspectos de su realidad cotidiana. Entonces, desde el abordaje presentado, analizaremos un producto de una práctica social (como es el documental audiovisual) en su dimensión significativa, vinculando el mencionado producto con sus condiciones de producción, para, de esta forma, dar cuenta de lo que proclama y devela en tanto materia significativa inserta en procesos de semiosis.

Análisis del cortometraje

"Mujeres maravilla" es un cortometraje documental con una duración de 11:50 minutos que aborda la historia de tres mujeres que asisten a una escuela secundaria para adultos CENMA Anexo 107 de Barrio Colinas de Bella Vista de la provincia de Córdoba. Cada una de ellas cuenta un poco de su historia y su relación con la escuela, junto con otros testimonios que revelan la importancia que cumplen las mujeres en el aula.

La sinopsis descrita en el cortometraje nos da indicios de algunas reflexiones que realizaremos durante el análisis:

“En un aula de Córdoba tres mujeres se encuentran y al llegar la noche quieren salvar el mundo. Una tiene sus manos curtidas, otra ríe por los pasillos, muy distintas entre sí, pero hay algo que las une. En Bella Vista las reciben a un mes de terminar el secundario, nerviosas, esperaron tres años para llegar a este momento. Hace tiempo el colegio dejó de ser simplemente un aula y la promoción 2017 del CENMA hoy significa mucho más para ellas.

Sentadas frente a la cámara se ríen, toman aire y de sus mochilas surgen innumerables historias. Porque retomaron sus estudios, lo que atravesaron, y qué las mueve a usar sus capas. Las tres mujeres maravillas están en todos lados, y lo mejor, nunca paran de crecer.”

El cortometraje documental está construido con un formato y estructura clásica, en donde tenemos imágenes a modo de insert²⁰⁹ que nos contextualiza los espacios transitados y el barrio, una voz en off, entrevistas testimoniales con planos busto parlante. El montaje está construido a partir de los testimonios y se encuentran intercalados entre sí, logrando tener uniformidad en el mensaje, a pesar de que cada historia es diferente, manejan un punto en común: como regresar a la escuela cambió sus vidas.

En principio, vemos imágenes de la ciudad de Córdoba y escuchamos una voz en off que nos introduce en el tiempo y espacio donde se sitúa la historia: es noviembre del año 2017 y en la escuela Bartolomé Mitre hay un CENMA, ubicado en el barrio Bella Vista. En la promoción 2017 hay 29 egresados, de los cuales 17 son mujeres. La narradora en off define que la función de las mujeres es la de “guiar”, y las llama “Mujeres maravilla”. El orden en el que vemos las imágenes va de tomas generales de la ciudad, luego nos introduce al barrio con imágenes características como la feria, la plaza y por último imágenes insert de la escuela y sus alumnos

El nombre del cortometraje, “Mujeres Maravilla”, creemos que puede traer múltiples interpretaciones y que está marcado por cuestiones de género. A nivel semiótico podemos decir que funciona como índice de la trama que se presentará a posteriori. Tanto la sinopsis, el inicio del cortometraje con la voz en off, el montaje y la edición construyen la idea de mujeres como “maravilla” por los diferentes roles que les da la misma comunidad. Por ejemplo se las considera “maravilla” por el rol de ser madres, el hecho de sólo tener trabajos considerados para mujeres, ven a la escuela y el título que les brinda como una posibilidad de una mejora laboral, se las define como “guías” en el aula, esenciales para ayudar a los demás a culminar sus estudios, son “luchadoras” y “guerreras” de su futuro, entre otras cuestiones.

Luego se nos presentan los personajes de la historia a través de un plano medio en clave de entrevista. Cada testimonio se va intercalando para presentar a cada mujer y guiar la historia de acuerdo a hilos temáticos. En pantalla solo vemos y escuchamos el testimonio de cada una de las mujeres que nos cuentan su experiencia al volver a la

²⁰⁹ Insert: toma realizada en el rodaje para cubrir acciones o detalles que podrían pasar desapercibidos en un plano más amplio

escuela y su ilusión de terminar el secundario, no existen intermediarios y no se escucha la voz del entrevistador/a.

En esta primera presentación, las mujeres cuentan por qué dejaron el secundario y por qué decidieron retomar los estudios. Cada plano va acompañado de un zócalo en donde se muestra el nombre de cada personaje, su edad y oficio. Además del plano de la entrevista hay imágenes insert de cada personaje en el aula de la escuela que acompañan el relato.

La música es un tema alegre, que está presente en todo el cortometraje y acompaña a los testimonios e imágenes de inicio hasta el final.

Tenemos por un lado a Beatriz Gómez de 36 años, estudiante del CENMA. Madre y empleada doméstica. Tiene una hija de 14 años y decidió retomar los estudios para darle un incentivo a su hija ya que ésta quería dejar la escuela porque su mamá había abandonado los estudios. Beatriz define al CENMA como “su cable a tierra”; la segunda protagonista Cristina Díaz, de 60 años, es abuela y empleada doméstica. Ella no había terminado el primario y tenía ganas de retomar los estudios pero tenía miedo porque se consideraba “vieja” entre medio de los jóvenes. “Vicky” la directora de la escuela primaria la incentivó a no solo terminar la primaria, sino también la secundaria. Beatriz es la primera egresada en hacer el trayecto completo; por último Brenda Cabrera de 27 años, madre y empleada doméstica. Ella retomó los estudios para poder tener las herramientas y aprendizaje para ayudar a su hijo. También menciona que busca formarse para poder conseguir un trabajo mejor. Cuenta que el nivel educativo de sus padres, que tenían hasta 3er grado, no le pudieron brindar el apoyo cuando ella iba a la escuela.

También se incluyen dos relatos breves de un maestro, Martín Duarte, donde explica que lo que más trabajan en el aula es la incertidumbre. Ven como ese futuro que se construye es muy esforzado; y el testimonio de Adriana Cáceres, coordinadora docente. Menciona que hay un cambio que se da en el proceso. Los alumnos se anotan con una idea (conseguir mejor trabajo) pero luego se dan cuenta de que hay más posibilidades.

En principio el cortometraje parece querer contar el rol que cumplen dentro del aula con sus demás compañeros, como representantes, pero a lo largo del documental podemos observar que el hilo de los testimonios se centra en las historias personales de cada una, son “maravillosas” por su historia, no solo por su rol en el aula. En el curso en su mayoría, había mujeres, pero también había varones. No se habla de esas

otras mujeres o del rol que esas mujeres cumplieron para que todos terminaran la escuela.

Algunas conclusiones

Este tipo de análisis es un trabajo constante que realizamos en nuestro equipo de investigación. Siempre tratamos de no cerrarnos en una lectura aislada sino que, planteamos la apertura de caminos hacia otras miradas, otras críticas y autocríticas acerca de lo que pensamos que un cortometraje nos cuenta.

En el género documental *“vemos y analizamos imágenes del mundo y, lo que éstas ponen ante nosotros, son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas”* (Nichols, 1997: 13).

Así, los cortometrajes del *Proyectando* abordan temáticas y problemáticas sociales que se repiten constantemente en los sectores más vulnerados de los espacios geográficos periféricos de la Ciudad de Córdoba.

Esto nos lleva a retomar la pregunta inicial de ¿Por qué analizar este tipo de cortometrajes? ¿Por qué analizar el cortometraje *“Mujeres Maravilla”*?

El cortometraje a pesar de ser distinto a otros, poseen patrones que se repiten. Aunque hayan pasado varios años de su realización hoy en día, seguimos identificando esas mismas problemáticas sociales, cuestiones de roles y géneros que a las mujeres se le siguen atribuyendo,

Hay determinados aspectos conflictivos para los jóvenes que siguen llamando la atención: ya sea las distancias, lo económico, el hecho de que se logre una transformación en las personas que realizan el cortometraje, ver a la escuela como una promesa de futuro (mejor salida laboral, mejor futuro y ejemplo para los hijos, etc.).

En este sentido, pensamos que el género documental sigue siendo una forma eficaz de enseñar y representar el mundo y que, el arte y la educación se relacionan en las pedagogías de las realizaciones de los cortometrajes. En consonancia con Gardner decimos que “las artes implican formas complejas de pensamiento”.

Es decir, los símbolos artísticos son vehículos de sentido, son formas vitales que habilitan el funcionamiento del pensar; de esta forma se configuran como medios para la construcción de lo real. Con otras palabras, podemos decir que el utilizar el arte

comprendido como forma de comunicación, habilita una perspectiva crítica y reflexiva que “nos permite conocer el mundo” (Gardner, 1994).

El presente análisis intenta abordar esa representación del mundo que realizan los jóvenes acerca de su cotidiano, para evaluar y considerar otras formas de acercamiento (más amigables quizá) de los mismos a la Universidad.

Bibliografía

Augustowsky, G. (2017). Educación y artes visuales. En G. A. Alonso (Comp.), *I Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística: hacia una educación artística participativa, comprometida e innovadora ponencias completas*. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Arte.

Bambozzi, Enrique (2005). *Escritos Pedagógicos*. Buenos Aires: Ediciones del Copista.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago mundi.

Comolli, J.-L. (2007). *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires : Aurelia Rivera: nueva librería.

Gardner, H. (1987). *Arte, mente y cerebro*. Paidós: Barcelona.

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*, Paidós, Barcelona

Giroux, H. A. (2003). *Pedagogía y política de la esperanza*. Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de <https://ricaurteestereo.files.wordpress.com/2020/07/henry-giroux-pedagogia-y-politica-de-la-esperanza-1.pdf>.

Jameson, F. (1992). *Signatures of the visible*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc.

Labaki, A. y Mourão, M. D. (Comps.). (2011). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

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

Proyectando desde las Escuelas (2017). “Mujeres Maravilla” [cortometraje]. País: Córdoba, Argentina. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TKPuRqCW1hQ&t=1s>.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Triquell, X. y Ruiz S. (Comps). (2011). *Fuera de cuadro: Discursos Audiovisuales desde los márgenes*. Córdoba: Editorial Eduvim.

Verón, E. (1993), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona

Hacia un estudio de la praxis de la dirección de fotografía en Argentina

Lic. Cerana Franco
ceranafranco@gmail.com
IPEAL – FDA – UNLP

Resumen

La presente propuesta de investigación busca conocer, describir e interpretar la praxis artística de las directoras y los directores de fotografía (DF) en Argentina, profundizar la trama en donde diversos aspectos se tejen para formar el estilo. Para ello se tomará como caso de estudio las prácticas, ideas y formas de producción de miembros de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), durante los primeros 20 años de la institución (1996-2016). La motivación y el problema de conocimiento respecto a este tema surgen de la necesidad de contar con una lectura estética de la labor de las y los DF, entendida como eje fundamental para la creación audiovisual; y de la falta de trabajos o reflexiones académicas que interpelen su práctica artística.

En este primer acercamiento, se presentan los problemas de conocimiento, el marco teórico y las primeras hipótesis que forman parte del plan de tesis para el Doctorado en Artes (UNLP).

El estilo en la Dirección de Fotografía

La Dirección de Fotografía Cinematográfica es una disciplina relativamente joven. Desde la invención del cinematógrafo en 1895, el trabajo del operador —primer término acuñado para referirse al rol— comenzó a proveer material para diversos tipos de análisis y publicaciones. Sin embargo, la definición original de operador cinematográfico sesgó su actividad hacia el campo técnico, por lo que las publicaciones especializadas se limitaban a manuales de cámara y compendios de tablas sensitométricas o de rendimiento luminoso. El operador de Vsevolod Pudovkin, Anatolij Golovnia, planteaba en *La iluminación cinematográfica*: “Ya es hora de que el arte del Director de Fotografía se enriquezca con una teoría propia, con una propia doctrina de la imagen, con una doctrina propia de la luz, y exprese un punto de vista propio sobre la composición del encuadre” (1960: 18).

En 1949 se publica *Painting with Light*, el primer libro escrito por un director de fotografía. Tras haber dirigido la fotografía de catorce largometrajes argentinos, John Alton volvió a Hollywood, en donde se convirtió en un maestro del cine negro (Rizzi y

Teyssie, 2008: 23). En su libro, se desarrollan desde los roles de cada miembro del equipo de fotografía, hasta las diversas técnicas de iluminación, pasando por un detallado glosario de los elementos de iluminación cinematográfica (Alton, 1995).

A partir de esta publicación pionera varios directores y directoras de fotografía u operadores realizan sus propios aportes a la disciplina. Los libros que suceden a la obra de Alton pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos categorías. Por un lado, aquellos que buscan sistematizar las herramientas, a veces más técnicas y otras veces más discursivas, con las que cuenta la persona encargada de la fotografía. Dentro de este grupo podemos incluir los libros de John Alton, Anatolij Golovnia y Ricardo Aronovich (1997). Por otro lado, los que relatan las particularidades de ciertas películas y sus rodajes, las decisiones plásticas tomadas y algunas anécdotas que le dan toques de color a los relatos. Aquí se encuentran clásicos como *Días de una cámara* de Néstor Almendros (1982) y, sobre todo, las revistas especializadas que, generalmente, pertenecen a las asociaciones de directores de fotografía que se formaron en diversos países (la ADF argentina, la ABC brasilera, la AMC mexicana, la ASC estadounidense, la IMAGO europea).

Casi por regla general, en la mayor de estas publicaciones se busca definir o delimitar la función de quien dirige la fotografía. Sin embargo, resulta muy difícil encontrar referencias al estilo de estas y estos artistas, un desarrollo sobre su proceso creativo o de qué manera construyen la imagen audiovisual.

Golovnia explica que los elementos literario-dramáticos, escénicos y musicales del cine, tuvieron de “dónde aprender, de dónde partir en sus búsquedas de nuevas formas expresivas típicas para el cine, el arte figurativo de la película no ha podido, en cambio, a causa de la complejidad de los instrumentos y de los métodos y a causa de su nueva estructura técnica, continuar directamente el arte de la pintura, del grabado y, ni siquiera, de la fotografía” (1960: 20). Esta concepción tecnicista de la dirección de fotografía estuvo, a su vez, marcada por el carácter industrial del cine. La división de roles en diversos capataces que comandaran grupos de obreros, compartimentó los saberes y construyó nuevos oficios. Pero este nuevo rol que nace a inicios del siglo XX, ya sea entendido como operador, cameraman o, más tarde, director de fotografía, no sólo tiene esa fuerte impronta tecnicista, sino que en la práctica también se cruza con conocimientos sobre estética, historia del arte, diseño gráfico, producción y lenguaje cinematográfico.

Todos estos saberes e intereses forman un entramado que define las decisiones que toma la persona encargada de la fotografía al momento de diseñar la imagen de un film. Entenderemos así al estilo, como el modo de hacer (Steimberg, 1998), de una época, de un sitio, o de un artista. Bordwell y Thompson comentan al respecto:

En una situación de producción concreta, el cineasta tiene que elegir qué técnicas emplear. Por lo general, el cineasta hace ciertas elecciones técnicas y se limita a ellas a lo largo de toda la película. (...) El estilo de una película es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada. (...) Podemos hablar no solo del estilo de una película individual, sino también del estilo de un cineasta. Por tanto, nos estamos refiriendo principalmente a las técnicas concretas que generalmente utiliza una persona y a la forma única en que esas técnicas se relacionan entre sí en las obras de un cineasta. (...) Podemos hablar de estilo de grupo: el uso coherente de las técnicas a lo largo de la obra de varios cineastas (2002: 334-335).

Esto finalmente definirá la relación entre DF y directora o director de un film. André Bazin señala que existen dos tipos de cineastas: los que creen en la imagen y los que creen en la realidad (Bonitzer, 2007), dicha polaridad estilística condicionará el trabajo de quien dirija la fotografía que, como un camaleón, deberá adaptarse al estilo de la directora o el director. Sin embargo, también puede considerarse una diferenciación similar en los directores y las directoras de fotografía, podríamos decir, por ejemplo, que Gordon Willis estaría entre los que creen en la imagen y Néstor Almendros en la realidad. Aunque parece absurdo pensar en la idea de creer o no creer en la imagen cuando hablamos de directoras y directores de fotografía, queda claro que hay quienes tienen un trabajo más naturalista y quienes construyen la imagen de manera más artificiosa. Pero entonces, ¿podemos hablar de un estilo de DF? O, dicho de otro modo, ¿cómo diseña la imagen cinematográfica una directora o un director de fotografía?

Si situamos estos interrogantes, podemos comenzar a preguntarnos cómo se desarrolla la práctica de la dirección de fotografía en una región y momento determinado para, a partir de allí, pensar qué variables sufren modificaciones contextuales y por lo tanto determinan la práctica de quien diseña la imagen de una película. Para ser más específicos, y en nuestro caso, cabe preguntarnos: ¿qué variables intervinieron en la

práctica del diseño de la imagen cinematográfica argentina a principios del siglo XXI y, por lo tanto, en la construcción del estilo de las personas encargadas de la dirección de fotografía?

Propuesta de investigación

Para responder esta pregunta, proponemos un estudio que permita conocer, describir e interpretar la praxis artística de las directoras y los directores de fotografía argentinos, profundizar la trama en donde diversos aspectos como la interdisciplinariedad, la dramaturgia, las tendencias, los cambios tecnológicos y los diseños de producción, se tejen para formar el estilo. Para ello se tomará como caso de estudio la práctica, las ideas y las formas de producción de miembros de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), durante los primeros 20 años de la institución (1996-2016). La motivación y el problema de conocimiento respecto a este tema surgen de la necesidad de contar con una lectura estética de la labor de las y los DF, entendida como eje fundamental de la creación audiovisual, y de la falta de trabajos o reflexiones académicas que interpelen su práctica artística.

El recorte se hace en varios niveles. En primer lugar, se circunscribe a Argentina, país desde el cuál se realiza el estudio y que puede ser considerado como un exponente importante e influyente de la producción audiovisual latinoamericana. En segundo lugar, se limita al formato largometraje debido a sus posibilidades expresivas y a cierta accesibilidad al corpus. Por último, el estudio parte de 1996, año inicial de la fundación de la ADF, asociación sin fines de lucro ni actividad gremial, que agrupa a muchos de los más importantes directores y directoras de fotografía argentinos, con el objetivo de buscar soluciones a los problemas comunes, formarse y actualizarse. La elección de este punto de partida contempla la existencia de un espacio reflexivo de la actividad, a la vez que permite incluir destacados films de lo que se conoció como la *Generación del '90* (Peña, 2003) y, finalmente, analizar el impacto que tuvo en el diseño de la imagen la crisis económica y política del 2001, la renovación generacional del periodo y la transición tecnológica de los procesos fotoquímicos a los digitales.

Siguiendo a Henk Borgdorff (2010), este estudio se caracteriza por partir desde la propia disciplina, desde la práctica cotidiana de la dirección de fotografía argentina — *en las artes*—, para luego hacer un estudio *sobre las artes*, sistematizando y

problematizando conocimientos y prácticas de una disciplina que tiene una escasa tradición teórica/académica. Y finalmente obtener resultados que permitan construir nuevos puntos de vista sobre el cine, no sólo académicos sino también prácticos: *para las artes*.

Consideramos que la investigación que se propone constituirá un aporte para pensar los modos en que la persona encargada de la dirección de fotografía compone la imagen combinando el trabajo discursivo con el estético. La preocupación actual se aparta de la consideración del recurso técnico para pensar en términos más amplios, creativos y simbólicos: los métodos para la producción de imágenes, el porqué de las elecciones estéticas. Ya no cómo lograr una imagen técnicamente, sino cómo elegir la mejor imagen para contar una historia, donde la directora o director de fotografía funciona como intérprete —de un guión, de la visión de un director— y como responsable principal. Partiendo de la importancia de la práctica de las y los DF en el proceso de diseño de la imagen cinematográfica argentina, es que se vuelve necesario tomar el concepto de *praxis* de la tradición marxista que propone la retroalimentación de teoría y práctica:

El circuito artista–obra–público no se comprende sino se tiene en cuenta el contexto. ¿Qué proponemos entonces? Analizar el proceso que se da entre el artista y la obra, y entre la obra y el público. La producción, los recursos, los materiales, así como la distribución, la difusión, la intermediación. El rol de los medios, el circuito comercial de la industria cultural y las industrias de la subjetividad. La moda, los críticos (Caballero, 2016: 40).

Un acercamiento a las variables de la DF

Esta propuesta de trabajo implica entonces dos aspectos de investigación: el campo audiovisual en general —con sus condiciones interdisciplinarias como eje— y el de la dirección de fotografía en particular. Entendemos que en el diseño del audiovisual intervienen varios roles que se interrelacionan directamente con la fotografía: dirección y dirección de arte principalmente, pero también guión, montaje, producción. El cine y las artes audiovisuales comprometen un hacer colectivo sumamente complejo, por lo que el estudio de estos vínculos se hace precondition de

un trabajo como el que proponemos. Eisenstein discutía la idea de que una buena fotografía es la que no se nota, la que no llama la atención. En su lugar, proponía que todos los elementos del relato audiovisual debían funcionar como instrumentos de una orquesta: con armonía, orgánicamente, pero distinguibles entre sí e incluso con la posibilidad de que cada instrumento pueda hacer un solo en un pasaje de la sinfonía. Pero este protagonismo que puede tomar cada recurso o disciplina del hacer cinematográfico debe tener siempre una función dramática ([1948] 1998: 496-506).

Por otro lado, deben considerarse los diversos modelos de lectura y reflexiones disciplinares que aportan herramientas de interpretación para el abordaje de la dirección de fotografía: la semiótica de la imagen, los estudios en artes visuales (fotografía fija, pintura, comunicación visual), tecnologías (de iluminación, captura y reproducción), estudios de género y estilo, entre otros. Todas estas piezas en juego no sólo habilitan una lectura teórica, sino que son parte de la formación y el hacer de la persona encargada de la fotografía.

En un artículo publicado por la revista *Theatre Arts* en 1941, el director de fotografía Gregg Toland suma, a las ya repasadas técnica y estética, otra característica importante a la práctica de la disciplina: “las responsabilidades del cameraman son tanto artísticas como económicas, en tanto que él es un factor de una industria artística. (...) Desde el punto de vista industrial, está en su poder el ahorrar o el desperdiciar una cantidad enorme de dinero” (1998: 343). Esta estrecha relación con las cuestiones económicas de la obra, hace que tengamos que considerar las condiciones de producción que hacen a los modos de trabajo, saberes, deberes y responsabilidades, diferentes de cada largometraje y aún de cada país —incluso por sus regulaciones sindicales— (Aronovich, 1997: 87). Aquí hay tres factores fundamentales para tener en cuenta: los recursos técnicos —cámaras y luces a las que accede cada producción—, los recursos humanos —cantidad de personas en el área de fotografía— y el tiempo —cantidad de jornadas destinadas al rodaje del largometraje— (Getino, 2016; Wolf, 2009). Los diversos modos o diseños de producción definen los factores que intervienen en el proceso creativo y éstos, a su vez, hacen a la práctica y por lo tanto al estilo de la dirección de fotografía.

Octavio Getino hace un especial énfasis en que en nuestro país las directoras y los directores son a su vez productores, y esto trae como consecuencia limitaciones financieras, pero también temáticas, narrativas y de estilo (2016: 89). Hacia fines de la

década de los noventa, inmerso en una profunda crisis económica, el llamado nuevo cine argentino se caracterizaba por esto:

La constante de este tipo de producciones fue, y sigue siendo, una gran dosis de voluntarismo, acompañado por una economicidad casi extrema de recursos, filmaciones en tiempos muy breves o discontinuados, con equipos técnicos y humanos muy reducidos, organizados a menudo en las propias escuelas de cine, o a través de la creación de cooperativas de trabajo. Todo ello condicionó los diseños y los planes de realización de cada proyecto, pero liberó al mismo tiempo posibilidades de una mayor libertad narrativa o, simplemente, impulsó en muchos casos la experimentación poética personal de los propios realizadores (Getino, 2016: 302).

La tensión entre arte e industria que caracteriza al cine desde sus inicios, es un factor determinante en la construcción de la imagen fílmica. Ya en 1926, Jean Epstein comparaba al cine con dos hermanos siameses unidos por el vientre, pero con corazones separados: “el primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones” (1998: 335). De aquí parte una contradicción con relación al diseño de la imagen cinematográfica: la posibilidad de la innovación plástica y expresiva en oposición a las tendencias y los hábitos de consumo de los espectadores. Tras el estreno de *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel confesaba: “filmé como una monja y después vendí la película como una puta. En las notas que me hicieron, no dije expresamente ciertas cosas para que no pareciera que la película era lenta o pesada” (Getino, 2016: 312). En cuanto a lo fotográfico, cabe entonces preguntarnos qué interés hubo por parte de los profesionales de la industria en experimentar e innovar a nivel formal y narrativo, y cuánto influyeron las modas o tendencias, en el diseño de las imágenes del cine nacional. Claro que la relación entre tendencias y cine comercial no puede nunca ser entendida de un modo lineal. Jean Renoir describía muy bien el problema que tenía en la Francia de 1959 y que se podría relacionar con cierto *boom* del cine argentino durante el cambio de siglo: “Para que se lo venda en el exterior, [el film] debe considerar los gustos de públicos diferentes, y uno termina por hacer films

que pierden todo su carácter nacional. Pero lo curioso es que el carácter nacional es lo que atrae a los públicos internacionales” (Romaguera, Ramio y Alsina Thevenet, 1998: 550).

En relación con las tendencias, entra también el concepto de género, el cual, con su recurrencia histórica, produce condiciones de previsibilidad (Steimberg, 1998) creando motivos reiterados que condicionan el diseño de la imagen. Un buen ejemplo es la fotografía del cine negro —film noir— en donde ciertos motivos fotográficos definen el género y hacen que las y los espectadores se sumerjan en el verosímil: el alto contraste, la sombra de las persianas americanas, los fondos trazados, los personajes en silueta escondiendo su identidad.

En el mencionado artículo de 1941, Toland desglosa los cambios tecnológicos que considera más importantes desde el comienzo de la industria cinematográfica, entre ellos incluye: los negativos más rápidos, las luces más eficaces, el fotómetro, la *gripería* de cámara (pp. 348-349). Cada uno de estos avances y nuevas invenciones repercute directamente en el abanico de posibilidades discursivas y plásticas de la disciplina, por lo que se vuelven indispensables a la hora de pensar la práctica y el estilo de la persona encargada de la fotografía. Durante el periodo estudiado, el traspaso del material fotoquímico al digital, así como la aparición de las luminarias leds y nuevas herramientas para los movimientos de cámara —gimbals, drones, etc— se vuelven características fundamentales de la imagen cinematográfica argentina.

Próximos pasos

Tras este resumido marco podemos proponer como hipótesis de trabajo que: La imagen cinematográfica argentina de principios del siglo XXI estuvo atravesada por una compleja red de variables que repercutieron en la práctica artística y, por lo tanto, en el estilo de quienes llevaron a cabo la dirección de fotografía de los films. Entre estas variables, las que sobresalen son: los profundos cambios tecnológicos cuyo elemento paradigmático fue la transición de la captura fotoquímica a la digital; la crisis económica de 2001 y su repercusión en el diseño de los presupuestos; y la interacción interdisciplinaria entre miembros del equipo, en donde la renovación generacional —marcada por las escuelas de cine de los noventa— significó también una renovación en los modos de concebir el cine nacional.

Dada la ausencia de un marco teórico integrador, esta investigación puede considerarse una aproximación pionera al tema de estudio, por lo que el diseño será

fundamentalmente exploratorio al interior de un estudio cualitativo. Contará con una primera etapa conformada según un esquema descriptivo en la que se irán identificando las variables que repercutieron en el diseño de la imagen cinematográfica argentina de principios del siglo XX. En un segundo momento, y ya con un esquema interpretativo, se analizará cómo funcionan esas variables en la formación de un estilo. Para esto se requiere la constitución de un modelo de lectura a partir de cuatro tipos de fuentes principales: los largometrajes argentinos del período, entrevistas a las directoras y directores de fotografía de dichos films, consideraciones de la crítica y la teoría sobre esos filmes y materiales de otras áreas que hayan interactuado con la dirección de fotografía. De todas estas ellas, la principal fuente de datos serán entrevistas a los y las DF, ya sean primarias o secundarias —entrevistas en medios especializados, sobre todo en las publicaciones de la ADF. Se prevén al menos dos rondas de entrevistas a la población elegida y se contempla que en estas surjan nombres de personas que no formen parte de la población inicial, por lo cual puede que en una segunda ronda de entrevistas esta población se vea modificada.

La población del presente trabajo está conformada por todas aquellas personas que fueron parte de la ADF durante sus primeros 20 años de existencia (1996-2016). Según un primer relevamiento de las publicaciones de la asociación, este número pasó de 28 miembros en 1998 a más de 60 en 2016. De las casi 90 directoras y directores de fotografía que pasaron por la asociación en este período, tan solo la mitad fueron socios/as por más de 5 años, así, el recorte de la muestra tendrá como primer criterio la cantidad de años de actividad como socios/as. Dentro de estos 40 profesionales, se hará una primera selección de 15, buscando cierta heterogeneidad de edad —generación—, cantidad de largometrajes fotografiados —experiencia profesional— y género. Esta población puede crecer si así lo requiere el rumbo que pueda tomar la investigación.

Las entrevistas tendrán como eje principal conocer las prácticas de cada uno de los/las DF. Para eso, se proponen en primer lugar preguntas abiertas para conocer sus opiniones al respecto del concepto de estilo de DF y acerca de su proceso creativo en el diseño de la imagen cinematográfica. Luego, se desglosarán las preguntas con relación a las variables que influyen en su trabajo.

Los datos obtenidos a través de las entrevistas se entrecruzarán con el marco teórico de referencia y con las películas que reflejan el resultado de la práctica profesional

analizada, para comenzar el momento de interpretación de los datos. Un análisis de las entrevistas nos puede dar como resultado recurrencias y puntos en común en la opinión de las y los directores de fotografía argentinos, pero también distintas concepciones de la disciplina, de su hacer en tanto práctica artística y de sus intereses y maneras de pensar la cuestión del estilo. A partir de estas similitudes y diferencias, quizás sea posible establecer distintos paradigmas en la dirección de fotografía argentina.

Bibliografía

- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Alton, J. (1995). *Painting with light*. Univ. Berkeley: Of California Press.
- Aronovich, R. (1997). *Exponer una historia, La fotografía cinematográfica*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- Caballero, M. (2016). *Teoría de la práctica artística: Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. La Plata: Edulp.
- Eisenstein, S. [1948]. Del color en el cine. En I, Romaguera, J. Ramio y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 496-506). Madrid: Cátedra.
- Epstein, J. [1926]. A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine* (pp. 335-340). Madrid: Cátedra.
- Getino, O. (2016). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- Golovnia, A. (1960). *La iluminación cinematográfica*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Peña, F. (2003). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: MALBA Fundacion Costantini.
- Rizzi, P. y Teyssie, M. I. (2008). *Catálogo ADF*. Buenos Aires: ADF.
- Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Ed Atuel.
- Toland, G. [1941]. El cameraman cinematográfico. En Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 342-350). Madrid: Cátedra.
- Wolf, S. (2009). *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.

Crear/Mutar/Sonar

Del Diseño Sonoro y sus operaciones

Fernandez Torres, Juan Manuel

juanfernandez@artes.unc.edu.ar

Facultad de Artes. UNC

Resumen

El presente resumen propone un acercamiento teórico-reflexivo sobre las operaciones tecno/estéticas que definen al Diseño de Sonido, principalmente dentro del audiovisual. El Diseño de Sonido es resultado de los diversos procesos llevados a cabo por profesionales pertenecientes al ámbito audiovisual predominantes hacia fines de la década de 1970, comienzo de los 80's en Estados Unidos. Estos cambios son analizables atendiendo a las singularidades que se presentaban en este recorte geográfico y en marco de una sociedad con sus particularidades ante el modo de consumo de productos culturales, pero sobre todo es necesario comprender las transformaciones del contexto de las “Industrias Culturales”, a las cuales Ramón Zallo las explica como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social”.

Desde sus comienzos el diseño sonoro reúne aquellos productos, audiovisuales fundamentalmente, en los que el sonido cumple una función comunicacional capaz de generar sentido y producir significados. Estos procesos de creación parecen tener dos posibilidades, es decir operaciones técnicas de creación de fuentes sonoras que apelan a lo efectista u operaciones estéticas de construcción de entes sonoros capaces de crear semantización. Lo que define a estos modos está directamente relacionada a la creación de la obra audiovisual, ya que es en ésta en donde se encuentra la propia identidad del discurso que se crea.

Crear

El presente trabajo propone un acercamiento teórico-reflexivo sobre las operaciones tecno/estéticas que definen al Diseño de Sonido, principalmente dentro del audiovisual. Este estudio se centra, necesariamente, en la reconstrucción genealógica del concepto *Diseño de Sonido*, en primer lugar; y a la vez se interroga acerca de cómo su propio recorrido histórico define la construcción de la profesión, desde sus operaciones en la producción/generación de los recursos sonoros, dentro del arte audiovisual. El interés está puesto, entonces, en circunscribir el abordaje del concepto

como un emergente histórico-geográfico cultural para poder comprender cómo sus operaciones son llevadas a cabo. Dicho concepto nace desde la práctica artística y luego se problematizan sus aportes teóricos, considerando los diversos ámbitos de aplicación en la producción artística y comunicativa en/desde la producción de sentido de lo sonoro dentro del audiovisual. La reflexión central está puesta en definir al diseño de sonido como un concepto del cual se desprenden operaciones y modos de producir sentido. Para poder profundizar y comprender los modos que esta profesión actúa, es necesario en primer lugar tomar noción de la identidad de los signos lingüísticos que definen al concepto, es decir, la identidad de las palabras Diseño y Sonido desde su individualidad y como un todo conjunto, siendo estas reconocidas por su trayectoria a lo largo del tiempo. Esto sirve fundamentalmente como forma de delimitación del campo semántico que estoy estudiando, sobre todo comprender al concepto Diseño de Sonido como un entramado de operaciones llevadas a cabo. Esto permitirá comparar las diferencias entre el nacimiento del concepto y el modo en el cual es apropiado e incorporado en Argentina.

Para reconstruir el surgimiento del término *Diseño de Sonido* es necesario poder entender los procesos llevados a cabo por diversos actores pertenecientes al ámbito audiovisual predominantes hacia fines de 1970 y comienzo de los 80 's, en Estados Unidos. El término Diseño de Sonido o Diseñador de Sonido surge por primera vez en los créditos de una película (*sound designer*) designando a Walter Murch por su trabajo en *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola (Isaza, 2007.). Claramente su surgimiento no es un hecho gratuito, muy por el contrario, es el resultado de múltiples factores intra/trans disciplinares, vinculados a las necesidades comerciales/económicas, pero sobre todo discursivas que el cine norteamericano necesitaba para volver a “llenar” las salas. Desde entonces, los términos Diseño de Sonido y Diseñador de Sonido siguieron complejizándose desde el campo profesional y, gracias a los continuos avances de la tecnología, lo discursivo se potenció y su posibilidad de dialogar con otras disciplinas artísticas, aparte del audiovisual, se diversificó.

Estas transformaciones y evoluciones del concepto son analizables atendiendo a las singularidades que se presentaban en este recorte geográfico y en el marco de una sociedad con sus particularidades ante el modo de consumo de productos culturales, pero sobre todo es necesario comprender las transformaciones del contexto de las

“Industrias Culturales”, a las cuales Zallo las explica como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1988).

En Argentina es imposible pretender hacer un estudio de casos desde el paralelismo temporal, por razones más que obvias en donde nuestras industrias culturales se veían avasalladas por todo un conjunto de decisiones tomadas por el golpe militar, desde la censura o cierres de espacios de producción, como el desmantelamiento de la economía nacional y su sistema productivo. Será necesario que exista un cambio significativo sobre las políticas monetarias y económicas vinculadas a la accesibilidad tecnológica para que se desarrollen nuevos modos en las industrias culturales, que permitan cambios significativos. Será entonces recién en el transcurso de los años 2000 al 2010 que podremos encontrar obras, como estudio de casos, donde se puedan entender y poner en observación el rol del diseño de sonido desde sus operaciones tecno artísticas, sobre todo en dos largometrajes significativos *La Ciénaga* de Lucrecia Martel 2001 y *El Secreto de sus Ojos* de Juan José Campanella 2009. El máximo referente del Diseño de Sonido dentro del audiovisual en Argentina será José Luis Díaz quien se encargó no sólo de profundizar su aplicación desde la profesión sino que, además, propuso líneas de posibles investigaciones teóricas (Ávila, 2014). Lamentablemente falleció en el año 2020, pero su legado sienta un precedente, tanto dentro del propio campo profesional, como también académico, con el afán de cuestionar los modos de hacer, y apostar a darle un espacio desde la reflexión para generar un acercamiento teórico-conceptual al Diseño de Sonido.

Este trabajo se centrará en tratar de definir y comprender cuáles son las operaciones de intervención del sonido sobre el audiovisual, en donde el concepto Diseño de Sonido potencia caminos inexplorados en el vínculo con la imagen y con el relato, pero no solo desde el abordaje de la dimensión técnica, sino desde la importancia de la dimensión artística que requiere una técnica. Comprender cómo los profesionales del sonido perciben al tratamiento del sonido como Diseño y sistematizar las experiencias y los modos de trabajo. Los estudios de caso permitirán abordar las operaciones que den lugar a definir que algo es o no es Diseño de Sonido y desde la construcción historiográfica hacer un recorrido teórico genealógico en la construcción del concepto.

El proyecto se centrará en tratar de dar respuesta a los siguientes interrogantes ¿Es posible definir un patrón en los procesos tecno-artísticos en las tomas de decisiones (recurrencias y singularidades) para definir al Diseño de Sonido? ¿Cuáles son las operaciones que permiten que el diseño de sonido este re definiendo el lugar/rol del profesional del sonido en el audiovisual desplazándose fuertemente hacia un lugar de carácter artístico? ¿Desde una perspectiva Latinoamericana y local es posible (re)definir al Diseño de Sonido?

Mutar

Durante finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 en los Estados Unidos hubo una ruptura en la producción homogénea en la industria del cine como estilos de estudios, géneros y la centralidad narrativa, que se fueron debilitando en conjunto a la propia industria. Esto dio a los cineastas la libertad de explorar nuevas formas de representación en sus imágenes y sonidos, y nuevas experimentaciones que fueron el foco de sus proyectos, conocido como “New Hollywood” (Beck, 2016). Las prácticas cinematográficas en el período 1967-1979, y específicamente el rol del sonido en estas producciones, sirvió como una oportunidad para explorar una nueva identidad del público estadounidense a través de la reconfiguración de modelos y formas de representación obsoletos y su alineación con perspectivas políticas y sociales más radicales. Según Jay Beck en su libro *Designing Sound Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, fueron los factores industriales, tecnológicos y estéticos los que permitieron dar a luz nuevas construcciones ideológicas que definirían a esta época. (Beck, 2016)

El valor principal al examinar en este período es la comprensión de los potenciales discursivos técnico/estéticos que el cine encontraría en sus prácticas y usos del sonido. Los procesos de cambio revelan que las desviaciones fueron parcialmente instigadas por presiones dentro de la propia industria cinematográfica para adoptar y asimilar aspectos de otras formas de industrias culturales. Estos nuevos modelos de representación cinematográfica ofrecieron un sitio importante para la investigación sobre los cambios en el sistema de la industria del cine. En este período de experimentación sonora, aproximadamente de 1967 a 1979, la industria del cine experimentó un cambio masivo en las prácticas industriales, técnicas y estéticas que

estaban en consonancia con una creciente sensación de malestar en el esfera pública. Ahora el cine era libre de explorar modos de expresión que desafiaban los patrones de representación fijos del Hollywood clásico.

Estos cambios serían los fundamentales para que el sonido en el cine ocupe un nuevo lugar dentro de la producción de sentido en la construcción de una obra audiovisual, naciendo así el rol del Diseñador de Sonido como el artífice en tomar estas decisiones como operaciones técnicas y construcciones estéticas. David Sonnenschein en su libro *Sound Design* define que el verdadero diseñador de sonido debe estar inmerso en la historia, en los personajes, las emociones, entornos y género de la película. Con su aporte la audiencia será guiada por el camino en un discurso integrado, pero más a menudo de manera subconsciente, hacia una experiencia que es auténtica y humana, una metáfora de la vida experimentada en sí misma. Usando todas las herramientas de la música, la psicología, la acústica y el drama, el sonido en el cine se convierte en un arte de orquestación, seleccionando el sonido adecuado para el momento preciso. El diseñador de sonido realiza un acto de equilibrio entre crear las mejores elecciones estéticas y los parámetros técnicos para completar la película a tiempo, dentro del presupuesto y con las herramientas y personal a disposición. (Sonnenschein, 2001).

Lo que define al Diseño de Sonido es en verdad comprender cómo se construyen las operaciones o modos de tomar decisiones en la construcción del sonido y el rol que este cumple dentro del cine. En consonancia con este planteo de operaciones podemos entender que la constitución del diseño sonoro se define cuando comporta modos, operativas y procesos de racionalización de lo proyectual heredados de un *modus operandi* de la cultura industrializada moderna en relación dialógica con las industrias de lo cultural. Será así que Rosa Judith Chalkho nos propone entender que el diseño sonoro es una acción proyectual que combina aspectos estéticos, culturales, utilitarios, funcionales y semánticos de una organización sonora (Chalkho, 2019).

Esta idea de lo proyectual nos propone reflexionar sobre el modo en que se toman decisiones para llevar adelante ciertas operaciones o modos de resolver la construcción del sonido y es así que entendemos que desde su aparición como emergente existen dos vertientes o dos corrientes en los modos de construir al diseño de sonido: por un lado entendiendo al sonido como un evento o como un objeto independiente de la narración audiovisual, es decir diseñar al sonido como un objeto audible. Esta vertiente tiene como referente a Ben Burt (diseñador de sonido de *Star Wars*, 1980) y

se entiende a esta operación como la creación o fabricación del sonido (más anclado al concepto de efectos especiales) que si bien contribuyen al imaginario sonoro del audiovisual su potencial artístico discursivo es más acotado. Esta operación permite construir aquello que no existe y desde la técnica el sonido hace partícipe lo imposible para la imagen. La otra vertiente es la que encarna Walter Murch y que como operación fundamental parte del diálogo con la dirección de la obra desde el comienzo del proyecto, involucrándose tanto con el guion como en todo proceso creativo en la toma de decisiones tecno estéticas, es decir generando un planteo donde el sonido cumpla un rol activo en la producción de sentido. De esta forma el diseñador pasa a ser responsable de toda la banda de sonido de la obra audiovisual. El sonido es entendido como un evento sonoro capaz de construir sentido y proponer a la imagen y al relato un aporte sustancial y significativo.

Todo este recorrido teórico permite comprender cómo el diseño sonoro se define a sí mismo como un concepto emergente, como así también comprender los posibles modos de construir sus operaciones técnico estéticas discursivas. Estas líneas de investigación se nutren de este recorrido genealógico a fin de sistematizar modos de generación de sentido para poder construir posibles definiciones u operaciones que permitan llevar adelante el modo de hacer al Diseño de Sonido. El objetivo es poder comprender cómo dentro de la cinematografía argentina el sonido se produce y de qué manera aporta a la construcción de sentido de la identidad de la obra audiovisual. Cuáles son los modos de participación del sonido dentro del lenguaje audiovisual (con la imagen y con el relato) y tratar de definir si éstas operaciones tecno-estéticas son capaces de construir una identidad discursiva con carácter regional.

Sonar

En Argentina podemos encontrar que el concepto de Diseñador de Sonido aún sigue siendo un título que muy pocos acuñan, pero siempre este título es autopercebido o reclamado en base a los modos en que el trabajo del diseñador se vincula con la producción de la obra, buscando que el sonido sea capaz de aportar algún significado al discurso.

En primer lugar es necesario entender cómo la propia industria del audiovisual cataloga las áreas y rubros del sonido dentro de la producción. Desde el Instituto

Nacional de Cine y Arte Audiovisuales (INCAA) el sonido se encuentra reconocido dentro de 3 grandes rubros, como Equipo Técnico con el rol de Director de Sonido, Asistente de Sonido y Sonidista en Rodaje; el rubro de Música como Compositor y Músicos; y por último en el rubro de Proceso de Sonido, haciendo alusión a Mezcla, Regrabación, Doblaje, Sonorización, Edición de Efectos pero sin designar a estos como el trabajo de una persona, o mejor dicho equipo de personas, sino como al resultado de los mismo. En ningún momento encontramos el nombre Diseñador de Sonido como parte de las cargas sociales a ser rendidas por el INCAA, es decir que en Argentina el trabajo del Diseñador no es reconocido por la propia industria, pero sí por los involucrados en la producción de sentido de la obra audiovisual.

En segundo lugar es importante comprender cómo la propia industria cinematográfica argentina ha atravesado diversos esquemas, modos de producción y hasta incluso vanguardias. Desde este trabajo no se pretende hacer un resumen de todos los procesos históricos de la industria audiovisual Argentina, pero sí creo necesario hacer un recorte temporal de las producciones entre los años 2000 al 2010, identificando en primer lugar a los involucrados en las tomas de decisiones del sonido y por consiguiente entender sus modos de llevar adelante sus resoluciones. A fin de poder sistematizar algunos aportes reflexivos y conceptuales podemos encontrar en el documental “Diseño de Sonido para Cine en Argentina” de Alan Senderowitsch (2014) una serie de entrevistas con diseñadores. Dichos diseñadores nos proponen desde sus propias experiencias y haciendo un revisionismo histórico, posibles formas de definir al Diseño de Sonido y pensar los modos en que este se lleva adelante. De estos testimonios rescato los siguientes aportes:

Guido Berennblum (Diseñador de Sonido *La Ciénaga*, 2001; *La Niña Santa*, 2004) define al trabajo del diseñador como quien comanda un equipo de personas, tomando decisiones que determinan el tratamiento global en los procesos de creación de sentido.

Gustavo Costantini (Diseñador de Sonido y teórico) plantea que las operaciones que definen al diseño de sonido se basan en dos vertientes, por un lado la del diseñador como un fabricante de sonidos o de efectos especiales, más relacionado al cine fantástico, de ciencia ficción o acción, pensado al cine como industria, mediado por el avance técnico tecnológico. Y por otro lado la vertiente que piensa al diseñador de sonido como un creador en función de la producción de sentido, de generar metáforas

e ideas a fin de producir sobre el espectador otra dimensión en la lectura del relato dado por el sonido.

Leandro De Loredo (Diseñador de Sonido, *La Mirada Invisible*, 2010) nos propone que el diseñador de sonido es un colaborador del director para llevar a cabo la historia. Nos propone pensar que las operaciones que lleva adelante el diseñador son en función de la construcción de sentido del discurso de la obra en sí y no una propuesta donde el sonido se separa de la imagen y del relato.

Maxi Gorriti (Sound Mixer, *Nueve Reinas*, 2000; *Tiempo de Valientes*, 2005) define que el diseño de sonido es el concepto general de la banda de sonido, diferenciado al Diseño de concepto de Edición, es decir de las operaciones de editar las bandas (voces, música, efectos, ambientes). La diferencia radica en pensar al diseño como modo de crear y el del editor como modo de ejecutar una orden preestablecida.

De esta manera podemos ver que el rol de un diseñador de sonido se acerca más a un coordinador de todas las personas que trabajan en el equipo de sonido, atribuyéndole las tomas de decisiones en las operación de creación estética, técnica tecnológica y fundamentalmente narrativas que se llevan a cabo en la creación de la obra audiovisual. Definir al Diseño de Sonido en verdad permite definir los procesos e industrias culturales propias de cada época y región. Al pensar en las operaciones que definen los modos de llevar adelante al diseño de sonido podemos distinguir vertientes que hablan más sobre los abordajes de pensar y moldear al sonido, de manipulación y creación siempre donde el aspecto técnico es un elemento constitutivo. Pero en lo que radica la diferencia es en la manera en la que el concepto Diseño permite definir al sonido como operaciones que le otorgan al sonido dentro del discurso un rol fundamental en la generación de sentido.

Bibliografía

Ávila, Ó. de. (3 de agosto de 2014). *Al otro lado: Entrevistamos en exclusiva a José Luis Díaz, Supervisor de edición y diseño de sonido. La Bobina Sonora* . Recuperado de <https://labobinasonora.net/2014/08/03/al-otro-lado-entrevistamos-en-exclusiva-a-jose-luis-diaz-supervisor-de-edicion-y-diseno-de-sonido/>.

Beck, J. (2016). *Designing sound: Audiovisual aesthetics in 1970s American cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro Estudios Diseño en Comunicación, Ensayos*, (50), 127-252.

Isaza, M. (27 de enero de 2017). Importantes lecciones de diseño sonoro en una conversación con Walter Murch. *Hispasonic*. Recuperado de <https://www.hispasonic.com/noticias/importantes-lecciones-diseno-sonoro-conversacion-walter-murch/42628>.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. San Francisco: Michael Wiese Productions.

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones AKAL.

Género audiovisual escolar

Rasgos discursivos centrales de cortometrajes realizados en escuelas secundarias

Moreiras, Diego A.

diegoamoreiras@unc.edu.ar

Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC

Resumen

En este escrito presentamos algunos resultados de la tesis de Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (CEA), Facultad de Ciencias Sociales (FCS), Universidad Nacional de Córdoba (UNC), denominada “*Siempre quise hacer una película. Pero, ¿de qué tipo debería ser? Género audiovisual escolar en producciones realizadas en instituciones educativas secundarias de la Provincia de Córdoba entre 2011 y 2015*”. El objetivo de aquel trabajo fue responder a esta pregunta: ¿es posible identificar en las producciones audiovisuales realizadas en escuelas rasgos comunes que nos permitan postular un género discursivo común, el *audiovisual escolar*, que las reúna? Entre los resultados que deseamos compartir en este escrito es posible señalar dos conjuntos articulados de ideas: a) primero, que definimos la noción de género discursivo a partir de prácticas y *productos audiovisuales mediatizados* que funcionan como condiciones de producción de los cortometrajes analizados, en el marco de *estudios visuales* contemporáneos; b) esto genera producciones audiovisuales difíciles de clasificar, muy diversas entre sí aunque con rasgos comunes compartidos. Aquí, por lo tanto, socializaremos algunos de estos rasgos más significativos que nos permiten postular la existencia de un género discursivo específico: el audiovisual escolar.

Presentación

En este artículo deseamos plantear una contribución al Eje “Educar la mirada” de este Congreso, al indagar en las particularidades de las producciones audiovisuales realizadas en escuelas secundarias entre 2011 y 2015, en la provincia de Córdoba. Específicamente, nos interesa socializar la categoría de género audiovisual escolar (GAE, de aquí en adelante), para nombrar los rasgos que es posible identificar como propios de estas producciones audiovisuales escolares.

Lo que compartiremos aquí es parte del trabajo de tesis del Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de

Córdoba²¹⁰. De un modo general nos interesó señalar allí la diversidad que impera dentro de cualquier agrupamiento de producciones audiovisuales creadas a partir de tareas y actividades escolares, ya que en ellas se verifican recorridos múltiples en torno a temáticas, estéticas, duraciones, personajes y características enunciativas. Esto, a nuestro criterio, resulta una excelente muestra de la diversidad de saberes y de enfoques que esta institución pone en circulación cotidianamente como parte de sus tareas alrededor de la enseñanza y el aprendizaje.

Así, el objetivo general de esa investigación fue dar cuenta de los rasgos que comparten las producciones audiovisuales analizadas. Nos preguntamos: ¿es posible identificar en estas producciones rasgos comunes que nos permitan agruparlas en torno a un género discursivo común, el audiovisual escolar? Y en caso de respuesta afirmativa, ¿cuáles serían los rasgos centrales de este género?

¿Por qué postular esta categoría de GAE? En primer lugar, como una manera de destacar lo que estas producciones comparten, desde el punto de vista de lo discursivo; luego, para resaltar y enfatizar que comparten también aspectos relativos a la situación de enunciación y las condiciones de producción, es decir, a la institución involucrada (escuela), sus demandas (vinculadas a los saberes, aunque no exclusivamente), sus espacios (aulas, patios, pasillos), sus tiempos (de clase, de recreo, extraescolares), sus actores (estudiantes, docentes, directivos), lo que los circunda (la calle, el barrio, la comunidad); finalmente, resulta común igualmente en estas producciones la idea de trabajo escolar, que permite resaltar un proceso que va más allá de lo que queda plasmado en los videos resultantes de estas experiencias y que permite a estudiantes y docentes producir en el marco de la cultura contemporánea de la que son parte y actores fundamentales.

²¹⁰ Como ya hemos mencionado, se trata del trabajo titulado “Siempre quise hacer una película. Pero, ¿de qué tipo debería ser? Género audiovisual escolar en producciones realizadas en instituciones educativas secundarias de la Provincia de Córdoba entre 2011 y 2015”, dirigido por la Dra. Eva Da Porta y defendido el 29 de octubre de 2021. En dicha tesis, nos ocupamos de construir y analizar un corpus de producciones audiovisuales realizadas entre 2011 y 2015 en escuelas secundarias de la provincia de Córdoba, Argentina.

Datos complementarios sobre la investigación

Definíamos en nuestro trabajo la noción de género discursivo como clases de textos u objetos culturales, discriminables en lenguaje y soporte, con diferencias sistemáticas entre sí y que instituyen condiciones de previsibilidad a partir de su recurrencia histórica en sus áreas de desempeño semiótico e intercambio social. (Steimberg, 2013: 49)

En los rasgos que presentaremos en este escrito pueden observarse las recurrencias aludidas en la definición, así como las condiciones de previsibilidad que suponen para el desempeño semiótico en el ámbito escolar y del intercambio social que lo excede. Como *producción audiovisual periférica*²¹¹ que es (Moreiras, 2021a; Moreiras, 2021b), la escolar necesita de lo colectivo y lo local para definirse, tanto como de los ámbitos, saberes y aprendizajes (escolares) para llegar a tener existencia. De modo sintético, podemos afirmar que *lo escolar* determina a estos discursos (la forma en que son contruidos, los espacios y canales que alcanzan para su circulación y las diferentes formas en que son interpretados en recepción), al tiempo que es reformulado, reconstituido e incluso desafiado por ellos. (Moreiras, 2021a: 21)

Para nuestro trabajo hemos recopilado producciones hechas en escuelas secundarias orientadas, de jóvenes y adultos, de contextos de encierro, semi-rurales y de centros de actividades juveniles, agrupadas en torno a cinco experiencias escolares de producción audiovisual. Se consideró para esta selección los siguientes criterios: producciones que hubieran sido realizadas en las propias instituciones escolares en el marco de rutinas y tareas diversas, tanto desde espacios curriculares como extracurriculares. Un aspecto suplementario fue la necesidad de que estas producciones fueran el resultado de políticas públicas destinadas al sistema educativo, directa o indirectamente orientadas a la producción audiovisual. Asimismo nos interesó que esas producciones hubieran sido estrenadas y que contaran con alguna forma de circulación extra áulica en el período entre 2011 y 2015, en escuelas de la Provincia de Córdoba.

²¹¹ No podemos detenernos aquí de manera extensa en esta argumentación, pero algunas de estas características que identificamos en el GAE resultan útiles también para el análisis de otras producciones audiovisuales, ajenas a la industria cinematográfica y *mainstream*. De allí que postulamos un agrupamiento mayor, denominado producciones audiovisuales periféricas, que incluye a las escolares junto a otras (familiares, comunitarias, *amateur*, militantes, *de bordas*, entre otras).

El período de tiempo seleccionado resultó particularmente significativo debido a las transformaciones y los aprendizajes que tuvieron lugar en los actores del sistema educativo desde entonces. De igual modo, la diversidad del archivo generado como resultado de la tesis resultó relevante a los fines propuestos²¹². (Moreiras, 2021a).

A continuación, presentaremos aspectos conceptuales en torno a las nociones de mediatización y de estudios visuales, centrales para nuestro trabajo. Luego, en el último apartado, algunos rasgos sobresalientes de la noción de género audiovisual escolar.

Mediatización y estudios visuales: algunas pistas conceptuales para pensar el GAE

En definitiva, el término mediatización no designa otra cosa que lo que es hoy el cambio social de las sociedades post-industriales. (Verón, 1997: 16-17)

Como decíamos, hemos articulado los interrogantes en torno a un concepto de amplia tradición en los estudios de la producción social del sentido, como es el de género (discursivo). Asumimos esta caracterización como un trabajo complejo porque la noción misma de género lo es y porque “cuando se expande el dispositivo social – técnico y espectadorial– de un nuevo medio suele postergarse, en principio, la adscripción de sus productos a moldes de género, nuevos o ya existentes en la cultura” (Steimberg, 2013: 46)²¹³. Esto implica, por lo tanto, un género que se abre a la experimentación.

La investigación se encuadró en una perspectiva cualitativa, dentro del campo de la semiótica, y allí, específicamente de análisis de discurso audiovisual. Esto supuso un trabajo interpretativo de indagación que en nuestro caso asumió como estrategia teórico-metodológica la propuesta de Eliseo Verón (1993). En términos estrictamente metodológicos, nuestra construcción combinó abordajes narratológicos del campo del cine, especialmente algunas obras escritas sobre todo a fines de la década del ochenta y

²¹² Agradecemos a la Dra. Jimena Castillo por estas dos últimas observaciones aquí reseñadas, en la instancia de defensa de la tesis.

²¹³ Con esto, lo que afirmamos es que se trata de un género que probablemente está en estos momentos en proceso de crecimiento y, eventualmente, de estabilización. Por esto resulta particularmente interesante dedicarse a su estudio.

principios de los noventa en Francia y en Italia, con perspectivas de análisis de discurso audiovisual más próximas temporalmente a nosotros agrupadas bajo la categoría genérica de semiopragmática. En este escrito nos enfocaremos en los resultados que se desprenden este segundo enfoque metodológico.

Decíamos antes que entendemos estas producciones audiovisuales como mediatizadas. De manera general, podríamos identificar en los trabajos de Verón sobre mediatización dos sentidos sobre el término que confluyen: en primer lugar, un proceso histórico de larga data, vinculado a la capacidad de semiosis de los seres humanos, que se transforma cada vez más rápido y más profundamente por la posibilidad de separar las instancias de producción de un discurso de las de recepción de ese mismo discurso; además de esto, la noción de mediatización también hace referencia a las transformaciones cualitativas de todas las prácticas sociales por el sólo hecho de que hay medios y tecnologías; dicho de otro modo, el concepto también busca dar cuenta de las profundas transformaciones que tienen lugar cuando los medios y las tecnologías dejan de poner en circulación representaciones (solamente) y comienzan a transformar y construir de manera más directa y como actores privilegiados muchos aspectos de lo real (y cuando además muchos aspectos de lo real comienzan a ser producidos para y desde los medios y tecnologías directamente).

Verón afirma que los procesos de mediatización comenzaron con esta posibilidad de separar las instancias de producción y recepción en primer lugar a través de la escritura en el orden simbólico. Recupera las producciones escritas individuales, luego las masivas y con el surgimiento posterior de otros medios de comunicación, sobre todo el cine y la televisión, se suman los restantes regímenes de significación: los órdenes icónicos e indiciales. Estos tres órdenes se articulan desigualmente en estas producciones que analizamos, al tiempo que las configuran de manera inequívoca: vehiculizan dimensiones simbólicas porque se articulan de manera directa con las tareas de la institución escolar vinculadas al conocimiento; recuperan la iconicidad de lo cinematográfico sobre todo en relación con lo ficcional y lo narrativo y prepondera en ellas una indicialidad propia de lo televisivo, lo territorial y lo corporal, como veremos luego.

Decíamos también que se trata de audiovisuales articulados en el marco de producciones visuales contemporáneas. Nelly Richard (2006) recupera una formulación general para dar cuenta de una preocupación por los fenómenos ópticos y

tecnológicos: la de los estudios visuales²¹⁴. De su definición de este concepto nos interesa el punto de partida anclado en la cultura (y en gran medida en los estudios culturales), la amplitud del mismo (toda vez que considera imágenes provenientes de los más diversos escenarios y actores), así como su situacionalidad y la importancia que tiene en él la dimensión de la vida cotidiana²¹⁵. Debido a esto, por lo tanto, no resulta sorprendente la atención que presta a objetos que en otros momentos y desde otras perspectivas hubieran pasado desapercibidos o incluso hubieran sido considerados indignos de mayor atención:

Apoyado en los descentramientos del cánón operados por el posmodernismo, invadió el campo de los análisis de la cultura un desfile de prácticas e identidades que, en nombre de lo popular, lo subalterno, lo poscolonial y lo feminista, se tomaron el derecho -antes negado- de ser objetos válidos de lectura académica en el mundo de las disciplinas universitarias. (Richard, 2006: 99)

Y sumado, añade la autora que esto permitió considerar como textos dignos de estudio materiales antes descartados, que “los literatos” habrían considerado como “meros documentos de identidad” pero no objetos de indagación científica, “por carecer de aquella potencia estética” (Richard, 2006: 99) que fundaba el estudio de textos considerados mayores o canónicos. Esta (pre)ocupación por objetos menores, por otra parte, no resulta ajena ni a los estudios en semiótica, como dan cuenta, entre muchos otros, los trabajos reunidos de Oscar Steimberg (2013), ni a los estudios en comunicación, como dejan ver, también entre muchos otros, los trabajos reunidos en Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (1985); de igual modo, pueden

²¹⁴ Dice la autora: “En su definición más general, los “estudios visuales” se proponen analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, de mediatización y socialización, cualesquiera sean la procedencia y circulación de estas imágenes (el arte, la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, cine, internet, las cámaras de vigilancia, etc.), sin otorgarle mayor sentido a la diferencia entre arte y no-arte, en la que se basaban tradicionalmente la historia y la teoría artísticas para demarcar lo “estético”. Esta diferencia entre arte y no-arte perdería ahora su jerarquía de valor al quedar sumergida en una nueva constelación expandida de lo visual que abarca todas las formas de ver, de ser visto y de mostrar, es decir, todo lo que es fenómeno de visión, dispositivo de la imagen y comportamiento de la mirada, en la vida de todos los días.” (Richard, 2006: 98)

²¹⁵ Otro motivo por el cual nos interesa este planteo de Nelly Richard es porque encontramos en él cierta vocación transdisciplinar. Y transdisciplinar es el posicionamiento que nos permite construir el objeto de indagación de nuestro trabajo, toda vez que su constitución es el resultado del cruce de al menos tres recorridos conceptuales y metodológicos diferentes: comunicación, semiótica y educación.

reconocerse también en el campo de la enseñanza, desde una didáctica de la comunicación abordada en clave multimodal (Moreiras y Castagno, 2019/2020).

Richard nos brinda así elementos para caracterizar no sólo este momento de efervescencia de imágenes y el riesgo asociado con la banalización y el vacío de “todo conflicto de significación e interpretación” (Richard, 2006: 104), sino que también ofrece algunas intuiciones en la tarea de educar la mirada, politizar al espectador, ejercitar “algún tipo de experimentalidad crítica” (Richard, 2006: 105), a partir de, al menos, dos tareas:

- 1) la de desnaturalizar el sentido, quebrando el falso supuesto de la inocencia de las formas; la de denunciar la aparente neutralidad de los signos con la que las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerza; 2) la de trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación que rompa las uniformizaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de roles y categorías homogéneas. (Richard, 2006: 105)

¿Desde dónde podría desarrollarse esta tarea doble de tender al cuestionamiento de las formas del sentido y trazar recorridos que permitan otros procesos de subjetivación para los individuos? Sin dudas, aunque no exclusivamente, desde las instituciones educativas. Así, desde el trabajo de investigación realizado, señalamos la centralidad de algunas prácticas y productos audiovisuales mediatizados contemporáneos producidos en escuelas, que en su hibridación con discursos y lógicas propiamente escolares desafían los géneros ya disponibles y generan discursos audiovisuales interpeladores y difíciles de clasificar. A continuación, deseamos compartir algunos de los rasgos comunes encontrados en los videos analizados.

Presentación de resultados alcanzados

La semiótica ha permitido en este trabajo restituir a los videos analizados la riqueza discursiva de los mismos, así como la centralidad de las experiencias y prácticas llevadas adelante por docentes y estudiantes para la consideración del GAE. Ha demostrado de qué forma estos videos son producidos, circulan y son recepcionados

como “textos plenos/completos” en el contexto próximo: las escuelas, pero también los contextos barriales, locales, comunitarios resultan fundamentales para la interpretación y valoración de estas producciones.

La categoría de género discursivo ha permitido dar cuenta de las particularidades de los lenguajes y soportes involucrados, así como las diferencias sistemáticas de estos videos con otras producciones audiovisuales. Las condiciones de previsibilidad que menciona Steimberg (2013) nos permiten ordenar cierta diversidad y al mismo tiempo restituir la complejidad y potencia de lo que ocurre cuando se producen audiovisuales en las escuelas. Frente a quienes las entienden como instituciones reproductoras, homogeneizadoras, estos videos permiten “ver” (identificar, rescatar) otros aspectos: desde lo propiamente discursivo a lo vinculado a los públicos, los espacios de visionado y las instituciones que les hacen lugar.

Los videos, lo popular y la escuela

Claude Grignon, en diálogo con Julia Varela (1989), señala que frente a propuestas escolares *legitimistas* o *populistas*, la mejor alternativa está dada por aquellas que él denomina *relativistas*. Afirma que no constituyen una alternativa “total”, aunque aún así abren la posibilidad del juego no sólo de lo local, regional, contextual, sino también de la “invención” de las propuestas de enseñanza, de la actividad docente y de la complicidad de las/os estudiantes:

El relativismo cultural es, pues, la condición de una pedagogía menos primitiva y mejor adaptada, puesto que posee una mejor información, es más acogedora, más comprensiva; en una palabra, más desarrollada respecto a los niños de las clases populares; lo que la convierte en la única capaz de lograr que la Escuela sea menos extraña, menos despreciativa y hostil. (Varela, 1989: 284)

Una forma de comprender estos señalamientos de Grignon es preguntarnos por cuánto de lo que “traen” los estudiantes es recuperado y reconocido por la escuela en sus prácticas habituales. Es decir, ¿de qué manera dialogan los recorridos culturales de los sujetos que se cruzan en la escuela, con las propias lógicas escolares de trabajo con los saberes, los contenidos y la cultura en general?

Lo corporal, lo lúdico, lo cómico, lo musical, lo indicial, tal y como son entendidas estas nociones en las propuestas de análisis de medios y culturas populares de Aníbal Ford

(1994), no parecieran estar / haber estado en una relación estrecha con lo escolar. Sin embargo, en nuestro trabajo hemos mostrado que se vuelven centrales cuando la escuela habilita las materialidades significantes audiovisuales. La posibilidad de que lo corporal, lo indicial, lo lúdico, lo pícaro ingresen como condimentos en producciones escolares permite un diálogo entre los recorridos culturales de las/os sujetos que, en la escuela, se cruzan con las propias lógicas escolares de trabajo con los saberes, los contenidos y la cultura en general. Por lo tanto, devienen en propuestas de enseñanza más acogedoras, más comprensivas, menos ajenas y hostiles.

¿Qué nos pasa al vernos y ver lo propio en pantalla?

A. Modo espectacularizante, placer escopofílico y “placer audiovisual local”

Laura Mulvey (2001) entiende que existe un placer escopofílico narcicista, el placer que el acto de mirar tiene para los sujetos, específicamente cuando se contempla una figura humana. Ella utiliza esta categoría para analizar el sistema de estrellas del cine clásico de Hollywood, y en particular para denunciar estas miradas como cosificantes de la figura femenina. Nosotros tomamos estas categorías de la autora para dar cuenta que las producciones analizadas, si bien muy diferentes de las películas analizadas por Mulvey, generan igualmente cierta fascinación entre sus realizadoras/es y espectadoras/es.

La razón más evidente es que estas producciones permiten poner en pantalla lo propio, lo cercano, lo local, lo “nuestro” y lo hacen para propiciar un ver colectivo. Lo cercano hace referencia por supuesto a estudiantes, familiares, docentes que actúan frente a cámara, pero también está constituido por lo barria, lo geográfico: el frente de la escuela, la plaza del barrio, el hospital, la casa de un vecino. Al vernos en pantalla, estos videos promueven cierto placer escopofílico que adopta la forma de risas, comentarios, murmullos durante el visionado: son expresiones vinculadas al asombro, la vergüenza, el disfrute.

Sumado a lo anterior es posible postular que estas producciones tienen mayor arraigo y generan mayor interés y placer en la comunidad escolar y más allá de ella, en tanto logran conectar con aspectos de lo propio, construir un relato en torno a ello y ponerlo en pantalla, de modos que producciones *mainstream* o industriales no logran. En el corpus hemos encontrado ejemplos vinculados con historias locales (e inclusive con leyendas populares), con los atractivos turísticos de una zona geográfica de la

provincia, con ciertas producciones musicales de la región... Es posible, entonces, postular cierto placer audiovisual local, que no es universal ni tiene pretensiones de serlo, sino que involucra biografías, costumbres y relatos de sus realizadores docentes y estudiantes, familias, y en algunos casos, vecinxs y amigxs del barrio o la localidad.

Al mismo tiempo, vernos y ver lo propio en pantalla produce un efecto inverso: un proceso de *extrañamiento*, de *desfamiliarización* (*ostranenie*²¹⁶, en su idioma original). El hecho de ver(se) y oír(se), de asistir a lo cotidiano en pantalla a partir de este tipo de producciones, y hacerlo acompañadas/os entre el público por docentes, compañerxs e incluso familiares, habilitaría la puesta en juego de procesos de reflexión por parte de estas/os estudiantes, que les permitirían una suerte de toma distancia de lo cotidiano. La *ostranenie* es el proceso que nos permite volverlas “visibles” otra vez, a partir de tornarlas extrañas: es un proceso de desfamiliarización (Kessler, 2010: 61-62), bastante frecuente de por sí en otras tareas escolares y en el que lo audiovisual tiene aportes específicos para realizar.

B. Identificación espectatorial excluyente

Sumado y en parte como consecuencia de lo anterior, nos parece posible postular una fascinación propia de este tipo de producciones escolares vinculada al reconocimiento de aquellos elementos *profílmicos* que los realizadores han debido manipular para dar lugar al relato, reconocimiento que procede de ver lo propio, los lugares propios, “objetivados” y distantes a partir de la mediación de la pantalla. Esta fascinación permanece como privilegio de unos pocos sujetos –por supuesto los realizadores, pero también de los vecinos y habitantes de las localidades, pueblos, barrios o ciudades donde estas producciones son realizadas– mientras que nos mantienen al resto de nosotros, espectadores casuales, como sujetos excluidos. Algo similar puede pensarse también en relación con el cine de Eduardo Coutinho, por mencionar un ejemplo, cuando es visionado por las personas que él ha entrevistado, y estas se ven a sí mismas en pantalla: su situación como espectadorxs resulta por cierto única, diferente a la del resto de lxs espectadorxs ajenos a la interlocución. Por este motivo, reconocemos para

²¹⁶ El concepto (o principio) de extrañamiento (*ostranenie*) nace en la obra de Viktor Shklovsky “*Art as Technique*” en 1917 y luego es recuperado por otros teóricos, en otros tiempos (por ejemplo, por Bertolt Brecht para el teatro). Puede funcionar en muchos niveles y en general refiere al cuestionamiento a la familiarización: toda vez que el conocimiento del mundo depende de un proceso en el cual el conocimiento que tenemos es fruto de una acumulación. Esto supone que con el paso del tiempo, las cosas a nuestro alrededor se vuelven tan familiares que nuestra percepción de ellas se automatiza y se vuelven “invisibles” (Kessler, 2010).

estos videos escolares (al igual que para otras producciones periféricas, por ejemplo, videos familiares) una identificación espectacular que no puede ser universal y que excluye a espectadores casuales. Hablamos de una *identificación espectacular excluyente*.

Construcción de colectivos de identificación

En la propuesta de E. Verón, la noción de colectivos de identificación “es un aspecto central del funcionamiento de las estrategias enunciativas de los discursos mediáticos” (Verón, 1997: 15), como pueden verse analizadas por el autor en “La palabra adversativa” (1987). Él afirma que cualquier análisis debe permitir dar cuenta de las maneras en que estos colectivos son construidos por los discursos en cuestión. En nuestro caso nos interesó la construcción de colectivos a través de discursos audiovisuales y los efectos que (la puesta en circulación pero sobre todo la puesta en discurso de) los mismos puedan tener para sus autores. En concreto, en esta operación de “ponernos a nosotros mismos en pantalla” los colectivos no están sólo expresados a partir de frases, sino que lo visual juega un rol fundamental. Por eso, resulta frecuente que las producciones se tomen un pequeño momento para presentar a cada uno de los participantes, incluso con nombre y un momento frente a cámara. También encontramos la apelación al grupo, tanto en la identificación con un colectivo “estudiantes de esta escuela” o uno más amplio como “jóvenes”, en la forma de escenas grupales, de estudiantes y docentes frente a cámara. En algunos casos, además, se plantean explícitamente valores positivos, que las y los estudiantes reconocen en sí mismos y en sus pares. Pero quizá el ejemplo más claro y evidente resultan las instancias del detrás de escena (*backstage*), muy frecuentes en estos videos. Estas constituyen una estrategia específica, justamente, para construir un colectivo a partir de darnos a ver en pantalla.

Lo televisivo como lógica productiva predominante

Con el auge de la telerrealidad, la televisión se adentra en territorios nuevos, de contornos cada vez menos definidos, de formatos híbridos y formas inestables, que tienden a la hibridación. (...) La tesis que quisiera desarrollar aquí es que la hibridación no afecta solo a las categorías narrativas (los formatos televisivos), sino que alcanza las

grandes categorías simbólicas que rigen nuestra relación con el mundo y con el otro y que, en última instancia *revierte –aunque sea al modo lúdico– en la construcción de las identidades (...) e inaugura un nuevo modelo narrativo basado en una relación performativa, no sólo con la realidad, sino también con la identidad*. (Imbert, 2011: 15) (cursivas en el original)

En nuestro trabajo las reflexiones analíticas que toman como objeto de estudio a la televisión han tenido una centralidad que no habíamos previsto al inicio y solo quedó en evidencia conforme avanzó el recorrido de análisis. Y esto no parece casual toda vez que las producciones analizadas responden a una condición híbrida, observada en el corpus en la articulación de lógicas escolares y televisivas (programas “de recetas” para educación sexual integral, por ejemplo), o de discurso publicitario de actividades escolares, o de pastiches y parodias propias de programas de entretenimiento. En todos los casos, la condición híbrida y la mediatización constituyen marcas fuertes de estos videos. Y esto tiene sentido, ya que en este tipo de ejercicios escolares el respeto por los géneros audiovisuales no ocupa el centro de la propuesta, sino que resulta una dimensión más, quizá menor, a considerar. Sumado a esto, no debe asumirse contradictorio con este rasgo el hecho de que algunas producciones rompan con “los tiempos televisivos” y se detengan largos momentos en el desarrollo de una explicación o de una presentación: hay allí una superposición con los tiempos escolares que es una marca más de las particularidades de estos videos. Esa afectación en la construcción de identidades que menciona Gerard Imbert en la frase con la que iniciamos este apartado constituye una provocativa vía para continuar y profundizar estos análisis.

Reflexiones finales: los modos de la semiopragmática de Roger Odin

Como hemos mencionado al inicio, todos los rasgos que hemos compartido aquí han sido identificados a partir del trabajo con la semiopragmática, sobre todo los desarrollos de Roger Odin (entre otras, 2008). La categoría de *modos*, que el autor vincula a los públicos y las instituciones de circulación y visionado de producciones amateurs, por ejemplo, ha probado ser una herramienta fundamental para identificar y resaltar las particularidades de las producciones audiovisuales escolares, junto con otras que hemos llamado *audiovisuales periféricos* (Odin, 2008; Keldjian, 2015). Estos enfoques específicos dan cuenta de las estrategias metodológicas que es necesario desplegar para dar cuenta de lo que otros considerarían objetos menores, “meros documentos de identidad”, y que junto a Richard reivindicamos como producciones

culturales que demandan nuestra *mirada atenta* para la formación en visualidades contemporáneas.

Bibliografía

- Ford, A. (1994). Culturas populares y (medios de) comunicación. En A. Ford, *Navegaciones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ford, A., Rivera, J. y Romano, E. (1985). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Imbert, G. (2011). De la hibridación a la licuefacción de las categorías e identidades en la postelevisión. *Quaderns del CAC*, XIV(36), 15-20.
- Keldjian, J. (2015). Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática. *Dixit*, (23), 16-25.
- Kessler, F. (2010). Ostranenie, innovation and media history. En A. van den Oever, *Ostranenie: On "strangeness" and the Moving Image: the History, Reception, and Relevance of a Concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moreiras, D. A. y Castagno, F. (2019/2020). Exploraciones multimodales. Aportes para la enseñanza de la Comunicación Social. *Cuaderno*, (89), 167-186.
- Moreiras, D. A. (2021a). Siempre quise hacer una película. Pero, ¿de qué tipo debería ser? Género audiovisual escolar en producciones realizadas en instituciones educativas secundarias de la Provincia de Córdoba entre 2011 y 2015 (Tesis doctoral) Mimeo. CEA, FCS, UNC, Córdoba.
- Moreiras, D. A. (2021b). Producciones audiovisuales en la escuela: algunos resultados y aportes metodológicos. *Confluencia De Saberes. Revista De Educación Y Psicología*, (3), 38-60. Recuperado de <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/confluenciadesaberes/article/view/3105>.
- Odin, R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Revista Archivos de la Filmoteca*, (58), 197-217.
- Richard, N. (2006). Estudios visuales y políticas de la mirada. En I. Dussel y D. Gutiérrez (comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial/FLACSO, OSDE.
- Steimberg, O. (2013). Propositiones sobre el género. En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (pp. 45-96). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Varela, J. (1989). Más allá de "La Reproducción". Entrevista con Claude Grignon. *Revista de Educación*, (289), 275-285.

- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. En *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1997). Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos*, (48), 9-17.

Cortometrajes documentales chilenos en el gobierno de la Unidad Popular

Producción y circulación como instancias de formación en un contexto de transformación social

Violeta Sabater

violeta.sabater16@gmail.com

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

Resumen

La presente ponencia se centrará en estudiar una selección de cortometrajes documentales chilenos producidos en el período denominado Cine de la Unidad Popular (1970-1973). Con una raigambre militante, estas producciones se enmarcaron en el impulso a la realización cinematográfica llevada a cabo a partir de la concreción de una serie de instancias pedagógicas, basadas en talleres y producciones universitarias, que tuvieron como objetivo registrar y difundir diferentes procesos sucedidos durante el gobierno de Allende desde una mirada ajena a la de los medios de comunicación. Así, la circulación de las obras se dio mediante mecanismos alternativos: se buscó llegar a la masa popular proyectándolas en sindicatos, organizaciones comunitarias, o en el marco de ciclos en la Cineteca de la Universidad de Chile.

Se analizarán las características principales de los cortometrajes mencionados, así como sus formas de producción y circulación, atravesadas ambas por un marco pedagógico u orientado a él que confieren a las películas características específicas. En esta línea, se examinará el vínculo entre las políticas estatales impulsadas por el gobierno de la Unidad Popular y la cultura, particularmente el cine, dentro de un contexto de transformación social.

Introducción

A partir del 3 de noviembre de 1970, con la llegada de Allende y la Unidad Popular al gobierno chileno, se comienzan a implementar, en este contexto de políticas reformadoras, una serie de políticas culturales orientadas hacia el área de los medios de comunicación. El debate sobre las formas y modos de creación cultural se instala y desde distintas áreas se llevan a cabo diversas estrategias para reactualizar el contenido de las dinámicas culturales, y las formas en que éstas se vinculaban con la sociedad.

Debido a la fuerte monopolización de los medios de comunicación, controlados mayormente por la oposición, hacia el interior de la Unidad Popular se consideraba a la transformación de estos medios como un factor fundamental para la creación de lo que se denominaba una “cultura nueva”. Si bien esa situación no se modificaría de base en los años siguientes, se pusieron en práctica experiencias concretas para poder disputar esa concentración monopólica, como las experiencias de los talleres de diversas disciplinas (por ejemplo, los de la Editorial Quimantú), “talleres populares” (Zarowsky, 2009: 5) de creación, que se proponían romper con la estratificación al interior del proceso de producción, situándolos en poblaciones y barrios obreros para crear nuevas estructuras comunitarias en materia de comunicación. En el marco de este panorama, la Universidad de Chile desempeñó una función importante como polo productivo de contenido audiovisual, –y además tuvo un papel preponderante en el desarrollo e impulso de la actividad artístico-cultural de Chile–, dentro de un proceso general que se caracterizó por un “entrecruzamiento múltiple” entre la universidad, el mundo cultural y la militancia política (*Ibidem*, p. 1).

La función que debía cumplir la cultura en el marco de un gobierno progresista y transformador, no estuvo exenta de discusiones dentro de la izquierda, como por ejemplo el debate sobre la creación de formas artísticas nuevas. Se plantearon diversas posturas que oscilaban entre la utilización de las formas ya existentes vinculadas a la cultura de masas –por ejemplo, en el caso editorial, la utilización de los cómics, fotonovelas–, pero cambiando su contenido; la acción de democratizar la cultura, permitir un acceso masivo a obras clásicas de la literatura, como lo fue la colección de libros “Quimantú para todos” o los “Cuadernos de educación popular”, por parte de la Editorial Quimantú; o la concepción de una “revolución cultural” en la que los artistas involucraran directamente su producción en relación al proceso político y en contacto directo con el pueblo, en donde se creara una “auténtica cultura de masas”, utilizando incluso, como hemos mencionado, las mismas estructuras formales ya existentes (Briceño Ramírez, 2020: 308).

En todos estos casos, la participación activa del pueblo en la creación de la cultura era un aspecto central en los debates y, a nuestro entender, uno de los más difíciles de llevar a cabo. Es así que resultarán particularmente relevantes las producciones audiovisuales documentales realizadas por Chile-Films y la Universidad de Chile, en donde esa participación estará dada en primer lugar por el momento de la producción

misma, en la instancia de rodaje, anclada en el espacio público –lo que determinará, como veremos más adelante, la construcción de un sujeto colectivo en quien se encarna la acción–, y a la vez, en las instancias de circulación de las películas, en el marco de espacios que excedieron a la proyección en salas cinematográficas.

Chile-Films y cine universitario: consolidación del cortometraje documental

La productora Chile-Films fue creada por la iniciativa de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), en el año 1942, y atravesó durante los años subsiguientes momentos diferentes de esplendor en los que se produjo más y los que se produjo menos. (Mouesca, 1988: 13).

A partir del triunfo de la Unidad Popular en 1970, Miguel Littin fue nombrado como director de la productora. El impulso en su carrera cinematográfica y su militancia política en la izquierda –aunque nunca estuvo afiliado a ningún partido en particular– determinaron que Allende lo designara como director de la productora, y que se decidiera aprovechar la estructura de Chile-Films como ente cinematográfico estatal para acompañar el proceso de nuevas políticas culturales y de comunicación.

Con la impronta de Littin como documentalista en la dirección de ChileFilms y su gestión del Taller de Cine Documental, y la vasta producción del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la producción audiovisual se vuelca fundamentalmente al género documental se afianzando las bases de un cine chileno que abordara temáticas y problemáticas propias, dialogando con la realidad del momento y con aspectos vinculados a la cultura nacional chilena.

El Departamento antes mencionado fue el principal apoyo del movimiento documentalista. La creación artística, impulsada así en el marco de un contexto pedagógico, también determinó que fuera el formato de cortometraje el que se produjo con mayor frecuencia, orientado además a un cine de bajo presupuesto –filmado mayormente en las calles o en situaciones de carácter público–. Así era definido este cine en un artículo de la *Revista Telecran*, bajo el título “El despertar del Nuevo Cine Chileno”, en junio de 1971:

Hay un cine chileno del cual se sabe poco, que se desarrolla casi anónimamente, pero que surge y crece cada día, vital y rebelde, reflejando los problemas de nuestro pueblo, identificándose con los anhelos de éste y comprometiéndose con la realidad social de todo el país.

Es un cine nuevo, libre, independiente y experimental que se está formando en la experiencia misma e inmediata. Su medio más adecuado de expresión es el documental, generalmente en 16 mm., y sus realizadores son todos elementos jóvenes que saben perfectamente lo que quieren denunciar y reivindicar. (Ramírez, 1971).

La idea de un cine que se estaba formando en la experiencia, tenía que ver justamente con una producción audiovisual que se gestaba en función de una formación universitaria, y a su vez se constituía como parte activa en el proceso social, entrando en contacto directo con los ciudadanos, trabajadores, artistas, manifestantes, según el lugar que se eligiera para filmar.

De la cantidad de documentales que se conservan actualmente gracias a la Cinemateca de la Universidad de Chile, analizaremos algunos de ellos. En este caso, han sido agrupados según la temática abordada: sobre el vínculo entre diversas ramas del arte o la cultura y el activismo social, aquellos que registraron manifestaciones populares y fechas de movilización relevantes, los que se focalizaron sobre algún sector productivo (como el sector minero o el campesinado). Además, es posible diferenciar a los cortometrajes que fueron realizados en el momento de la candidatura de Allende a la presidencia, una especie de documentales “de campaña”, y aquellos que se filmaron durante el gobierno de la UP.

Discursos y debates, en y por las imágenes

Los cortometrajes documentales realizados durante los meses cercanos a las elecciones en 1970 y debido también a esta proximidad con el proceso electivo, retratan la situación del país marcada por una fuerte desigualdad y las diferentes formas de organización y resistencia populares que se ponían en práctica en ese momento: las pintadas en las calles, las movilizaciones, huelgas, entre otras. En ellos hay una fuerte certeza en la llegada del gobierno de la Unidad Popular como el momento definitivo hacia una transformación social real.

Venceremos (Pedro Chaskel, 1970) es un ejemplo de este grupo de cortometrajes, y tiene además la particularidad de trabajar con un montaje que se hace visible a través de una dinámica de oposición y choque entre imágenes y filmaciones de la situación de

precariedad de barrios populares, y planos de zonas y actividades de sectores sociales altos. Este contraste entre ambas situaciones, que se desarrolla a lo largo de toda la película, le permite al espectador tomar conciencia de la gran inequidad que atravesaba la sociedad, desde las condiciones habitacionales hasta las distintas actividades de la vida cotidiana. La película comienza con planos de trabajadores caminando por las calles, concurriendo a sus lugares de trabajo, utilizando el transporte público. Hay una gran presencia del primer plano sobre los rostros de estos trabajadores, y también de niños y niñas –cuya figura está muy realzada, haciendo hincapié en la situación de pobreza en la que vivían los niños y jóvenes–. Todos estos fragmentos están acompañados por música y canciones de la Nueva Canción Chilena, con letras que demostraban un compromiso social y político. Es importante mencionar que en la mayoría de los cortometrajes –a excepción de los noticiarios– no está la presencia de la voz *over* –es decir, extradiegética– que suele ser frecuente en el documental (y particularmente en este caso, tampoco el formato entrevista), sino que las imágenes son montadas en secuencias, acompañadas por la música que potencia su sentido y sus posibilidades de interpretación. Estas imágenes descriptas anteriormente entran en oposición con fragmentos de filmaciones en locales de ventas de autos de primeros modelos, televisores, tapas de revistas de moda y marquesinas de boutiques, acompañadas en este caso de música en otros idiomas, como canciones de ópera italiana, o canciones *pop*. De esta forma, se puede observar respecto del espacio la oposición constante entre espacio público –es decir, las calles, y sobre todo, el espacio ocupado por el pueblo que lo configura como sujeto colectivo– y espacio privado –grandes mansiones, sitios de exhibición, etc. –.

Hay una utilización de materiales de diferentes procedencias: filmaciones del Departamento de Cine Experimental, del Noticiario de Canal 9, fotografías del archivo del diario "El siglo" y de Patricio Guzmán. En ese sentido, la película trabaja con el método del collage –tanto de lo visual como de lo sonoro– haciendo visible el montaje como procedimiento constructivo y como articulador de conceptos. Hacia el final del cortometraje, se muestran imágenes de represión y detenciones por parte de los carabineros en las calles, sucedidas por la imagen de un mural con la inscripción "Basta", e inmediatamente después se observan registros de multitudes de personas celebrando en las calles la victoria de Allende, el 4 de septiembre de 1970 –únicos registros existentes realizados en el mismo acontecimiento–. En este fragmento se

vuelve protagonista la alegría de ciudadanos que festejan a través de rondas, abrazos, canciones, en la calle como espacio de celebración. La película finaliza con una inscripción pintada sobre una pared: "Pueblo: abierto está el camino (...) Venceremos". Otro de los documentales realizados durante el período electoral fue *Brigada Ramona Parra* (Álvaro Ramírez, 1970). El nombre del cortometraje tiene que ver con estas "brigadas artísticas", conformadas por jóvenes en su mayoría estudiantes, que pintaban murales en las calles en todo el país, que se consolidaron algunos años antes de la campaña y luego del triunfo de la Unidad Popular, trabajaron haciendo murales que ilustraban los proyectos impulsados por el Gobierno. La película, filmada durante el período de campaña, recoge los testimonios de varios de ellos, registra algunas de sus obras y también una persecución al grupo por parte de la policía. Filmada con cámara en mano, se utiliza mayormente el primer plano para mostrar los rostros de los jóvenes, muchas veces con cortes abruptos o planos detalles de algunas partes de sus cuerpos –por ejemplo, sus manos, o sus piernas mientras corren escapando de los tiros–. En uno de los testimonios, una de las mujeres explica que el trabajo que realizan es para ellos "la única forma de contrarrestar la propaganda de los momios (...), ellos les pagan a su gente, en cambio nosotros somos estudiantes y trabajadores. En nuestros ratos libres y no tan libres, trabajamos en esto". El cortometraje, al igual que el anterior, termina con la voz en *off* de un discurso de Allende, refiriéndose a aquel momento como un momento de "lucha definitiva entre los explotados y los explotadores", con primeros planos sobre los rostros de los "brigadistas" mientras salen a pintar a la calle.

El vínculo entre cine y artes plásticas también aparece en el cortometraje *Pintando con el pueblo* (Leonardo Céspedes, 1971). En este caso, la película se centra en la realización de un mural en particular en el Paseo Bulnes, ubicado frente del Palacio la Moneda, una actividad que se enmarcaba como apoyo al triunfo de la Unidad Popular. Es decir, el "arco narrativo" del documental, va desde el comienzo de la realización del mural hasta su finalización. Mientras los artistas lo realizan, se muestran ciudadanos que concurren al hecho y lo observan. También es relevante la utilización de la música, con letras que aluden a la cultura y la visión de ella en este contexto. Una particularidad del cortometraje es que utiliza intertítulos, con letras negras sobre fondo blanco, que también se refieren a esta cuestión: "Entender y vivir la cultura propia. La cultura no será para unos pocos", es uno de ellos. A medida que avanza el

cortometraje, se muestra sobre la pared la pintura de rostros, manos, palomas blancas, las iniciales "UP", y en los minutos finales el mural terminado. Al igual que en los anteriores, el documental cierra con un discurso de Allende en el lugar donde se encuentra el mural mientras una multitud lo escucha. En este discurso, el presidente electo se refiere también al rol de la cultura en el marco del nuevo proyecto político, aludiendo a que ésta “alcanzará a los más altos sectores y llegará a las barriadas populares”, con la intención de que se construya “una cultura propia al margen de la dependencia extranjera”.

El caso de la película *1º de Mayo* (Luis Alberto Sanz y José Román, 1971), en función de cómo fue restaurada y digitalizada por la Universidad de Chile, consiste en realidad en dos cortometrajes encadenados, uno realizado por el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, y el otro por el Departamento de Cine de la Universidad de Valparaíso. Ambos refieren a la celebración y movilizaciones por el día que da nombre a la película, el primero se sitúa en las marchas convocadas por la Central Única de Trabajadores (CUT) en Santiago, mientras el segundo registra las movilizaciones realizadas por parte del sector campesino, en distintas zonas agrarias. El primero intercala registros de imágenes de la movilización con titulares de diarios – mayoritariamente de *El Siglo*–, como "A parar el golpe", "Nacionalizaremos el cobre dentro de la ley y el derecho", “Chile para los chilenos”, y resalta la multitud de personas marchando en las calles, algunos con carteles y banderas de la CUT, o con consignas específicas. Se yuxtaponen titulares de los diarios, con imágenes fijas y fragmentos de la marcha, en ocasiones con primeros planos sobre los rostros de los manifestantes, mientras de fondo se escucha el canto de “Trabajadores al poder”. En relación al segundo, es llamativo que, a diferencia de los anteriores que analizamos, incorpora una voz *over* que comienza explicando aquel momento como la búsqueda de unión para “vivir la vida”. Hace referencia a que los campesinos, los que viven en la última pobreza, fueron divididos desde la colonización y que para ello deben trabajar juntos, en común, “rechazando a los patrones”, y explica brevemente cómo se conformó la propiedad privada.

Lo que resulta particular de este documental, realizado unos meses luego del triunfo en las elecciones de la Unidad Popular, es que a través del modo en que narra aquel hecho específico logra exponer el proceso de transformación social que se estaba viviendo, con los principales temas de discusión que formaban parte de la agenda política (la

nacionalización del cobre, la reforma agraria, entre otros), justamente en su carácter de proceso, de cambios paulatinos de las estructuras preexistentes que se gestaban a partir de la organización popular y de la conciencia tanto individual como colectiva de aquel proceso mismo, de modo que una nueva sociedad no estaba dada de una vez y para siempre.

La especificidad cinematográfica y su apertura a lo pedagógico

A partir de lo formulado y analizado anteriormente, es posible observar que al igual que el resto de las artes, una gran parte del cine producido durante el gobierno de la Unidad Popular estuvo inserto como práctica artística en los debates sobre el papel de la cultura que se plantearon en la época. Además, debido a la necesidad de encontrar vías alternativas de comunicación y difusión de los principales cambios generados por las nuevas políticas, la mayor parte de la producción se volcó al formato documental, y más específicamente, el cortometraje.

Baudry (1974) se refiere a la especificidad cinematográfica como a “un proceso de transformación”. Según él, “se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento (...). En el plano práctico, esta pregunta plantea la cuestión de los procedimientos por medio de los cuales el trabajo puede efectivamente hacerse legible en su inscripción. Tales procedimientos tienen obligatoriamente que hacer intervenir la técnica cinematográfica” (Baudry, 1974: 55). Para el autor, el “aparato de base” nunca puede ser neutro, sino que produce un efecto ideológico preciso, de modo que “la disimulación de la base técnica provocará cierto efecto ideológico”, mientras que “su inscripción, su manifestación como tal, debería producir en cambio un efecto de conocimiento” (...) (*Ibidem*, p.56). En ese sentido, a partir de un montaje de yuxtaposición de imágenes y sonidos, y de una ruptura con la continuidad narrativa, los cortometrajes permiten producir en el espectador un efecto de conocimiento, en consonancia con la intención de crear nuevas formas culturales y de que éstas incluyan también la participación de las mayorías populares. Por otro lado, la innovación en las formas narrativas incentivan una participación activa en el espectador hacia la construcción de sentido de las películas, identificándolo como actor social de su realidad.

¿Cómo resumir, entonces, este involucramiento de las clases populares en las obras? En primer lugar, en la elaboración de una representación espacial en la que el espacio público adquiere el lugar central: todos los documentales ocupan el espacio de la calle, que es el lugar de la acción –es decir, donde se acciona–, tanto en manifestaciones, celebraciones, intervenciones artísticas; a su vez, estos espacios implican y construyen al sujeto desde lo colectivo, y lo vuelven protagonista de esa acción de cambio sobre el espacio que constituye su realidad. Y aquí radica también el potencial del género documental en cuanto a este aspecto, como explica Chanan (2007/2008), “dirige siempre la cámara hacia los terrenos social, histórico y antropológico, espacios dominados por el poder y la autoridad de manera más o menos explícita (...). Se dirige al espectador en cuanto ciudadano, en cuanto miembro de un colectivo y elemento constitutivo del espacio público puesto que es un cine íntimamente ligado a la esfera social” (94-95).

Pero esta no es la única forma de implicancia del espectador que llevan consigo las películas. Además, resulta particular el modo en que los cortometrajes circulaban y eran proyectados, saliéndose por fuera de la sala cinematográfica tradicional. Mayormente, el Departamento de Cine de la Universidad de Chile organizaba funciones de las películas en organizaciones o centros comunitarios, sindicatos, o ciclos de cine de la misma Universidad, a cargo de proyectores que se encargaban de proyectar y hacer circular las películas (Flores del Pino, 1972), quienes incluso contaban que luego de las proyecciones siempre se armaban “foros” de discusión. Este tipo de proyección que caracteriza a los cortometrajes, está prefigurada en la forma en que las mismas películas son concebidas y realizadas, y es inherente a su estructura fragmentaria y su propuesta estética. Es decir, que la participación activa de la sociedad en la creación de cultura está presente en los documentales analizados tanto en su realización como en su forma de exhibición. A su vez, en ambas instancias también está presente una dimensión pedagógica importante: la realización de las películas formaba parte de instancias de aprendizaje en contextos de talleres o de carreras universitarias de audiovisual, y la visualización de las películas constituía para los espectadores un momento formativo, mediante el conocimiento de su propia realidad y la posibilidad de discutir lo visto/aprendido.

Bibliografía

- Baudry, J. L. (1974). Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base. *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, (2), 53-67.
- Briceño Ramírez, L. (2020). Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. *Izquierdas*, (49). 292-311
- Chanan, M. (2007/2008). El documental y el espacio público. En J. M. Català y J. Cerdán (Eds.), *Después de lo real* (pp. 68-69). Valencia: Archivos de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía.
- Flores Del Pino, O. (1 de octubre de 1972). 16mm: la pantalla nómade. *Revista La Quinta Rueda*, (1). Recuperado de: <https://cinechile.cl/16-mm-la-pantalla-nomade/>.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- Ramírez, O. (16 de julio de 1971). El despertar del Nuevo Cine Chileno. *Revista Telecran*, (97). Recuperado de: <https://cinechile.cl/el-despertar-del-nuevo-cine-chileno/>.
- Zarowsky, M. (2009). *Políticas culturales y comunicación popular en el gobierno de Salvador Allende. La intervención política intelectual de Armand Mattelart*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

La enseñanza del audiovisual en contexto pandémico

Una experiencia desde las Prácticas Docentes en el Profesorado de Artes Audiovisuales

Simich Valeria

valeriasimich@gmail.com

Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario

Sinchich Magalí Belén

sinchich.magali@gmail.com

Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario

Resumen

La exigencia de rendimiento en la educación. En la era del rendimiento. En los tiempos de la producción del rendimiento. Donde se mide en términos de pérdida, ganancia y resultados finales. Apresurarse sigue la línea de los modos de producción que veníamos manteniendo. En este contexto pandémico, ¿seguimos en esa lógica?

A partir de este trabajo buscamos indagar y analizar cómo se produjeron, y lo continúan haciendo, los procesos de enseñanza y aprendizaje en los trayectos de práctica docente en el Profesorado de Artes Audiovisuales de la Escuela De Cine y Televisión de Rosario en el tránsito por esta particular coyuntura pandémica.

Tomando como eje la importancia de la enseñanza del lenguaje audiovisual y el cine en todos los niveles de educación formal y como elemento estructurador de las prácticas docentes, consideramos de qué manera trabajar con las producciones audiovisuales ya sea desde su realización y/o su análisis dentro del aula para las asignaturas específicas del área y para el resto de las materias.

Desde una mirada político/ pedagógica, indagamos de qué maneras aparece el cine y su lenguaje en la escuela. Esta investigación, que comenzamos a desarrollar desde este nuevo paisaje educativo, buscará fortalecer, cuestionar e ir desarrollando nuevas construcciones para una práctica docente en el campo audiovisual que no solo fortalezca aspectos pedagógicos sino también creativos propios del quehacer audiovisual.

Un acercamiento a los trayectos de práctica docente

Los *Profesorados en Artes Audiovisuales con orientación en Realización* se crean en la Provincia de Santa Fe en el año 2015, contando con tres sedes: Rosario, Santa Fe y

Venado Tuerto. El surgimiento de estos intenta fortalecer la formación de formadores en el ámbito audiovisual y se enmarca en el proceso de renovación que en Argentina comenzó a partir de la sanción en el año 2006, de la Ley Nacional de Educación (LEY N° 26.206).

Nuestro trabajo se focaliza en la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario la cual nace en 1984 con la carrera *Realización Audiovisual*. El espacio curricular que es eje de esta investigación es el *Taller de Práctica Docente IV* donde desempeñamos nuestra labor docente como profesoras en el área general y específica.

Desde lo ideológico, lo político y lo epistemológico se encara la perspectiva de la formación de los docentes de artes audiovisuales. El trabajo de enseñanza del equipo del *Taller de Práctica Docente IV*, intenta recuperar los saberes de las prácticas I, II y III; las cuales forman parte de un camino que empieza en el primer año de la carrera, de las didácticas así como de las unidades curriculares específicas acerca del objeto y aquellas de la formación general que se comprenden en asignaturas propias de lo audiovisual. Este recorrido es la base desde la cual las y los estudiantes construyen sus observaciones, sus prácticas y sus planificaciones, así como sus análisis y reflexiones.

La práctica docente se concibe como un espacio de constante reflexión, análisis y problematización, sobre el rol complejo y multidimensional que conlleva la enseñanza. Se concentra en la construcción de un posicionamiento político acerca del rol y la tarea docente de las artes audiovisuales. Este proceso no es lineal ni sencillo, posicionándose desde una perspectiva crítica y transformadora, supone un desempeño profesional que interpela las prácticas y los saberes disciplinares, pedagógicos, didácticos e investigativos de los y las estudiantes en formación, así como también, de los maestros y formadores. En este sentido, se intenta posibilitar instrumentos, recursos y técnicas que permitan construir y gestionar estrategias de enseñanzas artísticas y audiovisuales.

Construcciones y Reconstrucciones

Cada contexto es diferente, como así la relación que se establece entre los distintos actores de la comunidad educativa. Es en esta realidad pandémica donde los formatos educativos se encuentran en cuestión y revisión.

Es que la interrupción de lo que hasta hace poco era nuestra vida cotidiana, y en el caso de adolescentes y jóvenes, la suspensión de ese mundo que se había estructurado por fuera del hogar, no pueden ser sin efectos en la subjetividad. La actividad escolar desde la casa puede ser

una oportunidad de “salir al afuera”, aun sin afuera, de estar en contacto con sus pares, puede acompañar el esfuerzo psíquico que significa acomodarse a nuevos modos de vida, pero los efectos deshumanizantes, rutinarios de la virtualidad y la falta de encuentro físico con la/el otra/o, son insoslayables. Los sentimientos de exigencia, sobrecarga y frustración están al acecho” (Adinolfi, Brugo y Campelo, 2021: 4)

La organización de la estructura propia del sistema educativo, donde el territorio común para el desarrollo de las distintas áreas es el salón de clases y la propia escuela como institución. Entonces, qué sucede en este contexto donde se abandona el espacio cómo lugar físico y aparece lo escolar como lo virtual. Cómo señala Inés Dussel: “la enseñanza y el aprendizaje tuvieron que separarse de la co-presencia de los cuerpos y de la ocupación de un lugar físico compartido” (Dussel, 2020: 338).

Durante los años 2020 y 2021, a partir de las medidas sanitarias en Argentina para combatir la Pandemia de COVID- 19, como es el aislamiento social preventivo y obligatorio provocaron en el nivel terciario la virtualización de los procesos de enseñanza- aprendizaje, donde la virtualidad le otorgó un nuevo sentido a los recursos, a las herramientas y a los medios propios del hacer docente: “los profesores y sus alumnos están implicados en experiencias múltiples y muy alejadas del imaginario construido por el programa institucional en el transcurso de los siglos pasados” (Dubet, 2013: 7).

La intención de poner sobre el tapete la singularidad del escenario que se enfrentó durante este contexto tan peculiar, en suma a la pretensión de encontrar nuevos sentidos al ejercicio de la práctica de la enseñanza, es exponer las tensiones que se presentaron en el acontecer educativo. Las cuales fueron una y otra vez problematizadas dialécticamente, evitando unidades excluyentes, concibiendo y reinterpretando las contradicciones recorridas y así dar luz a nuevas formas de comprender la praxis dentro de una espiral transformadora de significados y nuevas construcciones de sentidos.

Desde este encuadre, recuperamos las palabras de la antropóloga Paula Sibilia quien explica que las nuevas realidades sociales impactan de manera contundente en los modos de ser con el mundo, con otros y con uno mismo. La autora expresa que (Sibilia, 2017) los cuerpos y las subjetividades no son universales y ahistóricos sino que van transformándose con los movimientos culturales. Las subjetividades se vuelven

compatibles con ciertas tecnologías, las cuales no son neutras, sino que traen todo un mundo consigo.

Entendemos la práctica como una praxis, no como un mero movimiento natural, sino como acción intencional sostenida con razones y pasiones, capaz de generar nuevos sentidos y nuevas experiencias. Por tanto, comprender la “praxis”, como “el conjunto solidario de dos dimensiones dialécticas, la reflexión y la acción logrando síntesis y movimiento, con intencionalidad pedagógica transformadora”. Esto hace que la tarea de formar docentes se vea en la necesidad de transitar más que nunca por los territorios del “sentido”.

Reconstruyendo saberes y aprendizajes

La escuela ya no es más el lugar donde civilizar o disciplinar sujetos aprendientes, y es, ciertamente, cada vez menos, un espacio de instrucción como estricta transmisión de una generación a otra. Hoy emerge otro panorama y una urgencia diferente para relacionarnos con un conocimiento fluido, ramificado, accesible, que circule a través de puentes presenciales y virtuales entre los actores sociales: profesores, estudiantes, investigadores, ciudadanos comunes, cuyas potencias sensibles e intelectuales se comuniquen con una experiencia simultánea de traducción, emancipación y alteridad (2014: 140-141).

Los ejercicios planteados se relacionan con pensar y repensar las prácticas docentes del lenguaje audiovisual. Algunos de ellos fueron poder elegir entre planificaciones realizadas por los propios estudiantes y las de los y las compañeros/as y replantearlas para la virtualidad, volver a pensar ciertas cuestiones respecto a la elección de ser profesor de artes audiovisuales, producir una videocarta relatando la propia trayectoria educativa y dirigiéndose al profesor que serán y confeccionar y realizar entrevistas a docentes de nivel secundario y superior, y a graduados recientes del profesorado.

La metodología fue tanto sincrónica como asincrónica, logrando una comunicación permanente ya sea por los foros del aula virtual educativa, por correos electrónicos, por Whatsapp y por medio de clases y reuniones a través de Google Meet. Esta manera de trabajo se logró a partir de una responsabilidad colaborativa, basada en proyectos y

con una permanente labor docente de tutoría y acompañamiento. Para realizar las prácticas docentes se buscaron escuelas de nivel secundario y terciario que acompañen este camino a través de docentes coformadores con los cuáles se trabajó de forma virtual y más recientemente, de manera presencial.

En el *Taller de Práctica Docente IV*, es necesaria la indagación y curiosidad permanente, ampliando la utilización de las nuevas tecnologías para poder impulsar la participación efectiva de las y los estudiantes.

La adquisición del lenguaje audiovisual en el entorno educativo a través de las producciones audiovisuales y el reconocimiento de las matrices sociales, históricas y culturales que las atraviesan es fundamental. El lenguaje audiovisual, que posee una estructura propia, produce modificaciones en las relaciones entre la enseñanza y el aprendizaje. Apelando a trabajar con una metodología de taller, con las particularidades propias de la virtualidad y utilizando los recursos y las herramientas TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) como estrategia propia de las planificaciones.

Lo audiovisual ingresa como parte programática a las clases, como un recurso y una herramienta y permite la construcción de contenidos conceptuales, metodológicos y procedimentales que den cuenta de una pedagogía audiovisual la cual habita la cotidianeidad y que, también debe coexistir con las prácticas educativas. Los formatos educativos se encuentran en constante cuestión y revisión. Este es el caso de la utilización de las tecnologías, donde dejan de ser un agente externo que perturbaba la dinámica escolar más tradicional, para convertirse en “el lugar” donde la escuela pasó a funcionar (Sibilia, 2020: 34). Por ello, es fundamental la incorporación y diseño de nuevas estrategias didácticas, donde lo audiovisual permita, ante esta multiplicidad de formatos y medios, aprendizajes.

Adriana Fresquet sostiene que “tanto el director de cine como el educador deben crear y hacer crear” (2014: 140). A partir de esta premisa se pensó que los y las estudiantes / practicantes del *Taller de Práctica Docente IV* logren construcciones a partir de lo artístico. En este camino recorrido durante esta coyuntura pandémica, que aún se sigue transitando, se permitieron vivenciar y experimentar experiencias que tuvieron como eje la enseñanza de lo audiovisual, desde su lenguaje, desde educar la mirada, desde enseñar a hacer y producir y desde la crítica y reflexión a partir del propio trabajo y del de los otros. Para ello se trabajó íntegramente con las nuevas tecnologías, que

permitieron que los docentes y los estudiantes reflexionen sobre las formas de crear y construir a través del trabajo colaborativo y que fortalezca la inclusión en la comunidad educativa.

Las propuestas se inician en la idea de que la educación no pasa solamente por impartir conocimientos sino también por el diálogo, la contención y la sociabilización. Philippe Meirieu sostiene al respecto “pienso que un saber es emancipador solamente si le transmite al alumno la sensación de que permitió construir una emancipación en el ser humano” (2013: 8). Las proposiciones de trabajo se basan en permitir la elección y en favorecer la toma de decisiones. Algunas de ellas fueron:

- Construir videotutoriales propios para explicar en sencillos videos conceptos propios del lenguaje audiovisual a estudiantes de nivel secundario.
- Utilizar aplicaciones y páginas web para trabajar desde lo lúdico. Partir desde el juego y lo novedoso para comenzar a desarrollar, por ejemplo, la escritura audiovisual, fomentando la creatividad.
- Trabajar con fragmentos de películas, otorgándoles un nuevo significado. Por ejemplo, modificar el audio dándole un nuevo sentido o construir un nuevo trailer de un largometraje. También se construyó a partir del concepto de educar la mirada, analizando y reflexionando sobre las distintas producciones audiovisuales.
- Continuando con la idea de educar la mirada y trabajando desde la Educación Sexual Integral (ESI), generar planificaciones y actividades con perspectiva de género e incorporar lineamientos de esta ley a contenidos audiovisuales, contextualizándolos, resignificándolos y analizándolos desde esta mirada.
- En un entorno semipresencial, los estudiantes/ practicantes pudieron acompañar rodajes y prácticas audiovisuales de alumnos de nivel secundario y terciario.
- Generar experiencias de creación de contenidos tanto para plataformas virtuales (Classroom, páginas web de escuelas coformadoras, Youtube) ya sea en formato video, textos o imágenes.

Las imágenes audiovisuales nos atraviesan, allí es necesario poner el énfasis en *educar la mirada*: acompañarla, sostenerla y guiarla. Educar a la sensibilidad pero también

discutir y repensar una formación política y ética de la mirada, construyendo una pedagogía de la imagen emancipadora y creadora, donde no queden por fuera la construcción de la identidad, la educación sexual integral, la sensibilización sobre el medio ambiente y el fortalecimiento de los vínculos socio- afectivos.

Reflexiones finales y nuevas problemáticas

En la educación lo audiovisual es emancipador: propone el juego, la novedad y la creación. También es una construcción de sentido, como afirma Fresquet: “el cine abre, por tanto, la posibilidad a una pedagogía de la creatividad y la imaginación y, de paso, enseña un conjunto de valores y prácticas, asociados al trabajo exigente y sistemático que implica plasmar en un proyecto el resultado de la idea creativa” (2014: 15).

Las situaciones presentadas en este escrito, nos llevan a volver a pensar la enseñanza-aprendizaje de las prácticas de los profesorado de artes audiovisuales estratégicamente. El desarrollo de este trayecto no sólo requiere la concreción de un currículum sino también la articulación operativa de quienes aprenden y enseñan, mediante un movimiento dialéctico entre roles (residentes- docentes), contenidos (aprendidos y a enseñar) y los modos de vinculación que se producen entre estos, mediante el desarrollo de procesos de comunicación que hacen posible el aprendizaje.

Es importante expresar aquí, que, ante la variedad de obstáculos que dicho proceso mostró, no se dilematizaron aspectos necesarios para la realización de este trayecto formativo tan necesario y revelador. Por lo tanto, siempre se pudieron encontrar caminos dialécticos, situados en el polo de la posibilidad.

Este intento de reflexiones enunciadas en este texto, hoy se transforman en nuevos existentes de conocimiento, producto de la relación que se establece entre sujetos y contexto social. En este sentido, un aprendizaje que es la resultante de prácticas sociales. Por consiguiente, tenemos como tarea, conocer la realidad a través de diversos sistemas sociales de representación.

Bibliografía

- Adinolfi Greco, S., Brugo, M.P., Campelo, A. (2021). *Clase 1: La continuidad del vínculo pedagógico en tiempos de pandemia y aislamiento social. La función tutorial y el acompañamiento a las trayectorias en tiempos de pandemia* (Curso). Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://docer.com.ar/doc/1e5ss15>.
- Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, España: Laertes.
- Bertone, R. (2014). *30 años descolonizando pantallas*. Rosario: Escuela Provincial de Cine y Televisión.
- Coll, P. (2009). Aprender y enseñar con las TIC: expectativas, realidades y potencialidades. En R. Carneiro, J. C. Toscano y T. Díaz (Coords.), *Los desafíos de las TIC para el cambio educativo*, Madrid: OEI.
- Dubet, F. (2004). ¿Mutaciones institucionales y/ o neoliberalismo?. En E. Tenti Fanfani, (Org.), *Gobernabilidad en los sistemas educativos en América Latina* (pp. 15-45). Buenos Aires: IIPE/ UNESCO.
- Dussel, I. (2006). *Educación la Mirada*. Buenos Aires: Manantial.
- Dussel, I. (2009). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómades*, (30), 180-193. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105112060014.pdf>.
- Dussel, I. (2020). La clase en pantuflas. Publicado en *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*. Buenos Aires: UNIPE, Editorial Universitaria.
- Miranda E. M., N. A. Paciulli Bryan (Comps.). (2013). *Formación de profesores, curriculum, sujetos y prácticas educativas. La perspectiva de la investigación en Argentina y Brasil*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fresquet, A. (2014). *Cine y educación: La potencia del gesto creativo. Reflexiones y experiencias con profesores y estudiantes de enseñanza básica y media dentro y fuera de la escuela*. Santiago: Ocholibros Editores.
- Meirieu, P. (octubre, 2013). La opción de educar y la responsabilidad pedagógica. Ministerio de Educación de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina.
- Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe (2014). *Diseño Curricular para Nivel Superior*. Santa Fe: Santa Fe Avanza.
- Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe (2020). *Observatorio de prácticas*. Santa Fe: Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.
- Odetti, V. (2018). *Narrativas trasmedias*. Montevideo: El Abrojo.

Pico, M. L. y Rodríguez, C. (2011). *Trabajos colaborativos. Series de estrategias para el aula para el modelo 1 a 1*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

Sanjurjo, L. (2003). *La formación práctica de los docentes. Reflexión y acción en el aula.*, Rosario: Homo Sapiens.

Sibilia P. (3 de agosto de 2017). Devenir éxtimos: tensiones entre espectáculo y (des)control. *Coloquio internacional Extimidad y subjetividad en tiempos de tecnosociabilidad*. UNSAM, San Martín, Argentina.

Sibilia P. (11 de octubre de 2020). ¡Que vuelva la escuela! Potencias e impotencias de las tecnologías para una educación igualitaria. *chicos.net*. Recuperado de <https://www.chicos.net/ciudadania-digital/que-vuelva-la-escuela-potencias-e-impotencias-de-las-tecnologias-para-una-educacion-igualitaria/#:~:text=En%20estos%20meses%2C%20en%20cambio,cuentan%20con%20nada%20de%20eso..>

Terigi, F. (febrero de 2010). Las cronologías de aprendizaje: un concepto para pensar las historias escolares (Conferencia). Ministerio de Cultura y Educación, Santa Rosa, Argentina. Recuperado de [https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/mg_flavia_terigi_las_cronologias_de_aprendizaje_un_concepto_para_pensar_las_trayectorias_escolares .pdf](https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/mg_flavia_terigi_las_cronologias_de_aprendizaje_un_concepto_para_pensar_las_trayectorias_escolares.pdf).

Estudios audiovisuales

Saberes en clave disciplinar en el ingreso universitario

Suárez Victoria Inés

victoria.ines.suarez@gmail.com

Facultad de Artes, UNC

Resumen

Este trabajo expone las modificaciones realizadas en el programa y en el diseño didáctico pedagógico de un trabajo práctico de *Introducción a los estudios audiovisuales* (Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, UNC), con el objetivo de aplicar la perspectiva de los saberes disciplinares en la propuesta de la materia. Algunas preguntas guiaron las decisiones tomadas. ¿Qué procesos de apropiación del lenguaje audiovisual requiere el ingreso a la carrera? ¿Qué conocimientos previos se recuperan y cómo se construyen, a partir de ellos, nuevas maneras de pensarlos y materializarlos? Entendiendo que existen modos específicos de pensar, decir, articular, conocer, dentro de la comunidad en la que se insertan las y los ingresantes, nos preguntamos qué aportes, necesariamente complementarios de la audiovisualidad que enseñamos, o ponemos a circular, deben garantizarse. Este trabajo hace dialogar dos objetivos principales del espacio curricular -el aprendizaje del lenguaje audiovisual y el dominio de las convenciones de la comunidad de práctica- a la vez que jerarquiza la importancia de las definiciones, de objetivos -académicos, pedagógicos, didácticos-, bajo la convicción de que su diseño permite concretar la integración propia, y necesaria, de esta etapa de la carrera.

Introducción

Pensar la materia *Introducción a los estudios audiovisuales* (previamente *Curso de Nivelación*, de acuerdo al plan de estudios anterior), en el marco de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNC), nos enfrenta a múltiples desafíos. La resolución que aprueba la propuesta de los ingresos a la facultad, explicita que se trata de “un espacio para el desarrollo de herramientas y conocimientos que el estudiante necesitará para enfrentar ‘lo que vendrá’ en la carrera” (HCD FA, 2012: 4). Considerando la fundamentación, el perfil del estudiante y los contenidos mínimos del Nuevo Plan de Estudios (HCD FA, 2016), ¿hacia dónde debemos orientar los esfuerzos en esta primera materia? ¿Qué es eso ‘que vendrá’? El programa actual habla de conformar un espacio curricular de ambientación y adaptación a los estudios de grado, desde la perspectiva de los trayectos y proyectos de vida de los ingresantes,

introduciéndolos a los estudios universitarios y a la problemática de los lenguajes artísticos, propiciando procesos de análisis y reflexión sobre las artes y las producciones artísticas audiovisuales a través de estrategias de lectura, interpretación y producción de textos.

Desde el año 2015, en mi rol de profesora adjunta a cargo y coordinadora del espacio, he propuesto al equipo mirar qué ocurre en el ingreso: en relación a los estudiantes, ver los modos en que transitan el espacio, y en relación a los docentes, ver cómo construimos y aplicamos nuestras propuestas. En el marco de una mirada que adhiere a la inclusión como condición a materializar y en un claro esfuerzo por fortalecer las prácticas de enseñanza y los dispositivos que habilitan la permanencia, el equipo está pensando en cómo generar aprendizajes significativos.

Para lograr estos objetivos hemos reforzado el trabajo sobre el eje de lectura, escritura y oralidad. En relación a ellas nos planteamos un grupo de interrogantes. ¿Qué tipos de escritura desarrollamos en el aula? ¿Cómo preparamos materiales y propuestas de lectura y escritura en el marco de tareas académicas concretas? Estas inquietudes han ido marcando el análisis y reformulación del programa y los trabajos prácticos. La noción de aprendizaje significativo permea constantemente en la propuesta, mientras que las líneas de estudio denominadas “Nuevos estudios sobre las culturas escritas”, “Alfabetizaciones académicas” y “Escribir y leer en las disciplinas” (Carlino, 2003), han sido estructuradoras y guías.

En función de lo anterior, este trabajo expondrá: en primer lugar, las modificaciones aplicadas al programa; luego, el dispositivo que mejor refleja las decisiones tomadas (el trabajo práctico “Recortes de historia, ecos de la Reforma / Fotonarración”); para finalizar, un análisis de la experiencia y sus fundamentos.

La imagen del “vaivén” o del “estar entre”; hacer movimientos en el programa

Hasta el año 2014 las actividades preparatorias consistían en guías de preguntas independientes que aparecían al final del compendio bibliográfico, adquirido a partir de la preinscripción en diciembre. Cada guía correspondía a un texto y se resolvía entre diciembre y enero. La entrega de las respuestas se hacía el primer día de clases presenciales, en febrero. Los contenidos estaban disociados y su dictado en etapas diferentes no colaboraba con la articulación y cohesión de temas.

A partir de esta experiencia, en la planificación para el ciclo del 2016, comenzamos a pensar en una disposición de los contenidos no ya en “unidades” secuenciales y

sucesivas sino en “módulos”, cuyo desarrollo atendiera las nociones de proceso y transversalización. Esta decisión equilibró el peso que estábamos dando a cada “unidad”. Bajo esta organización, volvieron a ocupar un lugar importante en la etapa presencial los contenidos de “Ciudadanía universitaria”, a la vez que la disciplina específica, es decir, los contenidos de “Introducción al lenguaje audiovisual”, fueron colándose más en la etapa no presencial, a modo de antesala y preparación. Así, las antiguas guías de preguntas pasaron a ser trabajos prácticos, de la misma jerarquía que los de análisis o producción audiovisual que dábamos en febrero; más aún, pasaron a estar imbricados en ellos a lo largo de una misma propuesta, en etapas y procesual.

El hincapié hecho en el avance procesual refuerza la idea del ingreso comprendido en su articulación con el nivel medio y en el horizonte del primer año. El “vaivén” o el “estar entre” son imágenes inspiradoras de nuestro hacer en el ingreso de la carrera. Una marca de ello son las maneras en que comenzamos las clases o escribimos las consignas de los trabajos prácticos, interpelando a los estudiantes, desarrollando actividades o producciones con la intención de poner en valor lo que traen y compartirlo con otros. Sobre esa base, el diseño de la secuencia didáctica comporta instancias para repensar, discutir, construir algo nuevo con los aportes de todos. También propicia el ejercicio de la pregunta, de la ruptura, con vistas a incentivar la capacidad crítica y la posibilidad de cuestionar saberes instituidos. Las instancias previstas a lo largo de cuatro meses suponen una construcción paso a paso y sostenida, que además contempla las dudas, las incertidumbres y los errores, albergándolos como parte constitutiva del trabajo y del aprendizaje.

Este diseño, que supuso una reformulación de la enunciación de las consignas y una reorganización de los cronogramas, nos llamó incluso la atención sobre la manera en que veníamos presentando la bibliografía y filmografía, permitiéndonos avanzar hacia la incorporación de recorridos de lectura y análisis, a modo de hojas de ruta.

Mediaciones de lectura, escritura y oralidad

A partir de estos primeros movimientos del programa, surgieron consignas ampliadas de los trabajos prácticos, que empezaron a incluir ejercicios y dinámicas concretas para la práctica de la lectura, escritura y oralidad, propiciando diversos procesos cognitivos. Uno de los dispositivos que mejor lo refleja es el trabajo práctico 1, denominado

“Recortes de historia, ecos de la Reforma / Fotonarración”. Fundamentalmente centrado en los módulos 1 y 3 del programa (“Ciudadanía universitaria” y “Recursos del lenguaje audiovisual”), los textos principales utilizados para la actividad son cinco. El primero organiza su contenido siguiendo un eje temporal histórico, con variedad de recursos complementarios enlazados. El segundo, que es una escenificación radial en la que los reformistas del 18 plantean sus ideas, se presta generosamente para trabajar el contenido histórico pero también para pensar personajes, objetivos, conflictos, diálogos, acciones. El tercero es una serie web que incluye entrevistas a reconocidas voces de la academia de Córdoba, que analizan el hecho desde la actualidad. Para cerrar, dos textos sobre guion, planimetría, encuadre y composición, ofrecen variedad de ejemplos que facilitan el tratamiento de los temas. En general estos últimos textos vienen a dar nombre y a conceptualizar lecturas de lo audiovisual o prácticas que los estudiantes ya tienen.

a) Primeras estrategias para la lectura y comprensión de textos

Durante diciembre y enero, a través de recorridos de lectura de autogestión, los estudiantes abordan los textos (escritos, visuales, audiovisuales, sonoros). En febrero, la primera clase teórica presencial se destina al módulo 3, de “Recursos del lenguaje audiovisual”. La clase no sigue los textos ni los recorridos en el orden en que fueron dados sino que el eje organizador, ahora, son las películas. A partir de ellas se van encontrando los conceptos y entendiendo a qué se refieren. Esta modalidad busca ampliar los horizontes interpretativos de los estudiantes (Giménez, 2014: 38), poniendo en juego un cruce entre lecturas, la ejemplificación, la síntesis e incluso la materialización de las ideas en esquemas gráficos. Se intenta encontrar (otros) ejes organizadores para la comprensión. Los procesos de lectura, escritura y oralidad se activan a través de instancias en las que se fomentan las traducciones o reformulaciones de un tipo de texto a otro, la comprensión y puesta en palabras de conceptos que posiblemente se conozcan pero tengan ahora una nueva manera de enunciarse.

En el siguiente encuentro se trabaja sobre el módulo 1, de “Ciudadanía universitaria”. A cada equipo se le asigna un texto en particular, teniendo que identificar, de acuerdo a la consigna recibida: a) Los nombres de los protagonistas de los hechos; b) El contexto de emergencia de las situaciones que se refieren; y c) Las relaciones causales, comparativas, de alternancia o ejemplificación. Los grupos deben registrar lo trabajado

en una línea de tiempo (producción individual que traen de la etapa autogestiva). El resultado es un conjunto de líneas que habrán sido intervenidas durante la clase por cada grupo de acuerdo a su consigna.

b) Desarmar y volver a componer textos; sobre traducciones posibles

El siguiente encuentro, ya en comisiones de trabajos prácticos, tiene tres partes. En la primera, se repasan los hechos y personajes de la gesta reformista, que han quedado plasmados en algunas de las líneas de tiempo. A partir de este insumo, la actividad del día supone elegir un personaje de la Reforma de 1918 y crear un nuevo personaje y una situación ficcional en la que se lleve adelante el ideario que motivó al personaje elegido de la época de la Reforma. Esta situación ficcional debe ubicarse en el contexto actual, en el lugar de residencia o procedencia de cada estudiante. Bajo esta consigna, deben escribir un storyline, de manera individual.

El storyline es una pieza escrita que presenta la historia de la película en apenas cuatro o cinco líneas, incluyendo la introducción o comienzo, el desarrollo y el cierre o final. En las materias, y en la profesión, es un tipo de texto muy utilizado, porque constituye el primer paso para escribir y filmar una historia. Siendo uno de los primeros textos que solicitamos, en pocas oportunidades hacemos ejercicios deconstructivos para resolverlo correctamente. Así, en una segunda parte del encuentro, nos abocamos a leer y corregir storylines. ¿Por qué está bien? ¿Qué elementos necesarios están faltando? ¿Qué elementos innecesarios deben omitirse? ¿Cómo podría reescribirse una versión mejorada? Aquí los docentes intentamos detectar problemas y corregirlos: vamos haciendo preguntas, cotejando, interpelando a los estudiantes para verificar lo que quieren contar; se hacen así reescrituras y nuevas versiones. Según sea conveniente, se hacen paradas para mostrar otros storylines de referencia. En esta jornada de trabajo se hace palpable y se constata la integración de módulos y contenidos de la materia.

c) Contar historias audiovisualmente, ¿cómo narrar con fotos y sonidos?

La actividad del encuentro siguiente consiste en armar grupos, elegir un storyline (de los desarrollados previamente de modo individual) y elaborar el storyboard de una futura fotonarración. Aquí los grupos deben tomar decisiones sobre formato, escala de planos, angulación, altura, atención a las reglas de composición, de los tercios, de Hitchcock. Deben preguntarse por la puesta en escena, los personajes, la iluminación,

el color. ¿Qué colabora más con la intención narrativa? Las decisiones deberán volcarse en el diseño del storyboard.

Compartidas estas producciones, debate de las devoluciones mediante, los grupos proceden a sacar sus fotografías y montarlas con sonido. La fotonarración se presenta en la comisión de trabajos prácticos, en un encuentro posterior, en el que juega un rol fundamental la moderación del equipo docente y la participación de todos los estudiantes. Las premisas son dos: reflexionar sobre el espíritu reformista, articulando el ideario de 1918 y el de los personajes ficcionales creados para la fotonarración, a la vez que vincular las historias plasmadas en los storylines con los recursos empleados para contarlas audiovisualmente.

Otra forma de presentar el conocimiento para la misma (otra) materia

Reflexionar sobre las prácticas y propuestas de enseñanza-aprendizaje implica un modo de entender la tarea docente en el marco de la educación en la universidad pública y supone una actitud propositiva frente a los condicionamientos existentes. Nuestros recorridos denotan un interés genuino por pensar las formas de enseñar y los modos de aprender, por propiciar espacios de aprendizaje significativo, por pensar cuáles son nuestros objetivos y, en el complejo contexto actual, cómo lograrlos.

Desarrollar el programa con contenidos que se disponen en módulos transversales, va en línea con Edwards (1995): “En su existencia material el conocimiento que se transmite en la enseñanza tiene una forma determinada que se va armando en la presentación del conocimiento. El contenido no es independiente de la forma en la cual es presentado” (p. 1). Así, la forma tiene significados que se agregan al “contenido”, produciéndose una síntesis, un nuevo contenido, que afecta su significado y tiene consecuencias en la apropiación que hacen los sujetos (1995: 2).

La propuesta actual, además, se sostiene y fundamenta en la idea de que existe un potencial pedagógico y epistémico en los procesos de construcción de conocimiento de carácter dialógico. Las instancias descriptas se orientan a generar procesos individuales y grupales de intercambio. Siguiendo a Fernández y Carlino (2010), “los textos dados (...) son retomados en la discusión y/o en la explicación que se desarrolla en las clases; por tanto, la lectura no se agota en sí misma sino que se inicia o continúa en el intercambio oral” (p. 9). Los diálogos así instalados “ofrecen interlocutores y

tiempo para entender: permiten confrontar interpretaciones y promueven la participación de los estudiantes, necesaria para apropiar el conocimiento transmitido” (2010: 9).

En vínculo con lo anterior, y en relación puntual a las prácticas de lectura, escritura y oralidad, las incorporaciones buscaron cumplir una función epistémica para el aprendizaje. Carlino (2003) señala que “es preciso reconceptualizar los “problemas” de lectura de muchos alumnos”, ya que “sus dificultades para comprender lo que leen en la universidad no se deben a que carecen de una habilidad o técnica elemental y generalizable, sino que al ingresar a los estudios superiores se ven enfrentados a nuevas culturas escritas” (p. 1), que se corresponden con los distintos campos disciplinares. “A través de la escritura, los estudiantes revisan, aprenden y transforman los contenidos disciplinares y ejercitan e internalizan las competencias y prácticas del ámbito cultural y profesional en el que se insertan” (Navarro, 2017: 9). Así, estamos de acuerdo en que “lo que un lector obtiene de la lectura depende de sus conocimientos previos y de lo que ha aprendido a buscar en los textos”; por lo tanto, los equipos docentes debemos enseñar “el tipo de cosas que la comunidad de lectores de su campo de estudios busca en la bibliografía” (Carlino, 2003, p. 5). En consecuencia, “no se trata de transmitir conocimientos a través de la escritura, sino de transformarlos, reconstruirlos y aprehenderlos para hacerlos propios” (Navarro, 2017: 10).

Profundizar esta línea de trabajo implica seguir pensando los géneros escriturarios que desarrollamos en la universidad, poniendo el foco en las prácticas docentes y en las propuestas concretas que hacemos en nuestras materias. En ese sentido, podría ser de utilidad hacer un registro más a conciencia de la cantidad de prácticas escriturarias que solicitamos a nuestros estudiantes, necesarias para su inserción no sólo institucional y académica sino también profesional, en vínculo con la preparación que damos para que las mismas sean resueltas efectivamente.

Conclusión

Este trabajo espera ser una contribución a *Introducción a los estudios audiovisuales*, en tanto supone una revisión de la práctica que ha colaborado en los ajustes del programa. Seguir pensando cómo entendemos y presentamos el conocimiento con el que trabajamos, qué abordajes proponemos y qué formas adquieren nuestras

propuestas de enseñanza-aprendizaje es tarea del equipo del ingreso a la carrera y, extensivamente, de todos los docentes del primer año. En este caso, tener presente la noción de articulación y traducirla en la imagen del “vaivén” o del “estar entre”, es un modo de garantizar el “ida y vuelta”, entre los trabajos prácticos particulares y los objetivos generales del programa, entre el bagaje previo y los nuevos conocimientos, entre esta materia y las ocho siguientes. De este modo, estas reflexiones surgidas de la experiencia en *Curso de Nivelación* y en *Introducción a los estudios audiovisuales*, presentan vínculo y posibilidad de diálogo con los espacios curriculares que siguen. En ese sentido, y porque conciben el ingreso como una etapa transición y de ambientación, es innegable su pertinencia en el horizonte de todo el primer año de la carrera.

Bibliografía

- Carlino, P. (2012). Leer textos científicos y académicos en la educación superior: Obstáculos y bienvenidas a una cultura nueva. *Uni-Pluriversidad*, 3(2), 17–23. Recuperado de <https://doi.org/10.17533/udea.unipluri.12289>.
- Edwards, V. (1995). La relación de los sujetos con el conocimiento. En E. Rockwell (Coord.), *La escuela cotidiana* (pp. 145-172). México: FCE.
- Fernández, G. y Carlino, P. (2010). ¿En qué se diferencian las prácticas de lectura y escritura de la universidad y las de la escuela secundaria?. *LECTURA Y VIDA*, 31 (3), 6-19.
- Giménez, G. (2014). La lectura de textos académicos como problema. En *Leer y escribir en la UNC. Reflexiones, experiencias y voces* (pp. 31-44). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Honorable Consejo Directivo Facultad de Artes (2012). Resolución HCD 106/2012. Digesto electrónico de la UNC. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de http://www.digesto.unc.edu.ar/facultad-de-artes/honorable-consejo-directivo/resolucion/106_2012/?searchterm=106/2012.
- Honorable Consejo Directivo (2016). *Resolución HCD 129/2016 con Anexo I*. Digesto electrónico de la UNC. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de http://www.digesto.unc.edu.ar/facultad-de-artes/honorable-consejo-directivo/resolucion/129_2016/?searchterm=nuevo%20plan%20de%20estudios%20cine.
- Navarro, F. (2017). De la alfabetización académica a la alfabetización disciplinar. En R. Ibáñez y C. González (Eds.), *Alfabetización disciplinar en la formación inicial docente. Leer y escribir para aprender* (pp. 7-15). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Una posible mirada sobre los procesos de Trabajo Final de carrera Acompañamiento en tiempos de pandemia

Suárez Victoria Inés

victoria.ines.suarez@gmail.com

Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba

Tello Juan

juantello@artes.unc.edu.ar

Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba

Yaya Aguilar María Marcela

myaya@artes.unc.edu.ar

Facultad de Artes / Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo emerge de la premisa de reflexionar las prácticas de acompañamiento de los procesos de producción artística, vinculados a la escritura y evaluación, que como docentes llevamos adelante en el marco de las asesorías de Trabajos Finales de Carrera de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNC). Teniendo en cuenta la necesidad problematizar nuestras prácticas dentro de los espacios académicos de producción artística, nos interesa revisar los recursos utilizados antes y/o profundizados durante la pandemia, para proyectar, entre otras cuestiones, el tránsito a la presencialidad. ¿Cómo planteamos conjuntamente la construcción de conocimiento entre estudiantes y docentes? ¿Qué instancias de revisión de los procesos de enseñanza-aprendizaje deberíamos reforzar? Un tema que se actualiza en este marco de reflexiones, es de qué manera continuar pensando la escritura en artes sin reproducir los modos hegemónicos que vienen de las ciencias duras. ¿Qué de los procesos de trabajo e investigación artística podemos recuperar para construir modos de escritura vinculados a las disciplinas artísticas? Finalmente, el objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la importancia de acompañar un cierre de ciclo.

Introducción

El objetivo de este trabajo es revisar las prácticas de acompañamiento de los procesos de producción artística que como docentes llevamos adelante en el marco de las asesorías de Trabajos Finales de Carrera, en adelante TFC, de la Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, UNC).

Teniendo en cuenta la necesidad de seguir pensando nuestras prácticas docentes dentro de los espacios académicos de producción artística, y atravesados por el contexto de la pandemia, nos preguntamos ¿cómo se vieron influidos estos procesos? ¿Cómo nos invita la virtualidad a repensar nuestras prácticas? Nos interesa hacer una revisión de los recursos utilizados antes y/o profundizados durante la pandemia, para pensar, entre otras cuestiones, de qué manera se podrían trasladar a la presencialidad. Frente a la posibilidad de continuar bajo sistemas de bimodalidad, ¿cómo planteamos la construcción de conocimiento conjunto entre estudiantes y docentes? ¿Qué instancias de revisión de los procesos de enseñanza-aprendizaje podemos prever?

Un tema que también se actualiza en este marco de reflexiones, es de qué manera seguir pensando la escritura en artes sin reproducir los modos hegemónicos que vienen de las ciencias duras. ¿Qué de los procesos de trabajo e investigación podemos recuperar para pensar modos de escritura vinculados a las disciplinas artísticas? Finalmente, el objetivo es reflexionar sobre las estrategias de asesoramiento y la importancia de acompañar un cierre de ciclo.

Prácticas de acompañamiento de los procesos de producción artística

En la actualidad, conviven dos planes de estudio: el de 1987, cuyo título de grado es el de Lic. en Cine y Televisión, y el recientemente implementado, de 2019, que supone una reformulación de objetivos y de la estructura de materias, cuyo título de grado es de Lic. en Cine y Artes Audiovisuales. Ambos planes de estudio estipulan la realización de un TFC para concluir la formación de grado. El reglamento considera que este trabajo final puede encuadrarse dentro de dos opciones: una investigación escrita sobre un tema perteneciente al campo del cine y/o las artes audiovisuales en general o la realización de una obra audiovisual registrada en cualquier soporte que, a su vez, puede realizarse de modo individual o grupal. En ambos casos, el tema es elegido por le/s estudiante/s, que deben contar con el asesoramiento de una docente, cuya función es autorizar las entregas de las instancias de anteproyecto y de trabajo final definitivo. El aspecto que nos compete pensar especialmente es cómo llegar a esas entregas: cómo guiar y acompañar el proceso completo de aprendizaje en esta etapa. Esta última función, si bien está correctamente descripta en el reglamento, genera considerable cantidad de inquietudes, preguntas, debates entre quienes nos dedicamos a cumplir el

rol. Cabe aclarar que cualquier docente de la casa puede ser asesor de estudiantes o grupos egresantes. A quienes nos dedicamos a cumplir esta función, la tarea nos encuentra siempre entre preguntas: ¿Cuál es el mejor modo de realizar un acompañamiento? ¿Qué tareas supone? ¿Qué estrategias llevar adelante para llegar a buen puerto?

Si estas preguntas no estaban saldadas con anterioridad a la emergencia sanitaria declarada en marzo de 2020, el escenario de virtualidad y acompañamiento estrictamente mediado por plataformas digitales que devino desde entonces, reavivó estos interrogantes. ¿Cómo influyó la virtualización de todos los procesos de enseñanza-aprendizaje en los acompañamientos de TFC? ¿Qué estrategias encontramos y fuimos sistematizando en ese período? ¿Qué podemos rescatar de las experiencias atravesadas en dos años de pandemia frente a los escenarios por venir? ¿Cómo capitalizar los aprendizajes obtenidos como docentes en el desempeño del rol?

Para responder estas preguntas, proponemos desarrollar este apartado en tres ejes. En primer lugar, contextualizamos el tipo de procesos de producción artística que acompañamos y los caracterizamos brevemente. En segundo lugar, a partir de nuestra propia experiencia, hacemos un reconocimiento de las prácticas observadas. Dentro de este apartado, nos interesa distinguir las prácticas que imperaron antes y las que fuimos encontrando después de declararse la emergencia sanitaria. En tercer lugar, y ya pensando particularmente la escritura en artes, intentamos una sistematización de nuestras prácticas, que podría ser de utilidad para quienes cumplan el rol en nuestra institución o, también, en otras dedicadas a la producción y reflexión en torno al audiovisual.

a) Características de los procesos de producción en el marco de los TFC

Ya que nos interesa pensar cómo realizar el acompañamiento de trabajos realizativos, excluiríamos los TFC de corte netamente teórico, es decir, los de investigación escrita. De este recorte surge un primer grupo de observaciones respecto a los condicionantes a tener en cuenta para nuestra práctica docente en el rol de asesoras/es.

Uno de ellos es la tensión que se produce al interior del nuevo equipo, conformado por los estudiantes y su/s asesoras/es. Este modo de trabajo combinado, si bien tiene antecedentes bajo otras modalidades similares en instancias previas durante el cursado, no es tan frecuente. Esto sucede así porque durante el trayecto de la carrera hay una diversidad de aspectos a tener en cuenta (cantidad de estudiantes, la relación

masividad y cargos docentes, calendario académico, etc) que hacen que no encontremos analogía directa entre la experiencia del proceso de TFC y los procesos que se dan durante el cursado. Sólo por dar un ejemplo, el propio reglamento invita a que los tiempos del TFC sean marcadamente diferentes a los que predominan durante el trayecto previo.

Hay otro condicionante que tiene que ver con las dinámicas de trabajo realizativo, que se desarrollan fundamentalmente por fuera del espacio áulico. Las comisiones de trabajos prácticos de las materias realizativas, en su mayoría, plantean consignas y lineamientos para cada actividad, pero les estudiantes se reúnen a escribir, hacer castings, pruebas, preproducir e incluso filmar en espacios que ellos mismos gestionan y que la mayoría de las veces no son los sets o espacios dentro del campus universitario. Consideramos que esto instala una dinámica que se reproduce en el tiempo y que implícitamente supone que los docentes no participamos de las instancias de preproducción, rodaje y postproducción. Aún cuando semanalmente varias cátedras logran, con mucho esfuerzo, hacer rondas de revisión del estado de avance de cada grupo, en general las horas que los grupos dedican en la carrera a hacer sus trabajos prácticos es mucho mayor que el tiempo de asesoramientos que tienen con los docentes de las comisiones de trabajos prácticos. Este escenario descripto es, desde nuestro punto de vista, una de las razones por las que el asesoramiento provoca tensiones y una permanente búsqueda de ajuste de sus lógicas. Esto puede llevar más o menos tiempo según el caso, pero no deja de ser una consecuencia esperable de un modo de proceder nuevo que entra en tensión con uno anterior, cuyas bases fueron cimentadas durante cinco años.

En vínculo con lo anterior, otro factor que hemos observado es que los estudiantes que optan por la opción de TFC realizativo, en general, tienen una práctica asidua de escritura de guiones, preproducción y rodajes, con lo cual, con mucha frecuencia, entienden que el asesore viene a suplir ese espacio menos trabajado durante la carrera, que es el de la escritura del anteproyectos y del TFC escrito final. Esta concepción muchas veces está también instalada entre los propios docentes que asumen el rol. Este es un factor que podría y debería desglosarse pues supone una serie de aspectos que es importante revisar. ¿Es nuestro rol atender en un TFC audiovisual integral y conjunto, sólo lo que respecta a la escritura del anteproyecto y la versión final escrita a entregar?

¿Es posible disociar esta tarea de la intervención en el proyecto realizativo? ¿Es posible pensar ambas tareas por separado y, en el ejercicio del rol, dejar una de lado?

Si bien estas preguntas parecen tener una obvia respuesta, también es verdad que a nosotros, asesores, nos exigen un ejercicio de honestidad institucional: nos pone ante la pregunta de qué prácticas escriturarias han tenido o hemos dado a nuestros estudiantes durante el cursado de la carrera. De todas maneras, insistimos en que no es solo responsabilidad de los docentes que impartimos las materias, cuyos programas responden al plan de estudios. Nos gustaría correrlos de esa línea para señalar, sobre todo, la necesidad de articular los contenidos mínimos del plan con las exigencias del reglamento de TFC. En ese sentido, sería interesante pensar la posibilidad, en el marco de las realizaciones audiovisuales de la carrera, de llevar a cabo la experiencia de elaborar proyectos de investigación, que supongan una fundamentación, listado de objetivos, formulación de preguntas y la reflexión y/o conclusión en torno a los temas teóricos que dicha realización -y sus recursos audiovisuales empleados- convoca.

b) Reconocimiento y sistematización de las estrategias encontradas

Algunas de las preguntas del apartado anterior han ido encontrando respuestas, sobre todo a partir de la práctica misma y de la prueba y el error. En este apartado buscamos sistematizar algunas estrategias, de modo que funcionen como caja de herramientas. Para ello, una primera categoría podría incluir las estrategias generales de asesoramiento, que pueden dividirse según la etapa del proceso del TFC.

Antes de presentar el anteproyecto:

- ➔ Es importante apelar, desde el comienzo, ya desde la aceptación del asesoramiento, a vincular el anteproyecto con el guion audiovisual. Con relativa frecuencia, tal como mencionamos previamente, se piensa que el anteproyecto es un anexo, un trámite administrativo que habilita los tiempos institucionales para cerrar el último tramo de la carrera. Desde nuestro rol docente y de asesores, nos compete hacer hincapié en la importancia de vincular el tema de investigación con la producción audiovisual, entendiendo ambas como partes necesarias y complementarias de una sola investigación-producción, cuyo objeto de estudio es la elección de uno o varios conceptos del lenguaje cinematográfico en vínculo con una obra artística.
- ➔ En función de lo anterior, es fundamental comprender y dar el tiempo necesario a la formulación de objetivos, búsqueda de antecedentes y definición clara del

objeto de estudio. Eso se traduce en un tiempo mayor dedicado a la instancia de escritura del anteproyecto.

Durante la investigación y antes de entregar el TFC escrito final:

- ➔ Continuar con la línea de trabajo en torno a la investigación, que es teórica y práctica a la vez. En ese sentido, si bien les estudiantes ya tienen en esta instancia una metodología incorporada en relación a los procesos de producción audiovisual, es importante propender a un trabajo de profundización y ampliación de saberes en torno a los modos aprehendidos previamente. En función de esto, podemos mencionar una particularidad de la carrera: que está dividida en dos grandes tramos, uno de tecnicatura y otro de licenciatura. Los tres primeros años tienen una carga mucho más técnica (de herramientas, procesos, etc), mientras que los últimos dos profundizan en la dimensión más teórica y conceptual-reflexiva de las obras y/o de la producción artística emprendida. También consideramos que esta profundización y ampliación de saberes no debe suponerse sólo responsabilidad de los docentes asesores sino que, reconocimiento de la situación y de la necesidad mediante, debería ser una tarea institucional a seguir trabajando.
- ➔ En sintonía con lo anterior, es importante alentar a ejercitar la escritura permanentemente. Lejos de pensarla como el ejercicio de “hacer la carpeta”²¹⁷ definitiva, debe asumirse desde su fundamental acción epistémica. El tomar notas, apuntar observaciones, ensayar conclusiones provisorias, todo ello en función de las preguntas planteadas en el anteproyecto, debe ser visto como un ejercicio, no que busca el texto definitivo (no aún, por lo menos), sino que encuentra, en esas múltiples versiones, escrituras y reformulaciones, la construcción del objeto de estudio propuesto. Es decir, se trata de comprender que el ejercicio de escritura tiene una función epistémica básica y que su práctica permanente exige un trabajo cognitivo-intelectual que hace que se encuentren efectivamente los conocimientos, que se comprendan y que se concrete el aprendizaje.

c) El asedio de la escritura en la investigación-producción en artes

²¹⁷ Con “Hacer la carpeta” nos referimos al modo coloquial en que los estudiantes denominan la tarea de desarrollar el texto final escrito que acompaña la producción audiovisual, que deben entregar para poder aprobar la licenciatura.

Siendo la escritura del TFC uno de los aspectos que más nos exige en nuestra tarea cotidiana de asesorar a estudiantes o grupos egresantes, nos gustaría dedicar este apartado a pensar cómo abordar la escritura y otras inquietudes que nos surgen e interpelan.

La complejidad de organizar el vínculo entre la producción realizativa, la producción escrita y los contenidos durante todo el proceso en la realización de un TFC, nos abre al menos tres posibilidades entre muchas otras, para reflexionar sobre la escritura y sus posibles alternativas:

- 1) El primer encuentro con la hoja en blanco.
- 2) La vinculación entre ambas producciones: la escrita y la realizativa.
- 3) Un proyecto que pueda dar cuenta de la construcción y producción de conocimiento/s en artes.

Sobre el punto uno y el temor del primer encuentro con la hoja en blanco. ¿Cómo iniciar una escritura si mi tema aún no está definido? ¿Cómo escribir algo “nuevo, original” si mi tema ya fue abordado en diversas ocasiones y mi desafío apunta hacia una nueva mirada desde la producción? ¿Qué y cómo hablar de una producción que está en construcción y probablemente con el tiempo, incluso luego de acabado y estrenado el TFC, afloren nuevos pensamientos y puedan materializarse diversos sentires, pensares y estos puedan ser apropiados en término de conceptualizaciones? ¿Por qué esos tránsitos parecen ir por caminos distintos y alejados? La búsqueda de la producción de conocimiento, de la organización de los contenidos y la necesidad de comunicar sin caer en la explicación de la producción, es un desafío para la escritura y a su vez una herramienta que abre caminos exploratorios que ayudan y permiten profundizar la producción creativa. A medida que se avanza con la producción de palabras -y a su vez el cuaderno en blanco se va llenando de garabatos- en paralelo el proceso de investigación va aportando y abriendo desafíos que, a veces, generan incertidumbre y otras ayudan a encontrar sentido a eso que se imaginó, sintió, deseo expresar y ahora aparece una forma de llamarlo y, mejor aún, de compartirlo. No obstante, todo lo anteriormente expuesto no ha delimitado hasta el momento ningún tipo de solución. Tampoco pretendemos aquí darla, sino más bien repensar nuestros propios métodos de escritura en producción en artes, y particularmente en los TFC, donde la exigencia por parte de la academia para un cierre de ciclo de carreras de grado tiene una vara de medición que sigue referenciándose en las ciencias duras. ¿Por

qué desde la académica sostenemos y/o reproducimos con tanta frecuencia modelos de escritura de otros campos? ¿Por qué no pensar en cómo crear-abrir una metodología que sea diversa, amplia, con un vocabulario abierto y donde el lenguaje artístico sea aceptado y legitimado?

Es así que nos preguntamos y problematizamos por qué nuestros “índices” deben reproducir los ya conocidos y legitimados. Comprendemos que es necesario pensar la escritura y su modo comunicacional, las resignificaciones que produce y la complejidad que abre en un proceso de trabajo al momento de querer emparentar una producción con otra. A esto se suma el desafío de los tiempos de escritura académica en relación a los de la producción; es el primero, según nuestra experiencia, el que siempre debe ser permeable. En consecuencia, debe ser cerrado una vez que la producción ya fue acabada, editada y/o montada, lista para su presentación.

Es así que aparece el punto número dos y la vinculación entre la producción escrita y la producción audiovisual. Parte de nuestro trabajo, tanto de quien escribe como de quien lee, evalúa y acredita, es pensar en cuáles son las formas de nuestra escritura en las artes y como las mismas se transforman según la disciplina y los contextos, cómo así también comprender que la investigación no es una práctica que está escindida de la propia producción. Es decir, es importante detenerse a mirar ese proceso desde adentro y luego distanciarse para volver, y lograr encontrar esas palabras que no solo sean un registro de la experiencia, sino también una reflexión que abra posibilidades de conocimiento/s, de saberes hacia la temática y hacia los elementos formales y de contenido que esa obra propone.

El tercer punto implica uno de los pasajes más complejos, porque arrastra una problemática particular en relación a la producción escrita. Nos referimos, por ejemplo, a que en muchos casos sabemos que la escritura tuvo un parate importante en medio de la producción audiovisual, es decir, que hubo un inicio de producción escrita más activa, que luego en medio de la producción creativa de la obra propiamente dicha, mermó. En general, la escritura se retoma una vez que está casi terminada la obra y se vuelve a abrir ese cuaderno (a veces no son solo meses sino que pueden pasar hasta años enteros). Es entonces que el enfrentamiento con esa primera escritura permite constatar cómo se fueron transformando esos primeros pensamientos que, con el tiempo, constituyen lo que la obra es hoy. En ese momento, aparece el fantasma nuevamente de la hoja en blanco, porque ahora ya no es hablar, o mejor dicho escribir

en términos de objetivos futuros, de deseos a realizar, sino sobre lo concreto, sobre lo que está, sobre lo que se produjo. Se trata de un proceso avanzado en el que surge la pregunta de por qué elaborar un escrito académico y/o cómo abordar una escritura que no sea solo para un tribunal evaluador, para aprobar y cerrar un ciclo curricular. Se trata también de que esa producción sea un espacio de experiencia reflexiva que invite a un diálogo y emprenda el complejo trabajo del paso de una escritura privada a una instancia de exposición pública.

Finalmente, el camino de la búsqueda de la propia escritura en artes nos invita a seguir reflexionando sobre “nuevas” escrituras, que esperamos puedan convivir en el tránsito con las ya existentes. Consideramos que sería óptimo seguir construyendo y problematizando, desde los espacios académicos que habitamos, donde se legitiman los modos de escritura, diversas formas de expresión para que en algún momento las artes puedan encontrar su propio camino.

Interrogantes frente a una posible bimodalidad

La pandemia nos exigió un replanteo en el modo de enseñanza y cursado en las diferentes universidades. A partir de la emergencia sanitaria, se implementa la virtualidad en los distintos niveles educativos. Los contenidos de los diferentes programas debieron adaptarse a la coyuntura presente, lo que trajo aparejado diversas problemáticas, entre las que podemos mencionar la desigualdad en el acceso a la conectividad o la dificultad para sostener el vínculo pedagógico. La virtualidad afectó considerablemente a quienes cursaron la carrera, ya que todas las materias prácticas y gran parte de las teóricas requieren para la evaluación y acreditación realizar un trabajo audiovisual en equipo. A partir del 2021, con la disminución de casos y la flexibilización de las restricciones sanitarias, comenzamos a pensar en cómo va a repercutir esto en los espacios académicos. A mediados de año, surgió la bimodalidad en los colegios secundarios, por medio del sistema de burbujas y aulas espejos. A partir de esta experiencia, se comienza a pensar en trasladar estos sistemas, junto con los mixtos o híbridos, lo que con seguridad se suma y seguirá nutriendo nuestra lista de problemáticas a debatir en el marco de las prácticas docentes en la universidad pública.

Conclusiones

Quizás hacer una sistematización de experiencias sea una posible solución a la búsqueda de estrategias colectivas para abordar los procesos de acompañamientos de TFC. Quizás esas experiencias no deban quedar solo entre pasillos de un espacio académico, en una sala virtual o en una reunión formal o informal docente a modo de intercambio de “lo que me pasó hoy”, sino que el pensar en voz alta y el materializar esas experiencias posiblemente sea una forma de encontrar y entender nuevas lecturas posibles en la presentación de una producción de TFC. Nos preguntamos, entonces, si además de revisar reglamentos de TFC, no necesitamos pensar un cambio más profundo, continuar el diálogo en las aulas, no sólo entre docentes sino entre estudiantes y egresantes, no solo de una disciplina sino de varias; esperamos que esa construcción sea interdisciplinaria como la propia producción artística. La producción audiovisual propone diversas formas de ver el mundo del mismo modo que los procesos y el intercambio de saberes convocan nuevas formas de pensar la práctica docente y artística. Este trabajo intenta responder algunas preguntas, ensayando ideas o nociones en torno a los tantos interrogantes que nos atraviesan en la práctica docente; sobre todo tiene la voluntad de pensar nuevas preguntas para seguir problematizando. Qué es producir e investigar en artes sino, más que encontrar las respuestas, seguir ensayando las preguntas.

Bibliografía

- Nogueira, S. (2019). Trabajos finales integradores en especializaciones sobre artes: La subjetividad en escritos desde una obra artística propia. *Traslaciones. Revista Latinoamericana De Lectura Y Escritura*, 6(11), 64–85. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/1999>
- Ávila, X. y Orellana, M. (2017). La escritura de trabajos finales de grado. Una mirada sobre actores y prácticas institucionales en la Licenciatura en Comunicación Social- UNC. Repositorio digital UNC. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/11086/20209>.
- Honorable Consejo Directivo (2012). *Res HCD 153/2012*. Facultad de Artes, UNC. Recuperado: https://artes.uncu.edu.ar/files/RHCS_230_2013-Reglamento-Trabajo-Final-Licenciatura.pdf.