AsAECA (Buenos Aires).

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA,.

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman, *Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios. Actas del VI Congreso Internacional AsAECA,* (Buenos Aires: AsAECA, 2018).

Dirección estable: https://www.aacademica.org/lucia.rodrguez.riva/37

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/U4g

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.*

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman
(compiladoras)

AsAECA
VI CONGRESO 2018

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios.

- Actas -

FHUC UNL
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

AsAECA
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios.

Actas del VI Congreso Internacional AsAECA

Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman (compiladoras)

Autoridades

Presidente Honorífica
Lidia Acuña

Coordinadora General
Mariné Nicola

Presidentes
Pablo Piedras y Marcela Visconti

Comité científico
Gonzalo Aguilar (UBA-Argentina), Nancy Berthier (París IV-Francia), Wolfgang Bongers (UC-Chile), Daniel Gastaldello (UNL-Santa Fe), Clara Kriger (UBA-Argentina), Michael Lazzara (UC Davis-Estados Unidos), Ana Laura Lusnich (UBA-Argentina), Mariano Mestman (UBA-Argentina), Fabián Mónaco (UNL-Santa Fe), Elida Moreyra (UNR-Argentina), Fernão Ramos (UNICAMP-Brasil), Alejandra Rodríguez (UNQ-Argentina), Vicente Sánchez-Biosca (UV-España), Georgina Torello (UdelaR-Uruguay), Mónica Villarroel (CNC-Chile), Laura Utrera (UNR-Argentina)

Comisión organizadora
Alejandra Cecilia Carril, Natacha Mara Mell, Élida Moreyra, Mariné Nicola, Pablo Russo, Patricia Sanoner, Ysabel Tamayo

Comité evaluador
Carolina Bravi, Gloria Ana Diez, Ignacio Dobrée, Cecilia Elizondo, María Elena Ferreyra, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Julia Kratje, Clara Kriger, Pablo Lanza, Ana Laura Lusnich, Lucas Martinelli, Jorge Sala, Brenda Salama, Sonia Sasiaín, Romina Smiraglia, Fabián Soberón, Carolina Soria, Malena Verardi, Lior Zylberman

Secretaria general
Dana Zylberman

Comisión directiva AsAECA (2016-2018)

Presidente
Pablo Piedras

Vicepresidenta
Marcela Visconti

Secretaria
Dana Zylberman

Tesorero
Nicolás Mazzeo

Vocales titulares
Cecilia Elizondo, Julia Kratje, Alicia Naput, Mariné Nicola, Brenda Salama, Romina Smiraglia

Vocales suplentes
Ignacio Dobrée, María Elena Ferreyra, Lucas Martinelli, Sebastián Russo

Revisora de cuentas titular
Carolina Soria

Revisora de cuentas suplente
Mariana Amieva

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos: identidades, dispositivos, territorios
Actas del VI Congreso Internacional AsAECA
Kriger, Clara ... [et al.] ; compilado por Lucía Rodríguez Riva ; Dana Zylberman. – 1a ed .
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
ASAECA Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-25871-7-8

1. Análisis Cinematográfico. 2. Comunicación Audiovisual. I. Kriger, Clara, II. Rodríguez Riva, Lucía, comp. III. Zylberman, Dana, comp.
CDD 791.4309

Índice

Presentación (Mariné Nicola, Pablo Piedras y Marcela Visconti)

Recorridos posibles por los estudios actuales sobre cine y audiovisual. Panorama del encuentro en Santa Fe (Lucía Rodríguez Riva y Dana Zylberman)

Estudios culturales, estudios sobre cine y crítica cinematográfica

1. Creación de fuentes y estudio de públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires
Clara Kriger

2. Intercambios industriales entre la revista porteña y el cine argentino en las décadas de 1920 y 1930
Dana Zylberman

3. Gente de Cine en la década del 50: un cineclub / una revista
Ana Broitman y Marina Moguillansky

4. Más allá de la publicidad: estudio sobre el rol político de la crítica y su participación en la construcción de realidades
Alejandro Páez

5. Historia de una crítica: Gustavo Fontán y el cine argentino reciente
Pablo César Genero

6. Filmar sobre todo: paisajes y personajes en la filmografía de Rosendo Ruiz
Paula Andrea Asís Ferri y María Constanza Curatitoli

7. El cine en democracia y la democracia en el cine: influencias, vínculos y tensiones durante la transición democrática
Viviana Montes

8. Cinquenta Tons de Cinza: reflexões entre a crítica e a adaptação da literatura no cinema contemporáneo
Roberto Gustavo Reiniger Neto

9. El trabajo de la mirada: guardias de seguridad en el cine latinoamericano contemporáneo
Mercedes Alonso

Modos de pensar las relaciones entre identidad, memoria e historia en ficciones y documentales

10. Genocidio y cine documental. Funciones, temas y estilos
Lior Zylberman

11. Holocausto, memoria y justicia. Representaciones en el cine alemán de nuestros días
María Elena Stella

12. *My Führer:* intertextualidad, historia y memoria en representaciones cinematográficas recientes sobre Hitler y el Holocausto
Gilda Bevilacqua

13. De los espacios fílmicos otros
Mateo Matarasso

14. En la huella de Antígona. Mito y documental en el siglo XX
Patricia Russo

15. De la escena al cine: César Brie y el documental como denuncia
Mónica Gruber

16. La nación escenificada
Pablo Spollansky

17. El tiempo de la historia. Sobre *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) y *La chica del Sur* (García, 2012)
Malena Verardi

18. Representación de la ausencia en *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011)
Georgina Rodríguez Herrera

19. *The Butler:* una visión ¿actual? del movimiento por los derechos civiles post-Obama
Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli

Narrativas del presente: cine y video experimentales, series televisivas y circuitos de exhibición

20. Autorreflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en *Muñecos del Destino*, o el Contenido de la Forma
Mariana Mussetta

21. Dispositivos demiúrgicos en la construcción discursiva de un ensayo. Ética/estética. Proceso/Obra
Mariela Díaz y Julia Montich

22. Un trayecto por las prácticas del audiovisual en tiempo real
André Ricardo do Nascimento y Tatiana Giovannone Travisani

23. "Family Game", una obra en tensión entre el biodrama, la videodanza y la performance en telepresencia
María José Rubin

24. Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital
Miguel Ángel Lomillos García

25. Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago, 1988)
Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero

26. Disrupciones y renovaciones en la animación argentina: el caso de *2 metros*
Alejandro Gónzalez

27. La infancia como estrategia narrativa en *Twin Peaks* (David Lynch, 2017)
Eugenia Guevara

28. El espectáculo del dolor en la pantalla norteamericana contemporánea. Los casos de *Hostel, Saw y Hannibal*
Valeria Arévalos

29. Brasil e Argentina no Infotenimento
Carlos Eduardo dos Reis

30. Cartografías ficcionales en la televisión argentina: *lo inédito, lo plural y lo clausurado*
Cristina Andrea Siragusa

31. Políticas públicas orientadas al cine y al audiovisual (2012-2017): nuevos instrumentos de fomento, pantallas y regulaciones en torno a la digitalización de los contenidos
Pablo Messuti

Géneros y géneros. De la analogía de los significantes en castellano hacia las pujas e intercambios entre *gender* y *genre*

32. "Darwin noiva de Augusto Annibal": a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923
Sancler Ebert

33. El no de las niñas. Infancia y género en el cine de Leopoldo Torre Nilsson (1956-1967)
Eugenia Guevara

34. Relações entre corpos e repertórios audiovisuais no cinema brasileiro contemporâneo
Fábio Ramalho

35. Feminismos y totalitarismo: The Misandrists de Bruce Labruce y el cine queer-core
Elis Danoviz

36. Sobre la construcción de género en las series audiovisuales para niños
Mateo Matarasso y Marco Cincotta

Escuchar el cine latinoamericano: música, canción, atmósfera sonora

37. Modos de produção e processos criativos de som - cinemas contemporâneos brasileiro e argentino
Kira Pereira

38. INASIBLE | Imágenes sonoras de un paisaje urbano
Gustavo Alcaraz y Magalí Vaca

39. Archivo sonoro mapuche en *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz
Andrea Salazar Vega

40. Júlio Bressane: poesia cinematográfica e canção popular
Virginia Osorio Flôres

41. Ressuscita-me: criar o som entre a experiência e o tédio profundo
Alexandre Marino Fernández, Felipe Merker Castellani y Ricardo Tsutomu

42. La música como protagonista de los documentales del Taller de Cine de la UNL
Lautaro Díaz Geromet

El audiovisual en los procesos de enseñanza contemporáneos

43. Cinema e escola em suas multiplicidades
Eduardo de Oliveira Belleza

44. El lenguaje audiovisual: un nuevo paradigma. Construcciones y aprendizajes
Valeria Simich

45. De la narrativa literaria a la narrativa audiovisual
Ester Bautista Botello y Vianey Ivonne Contreras Arroyo

46. La Plata Quema: un homenaje audiovisual
Nicolás Alessandro, Sofía Cotignola y Ayeray Greco

47. Entre risos, criação e individuações: cartografia da experimentação do fazer-cinema em uma escola do campo
Luis Gustavo Guimarães

48. Proyecto "El lenguaje audiovisual en el nivel inicial": una experiencia de cine y animación con alumnas de 4to año de profesorado de educación inicial
Emanuel Coronel, Imanol Sánchez, Silvina Hilgert, Osvaldo Medina y Paz Vilma

49. Del Museo al aula. Uso de bienes culturales audiovisuales Sobre la Guerra de Malvinas en la escuela
Pablo Gullino

50. Explorar el Cine Comunitario como herramienta de empoderamiento en una experiencia con jóvenes de barrio Cabildo (Córdoba Capital)
Ana Victoria Díaz y Lucía Rinero

51. Cine comunitario en Villa Hudson, una experiencia de construcción ciudadana
Iván Alejandro Mantero Mortillaro

Presentación

MARINÉ NICOLA, PABLO PIEDRAS Y MARCELA VISCONTI

Nos es grato introducir este libro de actas del VI Congreso de AsAECA: "Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios". Este evento de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual se realizó del 7 al 10 de marzo de 2018 en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

De acuerdo con uno de los objetivos principales de la asociación –a 10 años de su creación– el congreso se caracterizó por afianzar, profundizar y expandir el campo de los estudios sobre cine y audiovisual en la Argentina a través de la puesta en común, la discusión y la difusión de las investigaciones producidas sobre este ámbito de conocimiento a nivel nacional e internacional.

Desde hace décadas, los debates en torno de los ejes cine y política, de lo político en el cine y de los regímenes de politicidad, alimentan y orientan de manera privilegiada los estudios sobre cine y audiovisual. En América Latina las discusiones sobre estética y política en el ámbito de la creación fílmica constituyen una auténtica zona de conflictos, atizada radicalmente hacia fines de los sesenta, pero que no ha dejado de orbitar sobre los campos cultural y artístico hasta nuestros días.

El año 2018 convocó la memoria de dos puntos de inflexión en la historia del cine latinoamericano tras cumplirse 60 años de *Tire dié* (Fernando Birri) –obra de referencia vinculada con la sede de este congreso– y 50 años de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación). La conformación de los dispositivos, los interrogantes por las identidades (sexuales, culturales, políticas) y las nociones asociadas al territorio (lo nacional, lo regional, lo transnacional, lo global) han sufrido severas reformulaciones, en relación con lo cual la incidencia del audiovisual para construir, figurar y dirimir imaginarios políticos (que son también formas de la praxis) es clave en las sociedades actuales. En el marco de estas problemáticas, el congreso –a través de diversas mesas, paneles, y múltiples actividades– impulsó la reflexión sobre las transformaciones acaecidas en la política de las imágenes durante los últimos sesenta años, pero también las revisiones –basadas en perspectivas de géneros y sexualidades, geopolíticas, teorías de los afectos y las emociones, nuevas corporalidades, etcétera– de las tradiciones, estilos y poéticas que conformaron desde sus inicios silentes las prácticas fílmicas en América Latina.

de los afectos y las emociones, nuevas corporalidades, etcétera– de las tradiciones, estilos y poéticas que conformaron desde sus inicios silentes las prácticas fílmicas en América Latina.

El evento contó con las conferencias principales de Linda Williams, Sergio Muniz y Eduardo Russo, y con una serie de actividades destacadas entre las que merecen mencionarse la primera proyección en el país con subtítulos en castellano de *I Dannati della terra / Los condenados de la tierra* (Valentino Orsini y Alberto Filippi, Italia, 1967/1968); el diálogo sobre la puesta en marcha de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) entre Gonzalo Aguilar y Fernando Madedo; el homenaje a Fernando Birri a partir de una conversación de Rolando López con Carlos Gramaglia sobre la Escuela-Taller "olvidada" y el contexto de la Universidad Reformista; el panel "Imagen, memoria, temporalidad. Reflexiones acerca del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad de Santa Fe" coordinado por Cecilia Vallina; y una charla abierta con el realizador chileno Pedro Chaskel.

Asimismo, por primera vez el congreso organizó un ciclo de proyecciones profundamente ligadas a los ejes conceptuales del congreso y a la ciudad de Santa Fe, sede del evento. En este contexto se pudieron revisar obras contemporáneas y de la tradición del cine de intervención política latinoamericano, que, por diversas razones, no tuvieron a lo largo de los años una merecida repercusión en nuestro país y que, en algunos casos, fueron descubiertas por las/los participantes del congreso. Entre los múltiples materiales que pudieron visualizarse, cabe destacar en esta instancia las proyecciones inéditas con subtítulos en castellano –realizados por AsAECA y puestos a disponibilidad de ahora en más a toda la comunidad a través de la web– de las obras *De raízes & rezas, entre outros* (Sergio Muniz, 1972), *Roda & outrasestórias* (Sergio Muniz, 1965) y *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel, 1971).

Agradecemos, una vez más, a todas las personas e instituciones que colaboraron con este congreso e hicieron posible que se lleve a cabo con éxito, lo cual se reflejó en la cantidad y en la calidad de trabajos expuestos a lo largo de cuatro intensas jornadas. Concluimos esta presentación con un reconocimiento especial a la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), institución coorganizadora que recibió con entusiasmo la iniciativa de AsAECA y proveyó de múltiples recursos (humanos y materiales) para concretar el evento.

Recorridos posibles por los estudios actuales sobre cine y audiovisual. Panorama del encuentro en Santa Fe

LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA Y DANA ZYLBERMAN

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios reúne un conjunto de los trabajos presentados en el VI Congreso Internacional de AsAECA, el cual constituyó la celebración de los primeros 10 años de la asociación.

Esta publicación compila una serie de trabajos que permiten visualizar algunas de las preocupaciones actuales de quienes investigan en temas de cine y audiovisual. Sin pretensiones de exhaustividad sobre la variedad de discusiones que se presentaron en el Congreso (ya que este volumen reúne 51 de las más de 200 ponencias participantes), aún así, aquí pueden observarse temáticas, enfoques y debates comunes que atraviesan algunas instancias de problematización sobre el audiovisual en el presente.

El libro se encuentra organizado en seis grandes áreas, que comprenden a su vez una diversidad de perspectivas y tópicos. La primera sección, **Estudios culturales, estudios sobre cine y crítica cinematográfica**, contiene un conjunto de escritos que examinan los contextos de recepción y producción de cine en distintos períodos. Los primeros capítulos prestan atención a los vínculos del cine con sus diversos públicos en el amplio período denominado "clásico". Clara Kriger presenta el encuadre diseñado para estudiar los públicos del cine argentino en el proyecto de investigación del cual forma parte, señalando una primera dificultad: la necesidad de construir las fuentes. Dana Zylberman puntualiza los cruces entre la revista porteña y el cine entre los años veinte y treinta, descubriendo un productivo circuito de creación que se potenciaría durante la primera década del sonoro. Ana Broitman y Marina Moguillansky describen el funcionamiento y recuperan los nombres que formaron parte de la revista *Gente de cine*, producida a partir del cineclub homónimo, durante la década del cincuenta.

Los siguientes capítulos tratan sobre cine argentino reciente. Mientras que Alejandro Páez analiza el discurso crítico y su responsabilidad sobre la "construcción de realidades" tomando como caso testigo *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), Pablo Cesar Genero reconstruye la inscripción de Gustavo Fontán en el "nuevo cine ar-

gentino" desde la opinión especializada. Paula Andrea Asís Ferri y María Constanza Curatitoli también centran su trabajo en la labor de un cineasta contemporáneo, Rosendo Ruiz, pero en este caso para observar cómo se conciben en su obra los paisajes y personajes que narran diversas facetas de Córdoba, su espacio narrativo por antonomasia.

Por su parte, Viviana Montes parte de una serie de disparadores que giran en relación a los cambios que se produjeron en Argentina tras la apertura democrática en 1983 para proponer un mapa posible de aquel período. Los textos siguientes vuelven sobre el cine contemporáneo. Roberto Gustavo Reiniger Neto analiza la película *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty shades of Grey,* Sam Taylor-Johnson, 2015) desde la transposición literaria, pero ubicando el foco en los efectos que produce la performance corporal en este cine.

En el cierre de la sección, Mercedes Alonso asocia tres películas del Cono Sur para ver cómo es utilizada en ellas la figura de los guardias de seguridad, en tanto sujetos que se definen fundamentalmente por la acción de observar, y cómo ello se enmarca dentro de la "civilización de la mirada" (Wajcman).

En el segundo apartado, **Modos de pensar las relaciones entre identidad, memoria e historia en ficciones y documentales**, la preocupación por distintos aspectos políticos de las construcciones de sentido sobre el pasado aparece como un eje central. Aquí las producciones abordadas son principalmente contemporáneas, aunque de una variedad de orígenes (europeo, latinoamericano y estadounidense) y formatos (tanto cine como series). El trabajo de Lior Zylberman propone una perspectiva multidisciplinaria para poner en relación los estudios sobre genocidio y los de cine documental, con el objetivo de señalar tendencias generales.

Luego, dos capítulos abordan sendos largometrajes alemanes actuales que toman como tema el nazismo para analizar de qué modo esos relatos atribuyen nuevos sentidos al pasado. María Elena Stella se ocupa de *Agenda Secreta* (*Der Staat gegen Fritz Bauer*, Lars Kraume, 2015) con la intención de revisar un núcleo de asuntos (culpa, responsabilidad, amnistía, olvido), partiendo de la noción del cine como "fuente de la historia" (Ferro) y Gilda Bevilacqua atiende *My Führer* (Dani Levy, 2007) desde las ideas de intertextualidad y parodia posmoderna (Hutcheon) e historiofotía (White).

Mateo Matarasso selecciona un corpus de tres filmes de la década de los setenta para pensar cómo desde el espacio se construyen heterotopías que pueden cuestionar distintas vertientes del fascismo. La noción del "*revival*" del mito le resulta operativa a Patricia Russo para leer un mediometraje del Equipo Argentino de Antropología Forense que trata sobre la reconstrucción de identidades en la historia

latinoamericana reciente. También Mónica Gruber examina dos documentales sobre actos de violencia e injusticia perpetrados en Bolivia, ambos realizados por César Brie, artista que se caracteriza por nutrir su obra de referencias míticas.

Otros trabajos, en cambio, analizan las construcciones institucionales que atraviesan diversos registros audiovisuales. Pablo Spollansky piensa, a partir de la investigación para un documental, cómo hacen sentido los actos patrióticos que se llevan a cabo en una escuela primaria de Córdoba a la que asisten principalmente hijos de inmigrantes. Malena Verardi indaga en las interacciones entre los hechos históricos y el presente del relato que organiza en sus documentales José Luis García.

El siguiente capítulo se enfoca en un documental latinoamericano reciente que trata sobre hechos traumáticos de los ochenta. Georgina Rodríguez Herrera analiza *El lugar más pequeño* (2011) de Tatiana Huezo, película que vuelve sobre una matanza ocurrida en 1983 en El Salvador para destruir las Fuerzas Populares de Liberación, a través de una clave que pone en relación la retórica de la ausencia con el acto de memoria que supone en sí mismo el documental.

Para terminar este apartado, Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli ponen en cuestión que el filme *The Butler* (Lee Daniels, 2013) represente de manera cabal la lucha de los movimientos civiles en Estados Unidos para, en cambio, ser una celebración de la llegada de un presidente negro al poder, presentándose como corolario de parte de una historia de los derechos humanos en ese país.

A continuación, **Narrativas del presente: cine y video experimentales, series televisivas y circuitos de exhibición** abarca una variedad de temáticas, que quedan expresadas en las partes enunciadas de la sección. Con un fuerte foco en la actualidad, los primeros trabajos se ocupan de distintos casos en los que el cine "tradicional" se desborda, dando paso a otras formas experimentales que lo conectan con otros tipos de expresiones artísticas. Así, Mariana Mussetta aborda la serie *Muñecos del Destino* (2012) como un modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo, estudiando las posibilidades que otorgan el género melodrama y los títeres de tela en la construcción de una forma particular de habla de lo tucumano, transmitiendo al espectador una experiencia y memoria cultural mediante operaciones hápticas (Marks, 2000).

Mariela Díaz y Julia Montich exploran las relaciones ético/estéticas presentes en la innovación técnica puesta al servicio de la construcción discursiva, a partir del proceso creativo de la obra *Malagueño, a cal y piedra*, reflexionando sobre la ima-

gen estereoscópica y el sonido binaural como recursos técnicos y estéticos que propician nuevas relaciones entre imagen/sonido/representación.

André Ricardo do Nascimento y Tatiana Giovannone Travisani discuten el proceso narrativo no lineal en la práctica del audiovisual en tiempo real, considerando la puesta en funcionamiento de una metodología propia creada en base al trabajo autoral de su dúo Clássicos de Calçada. María José Rubin, por su parte, analiza la obra *Family Game* (Yanina Rodolico, 2016), ubicándola en la tensión entre el biodrama, la videodanza y la performance en telepresencia.

El estudio sobre la ontología baziniana del cine ocupa a Miguel Ángel Lomillos García, quien propone pensarla en la era digital desde otras propuestas epistemológicas y haciendo hincapié en la noción de "radical fotográfico" elaborada por Jesús González Requena. Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero realizan una reconstrucción histórica y documental del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo, realizado en Santiago de Chile en abril de 1988. Luego, Alejandro González analiza el cortometraje de animación en técnica stop motion *2 metros* (Javier Mrad, Javier Salazar y Eduardo Maraggi, 2007) como un caso de renovación y aporte particular al campo de la animación argentina.

Otras ponencias tratan sobre series televisivas norteamericanas e incluso sobre programas de televisión latinoamericanos a partir de asuntos particulares. Eugenia Guevara enfoca desde la perspectiva filosófica de los "estudios sobre la infancia" (Benjamin, Agamben, Bazin) ciertas estrategias narrativas en la tercera temporada de la serie *Twin Peaks* (David Lynch, 2017). Las nociones de sensibilidad ante la imagen del sufrimiento ajeno (Sontag), de espectacularidad de la muerte y el consumo de películas *snuff* (Marzano) guían a Valeria Arévalos en la puesta en diálogo de producciones como *Saw* (James Wan, 2004) y *Hostel III* (Scott Spiegel, 2011) con el serial televisivo *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013). Ante la tendencia de las emisoras televisivas a producir formatos, narrativas y lenguajes más ligeros, y consecuentemente más propensos al consumo, Carlos Eduardo dos Reis analiza el concepto de "infotenimiento" (conjunción de "información" y "entretenimiento") en función de las series *El mundo según los brasileños* (Brasil, TV Bandeirantes, 2011 - actual) y *Clase Turista: el mundo según los argentinos* (Argentina, Telefe, 2010-2011).

Sobre el problema de la exhibición, dos ponencias analizan las políticas audiovisuales argentinas en los últimos quince años, con sus aciertos, problemáticas y su dificultosa actualidad. Cristina Siragusa propone tres operaciones (*lo inédito*, *lo plural* y *lo clausurado*) para tratar el fenómeno de las ficciones televisivas consecuente a la sanción de la Ley N.º 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

En esta misma línea, Pablo Messuti estudia las políticas públicas en torno al cine y el audiovisual que tuvieron lugar en Argentina entre 2012 y 2017, haciendo énfasis en los nuevos instrumentos de fomento, las pantallas y las regulaciones en torno a la digitalización de los contenidos.

Géneros y géneros. De la analogía de los significantes en castellano hacia las pujas e intercambios entre *gender* y *genre* reúne trabajos que ubican el foco en las conformaciones de sentido producidas en torno a la construcción del género en obras diversas, lo cual permite visualizar distintas aristas del problema desde el cine silente al más furiosamente contemporáneo. Abre este espacio Sancler Ebert, quien estudia la participación del artista travesti Darwin en el filme brasileño *Augusto Annibal quer casar* (Luiz de Barros, 1923) desde su recepción crítica en periódicos y revistas especializadas.

A continuación, Eugenia Guevara indaga la presencia infantil femenina en una selección de películas de Leopoldo Torre Nilsson, donde el rol de las niñas y su punto de vista ocupan un lugar central para la organización del relato. Sigue Fábio Ramalho con un análisis comparativo entre tres largometrajes brasileños de los últimos años en los cuales encuentra que los regímenes de representación de los cuerpos se encuentran distorsionados, proponiendo variantes a los modelos dominantes. Elis Danoviz examina *The Misandrist* (Bruce La Bruce, 2017), comedia *queercore*, en tanto elemento insurreccional que utiliza el porno como medio para la construcción de un discurso político.

En el último trabajo de esta sección, Mateo Matarasso y Marco Cincotta ponen en diálogo series animadas infantiles de fines de los ochenta y noventa junto a otras de la década presente para rastrear las configuraciones de las sexualidades a partir de los conceptos de Judith Butler.

Sigue a esta sección **Escuchar el cine latinoamericano: música, canción, atmósfera sonora**. Aquí, esta cuestión que ha cobrado impulso también en los últimos años, presenta una variedad de propuestas. Casi todas ellas se enfocan en el cine latinoamericano contemporáneo, aunque algunas se ocupan de producciones anteriores. Kira Pereira se aproxima a ciertos procedimientos creativos, especialmente sonoros, y relaciones de trabajo de los cines "independientes" brasileño y argentino. Gustavo Alcaraz y Magalí Vaca examinan *Inasible*, un proyecto de creación audiovisual que se centra en la problemática del tiempo y la construcción de una memoria sonora.

Por su parte, Andrea Salazar Vega aborda como fuente la película documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (Raúl Ruiz, 1971), que permite la reconstrucción de modos de habla mapuche para su actual estudio. En el seno del cine brasileño,

Virginia Osorio Flôres analiza el uso *sui generis* de la canción popular en tres películas de Júlio Bressane: *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Miramar* (1997) y *Filme de Amor* (2001). Alexandre Marino Fernández, Felipe Merker Castellani y Ricardo Tsutomu Matsuzawa exploran el proceso de sonorización del proyecto *Ressuscita-me*, realizado en Super 8 por el colectivo Atos da Mooca a partir de las concepciones benjaminianas de *Erfahrung* (experiencia auténtica) y *Erlebnis* (experiencia inauténtica).

Como cierre de este apartado, Lautaro Díaz Geromet estudia el modo en que se incorporó la música en algunas realizaciones surgidas en el marco del Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

Finalmente, **El audiovisual en los procesos de enseñanza contemporáneos** presenta un conjunto de interesantes y potentes experiencias sobre el uso y la creación de videos en diversos contextos y con diferentes objetivos. Desde producciones comunitarias en barrios marginales, pasando por la escuela primaria y los profesorados, la lectura de estos trabajos evidencia no solo la necesidad de una incorporación consciente de estos recursos a la enseñanza en los distintos niveles, sino también el imperativo de reflexionar sobre las prácticas y los modos en que ello se realiza. De este modo, Eduardo de Oliveira Belleza testimonia algunas experiencias de acercamiento cinematográfico llevadas a cabo en una escuela pública de nivel primario de la ciudad brasileña de Campinas.

A partir de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, Valeria Simich estudia el nuevo paradigma que implica el lenguaje audiovisual y, en consecuencia, la necesidad de generar otras estrategias didácticas para alcanzar aprendizajes significativos. Ester Bautista Botello y Vianey Ivonne Contreras Arroyo abordan el trabajo en el aula en torno a las competencias de análisis del texto literario y su adaptación fílmica desde la revisión de los modelos narratológicos que subyacen en las sagas distópicas, como es el caso de *Divergente* (Neil Burger, 2014).

El escrito de Nicolás Alessandro, Sofía Cotignola y Ayeray Greco se centra en el proceso de trabajo llevado a cabo en el marco de una cátedra del "emprendimiento cultural" *La Plata Quema*, un homenaje a Raymundo Gleyzer en el 40º aniversario de su desaparición, a fin de reflexionar sobre la enseñanza-aprendizaje de la realización en artes audiovisuales. Luis Gustavo Guimarães establece una cartografía basada en la experimentación del hacer-cine en una escuela rural municipal en el estado brasileño de São Paulo. Luego, Emanuel Coronel, Imanol Sánchez, Silvina Hilgert, Osvaldo Medina y Paz Vilma presentan un proyecto de enseñanza de Artes Audiovisuales en el Nivel Inicial desde el cine y la animación en el que los niños son entendidos como artistas portadores de ideas y los docentes, como agentes que po-

enseñanza de Artes Audiovisuales en el Nivel Inicial desde el cine y la animación en el que los niños son entendidos como artistas portadores de ideas y los docentes, como agentes que posibilitan la realización de estas. Pablo Gullino se ocupa del modo en que los visitantes (estudiantes de escuelas primarias, extranjeros o adultos) del Museo Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur se relacionan con los bienes culturales audiovisuales sobre la Guerra de Malvinas que este alberga.

Para concluir, dos trabajos abordan experiencias del cine comunitario en Argentina. En primer lugar, Ana Victoria Díaz y Lucía Rinero estudian las formas y usos de las prácticas comunitarias en el audiovisual desde una experiencia concreta con jóvenes del barrio Cabildo, en la ciudad de Córdoba. Finalmente, Iván Alejandro Mantero Mortillaro relata, desde procesos comunitarios, políticos y comunicacionales, el trabajo realizado en Villa Hudson, Partido de Florencia Varela, el cual despertó interesantes interrogantes acerca del rol de este tipo de cine.

Consideramos que la forma de *Intensidades políticas…* habilita múltiples recorridos. Probablemente se acerquen curiosos por algún trabajo en particular, pero el sistema de saltos y conexiones que se creó al reunir estos escritos sin dudas les invitará a indagar por otros capítulos del libro. Quedan todos a su disposición para continuar pensando en y a partir de ellos.

Estudios culturales, estudios sobre cine y crítica cinematográfica

Creación de fuentes y estudio de públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires

CLARA KRIGER
Universidad de Buenos Aires

Resumen

La historia del cine construyó su objeto de estudio en base a los procesos de producción y distribución de las películas que se estudiaron tanto en su carácter de objetos estéticos que despliegan significación y sentidos, o como una parte trascendente del patrimonio cultural que expresa a la sociedad que las produce, y también como mercancías que se negocian en un mercado complejo y cada vez más concentrado. Por el contrario, es posible observar que los estudios de la recepción y del hecho cinematográfico fueron escasos y fragmentarios.

Si los medios masivos son un elemento constitutivo de las sociedades modernas, el estudio de los públicos genera un sinnúmero de preguntas que se agolpan: ¿Cómo completan los diversos públicos los procesos comunicacionales que el cine propone? ¿De qué manera determinan los espacios de exhibición la recepción de los filmes? ¿Cuáles fueron los modos de ir al cine? ¿Qué significaba ir a ver cine nacional o cine extranjero? ¿Hubo públicos preferentes para películas nacionales? ¿Qué usos y apropiaciones hicieron los públicos de las películas y del hecho de ir al cine?

Esta ponencia se centra en describir los primeros acercamientos a un estudio sistemático sobre públicos cinematográficos de la ciudad de Buenos Aires durante el período de cine clásico. En ese sentido se reflexionará acerca de la necesaria creación de fuentes para emprender una investigación de esta naturaleza y la metodología de abordaje y análisis que estas nuevas fuentes demandan.

La historia del cine construyó su objeto de estudio en derredor de la producción de películas y el análisis de sus significaciones y sentidos, a la vez que jerarquizó las indagaciones acerca de su triple estatuto (obra de arte, patrimonio cultural y mercancía). Es así que los espacios otorgados a las investigaciones sobre la recepción y la constitución del público cinematográfico fueron escasos y fragmentarios.

Después de tres décadas de la definición de Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*, acerca de que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación entre personas, mediatizada a través de imágenes" ([1967] 1995: 9), surgió un giro en la historiografía del cine que se detiene a pensar en el fenómeno fílmico como un hecho social. La *New Cinema History* propone centrar los estudios en la circulación y el consumo de cine como experiencias de intercambio y resignificación de la producción audiovisual[1].

La idea reside en examinar lo cinematográfico como un sitio de intercambio social y cultural, enfatizando el vínculo entre cultura, política, experiencia visual y comunicación. Estos estudios conciben a los públicos de cine en plural, como agrupamientos sociales e históricos que se reconocen en relación con un discurso, como conjuntos que suponen compartir códigos, saberes, percepciones, gustos, valoraciones y actitudes que permiten comunicarse con otros. (Mata 2001, Warner 2002, García Canclini 1990)

Esta nueva línea de estudios historiográficos ha sido más desarrollada en los países anglosajones, pero en los últimos años se evidencia el surgimiento de un grupo de trabajos que investigan en esa dirección en América Latina, muchos de los cuales son expuestos en estás mesas del Congreso AsAECA.

En el caso de Argentina es posible observar algunos trabajos interesantes al respecto sobre las audiencias locales de cine en la actualidad[2]. Estos estudios cuentan con la posibilidad de manejar estadísticas y datos que se producen actualmente en el marco del INCAA y otras empresas o sindicatos vinculados con la industria. El problema mayor, en este sentido, se presenta cuando se intenta investigar sobre períodos de los que se carece de estadísticas o de fuentes en general.

Formo parte de un grupo de investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) que nos especializamos en cine clásico argentino y que decidimos emprender un estudio de públicos del período. Obviamente lo primero que surgió co-

[1] Ver los trabajos señeros de Melvyn Stokes y Richard Maltby (1999; 2001)

[2] Ver las investigaciones producidas en la Universidad Nacional de General Sarmiento por L. González, C. Barnes, J. Borello, y A. Quintar; y la publicación de Enfoque Consumos Culturales en 2017 en http://enfoqueconsumosculturales.org.ar/investigaciones-realizadas/

mo dificultad fue la falta casi absoluta de fuentes, o sea la necesidad de crear esas fuentes.

Por eso esta investigación en la que nos embarcamos tiene un doble objetivo. Por un lado, se propone abordar un estudio sistematizado, histórico y crítico, de los públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1933 y 1955, momento de auge del cine clásico. En esa dirección se analizarán los modos de ver y usar el cine en la urbe moderna, siempre condicionados por los flujos en la circulación de películas nacionales y extranjeras, por la demarcación de los circuitos de exhibición del centro y los barrios, así como por las prácticas de comercialización y de marketing de las empresas exhibidoras y distribuidoras.

El período definido para esta investigación coincide con la producción hegemónica de cine clásico, y a la vez con los años de apogeo de la industria cinematográfica argentina[3]. El cine clásico fue formando un consumo asociado a los géneros narrativos y al sistema de estrellas, modelo que fue retomado por las distintas cinematografías nacionales de esos años. Esta modalidad fue, en gran parte, un condicionante troncal para el desarrollo y conformación de los públicos[4].

El segundo objetivo de este proyecto de investigación propone construir nuevas fuentes documentales, tanto bases de datos y mapas, como archivos orales. Este hecho es de gran importancia si se considera que las actuales investigaciones de cine clásico trabajan, en su mayor parte, con las mismas fuentes primarias que sostuvieron los estudios de la primera *Historia del Cine Argentino* (Di Núbila, 1959/1960). De esta manera, el conjunto de fuentes creadas a partir de esta investigación se transformarán en herramientas claves para iluminar nuevas áreas de problemas y nuevas conjeturas en esta zona de conocimientos.

En esta ponencia me centraré en explicar qué tipo de fuentes construimos, con qué metodología, qué relevancia tienen y qué pensamos hacer con ellas.

---

[3] En las últimas décadas la bibliografía sobre cine argentino se multiplicó de manera exponencial, sin embargo el cine clásico no ha sido recibido la misma atención. Entre otros, Wolf (1992), España (2000), Lusnich (2009), Kriger (2009) y Gil Mariño (2015) estudiaron el período haciendo foco en el análisis de las películas realizadas (estético, narratológico, político), la actuación de las empresas ligadas al negocio cinematográfico, la relación del Estado con el campo cinematográfico, la actuación de artistas, realizadores y técnicos.

[4] Este proyecto, así como los estudios sobre historia urbana y cultural del período (Sarlo, 2007; Milanesio, 2014; entre otros) avanzan sobre la perspectiva planteada José Luis Romero ([1976] 2010) en su pionero estudio sobre las ciudades latinoamericanas y los procesos de masificación.

Los públicos son animales personales e impersonales

Coincido con W. J. T. Mitchell (1995) en que la elección del diseño metodológico de una investigación debe ser elegida en base a lo que demanda el objeto de estudio. Para ello es necesario contar con un marco teórico plural que nos permita combinaciones creativas pero pertinentes.

Nuestro objeto de estudio es la expresión artística y cultural urbana que constituyó el cine, desde los inicios del siglo XX, poniendo especial atención en las salas de cine y la experiencia vital que allí se generaba. Esto implica desde los modos de ver cine hasta las situaciones de encuentro y de distinción que se daban en el contexto de la constitución de los públicos.

Los espectadores no acudían a las salas solamente a ver la modernización que emanaba de las películas hollywoodenses o las marcas identitarias reconocibles en las películas nacionales, muchas veces la cita se vinculaba con la sala misma, con los lazos afectivos que allí progresaban, o con la opción cercana de ocio o celebración.

La delimitación del objeto de estudio está dada desde el punto de vista geográfico por los circuitos de exhibición vigentes en el período, que contemplan una división entre centro y barrios. Desde el punto de vista temporal se subdividirá el período en dos sub-períodos. El sub-período que corre entre 1933 a 1943 se desarrolló en el marco del libre comercio. La exhibición de las películas nacionales y extranjeras dependían de la demanda o de las políticas empresariales del rubro.

En 1944 se dicta el primer decreto-ley proteccionista que modifica profundamente el mercado y las formas de comercialización. Es por ello que en el sub-período 1944-1955, muy teñido por la intervención estatal, la investigación de consumos debe asumir otras vías.

Son muchas las preguntas que nos hicimos en relación con nuestro objeto de estudio, pero señalaré tres ejes de indagación que resultan importantes:

- El cine como práctica social de la cultura de masas. Comparto con Graciela Montaldo que "(l)as masas no son un sujeto social, ni siquiera son un a categoría política; son el nombre que en muchas formas culturales adquieren los fenómenos de mezcla y apropiación de las prácticas de diferentes sectores sociales y culturales de las zonas de contacto entre ellos, un tipo de relación social en la cual la cultura tiene un rol central". (2016: 41)
- La relación dialéctica, de ida y vuelta, entre los agentes del negocio cinematográfico (incluida la prensa especializada) y los públicos. En este sentido es necesario dimensionar la batalla, que en la arena del espectáculo

popular, opone la fascinación de la visualidad al abordaje reflexivo que propone la textualidad escrita[5].

- La estrecha vinculación entre las salas de cine y el recorrido urbano que promovían en la ciudad moderna, favoreciendo unas determinadas vías de apropiación por parte de sus habitantes.

Frente a estos ejes de indagación, el diseño de campo de esta investigación incluye el abordaje sistemático de fuentes primarias que fueron prácticamente ignoradas por la historiografía del cine. Es así que se propone un relevamiento de los datos que ofrecen las carteleras cinematográficas publicadas en los diarios de la época (información sobre la programación, sobre los adelantos tecnológicos de las salas, y sobre los eventos extracinematográficos). Los datos recogidos son contrastados con las informaciones existentes sobre las salas, desde el punto de vista arquitectónico, y con las entrevistas que se realizan a espectadores y trabajadores del ámbito cinematográfico, haciendo hincapié en sus memorias personales.

Esta investigación no se centra en el análisis de los filmes, sin embargo se propone abordar un conjunto de películas premiadas de cada subperíodo, tanto nacional como extranjero, para promover comparaciones sobre las formas de exhibición y para indagar sobre ellas en las entrevistas a espectadores.

Un racconto de las primeras experiencias

Hace muy pocos meses hemos puesto en funcionamiento las máquinas, o mejor dicho hemos tomado impulso para trabajar en base a mucho sacrificio de un conjunto de colaboradores y un presupuesto más que reducido.

En principio nos propusimos objetivos, en los que vamos avanzando lentamente, por vías paralelas.

Como se dijo, intentamos reconstruir y analizar los flujos de circulación de filmes en el marco de los circuitos de exhibición centro y barrios en los subperíodos 1933-1943 y 1944-1955. Para el primer sub-período hicimos un relevamiento de las carteleras cinematográficas publicadas por el diario La Nación[6]. Se toma la publicación de los viernes de cada semana (dado que es el día de la semana que no se ofrecen programas para niños o mujeres, ni se proyectan las películas especiales reser-

5 Ver los antecedentes de este planteo en Montaldo (2016)

6 La elección de este diario como fuente principal se debe a que se publicó durante todo el período manteniendo criterios y formatos homogéneos en las carteleras de cine.

vadas para los sábados). También se estudia una semana completa por mes para poder observar las variaciones.

Se tomaron fotografías de cada cartelera y luego se volcó parte de la información a una base de datos que posibilita los análisis y las comparaciones. Pueden verse los inicios de este trabajo en la página www.fuentesdelcineclasico.com

En el caso del sub-período el sub-período 1944-1955 no tiene sentido el mismo tipo de estudio, dado que las medidas proteccionistas de esos años distorsionan las posibilidades de análisis de la permanencia de las películas en las salas, y en general las lógicas comerciales, por lo que se trabaja con casos testigo del circuito centro y circuitos de diferentes barrios[7].

La información recogida en las carteleras es contrastada y completada con la

Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1930-1948) y los Boletines del Servicio Estadístico Oficial de la República Argentina (1950-1954), así como con los datos que en algunos períodos fueron publicados en revistas dirigidas al gremio de los exhibidores.

Las memorias de públicos y trabajadores de la industria del cine se comenzaron a estudiar a partir de la recolección de entrevistas semiestructuradas o semiestandarizadas, cuyo cuestionario-guía se direcciona según los siguientes ejes:

- Memorias de las películas y su vinculación con las historias de vida.
- Formas de sociabilidad (familia, amigxs, pareja) vinculadas con la práctica de ir al cine.
- Incidencia del cine en la vida cotidiana.
- Vínculos entre el cine y la modernización de las relaciones familiares.

Como es de suponer las entrevistas se hacen a personas mayores de 80 años a las que se indaga por su experiencia y por las de sus hermanos mayores y padres. Las entrevistas se filman y se proyecta construir con esos materiales un archivo audiovisual sobre el consumo.

También se analizan las entrevistas y artículos, publicadas en ensayos, revistas y libros, que contengan información o consideraciones sobre la recepción de cine en la época de referencia.

Próximamente abordaremos las políticas de marketing de los empresarios de exhibición, la conformación de cadenas, el análisis de las fachadas, marquesinas y

---

[7] Por el circuito centro se tomaran las siguientes salas: Opera, Gran Rex, Metropolitan, Ambassador. El circuito barrios se tomarán las siguientes salas:

- Barracas/La Boca: Olavarría, Dante, Guemes
- Almagro: Roca, Medrano, Hollywood
- Belgrano: General Paz, Mignon, General Belgrano
- Flores: Pueyrredón, Rex, San Martín

comodidades de las salas. Para ello se partirá de los relevamientos arquitectónicos de las salas ya efectuados en otros estudios académicos, las fotos que posee el Archivo General de la Nación, los programas de mano relevados en la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y las publicidades de diarios y revistas (La Nación, Set, Sintonía, Radiolandia, La película. Semanario Cinematográfico Sudamericano, y Gente de Cine).

Para no caer en conjeturas desafortunadas, se vincularán todos los materiales que logremos recoger con la legislación nacional y municipal afectada al consumo de cine en la ciudad de Buenos Aires (normas proteccionistas que modifican el negocio cinematográfico, normas vinculadas a la calificación de filmes y la censura a nivel municipal y nacional, normas vinculadas a las conductas permitidas y prohibidas dentro de las salas de cine).

Finalmente abordaremos como estudios de casos la incidencia en los públicos de las películas nacionales y extranjeras premiadas. Se privilegiará el estudio de las narraciones y la identificación del star system, a lo que se sumará el análisis del texto-estrella de los casos de mayor popularidad.

Para el sub-período 1933-1943 se tomarán la mejor película nacional de cada año para la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1938-1941), para la Academia de Artes y Ciencias de la Argentina (1941-1943), para la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (a partir de 1943). También las once películas extranjeras ganadoras del Oscar a la mejor película, durante esos años.

Para el sub-período 1944-1955 se tomará la mejor película nacional de cada año para la Academia de Artes y Ciencias de la Argentina y la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina; y se suman en este caso las ganadoras del Oscar a la mejor película, tanto las extranjeras como las de habla inglesa, durante esos años.

Primeros hallazgos

La investigación recién comienza por lo que solo puedo exponer algunos hallazgos parciales, que sin embargo, modificaron rápidamente las concepciones que teníamos sobre el espectáculo cinematográfico en la ciudad de Buenos Aires.

Uno de ellos refiere la cantidad de salas que funcionaban en la ciudad. Entre los años 1934 y 1937 un promedio de 66 cines publicitan su programación en la cartelera del diario *La Nación*, luego en 1938 ese promedio pasa abruptamente a 83 cines. Sin embargo esos datos no se corresponden con los presentados por la *Revista de*

Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. La información que brinda esta publicación prácticamente duplica la cantidad de salas en las que se ofrece cine. Si recurrimos al anuario cinematográfico de 1938[8], donde se publica un detalle de los cines y cine-teatros existentes, es posible armar un rompecabezas para llegar a un listado de 164 salas que coincide con los datos de "salas existentes" en la Revista Municipal.

¿Por qué publicaban algunas salas y otras no? ¿Qué pasó en las salas de la ciudad que no aparecen en los diarios? ¿Qué películas ofrecieron? ¿Cómo se enteraban las audiencias de sus programaciones? ¿Les importaba más la película que se exhibía o la experiencia de ir al cine? ¿Es posible pensar circuitos de cines que estaban al margen de las publicaciones de los diarios nacionales?

El listado completo pone nombre a las decenas de salas, ubicadas en el centro y los distintos barrios, de las que no tenemos información. La diversidad y extensión que se observa en el listado permite asegurar que las prácticas que llevaban adelante los propietarios de estas salas eran habituales y aceptadas por el público que las consideraba como una vía más en la comercialización dentro del universo cinematográfico.

Pero, qué pasa cuando analizamos los datos de 1938? Allí se observa un salto notable en materia de públicos. Por un lado, aumenta un 25 % la cantidad de salas que publican sus programaciones, y por otro lado, aumenta decidida y sostenidamente la cantidad de concurrentes, aunque se mantienen estables la cantidad de funciones cinematográficas.

También es sorprendente que en ese año se diera un aumento de las ocasiones en las que se ofrecía cine nacional. Durante el año 1933 se percibe una cantidad muy escasa de funciones de cine nacional, pero en 1934 el 0,9 % de las funciones son de cine local, en 1935 es el 2,26 %, en 1936 el 8,83 %, y en 1937 el 11,31 %. En esta variable el cambio también es enorme, ya que en el año 1938 se ofrecieron un 26,39 % de títulos argentinos, tanto los estrenados en ese año como los de años anteriores que se seguían ofreciendo[9].

Es decir que podemos marcar un punto de inflexión en 1938, que nos permite incorporar nuevas periodizaciones a la historiografía del cine local. A grandes rasgos podemos decir que es un año de crecimiento de audiencias cinematográficas a todo nivel en Buenos Aires, pero en especial un crecimiento de audiencias para el cine argentino.

---

[8] *Libro de Oro de la Cinematografía Argentina*, Año1, No.1, Lideo Ed., Buenos Aires, 1938.

[9] Para realizar los cálculos se tomó el trimestre abril-junio de cada año.

En otro rubro podemos ver algunas películas que, a pesar de haber cumplido una excelente performance de público, no aparecen en la historiografía del cine. Es el caso de como *Villa discordia* (Arturo S. Mom, 1938) que fue una de las películas más vistas en su año de estreno y sin embargo ocupa un mínimo espacio en las crónicas de cine. Allí se abre una ventana que nos permite pensar en los paradigmas que regían el gusto popular y el de la crítica.

A modo de cierre

Este tipo de estudios corre el riesgo de terminar construyendo textos nostálgicos que se regodean en recordar cómo era una sala que ya no existe, o qué ropa usaban los hombres y las mujeres para ir un sábado al cine.

Si bien estas descripciones son importantes, el objetivo central es la posibilidad de generar nuevas explicaciones sobre el funcionamiento del campo cinematográfico local, que completen y sumen a las ya estudiadas desde el punto de vista de la producción de los filmes y el análisis de los textos fílmicos.

El enorme desafío en este tipo de investigaciones no está solo en la búsqueda de información, sino en encontrar que hay de relevante en la información hallada. ¿Cómo vincular un dato estadístico con el comentario cargado de afectos de una entrevistada? ¿Cómo leer la calidad de los procesos de modernización (que en muchos momentos es sinónimo de americanización) en estos entrevistados?

Seguramente para llegar a puertos interesantes, la historia de los públicos en el período clásico requiere de una fragmentación que aún no podemos dimensionar. Los estudios anglosajones demuestran que tomar un fragmento geográfico o temporal (por ejemplo un cine o algún evento especial) permite la confección de conjeturas más acotadas y de posible contrastación.

Hemos comenzado a trabajar en este camino tratando de pensar en qué le gustaba a las audiencias, por qué, qué conductas y mercancías se generaron a partir de esos gustos. Teniendo en cuenta que el cine es un medio masivo, creemos que este estudio nos permitirá alumbrar problemas que pongan de relieve la incidencia de las industrias culturales y sus lógicas en todo el tejido social.

El trabajo que nos espera es arduo y prolongado, pero al cabo se va a ver ampliado el cajón de herramientas para pensar el cine clásico argentino.

Bibliografía

Debord, Guy ([1967] 1995): *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ed. Naufragio.

Di Núbila, Domingo (1959/60): *Historia del cine Argentino*, Tomos I y II, Buenos Aires, Cruz de Malta.

España, Claudio (Dir.) (2000): *Cine argentino industria y clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. Tomo I y II.

García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* México, Grijalbo.

Gil Mariño, Cecilia Nuria (2015): *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30,* Buenos Aires, Teseo.

Kriger, Clara (2009): *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) (2009): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Mata, María Cristina (1994): "Nociones para pensar la comunicación y la cultura masiva", en Educación para la comunicación Nº 2, Buenos Aires, La Crujía.

Milanesio, Natalia (2014): *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Mitchell, William John Thomas (1995): "Interdisciplinarity and Visual Culture," Art Bulletin, Vol. 77, Nro.4, diciembre.

Montaldo, Graciela (2016): *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Romero, José Luis ([1976] 2010): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas,* Buenos Aires, Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (2007): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Stokes, Melvyn y Maltby, Richard (2001)**:** *Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences,* Londres, British Film Institute.

——— (1999): *Identifying Hollywood's audiences: cultural identity and the movies,* Londres, British Film Institute.

Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics,* Cambridge, Zone Books.

Wolf, Sergio (comp.) (1992): *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Intercambios industriales entre la revista porteña y el cine argentino en las décadas de 1920 y 1930

DANA ZYLBERMAN
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Durante la década de 1920 y 1930, el teatro de revistas se consolidó en Buenos Aires como uno de los géneros espectaculares más populares de la escena local, dando lugar a la denominada revista porteña. Entre monólogos de actualidad política, bailes, tangos, plumas y brillo, se fue conformando un circuito de salas, actores y públicos que retro-alimentaban este fenómeno cultural.

En este trabajo nos proponemos, entonces, analizar el entramado cultural que se tejió entre el cine y el teatro de revista durante las décadas de 1920 y 1930 en Argentina, a partir de los intercambios de figuras, géneros musicales y tópicos propios de la revista porteña. Tomaremos a tales fines un corpus conformado por las películas *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935) y *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939). El trabajo sobre esta selección fílmica, considerando además el movimiento basculante de varios de sus directores entre los ámbitos artísticos mencionados, nos permitirá desmenuzar las lógicas de producción de los bienes y servicios simbólicos que dan cuenta de una dimensión económica de la cultura y que contribuyen, además, al fortalecimiento de una identidad cultural propia.

Palabras clave: revista porteña / cine silente / cine sonoro / décadas de 1920 y 1930

Durante la década de 1920, el teatro de revistas se consolidó en Buenos Aires como uno de los géneros espectaculares más populares de la escena local, dando lugar a la denominada revista porteña. Entre monólogos de actualidad política, bailes, tangos, plumas y brillo, se fue conformando un circuito de salas, actores y públicos que nutrían este fenómeno cultural. Con el desarrollo del cine sonoro a fines de los años veinte, y especialmente su proceso de institucionalización a comienzos de la década de 1930, la revista (ya consolidada como tal) fue retroalimentándose con el nuevo medio en los intercambios de figuras y tópicos, dando cuenta de un circuito común entre las industrias culturales. A ello se sumaban, también, la radio y la prensa gráfica, especialmente las revistas populares[1]. No obstante, en esta convergencia de medios, la revista porteña cumple una función primordial que suele ser relegada por los estudiosos, a pesar de que en el teatro se producía el contacto más directo del espectador con sus intérpretes.

En este trabajo propongo, entonces, un acercamiento al análisis del entramado cultural que se tejió entre la revista porteña y el cine durante las décadas de 1920 y 1930 en Argentina, a partir de los intercambios de figuras (como Gloria Guzmán, Luis Bayón Herrera o Manuel Romero), géneros musicales y tópicos propios de la primera. Realizaré, en primer lugar, una conceptualización de este tipo de espectáculo escénico muchas veces subestimado en los estudios teatrales para ir, luego, divisando las señales y diálogos que fue estableciendo con el cine sonoro. Finalmente, tomaré a tales fines un corpus conformado por las películas *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935) y *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939)[2]. El trabajo sobre esta selección fílmica, considerando además el movimiento basculante de sus realizadores e intérpretes entre los ámbitos artísticos mencionados, es útil para desmenuzar las lógicas de producción de los bienes y servicios simbólicos que dan cuenta de una dimensión económica de la cultura y que contribuyen, además, al fortalecimiento de una identidad cultural propia.

[1] Me refiero a magazines como *Caras y Caretas* y a revistas como *Sintonía*, *Antena* o *Cinegraf*.

[2] La primera investigación en que abordé la relación revista-cine fue en torno a la figura de Luis César Amadori y su primera película, *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936), presentada en el IV Congreso AsAECA 2014, en la ciudad de Rosario y disponible en actas.

Breve contextualización

En el período en cuestión, se consolidaron en todo el mundo nuevas lógicas de circulación de los bienes culturales que respondían a factores diversos consecuentes de la modernización: los avances tecnológicos, las nuevas dinámicas de consumo y la expansión de la cultura de masas. Esto implicó una serie de cambios y nuevas formas de difusión de las expresiones artísticas y culturales, encontrando sus particularidades en cada región.

En el caso de Argentina, se configuraba un circuito de consumos culturales que estructuraba un sistema arraigado en las revistas gráficas, las artes escénicas (el género chico y la revista, especialmente), asociados desde ya al ámbito radial y que, posteriormente, estrecharían vínculos con el cine. Pensando entonces en el espectáculo revisteril dentro de esta convergencia, y a pesar de su carácter efímero e intangible en términos industriales, creo necesaria su consideración y revalorización para comprender las redes que se establecían en la lógica de la producción cultural y popular de esta época.

Como sostiene Beatriz Sarlo, en este período la cultura de masas se forma en el contexto de una "modernidad periférica" que la autora detecta en los círculos intelectuales y literarios de la Buenos Aires de aquellas décadas. Se refiere a una "cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas" (Sarlo, 1988:28). La revista porteña y el cine, como veremos luego, no quedarían exentos de este fenómeno.

Desde una perspectiva similar, Matthew Karush destaca que las películas, las canciones y los programas radiales que circulaban durante los años veinte y treinta difundían versiones de la identidad nacional cuya "autenticidad" era buscada –quizás sin intención– por los músicos, realizadores, guionistas o empresarios que participaban en la construcción de estos mensajes. En este sentido, es necesario comprender que, en esta convergencia de medios populares y masivos, la retroalimentación no se daba solo desde la producción de bienes sino que se completaba en su consumo, encarnado en un espectador-lector-oyente (Gil Mariño, 2015).

El teatro y el cine: una tensa relación

Con la llegada y el desarrollo del cine sonoro[3], el teatro observó con cautela al que, creía, era su nuevo competidor. Como indica Demaría, "si el cine mudo ya representaba un temible rival para el teatro porteño, la difusión del hablado, desde 1928, agudizó notablemente la crisis" (2011:174). En efecto, varios espectáculos hicieron alusión al fenómeno cinematográfico, tomando el asunto con humor o, contrariamente a la preocupación, atendiendo al posible provecho de la innovación.

Así, desde 1920 las referencias al cine estuvieron presentes en diversos cuadros de la revista porteña. En septiembre de aquel año vio la luz en el teatro Ópera *La Gran Revista*, de Luis Bayón Herrera, en colaboración con Francisco Collazo y música de Antonio De Bassi. Alusivo al cine silente de la época, presentaba el sketch "Un drama del Far West". Siguiendo este criterio, a fines de 1921 el mismo teatro ofreció *De Buenos Aires al Far West*, también de Bayón Herrera, y José González Castillo, revista que "focalizaba la parodia en las películas mudas de *cowboys*, al ritmo del *shimmy*, la danza de moda en New York" (Demaría, 2011: 97). Unos meses después, en abril de 1922, debutó en el Politeama *Cine Mundial*, con un cuadro protagonizado por Olinda Bozán en el que interpretaba a una soprano sordomuda. Éste fue "el número más celebrado de la revista, junto con la parodia de un film trágico meridional, *Sangre a la pumarola*" (Idem).

Ya en tiempos del sonoro, el 27 de septiembre de 1929 subió a escena en el teatro Sarmiento *La gran cachada*, una "superproducción sonora, bailable y bochinchera"[4]. En la serie de parodias que presentaba esta obra, formaba parte el sketch "Cachada al film sonoro"; aquí aparecían Sofía Bozán y Marcos Caplán en una pantalla, mientras que en el escenario un gramófono pasaba dos discos impresos que reproducían un tango de la cancionista y un monólogo del popular actor. De esta manera, el cuadro satirizaba el sistema de sonido sincronizado que utilizaban las primeras películas habladas. Asimismo, Blanca Negri cantaba "la última canción americana"[5] , el fox-trot "That's you, baby" (de Con Conrad, Sidney Mitchell y Archie Gottler), que se había dado a conocer a través de la película en sistema Movie-

[3] Si bien *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) fue la primera película realizada[3] y estrenada en Argentina con sonido óptico, el 27 de abril de 1933, el público argentino ya había tenido su experiencia inaugural con el cine sonoro con el estreno, de *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), el 14 de junio de 1928.

[4] *La Nación*, 26 de septiembre de 1929, snp.

[5] Ídem.

tone de la Fox, *Follies 1929* (David Butler and Marcel Silver, 1929)[6], proyectada en Buenos Aires en el Grand Splendid Theatre. Esto demostraba, una vez más, el fuerte amalgamiento reinante entre el cine sonoro y la revista, en este caso a través de los modernos géneros musicales de moda.

Pasó un mes para el debut en el teatro Smart, el 25 de octubre de 1929, de la obra *Bataclana*, de Ivo Pelay y Luis César Amadori, con su Compañía de Grandes Revistas, que contaba con figuras como Laura Pinillos, Manuel Rico y Vicente Climent. Esta pieza fue el intento de los autores de implementar un género "relativamente nuevo, (...) una comedia dotada de los atractivos frívolos de la revista"[7]. Se trataba de lo que ellos llamaban una "cine-comedia lírica de gran espectáculo"[8], cuyo propósito era "variar los aspectos del género que cultiva su elenco, presentando en esta obra una fusión de los elementos característicos de la comedia cómico-sentimental y los que definen la revista".[9] Esta descripción, según Amadori, respondía al hecho de que se adaptaba "con exactitud a lo escueto y rápido de la acción escénica y a la índole ligeramente sentimental de su argumento" que, según él, poseía "un vago paralelismo con los últimos 'films sonoros'"[10] capaz de atraer la atención del público. Así, *Bataclana* proponía renovar el modelo revisteril fusionando la intriga sentimental con los cuadros coreográficos propios de aquel género, sumándole cierta similitud con el cine sonoro. A propósito, es notable el hecho de que la obra incluye a un personaje guía, Felisa Salguero (Amanda Las Heras), una artista de las tablas cuya decidida vocación la lleva a enfrentar diversas contingencias y desazones en la gira con una pobre compañía.

Para Amadori, era necesaria una renovación de la revista ya que en aquel momento, a su criterio, se había vuelto monótona y no presentaba ilación alguna entre sus cuadros, diferente a lo que el público se estaba acostumbrando a ver en el cine. De hecho, la crítica ponderó esta iniciativa al afirmar que se trató de "un propósito innovador digno de aliento y que (...) habrá de robustecer las posibilidades de infundir al género espectacular variantes necesarias de forma y de contenido"[11]. En efecto, podría concebirse a *Bataclana* como una comedia musical (Gorlero, 2004: 173) que, seguramente, estaba influenciada, en su concepción, por la comedia musi-

6 Lamentablemente, hoy en día esta película se encuentre perdida, pero existen numerosos registros sonoros de este tema musical a cargo de diferentes orquestas (incluso en versión polaca por la orquesta de Henryk Gold), lo que da cuenta de la enorme popularidad que tuvo en su época.

7 "Debutará en el Smart el Conjunto Pelay-Amadori". La Nación, 16 de septiembre de 1929, p. 9.

8 "En el teatro Smart se dará a conocer esta tarde la pieza de espectáculo 'Bataclana'". La Nación, 25 de octubre de 1929, snp.

9 Ídem.

10 "Debutará en el Smart el Conjunto Pelay-Amadori". La Nación, 16 de septiembre de 1929, p. 9.

11 "La Compañía del Smart ofreció su segundo estreno". La Nación, 26 de octubre de 1929, snp.

cal hollywoodense en auge por aquel entonces. Además, colaboraba la impronta moderna que le daba la orquesta de Jazz incorporada a la compañía y que desde el año anterior se venía adaptando al carácter de sus espectáculos, así como el versátil conjunto de baile que le hacía frente a las diversas exigencias coreográficas.

En 1930, por su parte, la rivalidad con el cine sonoro volvía a tomarse con humor, a pesar de que la prensa trataba el asunto con seriedad. En esta oportunidad, *Las burlas del film sonoro*, de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, estrenada el 4 de julio,

> (...) se basó íntegramente en la imitación, paródica o no, de estrellas de Hollywood como Maurice Chevalier (por Quartucci), Jeanette MacDonald (Carmen Olmedo), Greta Garbo (Gloria Guzmán) o Ramón Novarro (Severo Fernández). Las nuevas comedias musicales y revistas cinematográficas popularizaron también canciones como "Singin' in the rain", tema que introducirá en los escenarios porteños la Guzmán en una revista (...) titulada *Las maravillas de Broadway*" (Demaría, 2011: 175)

La popularidad de la canción interpretada por Guzmán había llegado al público a través del musical cinematográfico *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929) en el que Cliff Edwards, junto a The Brox Sisters, daban a conocer el tema. A su vez, el 24 de marzo, unos meses antes del estreno del Sarmiento, el popular cantor Charlo, junto a la Orquesta de Francisco Canaro, lo habían grabado por primera vez en versión castellana para el sello Odeón.

Los engranajes de la revista, de las tablas a la pantalla

Con el desarrollo del sistema industrial cinematográfico, numerosos directores, libretistas, compositores e intérpretes que poseían experiencia en el ámbito revisteril se acercaron con curiosidad al nuevo medio. En este sentido, a comienzos de 1931, la Gran Compañía Argentina de Revistas de Romero y Bayón Herrera realizó una importante gira europea que se inició en Madrid y continuó en París. Así, estas ciudades apreciaron por primera vez a la revista porteña. Para las treinta funciones allí programadas de *La grande revue argentine*, Carlos Gardel se sumaría al elenco acompañando a *la Negra* Bozán, Gloria Guzmán y Pedro Quartucci. Romero y Bayón Herrera aprovecharon la estadía parisina de este elenco y escribieron un guion para los estudios Paramount, cuyos sets se ubicaban en la cercana región de Joinville. Bajo la dirección de Adelqui Millar y las actuaciones del mencionado elenco,

usufructuado "para completar la ambientación local que el film necesitaba" (Peña, 2012: 49), se filmó la película *Las luces de Buenos Aires*, cuyo estreno tuvo lugar exitosamente en Argentina el 23 de septiembre de 1931. El filme resultó ser el primer largometraje protagonizado por Gardel, el debut cinematográfico de Bozán y el segundo trabajo de Guzmán[12] con la Paramount, con la cual, paralelamente, se encontraba filmando la película *Un caballero de frac* (Roger Capellani y Carlos San Martín, 1931). Como indica Peña (ídem), "(...) para un medio argentino, antes del estreno de esta cinta, Gardel era 'el popular cantor criollo que ha olvidado un poco Buenos Aires por París' y después pasó a ser 'nuestro cantor máximo'", exponiendo así la trascendencia de esta obra para la legitimación argentina del posterior "Zorzal criollo". No obstante, resulta interesante que en su *Mensajero Paramount* la empresa promociona la película con una pieza gráfica en la que la figura de Guzmán se impone en primer plano, en blanco y negro, por encima de una composición difuminada de fotogramas del filme que incluye a Gardel en un segundo plano, dándole a la actriz una mayor notoriedad que al cantor[13].

En el filme, Bozán y Guzmán interpretan a las hermanas Elvira y Rosita del Solar, respectivamente, quienes abandonan el rancho en que viven para probar suerte en Buenos Aires después de que un empresario teatral las descubriera azarosamente. Así, Elvira resigna el amor de su novio Anselmo (Carlos Gardel), dueño de la estancia, dejando atrás junto a su hermana la inocencia y bondad del espacio rural para tentarse con las luces de la ciudad. Guzmán se destaca en el filme por sus toques cómicos y su gracia interpretativa, especialmente en las escenas que se desarrollan en el teatro ElDorado (sic) y en la dupla que forma con Pedro Quartucci. Sobresale, fundamentalmente, por su expresividad y sus cualidades para el baile, dando cuenta de una continuidad con aquello que demostraba en los escenarios teatrales, a diferencia de Bozán, en quien recaen las interpretaciones musicales, además de Gardel. Guzmán, no obstante, interpreta un tema en el filme que pertenecía a la revista *Aventuras de una criolla en París,* de Romero y Bayón Herrera[14]. Este número musical, que la actriz acompaña bailando con mucho *swing* y una

[12] Gloria Guzmán se caracterizó por una breve filmografía, demostrando que su ámbito artístico más cómodo (y fértil) era el del escenario, si bien sus participaciones procuraban responder a la funcionalidad económica de la estrella en el cine. Igualmente, en su momento de mayor esplendor en la revista, Guzmán se ocupó de "recorrer la pasarela" entre esta y la gran pantalla en películas que demostraban su picardía, desfachatez y comicidad.

[13] *Mensajero Paramount*, 1931-1932, vol, 13, p. 299.

[14] Bayón Herrera, Romero e Ivo Pelay fueron tres de los principales autores y directores de revista a partir de la década de 1920. Años después, los primeros se convertirían en dos de los realizadores fundamentales del cine industrial argentino, trabajando en especial y respectivamente para los estudios EFA y Lumiton.

marcada gestualidad, no tiene lugar en el escenario, sino en una fiesta privada organizada por el dueño de la sala, otorgándole así cierto reconocimiento social al personaje.

Continuando con la dupla Bayón Herrera-Romero, en 1935 escriben el argumento de *Noches de Buenos Aires*, película que dirige el segundo en calidad de primer director contratado por los estudios Lumiton. Este filme narra las vicisitudes de una compañía de revistas en torno al estreno de un espectáculo homónimo en el ficticio teatro Trianon, donde se entretejen conflictos amorosos (con asesinato incluido) y sus implicancias en sus actores, productores y admiradores.

Aquí encuentro algunos elementos que merecen atención: en primer lugar, el eje de la trama es, precisamente, un espectáculo revisteril. En función de ello, se presenta una amplia gama de números musicales de géneros diversos. Resulta interesante que en varios casos son introducidos desde situaciones ajenas al espacio espectacular *en vivo* y, posteriormente, insertados en él. Ejemplo de esto es cuando Dora (Tita Merello) ensaya el tango "Noches de Buenos Aires" (Soifer y Romero); luego se muestra el número de la revista en el que canta este tema; esta vez, con un espacio escénico construido sobre los elementos visuales que tipifican al tango: se impone una escenografía urbana (un cuerpo de edificios geométricos), una numerosa orquesta de guitarras y bandoneones acompañando a la artista y un farol en el centro del escenario. Los tangos presentes en el filme, en su mayoría, son cantados por este personaje, demostrando, así, la continuidad en la pantalla de un artista y su género musical más representativo. Igualmente, Celia (Irma Córdoba) interpreta la "Milonga porteña" en un cuadro junto a Pablo (Fernando Ochoa) rodeado de malandras y compadritos en un cafetín, presentando, otra vez, uno de los lugares comunes del tango. Retomando lo anterior, la lógica del ensayo-función se reitera cuando Celia practica la polca "Mi paraguaya" (Fernando Rivarola) y luego es presentado el número correspondiente, en el que la actriz aparece rodeada por un coro de tiples, todas con trenzas largas y vestidos típicos. A propósito, lo que ocurre tras bambalinas (traslado de escenografías, un tramoyista en plena acción) y los momentos de ensayo son expuestos de modo recurrente, especialmente en lo que hace a los bailes femeninos, mostrando así al espectador cómo es *la cocina* de la revista. Aquí, además, suele presentarse don Pedro (Héctor Calcaño) el caricaturesco empresario teatral que supervisa constantemente lo que realiza la compañía. Con un tono cómico (y hoy en día algo alarmante), este personaje acosa y extorsiona asiduamente a las tiples, invitándolas a su oficina o a tomar algo a cambio de un aumento de sueldo o ascenso artístico. Cuando las mujeres se niegan, se enoja y las castiga con un descuento en sus salarios. Es probable que esta caracterización fuera

muy familiar para Romero y Bayón Herrera, quienes bien conocían el ámbito revisteril y, seguramente, las dinámicas de poder sobre las aspirantes artistas. Por otra parte, ante cada situación que podría resultar escandalosa o amenazante para el espectáculo y el teatro, don Pedro apunta su latiguillo "¡Me van a echar la prensa encima!", dando cuenta del activo rol de los medios en el circuito de consumos culturales masivos. En ese sentido, el peso de la prensa gráfica se ve representada en Eduardo Acosta (Guillermo Pedemonte), hijo del magnate dueño del periódico "El gran diario", que corteja a Celia, incluso, con la complicidad de don Pedro.

De esta manera, *Noches de Buenos Aires* es producto de la revista porteña en todo sentido: desde sus realizadores y protagonistas (Severo Fernández, Aída Olivier, Tita Merello) hasta el devenir propio de un espectáculo de este tipo construido desde la ficción.

Hacia el final de la década, tal vez ya con cierta nostalgia, Romero incluiría en *La vida es un tango* (1939) una secuencia musical en la que Elisa Quintana (Sabina Olmos) se presenta en el teatro Porteño interpretando el popular fox-trot de José Bohr "Pero hay una melena", en la revista *A ver quién nos pisa el poncho*. De esta manera, en este pasaje autorreferencial, el director coloca a la actriz cantando un tema que se popularizó en esta verdadera revista de Romero, Bayón Herrera y Pelay, estrenada el 15 de octubre de 1924 en aquel teatro. Mientras que en el filme Elisa es acompañada por un grupo de coristas, delante de un decorado que muestra a un rostro femenino con un corte *à la garçonne*, Demaría narra que en el espectáculo real Bohr encarnaba "a un *dandy* porteño rodeado de dieciséis *melenitas*" y que su tonada "salió del Porteño para cantarse por todo el país: el mismo año de su estreno se vendieron 42.000 discos del título, una cifra enorme para la época y solo superada por algunas de las grabaciones de Carlos Gardel" (Demaría, 2011: 140). Así, Romero demuestra nuevamente cómo aprovechó su paso por el cine para abrevar en la revista porteña, generando sus argumentos y mundos ficticios.

Se cierra el telón

En este trabajo he intentado reconstruir ciertas prácticas de cruce e intercambios entre la revista porteña y el cine durante las décadas de 1920 y 1930. He procurado dar cuenta de que, desde muy temprano y en su afán por reírse de la realidad, la revista se ocupó de reflexionar sobre el cine y su impacto como fenómeno de masas, estrategia con la que se entretuvo aún más durante la etapa sonora.

Hacia 1930 puede establecerse el fin de un ciclo dentro de la historia de la revista porteña, marcado por una saturación del género y agotamiento de recursos creativos, escénicos y económicos[15]. Ante esta dificultad, muchos de sus participantes realizaron giras por el exterior para llevar allí lo que podía ser una novedad (aunque, muchas veces, sin el éxito esperado) mientras que otros probaron suerte en una industria cinematográfica que comenzaba a consolidarse. En consecuencia, el arribo de numerosas figuras de la revista al cine industrial (artistas, guionistas, directores y músicos), explotó el sistema de estrellas, los tópicos y temas musicales que fortalecieron, en cierto modo, a la nueva fábrica de entretenimiento.

No obstante, la comicidad de ciertos intérpretes y los temas musicales más pegadizos (desde tangos hasta fox-trots) parecen haberse impuesto en la gran pantalla en detrimento de la sátira política tan propia de la revista, rara vez llevada al cine en el conjunto de elementos que se tomaron de aquel género teatral. Me arriesgo a suponer dos razones para ello: por un lado, la falta de inmediatez del cine con los hechos cotidianos, lejana a la pronta respuesta del monólogo a la realidad política y, por otro, que a la hora de exportar un filme, el humor del monólogo político resultaría algo incomprensible para un público ajeno.

Como he demostrado, entonces, la relación entre la revista porteña y el cine permite divisar las lógicas de construcción encadenadas de una industria cultural y sus consumidores, lo cual posibilita, así, una circulación dinámica de la producción cultural.

Bibliografía

Demaría, Gonzalo (2011): *La revista porteña,* Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Díaz, Silvina y Libonati, Adriana (2008): "Severo Fernández", en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires,* Vol.I, Buenos Aires, Galerna.

Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo (1985): *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

Gil Mariño, Cecilia (2015): *El mercado del deseo,* Buenos Aires, Teseo.

[15] La dinámica de la revista por secciones, heredada de la revista española, obligaba a renovar la cartelera con frecuencia, lo cual hacía difícil la recuperación de la inversión económica inicial.

Gorlero, Pablo (2004): *Historia de la Comedia Musical en la Argentina*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Insaurralde, Andrés (1994): *Manuel Romero*, Buenos Aires, CEAL.

Prestigiacomo, Raquel (1995): *En busca de la Revista Perdida. Entre monologuistas y bataclanas,* Buenos Aires, Colihue.

Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930* Buenos Aires, Nueva Visión.

Gente de Cine en la década del 50: un cineclub / una revista

ANA BROITMAN Y MARINA MOGUILLANSKY
Universidad de Buenos Aires / Universidad de San Martín - CONICET

Resumen

La revista *Gente de Cine* fue una publicación del cineclub homónimo que circuló entre 1951 y 1957. Su existencia y duración en el tiempo dan cuenta del vigor que el movimiento cineclubístico tenía por ese entonces en las ciudades más pobladas del país, al punto que en 1955 se había conformado la Federacion Argentina de Cineclubes, de la cual Gente de Cine participaba desde sus inicios.

Se trata del cineclub donde construyó su cultura cinematográfica la cinefilia porteña de la cual surgirá, en la década siguiente, la renovación del cine argentino conocida como Generación del 60.

La revista, dirigida por Rolando "Roland" Fustiñana, contaba con un sólido cuerpo estable de redacción y corresponsales en varias ciudades extranjeras. Desde sus páginas promovía y acompañaba la actividad del cineclub, con extensas notas sobre los ciclos que en él se organizaban y con completas coberturas de las visitas de cineastas de renombre internacional, como Vittorio de Sica.

En esta oportunidad, proponemos realizar una primera aproximación a esta publicación pionera en considerar al cine dentro del campo de las artes e insistir en la importancia de la formación técnica, pero también estética, de los directores nacionales. Con tal propósito, seguiremos la trayectoria de los integrantes del cuerpo de redacción durante su primer año de existencia y revisaremos las secciones y contenidos desarrollados durante el mismo periodo.

Introducción

La revista *Gente de Cine* fue una publicación del cineclub homónimo que circuló entre 1951 y 1957. Su existencia y duración en el tiempo dan cuenta del vigor que el movimiento cineclubístico tenía por ese entonces en las ciudades más pobladas del país, al punto que en 1955 se había conformado legalmente la Federación Argentina de Cineclubes, de la cual *Gente de Cine* participaba desde sus inicios informales unos años antes. Se trata del cineclub (fundado en 1942) donde construyó su cultura cinematográfica la cinefilia porteña de la cual surgió, en la década siguiente, la renovación del cine argentino conocida como Generación del 60. La revista, dirigida por Rolando "Roland" Fustiñana, contaba con un sólido cuerpo estable de redacción y corresponsales en varias ciudades extranjeras. Desde sus páginas promovía y acompañaba la actividad del cineclub, con extensas notas sobre los ciclos que en él se organizaban y con completas coberturas de las visitas de cineastas de renombre internacional.

En esta oportunidad, nos hemos propuesto realizar una primera aproximación al análisis de esta publicación, que fuera pionera en el gesto de considerar al cine dentro del campo de las artes e insistir en la importancia de la formación técnica, pero también estética, de los cineastas nacionales. Con tal propósito, en la primera sección del trabajo nos dedicamos a describir el contexto de aparición de los cineclubes en la Argentina, y en particular de *Gente de Cine*, caracterizando a estos espacios en tanto formación cultural, como entiende Raymond Williams a este concepto. En la segunda sección, abordamos el análisis de la revista *Gente de Cine* en su primer año de publicación, presentando sus rasgos salientes y analizando las trayectorias de los miembros del equipo de redacción inicial, que aporta datos significativos sobre la cultura cinéfila de mediados del siglo XX. En la última sección del trabajo, presentamos una descripción de la organización textual y visual de la revista, teniendo en cuenta el diseño de la portada y las secciones, observando los espacios de interpelación a los lectores. De esta manera, hemos delineado una primera caracterización del tipo de discusión y de los temas que en la revista se abordaron.

El cineclub: una formación cultural con historia

Comenzaremos por realizar una breve caracterización del cineclub como un tipo específico de formación cultural.[1] Los cineclubes surgieron en la década de 1930 cuando el cine empieza a alejarse de su condición de "maravilla técnica" y comienza la búsqueda de "calidad artística". En 1932 se realiza el Primer Festival de Venecia, en Italia, que abre un espacio de legitimación artística para el cine, mientras que en la misma época, en Francia aparecían las primeras salas dedicadas al cine de ensayo (los *cinémas d'essai*) que exhiben películas destacadas por sus méritos artísticos y sus audacias técnicas o temáticas. De esta manera, se vislumbra un cierto movimiento hacia la ubicación del cine dentro del espacio de las artes.

En la Argentina, de modo similar a lo que ocurrió en otros países, la "cultura cinematográfica" o cinefilia erudita se forjó y cultivó en el seno de espacios específicos que fueron surgiendo desde la década de 1930: los cineclubes. Estos lugares se dedicaron a promover el visionado y el debate de films de diversos orígenes, fomentando la cinefilia y el conocimiento de los movimientos cinematográficos que se iban gestando. Los cineclubes funcionaron como precursores de la enseñanza del cine en un momento en el que eran inexistentes o incipientes las opciones de formación a nivel terciario o universitario. Si bien los cineclubes y la reflexión sobre el cine tenían tradición en la Argentina desde los años 30, fue en las décadas del 50 y 60 cuando estos espacios se erigieron como poseedores y difusores de saberes especializados, y orientadores de un público afín. Las discusiones que suscitaba el fenómeno cinematográfico, en tanto que manifestación artística, en el momento en que se acuñaba en Francia el concepto de "cine de autor", se desarrollaron y resultaron plasmadas en las publicaciones periódicas de estas asociaciones cinéfilas que editaron revistas de larga vida.

El cineclub *Gente de Cine* fue fundado en 1942 por el crítico Andrés Rolando Fustiñana, realizando sus primeras funciones en el Cine Arte. Según señala Couselo, "tras contactos directos de Roland en Europa, Cine Arte y Gente de Cine se fusionaron en 1949 para constituir la Cinemateca Argentina" (2010:4). La colección de películas que fueron reuniendo daría origen años más tarde al archivo de la Fundación Cinemateca Argentina. Esta institución continuó y completó el papel del cineclub, adquiriendo films que luego circularon por todo el país, surtiendo a los

[1] Consideramos al cineclub como una formación cultural, tal como la entiende Raymond Williams (1977): las formaciones son movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que influyen sobre el desarrollo activo de una cultura. Se trata de un concepto relevante para este trabajo, ya que dichas formaciones pueden constituir el germen de instituciones de oposición o alternativas a la cultura hegemónica. Y pueden ser el espacio propicio para el surgimiento de elementos culturales emergentes.

numerosos cineclubes y ciclos que se multiplicaron en la época. Según relata años más tarde uno de sus integrantes, Agustín Mahieu, la idea del cineclub surgió en el marco de la audición radial *Bar Gente de Cine* que Roland Fustiñana compartía con Nathan Pinzón. Las primeras exhibiciones se realizaron en el auditorio de la radio, con la proyección de films cómicos del cine mudo estadounidense (Chaplin, Lloyd, Senett). Esta selección marcó una orientación popular en la programación del cineclub y, a juicio de Mahieu, diferenció a la iniciativa de otros espacios previos más orientados a una elite[2] (Mahieu, 1972).

Hasta la fundación de *Gente de Cine* no existía aún un cineclub permanente con funciones periódicas. Ese lugar lo ocupó *Gente de Cine*, que fue entonces el punto de partida para la formación de un público, así como también un espacio de reunión y discusión para una nueva generación de cineastas. Señala Mahieu, que en la Buenos Aires de posguerra el conocimiento del cine como arte era todavía exótico y la industria local era próspera pero no innovadora. El cineclub *Gente de Cine* reunió a directores y guionistas permitiéndoles acceder a las nuevas corrientes cinematográficas que se desarrollaban principalmente en Europa y Estados Unidos, aunque también otorgaría relevancia a los movimientos del cine en México y Brasil.

En 1947 se constituyó una comisión de escritores, críticos, argumentistas e intérpretes para colaborar con el cineclub. Los nuevos socios jóvenes acercaban el interés por las revelaciones cinéfilas del momento, cuya máxima expresión era el cine sueco. Ellos serían los futuros realizadores y críticos del cine argentino, ya que fue también en el seno de este cineclub que se organizaron los primeros cursos de realización cinematográfica, junto con exposiciones acompañadas de material bibliográfico.

Gente de Cine dio lugar a la creación de otras instituciones que surgieron luego, por polémicas internas o por necesidad de diferenciación generacional, como el *Cine Club Núcleo* y otras en La Plata, Rosario y Santa Fe, que crecieron hasta integrar un movimiento nacional.

Veinte años después de su fundación, ya no era el único en su tipo, pero seguía realizando funciones en la Asociación de Cronistas Cinematográficos los miércoles por la tarde y en el cine Paramount los sábados en trasnoche, tal como lo relata la

[2] Mahieu se refiere de ese modo a las experiencias precursoras del cineclub *Amigos del Arte* (1929-1931), considerado el primero de su tipo en el país, que funcionaba en la calle Florida y proyectaba films de las vanguardias europeas, y también a *Amigos del Cine*, que se reunía en el cine Versalles con el auspicio del primer Museo Cinematográfico Argentino y la revista *Sur*, cuyo lema era "para un público de elite, programas de jerarquía". Otro hito en este sentido fue la sala de cine de ensayo pionera en la Argentina, *Cine Arte*, fundada a principios de los 40 por León Klimovsky y Elías Lapzezon.

periodista Enriqueta Muñiz en una extensa nota titulada "El cineclub, una secta de nuestro tiempo" (1962). Allí lo caracteriza como "vivero de una nueva generación cinematográfica: una 'generación de cineclub' que dio realizadores, técnicos y críticos de un nivel cultural que constituye un factor muy importante para el nuevo cine argentino" (p. 48). Una de las principales funciones del cineclub era entonces la formación de espectadores para la comprensión y disfrute de un cine diferente. Y en esa misión, la edición de una publicación propia jugaba un rol protagónico. Así se lo juzgaba en los 60:

> Las constantes publicaciones de los cineclubes, la acción directa de sus socios, la formación de críticos y de teóricos que estudian y resuelven para el público nuevos problemas de la expresión cinematográfica, son elementos que pesan sensiblemente sobre el gran público y van modificando su criterio ante las películas "artísticas" y las "comerciales" (Muñiz, 1962: 49).

En su nota, Enriqueta Muñiz le dedica un apartado especial a Agustín Mahieu (1924-2010), quien se había sumado al cineclub en 1950, con 20 años de edad.[3] Bajo el título "Del cineclub a la crítica", destaca que ya desde ese momento temprano el cine significó para él "más que un mero entretenimiento". En su ensayo *Historia del cortometraje argentino*, editado por el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, Mahieu recopiló información sobre cineclubismo. Allí sostiene que, pese a cierto snobismo, los cineclubes son el único ámbito donde el cine es tomado seriamente y no como simple espectáculo. Atribuye a la labor de los cineclubes la actitud del público frente a películas "difíciles" y el éxito del cine Lorraine con programas similares a los de un cineclub: "El cineclub ha sido entre nosotros el medio de difusión de los cortometrajes y también de los realizadores que a su vez se formaron viendo buen cine en los cineclubes". Además, atribuye al medio cineclubístico el surgimiento de dos proyectos de gran importancia para el cine nacional: la creación de las escuelas de cine en las universidades de La Plata y el Litoral: "El cineclub cumple, en el ámbito cinematográfico, la misma función que la biblioteca pública" (Mahieu, 1961).

Como parte de su labor, en 1951 el cineclub comenzó a editar una revista con su mismo nombre, de la cual llegaron a aparecer 44 números antes de tropezar con

[3] Después de su participación en *Gente de Cine*, Mahieu fundó la revista *Cinedrama* en 1952 (con Mario Trejo) y se encargó de la sección correspondiente en la revista *Histonium.* Integró los consejos de redacción de *Tiempo de Cine* (1960-1968), la revista del Cine Club Núcleo, y de *Cine y Medios* (1969-1971), editada por Pedro Sirera, dueño de la librería El Lorreins, que funcionaba en el mismo lugar que la mítica sala Lorraine.

obstáculos económicos insalvables. En ella convergieron y se formaron la mayoría de los críticos que 30 años después podían considerarse profesionales: "Grupos de entusiastas, de fanáticos del cine, que formaron en mucha gente el gusto por el film nuevo, difícil, comprometido con su época" (Mahieu, 1972). En la siguiente sección, nos ocupamos de describir algunos aspectos de la revista, sus secciones y la composición del equipo editorial.

Una revista de nuevo tipo: Gente de Cine

En el campo de la historia intelectual, las revistas han dejado de ser consideradas como meras fuentes de información para ser analizadas como objetos con interés propio. Las revistas culturales son intervenciones en el espacio público, transmiten conocimientos e ideas, colaborando en la construcción de determinadas miradas, discusiones o políticas. El momento de creación de la revista *Gente de Cine* es previo al desarrollo de espacios académicos relacionados con lo fílmico, de modo que resulta clave para la circulación de saberes vinculados al cine. La cinefilia se construía en aquellos años a través de prácticas colaborativas, en las funciones de los cineclubes y sus publicaciones especializadas.

La revista *Gente de cine* dialogaba con otras publicaciones europeas -y en menor medida, latinoamericanas- que se tomaban como modelo para la discusión. En los cineclubes convivieron espectadores apasionados con coleccionistas de datos, al calor del debate cultural y el aprendizaje trazado por vías no académicas. Y también hubo espacio para el análisis crítico y la toma de posición sobre las políticas del Estado hacia la producción local. Las revistas que se realizaron en esos años, como una parte importante de la tarea cineclubística, proporcionan una vía de acceso a un mundo de intensa actividad, alrededor del fenómeno cinematográfico entendido como expresión artística.[4]

Beatriz Sarlo (1992) señala que la aparición de una nueva revista marca la existencia de un vacío: la necesidad de decir algo que no estaba siendo dicho; una intervención en el espacio público definida por la coyuntura: "Publiquemos una revista

[4] Hemos abordado con más detalle estos fenómenos en Broitman, A. (2016) "La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)", en revista *Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 14, octubre; y en (2014) "Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60", en revista *Toma Uno*. Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Año 3, Nº 3.

quiere decir hagamos política cultural". Desde esta perspectiva, la revista, al ser a la vez un espacio de alineamiento y conflicto, pone el acento sobre lo público ya que su tiempo es el presente y es allí donde focaliza su voluntad de intervención. En el caso de *Gente de cine*, la apuesta editorial se dirige a jerarquizar lo cinematográfico como artístico, lo que puede observarse en las distintas notas y comentarios que publicará la revista en torno del séptimo arte, la misión del cine, la importancia de los guionistas y realizadores, entre otros tópicos.

El equipo de redacción

Quienes hicieron *Gente de Cine* tuvieron, en forma simultánea y también posteriormente, una intensa y destacada actividad en distintos campos de la cultura local e internacional: transitaron, durante la segunda mitad del siglo XX, el periodismo en distintos soportes gráficos y audiovisuales, la docencia, la realización cinematográfica y la gestión institucional. Aquí reseñaremos la trayectoria de algunos de ellos, poniendo énfasis en el período de las décadas 50 y 60 -que es el que nos ocupa- y sumando datos sobre sus intervenciones previas y posteriores que resulten relevantes.

La redacción inicial de la revista, dirigida por Roland, estaba integrada por Oscar Baigorria, Manlio Cavallari, Víctor Iturralde, Nicolás Mancera, Justo Martínez, Aldo Persano y Alejandro Saderman. En el Nº3 se sumaron Carlos A. Burone y Edmundo Eichelbaum. Las notas eran redactadas por los integrantes del cuerpo editorial, aunque también abundaban las traducciones de artículos realizados por autores y cineastas extranjeros "de prestigio", principalmente europeos. Contaba con corresponsales en Brasil, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania o Uruguay.

El fundador

Rolando "Roland" Fustiñana (1915-1999) comenzó su carrera periodística en 1935, en el diario *Crítica*, luego de ganar un concurso. En el momento de su muerte, se señaló que "su fina prosa y su atenta mirada lo transformaron en uno de los pocos críticos que, por aquellas épocas, reconoció en el realizador al verdadero factótum de un film" (S/F, 1999). En 1942 fundó el cineclub *Gente de Cine*[5] y fue tam-

[5] El cineclub funcionaba en ese momento en la sala Biarritz de la ciudad de Buenos Aires, donde se presentaban ciclos con la misión de "mejorar el séptimo arte" y realizar divulgación "seria" del arte cinematográfico.

bién uno de los creadores de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. En 1949 integró la primera comisión directiva de la Cinemateca Argentina. De modo paralelo a su labor en *Crítica,* que continuó hasta 1963, fundó como director la revista *Gente de Cine* en 1951, año durante el cual se publicaron 9 números de un total de 44 que saldrían hasta 1957.[6] Resulta interesante el derrotero de Roland, de cronista cinematográfico en un medio masivo orientado a un público popular, a convertirse en uno de los nombres ineludibles de la cultura cinematográfica porteña del siglo XX, cuya participación fue relevante para la fundación y sostenimiento de diversas instituciones del campo.

El cineclubista que amaba a los niños

Víctor Iturralde (1927-2004) fue uno de los precursores del cine infantil en la Argentina. Había estudiado Química en la UBA, pero pudo más su pasión por el cine. Se unió al cineclub y, paralelamente a su tarea crítica en *Gente de Cine* (donde escribía con las iniciales de su nombre completo VAIR[7]), se desempeñó como traductor para distintas editoriales. Dirigió, para la Universidad de Buenos Aires, el documental *Crónica de Maciel* y luego realizó cortos de animación y publicitarios. Fue docente en distintas instituciones del campo cinematográfico y fundó los cineclubes infantiles El Duendecito y La Casita. Su tarea como crítico prosiguió en las revistas *Butaca Crítica* y *Tiempo de Cine*, entre otras, y colaboró en diarios locales y extranjeros (Martínez, 2004).

De este modo se presentaba a sí mismo en las páginas finales de los libros que publicó en la serie Libros del Quirquincho (1987-1994):

> Observé que en mi país el cine que consumen los niños podría ser mucho mejor. Pero ¿acaso existe un cine mejor? Sí. Sí que existe. Yo lo vi. Es un cine bello, abundante, original. Por eso me ocupé de conseguir estas películas mejores, para luego difundirlas, proyectarlas a los chicos. Y fundé cine clubes infantiles en los cuales podría exhibir estas cintas, rodeado por muchos pibes, y podría verlas de nuevo, y hablar sobre ellas, y jugar, y pintar, evocarlas con placer. Y llevé esta iniciativa a la televisión, donde mostré películas, hablé con los chicos sin pedirles "un fuerte aplauso" para este muñeco o para

[6] Además de su tarea en el cineclubismo y el periodismo gráfico, radial y televisivo, a lo largo de su vida, Roland tuvo una recordada actuación en distintas instituciones del campo cinematográfico. Junto a Jorge M. Couselo, Guillermo Fernández Jurado y otros estudiosos y críticos, creó, en 1971, el Museo del Cine, que llegó a dirigir en 1976. Se desempeñó también como director de la Escuela de Cine del Instituto Nacional de Cinematografía (1966) y fue profesor de historia del cine.

7 Víctor Aitor Iturralde Rúa.

este televisor, y les expliqué cómo es la magia de la televisión, cómo se realizan algunos trucos de cine (Iturralde, 1987; citado en Eseverri, 2017).

De acuerdo con Máximo Eseverri (2017), que lleva adelante una investigación sobre su vida y su obra, VAIR llegó desarrollar una red nacional de cineclubes infantiles, a los que abastecía con las películas de su propia filmoteca, que alcanzó unos mil títulos.

Iturralde tuvo también una destacada presencia en televisión como organizador de ciclos cinematográficos orientados al público infantil. Siguiendo la recopilación de Eseverri, se puede señalar que a principios de los 70 participó del programa *La luna de Canela* (Canal 7), donde realizaba el bloque "El cineclub de la luna". Luego, junto a Mario Grasso, creó y condujo el programa *Cine Club Infantil* (Canal 13, 1976-1979).[8] En 1984, también en Canal 13, realizó el programa *Taller del sol,* en el que diferentes profesionales presentaban a los niños una misma temática, y también el programa de proyección de películas *Filmoteca*. Como parte de su extensa labor en el campo de la difusión de un cine de calidad para niños, Iturralde publicó dos libros, con 20 años de diferencia, donde desarrolló experiencias históricas desde una sólida perspectiva teórica: *Qué ven, qué leen nuestros hijos* (Eudeba, 1964) y *Cine para los niños. Proposiciones para fundar cine clubes infantiles* (Corregidor, 1984).

El Sr. Televisión

Nicolás "Pipo" Mancera (1930-2011) es recordado como uno de los pioneros y grandes animadores de la televisión argentina, como introductor del formato ómnibus con su programa *Sábados circulares* (Canal 13, 1962-1974).[9] Sin embargo no es tan conocido el dato de que sus primeros pasos en los medios los dio como crítico cinematográfico.

Mancera se definía como un cinéfilo empedernido: "durante varias semanas vi tres películas por día, todos los días. Y cuando podía me escapaba a Montevideo para ver diez o doce por fin de semana, porque yo era corresponsal de cine" (S/F, 2011). A los 17 años debutó como periodista en la revista *Set* y luego trabajó en el diario *Noticias gráficas*. A los 20 escribía en las revistas *Film,* de Uruguay, y *Gente de cine,* de Buenos Aires. Y también fue crítico cinematográfico del diario *La Razón.*

[8] El programa fue retransmitido por trece repetidoras del interior del país y más tarde pudo verse en un canal de Video Cable Comunicación (VCC).

[9] Entre 1976 y 1983 estuvo exiliado en Uruguay.

El salto de la gráfica a los medios audiovisuales lo dio en 1954, cuando entró a *Pantalla gigante*, el programa de Radio Splendid en el que compartía micrófonos con Conrado Diana, Guido Merico y Lidia Durán. Y el 11 de abril de ese año se paró frente a cámaras por primera vez: durante 3 ó 4 minutos comentaba películas en "un programa que no puedo recordar el título" (S/F, 2011). Así lo destacaba Carlos Ulanovsky al escribir su nota póstuma:

> Como pasa con casi todas las personas, hubo varios Nicolás Mancera, y uno se arroga el derecho de que un Mancera le guste más que otro. A mí me gustaba el menos conocido, el del comienzo, cuando era crítico cinematográfico. Recuerdo con cariño el Mancera de *Pantalla gigante*, un ciclo de Radio Splendid que hizo con Jaime Jacobson, Conrado Diana y Lidia Durán. Ese me gustaba mucho. Era un tipo que sabía mucho de cine y manejaba muchos idiomas. Ese programa radial, creo, fue su primer éxito (Ulanovsky, 2011).

En los primeros números de *Gente de Cine*, la participación de Mancera fue muy importante y fue uno de los miembros de la redacción que más notas firmadas publicó. En el primer número escribió sobre el cine de posguerra, y luego se dedicó a una extensa nota en la que proponía un contrapunto sobre la obra de Jean Vigo, René Clair y Jacques Becker que apareció en los números 2, 3 y 4 de la revista. Este largo análisis y comentario se correspondía con la programación del cineclub, que estuvo proyectando durante esos meses diversas películas de los cineastas franceses. En el número siguiente, continúa con la temática al dedicarse a analizar la película *Rendez vous de Juillet*, de Becker. Luego, en los siguientes números se ocupó de la crítica de estrenos recientes, como *Las zapatillas rojas* y *Luz y sombra*, y de realizar un balance sobre el Festival Internacional de Cine de Punta del Este, realizado a comienzos de 1952.

El documentalista "descubridor" de Bergman

Alejandro Saderman (1937)[10] cursó estudios de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Participó de la experiencia cineclubística siendo muy joven y formó parte de la redacción de *Gente de Cine* durante los primeros años. Tempranamente se inició como director de cortometrajes -documentales y de ficción- que

[10] Los datos de la biografía y la obra de A. Saderman fueron extraídos de: https://cineyarte.es.tl/Alejandro-Saderman.htm; https://www.ecured.cu/Alejandro_Saderman; https://www.viceversa-mag.com/author/alejandroo-saderman/ (acceso 04/12/2017).

obtuvieron varios premios nacionales.[11] En Italia, trabajó para la Rai-TV como director de documentales y fue invitado por el ICAIC para dirigir una serie de documentales en Cuba. Regresó a la Argentina en 1972 donde se dedicó también a la dirección de documentales y cine publicitario, y trabajó como guionista de largometrajes, al tiempo que ejercía la docencia en la Universidad de La Plata. En 1977 se exilió en Venezuela, donde fundó su propia compañía de cine publicitario y desarrolló una extensa y exitosa carrera como realizador.[12] En 2003 regresó a la Argentina y filmó *El último bandoneón* (2006), su tercer largometraje, con el que ganó varios premios internacionales.

En 2015, como colaborador del portal *Viceversa*, Saderman publicó una nota titulada "Descubriendo a Ingmar", en ocasión de acercarse los setenta años del debut como director de cine de Ingmar Bergman: "un hombre que marcó con su sello indeleble el cine de la segunda mitad del siglo XX" (Saderman, 2015). Allí reivindica su papel como "descubridor" del cineasta sueco en el Río de la Plata a partir de su crónica de *Juventud, divino tesoro* en *Gente de Cine*.

> Circula la leyenda de que Bergman fue "descubierto" en el Río de la Plata en el año 1952, y sólo años más tarde, en 1955/56, en el resto de Europa y los Estados Unidos. Esta es la crónica de ese descubrimiento (Saderman, 2015).

En 1952, Saderman viajó al Festival de Punta del Este a presentar su primer corto sobre la obra de un pintor uruguayo, Pedro Figari. Allí tuvo la oportunidad de ver el film de Bergman.

> En esa época yo era colaborador de la revista *Gente de Cine*. Traducía artículos, escribía críticas de los estrenos porteños. Mi embeleso con la película del hasta entonces desconocido Ingmar Bergman se reflejó en una crítica que destilaba una admiración maravillada y sin límites, posiblemente infantil (Saderman, 2015).

Señala Saderman que, como Homero Alsina Thevenet, reconocido crítico uruguayo, escribió también sobre el film en *El País*, el "descubrimiento" de Bergman le

[11] Entre otros títulos realizó *Vocación, Carolina, Hombrecitos, Interview, Muertes de Buenos Aires* (sobre poemas de Jorge Luis Borges).

[12] En 1993 produjo y dirigió *Golpes a mi puerta*, su primer largometraje de ficción, que ganó numerosos premios nacionales e internacionales, fue invitado a los festivales de Berlín y Montreal, fue finalista de los premios Goya y representó a Venezuela en el Oscar a la mejor película extranjera en 1994.En 2001 participó con dos de sus películas de una muestra de cine venezolano en la sala Lugones del Teatro General San Martín.

fue atribuido a él. Poco tiempo después, las películas de Bergman comenzaron a exhibirse con éxito en Buenos Aires.

> Muchos años más tarde, el distribuidor que trajo las películas de Bergman a Buenos Aires, Néstor Gaffet, me confesó en medio del bullicio de un preestreno que se había interesado en Bergman debido a mi crítica de la revista *Gente de Cine*. La del uruguayo no la conocía. Lo sentí como una condecoración, como si me hubieran concedido una suerte de Legión de Honor (Saderman, 2015).

El periodista de carrera

Carlos Alberto Burone (1924-1992) era maestro normal nacional y había estudiado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Burone se dedicó de lleno a la actividad periodística y, durante las décadas del 50 y 60, fue jefe de Espectáculos del diario *La Prensa* (1956-1968) y redactor de *Primera Plana*, donde llegó a ocupar el cargo de jefe de redacción. También fue redactor en *La Opinión*, *La Razón* y *Tiempo Argentino*, director de la revista *Adán* y vicedirector de la revista *Claudia*.[13] Tuvo una extensa trayectoria periodística en diversos medios gráficos, radiales y televisivos,[14]ubicándose siempre en el lugar de la derecha ideológica;[15] durante la dictadura militar fue un fervoroso defensor del régimen de facto.[16]

---

[13] Los datos biográficos han sido tomados del sitio en Internet de la Fundación Konex de la cual fue Jurado en el rubro Espectáculos en 1981 y que lo premió en el rubro Radio en 1987: http://www.fundacionkonex.org/b1845-carlos-burone (acceso 04/12/17).

[14] Formó parte del programa televisivo *La condición humana* (Canal 11, 1967), junto con Ulyses Petit de Murat y Pablo Palant. Y participó de numerosos ciclos de radio y televisión como *El buen día*, junto a Betty Elizalde, *Noticiero 8* y *Radioshow*, por radio Del Plata y radio Continental, entre muchos otros. En 1971 fue guionista del filme *Paula contra la mitad más uno* (de Néstor Paternostro). A comienzos de la década del 80 condujo el ciclo *Hoy nostalgia* (Canal 11) donde repasaba la historia del mundo del espectáculo y sus protagonistas. Su último trabajo fue un libro sobre el integrante del gobierno de la dictadura militar Emilio Eduardo Massera.

[15] Así lo recordaba en una entrevista Betty Elizalde: "Uno de los (programas) que tengo en el corazón, no sólo por lo que significó, sino por lo que me dio, es *El buen día*. Tenía una gran calidad profesional, estaban Tomás Eloy Martínez, Carlos Burone, César Bruto. Eramos personas que pensábamos completamente diferente. Hoy no podría hacerse algo así. Tomás era de izquierda, estaba con los Montos, Burone era de la extrema derecha; se mataban" (Petti, A. 2012).

[16] Por ejemplo, en una sección titulada "El diario de un pequeño burgués" en la revista *Siete Días*, en ocasión del Mundial de fútbol, Burone se quejó de "la orquestada campaña antiargentina que los medios de difusión (internacionales) despliegan contra nuestro país y su gobierno", y aseguraba conocer "escenas de barbarie que, en estos precisos momentos, tienen un escenario real y concreto en África y Camboya, preparadas y ejecutadas por los secuaces de Fidel Castro y el comunismo vietnamita" (Nota del 13/06/1978, citada en Borja, Martín *El periodismo durante la dictadura*,

La corresponsal "insumisa"

Aunque no forma parte del staff en la primera época, dada la escasa presencia de voces femeninas en la revista, nos interesa destacar la figura de Nelly Kaplan (1931), de familia rusa, nacida en Buenos Aires pero devenida escritora y cineasta en Francia. Había comenzado a estudiar Ciencias Económicas, pero en 1953 un viaje cambió el rumbo de su vida: con 18 años, va a un congreso internacional en París, como representante de la Cinemateca Francesa en Buenos Aires. Decide instalarse allí y se desempeña como corresponsal para diversos diarios argentinos. Para la revista *Gente de Cine* realizó la cobertura de festivales europeos como el de Cannes (entre otros) lo que representó prácticamente la única voz femenina de la revista. En 1954 conoció al cineasta Abel Gance, director y argumentista al que *Gente de Cine* había dedicado varias páginas en su N°3, publicando su filmografía y un extenso comentario sobre su estilo cinematográfico, además de una nota redactada por el propio Gance. Nelly se convertiría años después en su asistente, formándose con él como realizadora, pues se le confió la dirección del segundo equipo de la película *Cyrano y D'Artagnan*. Nelly Kaplan asistió a Gance en sus películas *Magirama* (1956) y *Austerlitz* (1960). Hacia 1955, conoció al escritor surrealista Philippe Soupault y un año después se vincula con André Breton, con quien tuvo una relación de pareja. Bajo el seudónimo de Belén escribió varios textos surrealistas. En la década del 60 se afianzó como cineasta con un cortometraje sobre el pintor Gustave Moreau (1961) y el largometraje *La Fiancée du pirate* (1969).[17]

Según relata en una entrevista de 2007 (publicada bajo el título "Nelly Kaplan: rebelde e insumisa"), "escapó" del país porque "ser mujer en la Argentina de los años cincuenta no era algo muy divertido". Su carrera en el cine empezó con una serie de documentales sobre personalidades del mundo del arte y la literatura. En la misma entrevista se recuerda su ópera prima de ficción, *La novia del pirata,* como un gran éxito en el Festival de Venecia y se afirma que "37 años después su película no tiene ni una sola arruga y pasa de nuevo con sobresaliente la única prueba que legitimiza la calidad de una obra artística: la del paso del tiempo (...) es el retrato de una mujer rebelde e insumisa que se rebela contra la hipocresía de los 'notables' de

https://web.archive.org/web/20120322220606/http://www.buenamemoria.8m.com/period_dictad.htm, (acceso 01/12/2017)

[17] En 1996, Nelly Kaplan fue nombrada *Chevalier de la Légion d'honneur* por el conjunto de su obra literaria y cinematográfica. En 1998, la Galerie de París organizó la exposición *Kaplan en todos sus estados*. Está a cargo de la sección de cine de La revista literaria *Le Magazine littéraire* y participa en la emisión de radio *Des Papous dans la tête* difundida por France-Culture. En 2007, la editora *Les Films de ma Vie* compiló un DVD homenaje que reúne la casi totalidad de la obra cinematográfica de Nelly Kaplan.

un pueblo, una especie de microcosmos social de la Francia profunda". El autor del reportaje encuentra un vínculo entre los retratos de mujeres rebeldes e insumisas que abundan en el cine y la literatura de Kaplan con el propio temperamento de la autora, y los caracteriza como "personajes que quieren realizar sus sueños".

> Lo que me encanta del personaje y de la obra cinematográfica de Nelly Kaplan es su profunda e irrecuperable insumisión. Se trata de una mujer libre que ha hecho y sigue haciendo una obra libre, con deliciosas comedias satíricas, eróticas y burlescas, que vale la pena ver y volver a ver. "El humor es la mayor rebelión del espíritu, para tragedias ya hay bastantes en la vida de cada día –afirma ella–. Mis películas siempre acaban bien, mi mejor premio en el cine es cuando la gente se ríe en las salas al ver mi película" (Feo, 2007).

Formato, secciones y estilos

La revista *Gente Cine* salió a la venta por primera vez en marzo de 1951, con el objetivo claro de acompañar con material escrito las funciones del cineclub. Con una periodicidad mensual (y en algunas ocasiones bimensual) apareció regularmente hasta 1957. Los ejemplares se conseguían en los kioscos y tenían un precio módico: durante 1951, el precio era de 1$ para el público general y de 0,50$ para los socios.

Los primeros ejemplares se editaron en blanco y negro, en formato tabloide de 28,5 por 40 centímetros, con texto impreso en una letra muy pequeña (seguramente para economizar papel) y escasas ilustraciones. El diseño de la revista es modesto -incluso para la época- resultando algo difícil la lectura por la fragmentación en la presentación de las notas, ya que en ocasiones una nota comienza en una página y continúa en otra, sin indicaciones claras del recorrido visual a realizar. Todos ellos son indicios de un diseño amateur, no profesional, realizado por los mismos miembros del cineclub.

La portada de cada revista tiene en todos los casos un pequeño recuadro con un sumario de contenidos, en el que se indican los títulos de las notas, sus autores y la ubicación en páginas. Los títulos, por lo general, son bastante oscuros al menos para el lector actual, por lo que es necesaria una lectura atenta para identificar de qué tratan los textos. La portada contiene uno o dos temas dominantes, con titulares y texto que comienza allí y puede (o no) continuar al interior de la revista. En ocasiones, estos títulos centrales se acompañan con un dibujo o fotografía que ilustra o se

conecta con el tema de portada. Como señala Traversa (2005), la portada es un espacio clave de las publicaciones periódicas, pues allí se articulan tres problemas diferentes. En primer lugar, la tapa de una publicación establece un pacto de lectura y una apelación a cierto tipo de lectores; luego, la portada debe resolver un *problema de relación* al dar cuenta, en un espacio limitado, de los contenidos de otro espacio más extenso (el interior de la revista); y por último, la tapa de una revista es el espacio en el que se define visualmente la identidad del medio, por lo que debe anudar la permanencia y el cambio en un equilibrio sutil ya que al mismo tiempo esa portada necesita mostrar la singularidad del ejemplar. En la tapa de una revista, ésta debe lograr "presentarse como singular, tanto del conjunto al que pertenece (no se trata del ejemplar de la semana anterior) y a su vez es distinto de otros que lo rodean en el quiosco" (Traversa, 2005: 5). En el caso de *Gente de cine*, la continuidad o similitud entre las diferentes portadas está garantizada por el uso de un encabezado en el cual se ubica el nombre de la revista, en el margen superior de la misma. A partir del año 1953, las tapas de la revista comienzan a utilizar color en el margen superior, resultando así más vistosas para los lectores.

Los números publicados durante el año 1951 son breves: de ocho páginas cada uno, aunque en formato tabloide y con mucho texto en cuerpo pequeño, logran condensar unos diez artículos por edición.[18] En general, las notas se dedican a brindar información, discutir, contextualizar y poner en relación las películas que se estaban exhibiendo paralelamente en el cineclub. Los autores de las notas incluyen y exceden a los miembros de la redacción, incorporando colaboraciones de otros personajes nacionales y extranjeros (en particular realizadores, críticos y guionistas) así como algunas traducciones de guiones u otras piezas relevantes. De este modo, la revista parece articularse en relación estrecha con las actividades del cineclub, proponerse como una suerte de acompañamiento que permitiría prolongar el disfrute del visionado de las películas en ese marco y construir en torno de esa cinefilia un cierto conocimiento. Por ello, las películas son analizadas dentro de la filmografía de los directores -que a su vez se ponen en relación con otros directores- se discuten los estilos, las estéticas, las técnicas. Se identifican tradiciones nacionales, repertorios, antecedentes, influencias.

La organización de la revista emplea secciones fijas y otras de aparición variable. La mayor parte del espacio se destina a artículos que tratan sobre un tema cinematográfico (ya sea la obra de un determinado autor, una corriente o un problema relacionado con el arte cinematográfico) que no se organizan bajo secciones.

[18] El nº9 fue doble (noviembre-diciembre) y un poco más extenso que los anteriores: 12 páginas en vez de las 8 habituales).

Acompañando esas notas, que tienen gran desarrollo en la revista, se publican varias secciones breves: "Bibliografía cinematográfica", en la que se reseña un libro sobre cine de reciente aparición, "Quién es quién", que identifica a personas relevantes del mundo del cine, "Síntesis crítica de estrenos", en la que por lo general se plasman únicamente los títulos de las películas, a veces acompañados con algún brevísimo comentario más bien descriptivo. Sólo en algunos números aparece una sección titulada "Para una futura historia del cine argentino" (que empieza a aparecer a partir del segundo año de la revista), donde proponen una cronología breve, de algunos años seleccionados, para los cuales se apuntan películas relevantes o anécdotas relacionadas con el mundo del cine. La sección "Corto Metraje", de aparición variable, hace mención de las novedades en el rubro. La sección "Por los cineclubes" da cuenta de las actividades del cineclub *Gente de Cine* y de otros cineclubes, inclusive de otros países, y también incluye algunas noticias de la actividad de la Cinemateca Argentina. La "Tribuna de los socios" recoge opiniones recibidas a través de cartas y mensajes de los lectores de la revista y socios del cineclub. Una sección que aparece en algunos números es "Sin mala intención", en la cual se bromea acerca de errores de críticos y redactores de distintas publicaciones, incluida la propia *Gente de Cine*.

En ocasiones especialmente relevantes, se publica un recuadro breve dedicado "A los lectores", en donde se declaran las misiones de la revista, se reflexiona sobre su devenir y/o se realizan balances al cumplirse un determinado tiempo de existencia.[19] En este espacio, la interpelación a los lectores es directa y los redactores de la revista parecen intentar dar cuenta de si han cumplido o no los objetivos que se propusieron.

En cuanto a los temas centrales que se discutieron en la revista, éstos fueron variados, realizando un panorama por diversos movimientos cinematográficos (como el documentalismo inglés, el cine de posguerra en distintos países, el cine mexicano, el cine de Hollywood, entre otros) y también se abordó el tratamiento detallado de la obra de ciertos realizadores (Abel Gance, Robert Bresson, Luis Buñuel fueron algunos de los que se tematizaron en los primeros números). En otros casos, los artículos plantearon reflexiones acerca del estatuto artístico del cine, de sus relaciones con otras artes como el teatro, la danza o la pintura. En sus páginas se abordaba

[19] A modo de ejemplo, en el nº9, último de su primer año de vida, se publica una pequeña nota dirigida "A los lectores": "Con el presente número concluye *Gente de Cine* la serie de publicaciones correspondientes a 1951. Han sido nueve ediciones en las que, acertadamente o no, creemos haber cumplido con los propósitos enunciados en la primera entrega: difundir, en sus páginas, la noticia, la crítica, el ensayo, la polémica, la historia, la estética. Y sobre todo hubo un afán: *ilustrar* a los socios sobre el material presentado en el ciclo y sus realizadores" (el destacado nos pertenece).

la producción cinematográfica local e internacional (privilegiando esta última), con entrevistas y panoramas de cinematografías de diversos países, reseñas de festivales y entregas de premios (Cannes, San Sebastián, Hollywood), información de recaudaciones y avances técnicos en la industria (color, cinemascope, 3D). También se dio espacio a la voz de realizadores tanto nacionales como extranjeros, que en muchas oportunidades publicaron sus reflexiones. Por último, un aspecto interesante es la publicación de guiones cinematográficos o fragmentos de guiones en algunos de los números de la revista.

Reflexiones finales

Este trabajo ha buscado proponer una primera aproximación a la revista *Gente de Cine*, a través de un análisis de su historia como parte del cineclub que llevaba el mismo nombre, considerando las trayectorias de algunos de los integrantes más relevantes del comité de redacción y explorando la organización discursiva de la revista.

Destacamos la importancia del rol del cineclub y de su revista en tanto formación cultural, que abre espacio para la construcción de una cinefilia que debate acerca de los valores estéticos de la cinematografía y comienza a poner en circulación saberes específicos. Cuando todavía no existían espacios de formación para la crítica, el cineclub y su revista fueron aglutinadores que habilitaron a la difusión de diversas cinematografías, a la sistematización de los conocimientos y al intercambio de pareceres.

El análisis de las trayectorias de los críticos que participaron de *Gente de Cine* muestra una diversidad de caminos previos y posteriores, con destinos ligados al periodismo gráfico (Carlos Burone), en algunos casos, o a la realización cinematográfica en otros (como Nelly Kaplan o Alejandro Saderman). No resulta clara una afinidad ideológica entre los miembros de la revista, o al menos a través de los datos que reunimos hasta el momento no es posible afirmarla. Más bien parece reunirlos el amor por el cine, esto es, la cinefilia propiamente dicha.

Es notoria la sincronía de los temas centrales que se discuten en la publicación con la programación del cineclub, de modo que funciona como soporte o complemento del visionado de las películas, aportando sin dudas un plus de saber, de erudición, que permite quizás un disfrute más complejo de los filmes. Junto con estas notas que comentan y analizan filmografías y problemas estéticos, las secciones breves de la revista muestran una enorme vitalidad, al dar cuenta de la existencia

de una importante comunidad de afinidades entre los diversos cineclubes y críticos vinculados.

Bibliografía

Couselo, Jorge Miguel (2010), *Los orígenes del cineclubismo en Argentina y 'La Gaceta Literaria'*. Buenos Aires: Ed. del Cardo.

Eseverri, Máximo (2017) "'Mezcla de sabio con prestidigitador'. Un primer acercamiento a la trayectoria de Víctor Iturralde Rúa". En revista *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo (en prensa).

Feo, Julio (2007) "Nelly Kaplan: rebelde e insumisa". Artículo publicado el 08/03/2007 en *Le voix du monde*. Incluye audio de entrevista con Kaplan. Consultado en http://www1.rfi.fr/actues/articles/087/article_3710.asp (acceso 02/06/17)

Fernández, Ezequiel (2003). "Gente de cine". En Kriger, Clara (dir.) *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, pp. 97-99.

Mahieu, José Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

---------- (1972) "A 30 años de los comienzos de una entidad legendaria", diario *La Opinión*, 27/06/72.

Muñiz, Enriqueta (1962). "El cineclub, una secta de nuestro tiempo", en revista *Vea y Lea*, pp. 46-49.

Petti, Alicia (2012). "Betty Elizalde, una voz con historias", en diario *La Nación*, 02/07/2012. http://www.lanacion.com.ar/1486784-betty-elizalde-una-voz-con-historias (acceso 01/12/17).

Saderman, Alejandro (2015). "Descubriendo a Ingmar", en revista online *Viceversa* https://www.viceversa-mag.com/descubriendo-a-ingmar/, edición de abril (acceso 04/12/2017).

Sarlo, Beatriz (1992). "Intelectuales y Revistas: razones de una práctica". En *Les discours culturel dans les revues latino-americaines* (1940-1970). Centre de la Sorbonne Nouvelle, Paris III: 9-15.

S/D (1999). "Roland fue un destacado crítico de cine", en diario *Página 12*, 14/01/1999.

S/D (2011). "El gran Pipo Mancera", en *El Siciliano*, periódico de la Asociación Mutual Siciliana "Alcara Li Fusi": http://diarioelsiciliano.com.ar/diario/?p=6323, artículo publicado el 31/08/2011 (acceso 04/12/2017).

Traversa, Oscar (2005). "Las tapas de los periódicos como dispositivo: una discusión crítica", *Encrucijadas*, 33, Universidad de Buenos Aires.

Ulanovsky, Carlos (2011). "Símbolo del blanco y negro", en diario *Página 12*, 30/08/2011.

Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Oxford: Ediciones Península.

Más allá de la publicidad: estudio sobre el rol político de la crítica y su participación en la construcción de realidades

ALEJANDRO PÁEZ
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Los estudios actuales de la crítica reclaman la necesidad de que esta recupere su función social (Navarrete Cardero, 2013) aquella que ostentó en el nacimiento de la modernidad (de la Villa, 2003) y que fue neutralizada por el advenimiento del capitalismo y el devenir publicidad de toda forma de mediación cultural (Aguirre, 2014). Lo que en algún momento fue una práctica de resistencia en contra de la arbitrariedad hegemónica de la aristocracia hoy en día se ve reducido a instancias de promoción mediática al servicio de las corporaciones. Sin embargo, admito estar convencido de que su función social no ha sido anulada sino modificada en razón de las necesidades políticas de nuestra época. Estoy convencido que la tarea del crítico en esta coyuntura histórica es la de fortalecer las realidades creadas por el arte mientras (Harman, 2017), partiendo de estas, denuncia las ficciones que se amontonan en la esfera pública y dan forma a la vida cotidiana.

No obstante, reconocemos que el gran problema del agenciamiento en el cine es el hecho de que gran parte de la producción cinematográfica es "mediocre" y sin importancia (Schwarzböck, 2013). Por lo cual, no siempre podrá responder a su función social de la misma manera. En todo caso nuestro trabajo se centra en dos aspectos; la creación de subjetividades (Mouffe, 2013) y la construcción de verdades (Foucault, 1980), aplicados al análisis de la producción crítica en argentina y al estudio de los medios sociales.

Parece difícil oponerse a la sentencia, bastante extendida, de que la crítica hoy en día es una herramienta publicitaria que ha perdido toda función social. Sin embargo, la crítica sigue siendo una práctica relevante en la construcción de realidades. Fomenta una investigación intuitiva que se dirige a experimentar con relaciones que vinculan el pensamiento popular con el hacer artístico.

Chantal Mouffe escribe que el capitalismo tardío utiliza técnicas semióticas para dominar los afectos y las pasiones. Estas estrategias privilegian los artefactos que operan creando y fortaleciendo sentidos. El público, no solo consume mercancías, busca integrarse a mundos de fantasía erguidos en torno al trabajo inmaterial y la acumulación de bienes simbólicos. Para Mouffe lo político es "la dimensión de antagonismos"[1] constitutiva de la sociedad, y no las prácticas convencionales que conformarían la política. El arte contribuye a esta dimensión antagónica a través de su rol crítico[2], que se manifiesta como el ejercicio de nuevas subjetividades capaces de enfrentar el orden hegemónico.

En sus orígenes, la crítica tenía una función social; la apropiación de obras artísticas, elogiándolas o despreciándolas. Perseguía la configuración de una nueva sensibilidad capaz de ser protagonista de los nuevos movimientos culturales. Operaba de esa manera por necesidad de la coyuntura histórica. Hoy en día, esta necesidad es relativizada, demorada y puesta en duda.

> La crítica nació de una lucha contra el Estado absolutista. Y ha concluido, en efecto, con un puñado de individuos repasando los libros de los demás. La propia crítica ha quedado incorporada a la industria de la cultura, como un «tipo de relaciones públicas no remuneradas, parte de la necesidad de cualquier gran proyecto empresarial».[3]

La industria cinematográfica sustenta la actividad de la crítica a la vez que la neutraliza. Vemos entonces como el estrés del intelectual, la inconformidad constante, las crisis, el *philosophus additus artifici*[4] de Croce, cede ante las exigencias del mercado, el cual se sirve más del poder de la circulación que el de la adulación. La potencialidad creadora y el discurso legitimado son postergados en un mundo saturado de producciones donde la visibilidad es el factor determinante.

---

[1] MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pag. 16.
[2] MOUFFE, Chantal. *Agonística.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pag. 93.
[3] EAGLETON, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, pag. 121.
[4] CROCE, Benedetto. *Brevario de estética.* Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1985.

> La modernidad contribuyó a la automatización del arte y la crítica, pasando ésta a ingresar en el canon de la academia y la vanguardia estética. Cuando desde finales de los sesenta del siglo XX las contradicciones y los antagonismos que habían caracterizado a la esfera pública dejan paso al pluralismo político y la asimilación comercial de todo lo que todavía escandalizada al orden burgués durante la modernidad (el shock moderno), la crítica deja en parte de asumir esa función, incorporándose lentamente a la maquinaria propagandística y publicitaria del mercado.[5]

A esto nos referimos cuando hablamos de publicidad. Esta apropiación de los sentidos por parte de las fuerzas hegemónicas que controlan el comercio del arte. Si bien, la mayor parte de la crítica es un ejercicio "privado" en internet, páginas web, *podcast* y blogs, la regularidad que demanda la consolidación del medio, para que este tenga relevancia en el campo, más la inmensa cantidad películas que se estrenan anualmente hacen que la actividad se vuelva una práctica rutinaria limitada, en muchos casos, a un desglose técnico, anécdotas del film y una serie clichés y adjetivaciones inocuas. En este panorama buscamos comprender como lo publicitario estructura y da forma a la crítica.

En el estudio que realizamos a continuación esperamos observar como la subjetividad de los críticos aparece y ejerce el rol crítico. Analizamos las críticas realizadas a la película *Zama* de Lucrecia Martel (2017), por la radicalidad de las opiniones y posturas que generó en el medio.

La película perfecta

Cuando Jean-Baptiste-Simeón Chardin ingresó a la Academia francesa en 1728 el crítico más importante de su época, Denis Diderot, enalteció la obra en sus textos, cautivo de la maestría y la destreza técnica del artista.

> Es la pintura de Chardin la que le enseña a disfrutar de una experiencia estética exclusivamente visual. Y, sin embargo, el asombro es tal ante sus obras que corta las alas del crítico: Diderot reiteradamente habla del «secreto» de la pintura de Chardin y del propio Chardin como genio «secreto».[6]

---

[5] AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica.* Bilbao: Editorial Consonni, 2014, pag. 57.

[6] GAUSH, Ana María (coord.). *La crítica de arte. DE LA VILLA, Rocio.* "El origen de la crítica de arte y los Salones". Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, pag. 55.

El programa crítico de Diderot deja lugar a la reflexión sobre la subjetividad y la libertad del gusto al momento de traducir la propia experiencia. La posibilidad de que una obra emerja impoluta, libre de las obscenidades del mundo, incapaz de referirse a las crisis que pesan sobre la sociedad, la institución o incluso la propia existencia, se entiende como la apreciación sublimada y la coincidencia ideológica entre el crítico y la obra. No obstante, esto difiere de la reproducción de un consenso social, la obnubilación no es mérito exclusivo de la obra, por el contrario, solo se justifica en la percepción del crítico. De lo contrario, estaríamos hablando de influencias exteriores, de fuerzas hegemónicas que deben ser cuestionadas.

> En breve, un crítico de cine al nivel de su tarea no es concebible sino como un crítico de la sociedad. Su misión: desvelar las representaciones e ideologías sociales escondidas en las películas de tipo medio, y a través de este desarrollo, quebrar las influencias de las películas allí donde sea necesario.[7]

"*Zama* es una película perfecta."[8] Dice la crítica Alejandra Portela, de forma asertoria, con la retórica de un verso. No explica la razón de su juicio, avanza luego, con mucha brevedad sobre la estructura, el sonido y la imagen de los cuerpos sin profundizar en la fuerza artística de los mismos, como si fuese redundante puesto que son "marcas en todo el cine de Martel". Entonces ¿dónde reside esa perfección? Quizás, como dice Diego Batlle, esto recaiga sobre el hacer de la directora a la cual describe como "exigente y perfeccionista"[9]. Tripodero también apoya su escrito en la *expertice* de la realizadora al momento de realizar un comentario sobre la potencia de lo sonoro en el film; "la directora sabe perfectamente que la percepción sonora puede ser engañada y es ahí donde juega".[10] En esa inferencia vemos que opera la idea de perfección cómo una sinécdoque dónde el crítico ya no tiene nada más que decir puesto que el concepto mismo de lo perfecto se presenta como un límite que ayuda a sostener la práctica rutinaria de la escritura. Para Carballa la directora encontró la manera perfecta de mostrarnos el estado del personaje, pero no indaga sobre este tema, salta conclusiones, evita procedimientos.

---

[7] KRACAUER, Siegfried. *Estética sin territorio*. Madrid: Editorial Murcia, 2006.

[8] PORTELA, Alejandra. *Zama*. http://leedor.com/2017/09/26/zama-2/

[9] BATLLE, Diego. *Zama*. https://www.otroscines.com/nota-12569-critica-de-zama-entrevista-a-lucrecia-martel

[10] TRIPODERO, José. La poética del caos ordenado. http://www.asalallena.com.ar/cine/zama-segun-jose-tripodero/

> Los conflictos por los que el personaje transita son la muestra perfecta de cómo la directora quiere enseñar la forma en que la espera afecta a un Don Diego transformado en un ente sin vida.[11]

María Fernanda Mugica es más generosa y adjudica la perfección al hacer conjunto de Lucrecia Martel y Rui Poças, director de fotografía, colaboración que "resulta ser una sociedad perfecta"[12]. Colaboración que solo aparece en el texto del crítico como "belleza de las imágenes" y en los gestos del actor "tomados en primer plano". Scholtz, quien califica de excelente la película, escapa de la adjetivación totalizante pero descansa sus observaciones en la tranquilidad de saber que "Martel utiliza todos los elementos que obtiene del set".[13] También nota esto Mariana Mactas quien la nombra "pequeña obra de arte", para luego afirmar que es el "mejor cine."

El objetivo de estos textos, lo que es problematizado aquí, no se encuentra en el desmoronamiento de las influencias, en la exploración de la vivencia y mucho menos en el rol crítico que apuntaría a la crisis que el film señala, se encuentre dentro de él o no. Sino en, como dice Aguirre, la "insistente diseminación de la firma", el *branding*. El contenido del texto importa menos que la visibilidad, destacabilidad y constancia[14]. Lo publicitario establece la lógica discursiva, afectando el sentido de la práctica. Es allí donde lo político se presenta como una categoría relevante para el estudio ya que nos permite entender como es neutralizado el rol crítico en la crítica. Puesto que la experiencia subjetiva está supeditada a lo publicitario, que busca convertir el texto en mercancía, el contenido literario y la percepción poética se vuelven estímulos para el consumo. "La película perfecta", no es una observación crítica, es cuanto mucho la promoción de un programa crítico que valoriza un cine latinoamericano, progresista y de autor, y como tal termina alineado, sin desearlo, por aplicación del mismo artefacto, a formas hegemónicas. No se trata de la calidad del texto, si este no puede escapar de la lógica del mercado.

---

[11] CARBALLA, Matías. *Crítica de Zama.* http://www.cinescondite.com/2017/09/28/critica-de-zama/

[12] MUGICA, María Fernanda. *Zama una obra de arte que recompensa con creces al espectador.* *http://www.lanacion.com.ar/2067024-zama-una-obra-de-arte-que-recompensa-con-creces-al-espectador*

[13] SCHOLZ, Pablo. *Zama; sí, es cautivante.* *https://www.clarin.com/espectaculos/cine/zama-cautivante_0_SJuP-nKjZ.html*

[14] BENEDETTI, Ariel. *Marketing en redes sociales.* Buenos Aires: Asociación de Marketing Directo e Interactivo de Argentina,2016, p. 105.

> La red ha multiplicado las conexiones haciendo la cantidad de la producción de crítica algo insólito. El esparcimiento produce una plusvalía para el nombre en la repetición; en una primera instancia, la cantidad supera a la calidad, hasta un punto en que la primera pueda verse como un conjunto estimable para un abanico cada vez más amplio de lectores. La calidad o si se prefiere, la cualificación para la valoración o, todavía mejor, para la medición, permanece como secuestrada por la sonoridad sorda de ese rumor que emana de la red.[15]

Una película perfecta, en el caso de *Zama,* describe una praxis que coincide con el programa o la tendencia de la institución que responde a una lealtad hacia la imagen y hacia los artistas, que preexiste a la obra y por lo tanto reproduce en vez de subvertir e innovar. Un problema, si tenemos en cuenta lo que Graham Harman dice respecto a la creación de realidades por parte del artista.

> Pienso en las observaciones de Gilles Deleuze cuando dice que necesitamos menos transgresión y más *traición*. Mientras el transgresor simplemente quiere hacerles cosquillas a las autoridades, sin comprometerse con nada, el traidor trabaja activamente en nombre de una nación diferente y apuesta todo a su causa.[16]

Ir más allá de la publicidad es entonces una energía adversa que se vuelve en contra de aquello que ama para librarlo de las influencias que lo ata. Abandonar la grandilocuencia, convertir la película en una aliada o en una herramienta, dispuesta a desmoronar las ficciones creadas por los anuncios, las noticias, las burocracias y toda maquinaria hegemónica avocada a la creación de mundos de fantasía, al cual se pertenece a través del consumo. En vez, confiamos en el crítico para crear realidades constituidas en razón del tejido de relaciones que solo a través de su subjetividad son posibles. Producir una advertencia sin alarma, que reconozca el esfuerzo genuino de acercarnos a un film desde su compleja percepción del mundo.

Así hace José Miccio cuando se vuelve en contra de la institución de la crítica y el tratamiento de las "obras maestras", las cuales parecen sofocar al crítico, quien es incapaz de envestir la película de sentidos, puesto que la omnipotencia del realizador lo ofusca, y lo tienta a creer en su discurso.

---

[15] AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica.* Bilbao: Consonni, 2014, pag. 194

[16] HARMAN, Graham. "Por qué todo arte es teatral", KATZENSTEIN, Inés y Claudio Iglesias (comps.). *¿Es el arte un misterio o un ministerio?* Buenos Aires: siglo 21, 2017, pag. 36

> La necesidad (esa idea de que nada pude tocarse en una gran película) es un capricho iluminado, no unas relaciones bien escritas y un conjunto de énfasis para asegurarle al sentido unos límites y una circulación segura. Es mejor no confiar en los que saben el lugar que ocupa cada cosa. Se la pasan dando explicaciones, cambiando por ideas lo sensible, como si así dignificaran el cine en lugar de liquidarlo. Es una costumbre que une a espectadores y cineastas: creer que la conciencia es también una virtud. Demasiado a menudo la frase "Esto está acá por tal motivo" quiere decir "Esto significa tal cosa". O también: "En el cine no hay antojo ni accidente".[17]

Esta propuesta, que ataca los clichés en la crítica publicitaria, justificados en la persecución de la regularidad de las publicaciones, se sirve de la película, más allá del gusto y la apreciación, para avisar al lector que debe cuidarse de aquellos "que saben", debe desconfiar de los maestros, Miccio traiciona su rol de intelectual, describe una realidad donde las obras son principalmente imperfectas, están incompletas, y necesitan de la mirada escrutiñadora para ubicar los signos, no en donde pertenecen, sino en donde causan más daño.

Pocas críticas se animan a este juego. Prefieren la parábola, la cual como efecto inmediato le atribuye al escritor el coraje de establecer máximas y afirma la posición particular desde la cual los absolutos fortalecen la autonomía y la personalidad, promoviendo una falsa sensación de creación de subjetividad.

Varias ideas se repiten en las críticas sobre *Zama* como información objetiva propia del comentario crítico, como punto fundamental para el análisis u observación necesaria. Este consenso, que se pretende marca legitimadora de los saberes específicos, interfiere con la percepción poética y la inferencia personal en favor de la velocidad de publicación, factor determinante para el éxito. Por ejemplo, es común leer que *Zama* es una película imposible.

> "Considerada por varios cineastas imposible de filmar, se vuelve ideal para el ojo cinematográfico de Martel"[18]

> "Lucrecia Martel ha logrado lo que para muchos era un imposible, filmar una novela inasible"[19]

---

[17] MICCIO, José. *Cuatro apuntes sobre Zama*. http://www.hacerselacritica.com/cuatro-apuntes-sobre-zama-por-jose-miccio/

[18] BASILE, Emiliano. *La dulce espera*. http://www.escribiendocine.com/critica/0003856-la-dulce-espera/

[19] DLUGI, Catalina. *Zama*. http://elportaldecatalina.com/2017/09/27/zama/

> "Siempre se dijo que la novela cumbre del autor mendocino Antonio Di Benedetto, publicada en 1956, suponía una experiencia imposible de trasladar al cine."[20]

> "Elogiada por Jorge Luis Borges, por Juan José Saer, por Ricardo Piglia, la novela original de Antonio di Benedetto, publicada en 1956, fue considerada, luego de varios intentos frustrados, un clásico «inadaptable»".[21]

Este pensamiento generalizado poco aporta al rol crítico y a la construcción de la subjetividad. De alguna manera, logró imponerse como algo determinante, una opinión que no debe ser pasada por alto. Un supuesto que actúa otorgando a la directora la conciencia total que Miccio niega rotundamente. No hay nada detrás de la "perfección" y la realización de lo "imposible", son fronteras autoimpuestas diseñadas para facilitar la producción literaria. La práctica opuesta, implica un recorrido lento y dificultoso, transpirar junto al texto, competir con la lógica del mercado.

> "Desde el jueves día que fui a ver Zama, estoy mirando esta hoja en blanco. El sonido diegético de los pajaritos y la chicharra vienen a mí como una memoria emotiva de evocación majestuosa, pocas veces me pasa de sentirme abstraída por los sonidos de una naturaleza familiar. Dicen que la crítica, como el cine, incorpora vivencias personales, y quizás un viaje cercano al litoral, me hizo apreciar el esfuerzo loable de la directora Lucrecia Martel por hacernos transitar por el calor intenso y húmedo de la ribera."[22]

Esto que no busca una ruptura, que no va en contra de la obra, tampoco es complaciente. Asume su dificultad y aprende, da testimonio de la lucha, del ejercicio intelectual que es rol crítico. Propone una nueva subjetividad dentro de una institución ahogada en formulas y comentarios legitimadores.

Las influencias son, seguramente, el lugar de exploración de la subjetividad que mayor repercute en el trabajo crítico. Tanto cuando quiebra las interferencias que encausan las interpretaciones como cuando realiza relaciones productivas e innovadoras desde su posición de intelectual popular. La repetición de estas en diferentes críticas es señal de un ahogamiento, la operación de un discurso hegemónico que conviene a los intereses del escritor quien se ha vuelto incapaz de tejer su pro-

---

[20] MANSON, Laureano. *Zama: el cine aún puede librar una bella batalla*. http://www.mdzol.com/opinion/757440-zama-el-cine-aun-puede-librar-una-bella-batalla/

[21] FARAONE, Diego. *Como pez en el agua*. http://denmeceluloide.blogspot.com.ar/2017/12/zama-lucrecia-martel-2017.html

[22] FOGNANI, Vanesa. *El hombre sin cabeza: Breve recorrido por la prosa de ZAMA*. http://negrowhite.net/el-hombre-sin-cabeza-breve-recorrido-por-la-liturgia-de-zama/

pia red de sentidos. Se produce una sedimentación del potencial creador que actúa agenciando signos medianamente aceptados por la institución. Sin importar la pertinencia de las influencias citadas la recurrencia de los mismo termina por sabotear una labor que solo es en tanto manifestación subjetiva. Un ejemplo de esto es la constante aparición del *Aguirre, la cólera de Dios* de Herzog (1972) en los textos estudiados.

> "El referente inevitable es Werner Herzog (*Aguirre, la cólera de Dios, Fitzcarraldo*), por esa forma cruda de representar la naturaleza, despojándola de todo tipo de romanticismo."[23]

> "El sucesor de Aguirre."[24]

> "Como un Aguirre neurótico, Diego de Zama es –en esa naturaleza todavía dueña del ambiente como la selva en A*guirre, la ira de Dios*– un remedo de la civilización".[25]

Por más precisa que sea la comparación termina por ser vaciada de intensidad y banalizada por la reiteración arbitraria. Por supuesto, estos lugares comunes no son toda la crítica, muchas veces no son más que un paso en falso, una base cómoda e inofensiva. Izaguirre los menciona pero no se detiene en ellos, los olvida rápidamente y continua produciendo, elaborando pensamiento crítico, buscando ese punto fijo de Quintín, que le da sentido a la interpretación.

> "Hace tiempo que acaricio la idea de demostrar una especie de teorema por el cual cada película tiene una especie de punto fijo, un momento en el que lo que ocurre delante de la cámara es, si no idéntico, al menos homólogo a lo que ocurre detrás de ella, donde lo que sucede entre los personajes no es más que la duplicación simbólica de lo que hace el cineasta con sus materiales. Buscar ese momento en cada film sería entonces el punto de partida de la crítica y su condición de posibilidad, la única manera de no caer en lo arbitrario, que es lo que cada vez me molesta más cuando leo lo que se escribe sobre cine."[26]

---

[23] FARAONE, Diego. *Como pez en el agua*. http://denmeceluloide.blogspot.com.ar/2017/12/zama-lucrecia-martel-2017.html

[24] BERTONI, María. *El sucesor de Aguirre*. https://espectadores.com.ar/2017/10/04/zama-lucrecia-martel/

[25] IZAGUIRRE, Ignacio. *Zama*. http://www.hacerselacritica.com/zama-por-ignacio-izaguirre/

[26] ANTIN, Eduardo. *El problema con Truman*. https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2013/01/29/el-problema-con-truman/

Izaguirre va más allá, "todo recuerda que las instituciones son una ficción", dice con rudeza. Se sirve en su texto de la historia del film para generar las preguntas que pueden ser trasladadas a nuestra realidad, preguntas que ahondando en la representación de la burocracia, de la legalidad, de la espera, atacan directamente la ficción del film y de la vida en sociedad. No se detiene, ni ante su propia agenda cinematográfica, no complace, exige, y logra deseándolo con claridad desempeñar el rol crítico que el oficio demanda.

> "Ahí anda Zama, el argentino, queriendo ser pez de ese río institucional que todo el tiempo lo rechaza aunque no lo suficiente como para sacarlo a tierra. Queriendo cogerse a Luciana como el español Ventura Prieto, y haciendo todo lo que la ley de la seducción le exige. Comportándose aplicadamente como cualquier otro pez y sin embargo… Luciana le daría el beso que se merece, pero nunca ahora. Y cumpliendo los pasos formales para que llegue su traslado legal, sin sacar nunca los pies del plato de la ley que le dice que va a llegar… pero no ahora. La ley que no para de darle señales de que no pertenece aunque tampoco lo expulsa. ¿Por qué no mandarla a cagar a Luciana? ¿Por qué no irse de ahí sin la puta orden?"[27]

Bibliografía

Aguirre, Peio (2014): *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni.

Benedetti, Ariel (2016): *Marketing en redes sociales*. Buenos Aires: Asociación de Marketing Directo e Interactivo de Argentina.

Croce, Benedetto (1985): *Brevario de estética*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

Eagleton, Terry (1999): *La función de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Gaush, Ana María (coord.) (2003): *La crítica de arte. DE LA VILLA, Rocio*. "El origen de la crítica de arte y los Salones". Barcelona: Ediciones del Serbal.

Harman, Graham (2017): "Por qué todo arte es teatral", Katzenstein, Inés e Iglesias, Claudio (comps.). *¿Es el arte un misterio o un ministerio?* Buenos Aires: Siglo Veintuno.

Kracauer, Siegfried (2006): *Estética sin territorio*. Madrid: Editorial Murcia.

Mouffe, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

[27] IZAGUIRRE, Ignacio. *Zama*. www.hacerselacritica.comhttp://www.hacerselacritica.com/zama-por-ignacio-izaguirre/

——— (2014): *Agonística*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Críticas

Antin, Eduardo. *El problema con Truman.* https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2013/01/29/el-problema-con-truman/

Basile, Emiliano. *La dulce espera.* http://www.escribiendocine.com/critica/0003856-la-dulce-espera/

Batlle, Diego. *Zama.* https://www.otroscines.com/nota-12569-critica-de-zama-entrevista-a-lucrecia-martel

Bertoni, María. *El sucesor de Aguirre.* https://espectadores.com.ar/2017/10/04/zama-lucrecia-martel/

Carballa, Matías. *Crítica de Zama.* http://www.cinescondite.com/2017/09/28/critica-de-zama/

Dlugi, Catalina. *Zama.* http://elportaldecatalina.com/2017/09/27/zama/

Faraone, Diego. *Como pez en el agua.* http://denmeceluloide.blogspot.com.ar/2017/12/zama-lucrecia-martel-2017.html

Fognani, Vanesa. *El hombre sin cabeza: Breve recorrido por la prosa de ZAMA.* http://negrowhite.net/el-hombre-sin-cabeza-breve-recorrido-por-la-liturgia-de-zama/

Izaguirre, Ignacio. *Zama.* http://www.hacerselacritica.com/zama-por-ignacio-izaguirre/

Miccio, José. *Cuatro apuntes sobre Zama.* http://www.hacerselacritica.com/cuatro-apuntes-sobre-zama-por-jose-miccio/

Manson, Laureano. *Zama: el cine aún puede librar una bella batalla.* http://www.mdzol.com/opinion/757440-zama-el-cine-aun-puede-librar-una-bella-batalla/

Mugica, María Fernanda. *Zama una obra de arte que recompensa con creces al espectador.* http://www.lanacion.com.ar/2067024-zama-una-obra-de-arte-que-recompensa-con-creces-al-espectador

Portela, Alejandra. Zama. http://leedor.com/2017/09/26/zama-2/

Scholz, Pablo. *Zama; sí, es cautivante.* https://www.clarin.com/espectaculos/cine/zama-cautivante_0_SJuP-nKjZ.html

Tripodero, José. *La poética del caos ordenado.* http://www.asalallena.com.ar/cine/zama-segun-jose-tripodero/

Historia de una crítica: Gustavo Fontán y el cine argentino reciente

PABLO CÉSAR GENERO
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Gustavo Fontán es uno de los directores argentinos de mayor producción en los últimos 15 años, con un posicionamiento personal sobre el hacer cine. Su filmografía expone modos de producción y estéticas definidos por encontrarse en una zona de frontera entre las estrategias documentales y la puesta en escena ficcional; el programa estético y la experimentación; las biografías y lo autobiográfico, todas búsquedas en torno a una poética definida por la interrogación de lo cinematográfico.

Nuestro interés es reflexionar sobre el lugar del cine de Fontán revisando el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA) y la producción contemporánea, a partir de las publicaciones encontradas. Al repasar estos materiales nos preguntamos por los vínculos entre los escasos relatos historiográficos que abordan la obra de Gustavo Fontán en contraposición al desarrollo de textos críticos que circulan por medios masivos, revistas especializadas, y estudios académicos.

Si la crítica trabaja fundamentalmente sobre las obras, y la historia del arte se encarga de indagar en movimientos y estéticas que se suceden en las diferentes producciones artísticas, nos preguntamos: ¿Cómo son las relaciones entre críticas, estudios académicos e historiografía en la obra de Fontán?

Introducción

Revisando la historiografía de cine argentino reciente nos abocamos a buscar escritos sobre el cine de Gustavo Fontán y nos preguntamos: ¿Qué lugar ocupa su producción dentro de la historia reciente? ¿Cómo es abordada su obra?

En la exploración del material aparecieron críticas, ensayos, compilados, y textos historiográficos abordando el cine contemporáneo. Los materiales de perfil historiográfico se concentran en el inicio del llamado "Nuevo Cine Argentino"[1] a mediados de los 90, acompañados de diálogos con la producción previa y su desarrollo en el nuevo siglo. Otros textos que recorren el período son ediciones que problematizan el cine contemporáneo argentino y/o latinoamericano en torno a estéticas, géneros, prácticas y modos de representación. Cabe señalar aquí la existencia de diversos materiales sobre el cine de no ficción, poco desarrollado en los textos historiográficos.

El sendero de una historia

Dando cuenta de la contemporaneidad de Fontán[2] con el NCA, exponemos aquí un breve recorrido de su producción: su filmografía comienza en 1994 con un cortometraje en torno a la figura de poeta Jacobo Fijman denominado *Canto del Cisne*. El abordaje de la poética de algunos escritores, referentes para el director, continuó en sus películas: *Ritos de Paso* (1997) sobre la obra de Macedonio Fernández; *Marechal o La Batalla de los Ángeles* (2001); y *El Paisaje Invisible* (2003) sobre el poeta jujeño Jorge Calvetti. En 2002 realiza *Donde cae el sol*, despegándose de estos poetas, y en 2006 arranca una producción programática basada en ciclos o tri-

[1] La denominación fue usada, según Gonzalo Aguilar (2010), por el crítico Horacio Bernades cuya sigla, NCA, funcionó como sello y marca epocal. Su aparición tiene que ver con una mirada crítica hacia el pasado reciente en torno a las producciones pos advenimiento de la democracia en 1983 con sistemas de producción junto a abordajes temáticos y estéticos carentes de un lenguaje cinematográfico contemporáneo. Hay un terreno propicio para el surgimiento de nuevas miradas brindado por la aparición y consolidación de espacios formativos, publicaciones especializadas y festivales de cine. A mediados de los 90, luego de la nueva ley de cine promulgada en 1994, surge la convocatoria 'Historias Breves' posibilitando a los estudiantes y egresados, realizar sus primeros pasos en 35 mm. Este llamado se instaura anualmente y se constituye como el paso previo a la producción cinematográfica de largometraje. Así aparecen Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Daniel Burman, Ulises Rosell entre otros, prefigurando una serie de relatos que escaparán a las grandes producciones previas.

2 Estudia Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y a mediados de los 90 ingresa en Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC, actual ENERC) dependiente del INCAA. En *Nuestra Música,* Revista del Cineclub La Quimera N°37, Córdoba, 2012.

logías, sin abandonar algunos poetas que aparecen en sus obras a través de versos o adaptaciones literarias.

El árbol (2006) inicia el 'Ciclo de la casa', y en 2008 *La orilla que se abisma* arranca el 'Ciclo del río'. Mientras el primer ciclo se completa con *Elegía de abril* (2010) y *La casa* (2012), el segundo lo hace con *El rostro* (2013), *El limonero real* (2016) y *El día nuevo* (2016). En 2017 estrena la 'Trilogía del lago helado', obra compuesta por *Sol en un patio vacío* (2014)*, Lluvias* (2015)*,* y *El estanque* (2016).

Volviendo a los materiales con perfil historiográfico sobre el cine argentino reciente, nos encontramos con cinco textos que abordan la obra de Gustavo Fontán: cuatro editados en español y uno en inglés. Describimos brevemente la propuesta de estos materiales y apuntamos los ejes que problematizan la producción del director.

En 2009 son publicados dos materiales: *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* de Agustín Campero y un texto compilado por Jaime Pena, *Historias extraordinarias - Nuevo cine argentino 1999-2008*. El texto de Campero establece lazos entre Fontán y otros directores contemporáneos, y da cuenta de las características de su cine a partir de algunas películas. Al comienzo del libro se pregunta qué es el nuevo cine argentino, habla del saldo del BAFICI en 2008 con películas que 'rondan los márgenes' y 'ensanchan las posibilidades del cine', como *La orilla que se abisma*. En el capítulo llamado 'La Resistencia', retoma el BAFICI de 2006 y discute en torno a la repetición y estancamiento del cine argentino, y señala la aparición de 'refugios, pequeños escondites' como *El árbol*. Plantea el género documental como base de este relato y luego al mencionar a *La orilla…* habla de la propuesta del director que avanza en el sendero de un 'tratamiento idílico del cine' donde las 'imágenes dialoguen y se potencien'.

En el compilado de Pena, Eduardo Russo publica 'Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino' donde aborda los modos de trabajo en *El árbol* y recorre la producción anterior de Fontán. Plantea cierta ambigüedad de los materiales que conforman la película al establecer una ruptura entre el documental y la ficción, algo que reafirma en la construcción de *La orilla que se abisma,* obra surgida del cruce entre el cine documental y el cine experimental. El texto recorre algunos referentes y establece lazos con otras producciones del cine nacional. Aquí aparecen vínculos con Erice y Tarkovski, y en el ámbito nacional plantea cercanías con Ana Poliak y Julio Ianmarino.[3]

3 Este texto retoma lo escrito por el autor en una de las primeras críticas sobre *El árbol* publicada en el número 176 de la revista *El Amante* (2007).

En 2010 Gonzalo Aguilar reedita *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino (2006)*. Esta edición contiene un Epílogo que rescata la aparición de miradas renovadas y la publicación de otros materiales surgidos en los cuatro años que separan las ediciones del libro. Incorpora otros directores, entre ellos Fontán, ubicándolos bajo un cine que se hace al margen del cine que difiere de otras producciones, pero no busca oponerse: cine anómalo. Plantea dentro de esta categoría una diversidad de estéticas encarnadas por directores como Santiago Loza y Matías Piñeiro, sumado a cuestiones de producción que incluyen el surgimiento de nuevos espacios de exhibición y redes que generan otras formas de circulación cinematográfica.

El último texto trabajado se edita en 2014, *El país del cine – Para una historia política del nuevo cine argentino* de Nicolás Prividera. El autor se pregunta por el nombre NCA, y sus características. Entran en juego críticos, revistas, escuelas de cine y festivales, lugares de formación, circulación de la crítica y de las películas. Establece diálogos entre generaciones armando lazos filiales dentro de la historia del cine argentino. Respecto al cine de Fontán, Prividera hace referencia a la película *La orilla que se abisma*, hablando de un cine documental que busca retratar a algunos personajes, y plantea esta película como "la transustanciación de un estilo" (2014, pag. 262). Expone la particularidad de esta obra en indagar sobre lo histórico sin dejar de lado búsquedas formales o independencia artística, y señala la importancia de una subjetividad sin narcisismo que se preocupa en recuperar lo social.

Hay un quinto material en inglés de Joanna Page[4], *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (2009), donde la investigadora establece lazos entre el cine de Fontán y Raúl Perrone a partir de *El árbol*, desarrollando algunas ideas sobre el uso de materiales y soportes, como también la imagen y la génesis de su construcción.

Dentro de publicaciones contemporáneas a las mencionadas previamente, encontramos textos que investigan el cine argentino hasta 2010, el cine documental argentino o el cine experimental, pero no trabajan con el autor en cuestión.[5]

---

[4] Doctora en literatura argentina por la Universidad de Cambridge y actual directora del Centro de Estudios de América Latina en la misma universidad.

5 *El nuevo cine argentino 1995/2010* de Osvaldo Mario Daicich (2015), *Nuevo cine argentino* de Jens Andermann. 1º edición en Argentina 2015, idioma original 2011, *Cine Documental Argentino - Entre el arte, la cultura y la política* de Javier Campo. 1º edición. BsAs. Imago Mundi, 2012; *Una década de cine argentino 1995-2005*: industria, crítica, formación, estéticas de Ignacio Amatriain y Joaquín Algranti. (2009), y *Poéticas del movimiento: Aproximaciones al cine y video experimental argentino* editado por Torres y Garavelli (2015). Algunos artículos como el de Tomás Dotta hacen referencia a los vínculos

La crítica se hace camino

La crítica como género discursivo presenta una gran variedad de formatos, y su construcción es de carácter híbrido al buscar definir con palabras algo que surge en otros soportes[6]. Esto lleva a pensar que el trabajo de los críticos se posiciona en la valoración de una obra a partir de la interpretación, sin olvidar que esto se realiza en una materialidad diferente de la obra de referencia.

Al revisar las críticas sobre la de Fontán surgen gran cantidad de materiales entre reseñas, críticas especializadas, entrevistas que acompañan algunos de estos textos, y contados trabajos académicos. Teniendo en cuenta esto, priorizamos los trabajos referentes al 'Ciclo de la casa', como primera serie representativa de un modo de trabajo.

Las críticas trabajadas apuntan estrenos o ciclos proyectados en espacios alternativos, y fueron publicadas en periódicos masivos como *La Nación, Página 12, Clarín y La voz del interior,* o bien espacios virtuales especializados como *Otros cines*, *Cinefreaks* y *Con los ojos abiertos*.

Dentro de la crítica especializada pueden leerse gran variedad de abordajes entre los que predomina la negación a incorporarla en el terreno del documental o en los caminos de la ficción. Esto lleva a definir la obra como un relato en tránsito y pensar otras categorías para intentar revelar su posicionamiento: "ensayo", "ensayo poético", "poesía visual", "experimentación", "cine poético", "prosa", "poesía cinematográfica", "diálogos de formas", son algunas de las expresiones de los críticos en sus textos.

Como adelantamos previamente, una de las primeras críticas sobre *El árbol* es realizada por Eduardo Russo y aparece en el número 176 de la revista *El Amante*, enero de 2007, días antes de su estreno comercial. El texto presenta una sinopsis de la película y refiere a la obra como "múltiple" e "intermediática", ubicada entre el cine de ficción y el cine documental. Russo enfatiza en este texto el vínculo de Fontán con la literatura, aludiendo a ésta como una influencia en el modo de narrar del director.

Diego Battle plantea estos cruces al referirse a *Elegía de abril*: "El talentoso director de *Donde cae el sol*, *El árbol*, *La casa*, *La orilla que se abisma* y *La madre* combina documental y ficción para narrar una historia de índole autobiográfica: la

entre experimentación y referencialidad: el documental de creación argentino. Otro de Raquel Schaffer habla de la poética en el cine argentino en relación a la política.

[6] Silvia Tomas (2014) plantea el problema de la crítica en las artes visuales, donde el carácter híbrido no solo está dado por la escritura que busca hablar de una obra de arte desde lo perceptivo sino también desde la experiencia estética que genera.

de su abuelo, el poeta Salvador Merlino". En tanto Paraná Sendros escribe: "No es un documental, entonces, lo que vemos, sino un ensayo poético sobre los objetos que conforman la memoria familiar". Juan Pablo Cinelli, en una crítica sobre *La casa,* resume estas dudas:

> Las películas de Fontán afirman ser menos de lo que son. Ni El árbol es pura ficción, ni Elegía de abril es un… ¿Qué es? ¿Se trata de un documental que deviene ficción? ¿O es una ficción que engaña, haciéndose pasar por un documental fallido? Cierre de trilogía y suerte de balance de todo lo filmado hasta aquí por Fontán, todo eso convive en este film que, claro, tampoco es un mero diario de la demolición de una casa. Buscando un punto de apoyo, puede decirse que el director se permite intervenir literariamente los géneros cinematográficos y que quizás lo mejor fuera no hablar ni de ficción ni de documental, sino de ensayo, prosa y poesía cinematográfica.

Aquí Cinelli se pregunta por la obra de Fontán y tras ser compleja su ubicación entre géneros con mayor tradición, habla de una intervención en estas prácticas. Este proceso se realiza para indagar sobre el lenguaje cinematográfico, generando un cine de ensayo, una poesía cinematográfica según su definición. Considero importante este punto donde puede leerse un posicionamiento de Fontán en torno a la especificidad del cine, indagando en sus potenciales a partir de pensar en los códigos y los modos de representación, y generando relatos cuya matriz potencial es el propio lenguaje cinematográfico y no el esquema dramático-narrativo frecuente en el desarrollo de una historia.

Cuando los críticos refieren al trabajo del lenguaje de Fontán plantean la especificidad del cine y sus posibilidades, rescatan el lugar de la percepción, lo sensorial y el espectador quien se encuentra con una película que lo compromete exigiéndole otra atención. En una crítica de *La casa,* Miguel Frías hace referencia a la experiencia del espectador: "La función, precisamente, que cumple el cine de Fontán, capaz de poner en imágenes -y de impulsar en el espectador- los mecanismos de la memoria". En este tipo de aseveraciones lo que puede leerse es un cine que escapa a ciertas cuestiones del mercado, de los grandes relatos, de las vivencias de los personajes de la historia para recaer en el espectador y en la experimentación que puede permitirse a partir de la indagación del tiempo, de los objetos, de la herencia familiar.

Por otro lado, en los textos críticos podemos dar cuenta como algunos autores se permiten realizar cruces con otras disciplinas artísticas y establecer vínculos con la historia del cine. Aquí aparecen referencias a movimientos artísticos como el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo, citados en las distintas películas

abordadas, antecedentes potenciados por un lenguaje atravesado por el tiempo. Respecto a acercamientos de carácter historiográfico, los materiales suelen desarrollar lazos entre el cine de Fontán y el cine de vanguardia, y semejanzas con búsquedas del cine experimental: "El cineasta desafía las convenciones como pocas veces lo hicieran otros cineastas, ya sea de la vanguardia histórica, principalmente vinculada a las artes plásticas, o del conocido como nuevo cine argentino, tan afín a la experimentación a veces con poco para decir" (Claudio Minghetti, 2008).

Otro aspecto que plantean los textos críticos se vincula con los modos de producción de la obra, donde observamos a un director que escapa a los modos reconocidos en la 'industria' del cine nacional ubicándose en torno a los márgenes y con algunos movimientos pendulares: entre espacios alternativos y salas comerciales, entre muestras marginales y festivales independientes de gran trascendencia, pero sin dejar de proponer desde el lenguaje cinematográfico preguntas en torno a los modos de representación y construcción, y un juego con la percepción del espectador en tanto ser sensible que se vincula con la obra desde la experiencia.

Esta búsqueda del autor aparece en algunos conceptos dados por la crítica a partir de una lectura que escapa a una sola película y se integra con enlaces a otras producciones: "Fontán es una de los pocos autores argentinos que tienen un programa y lo cumplen a rajatabla" (Alejandro Lingenti); "trabajan con una investigación minuciosa de los espacios y las posibilidades fotográficos y sonoras", "Autor que propone una obra coherente, a contracorriente que nos salva de la pobreza de lo real" (Miguel Frías); "cineasta coherente, autor de un cine pequeño que no reconoce aun sus propios límites" (Román Cárdenas); "Riguroso ensayo poético" (Roger Koza). Estas referencias hablan de un director con ciertas correspondencias entre el modo de hacer y la obra, decisiones atravesadas por un programa cuyos ejes pueden observarse a lo largo de su filmografía.

La génesis de los estudios

La obra de Fontán ha sido abordada en textos académicos a partir de su relación con la literatura, con el aporte de ejes que exploran los modos de representación. Estos textos trabajan con las primeras producciones donde lo documental y lo ensayístico han sido los procedimientos elegidos por el director para acercarse a la obra de los poetas Jorge Calvetti y Juan L. Ortiz. "Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán" (Cid, 2013) analiza el mediometraje *El paisaje invisible* (2003) haciendo hincapié en la utilización del sonido y sus rela-

ciones con la imagen, en tanto recurso relacionado con ciertas formas de pensar la poética del escritor. El artículo examina el uso de la palabra en diálogo con la representación del espacio haciendo referencias al montaje.

Por otro lado, en "Gustavo Fontán: cine y poesía (entregarse del todo a la contemplación)" Laura Martins[7] (2014) aborda el film *La orilla que se abisma* (2008) dando cuenta de los nexos entre poesía y cine, y estableciendo analogías entre la poética de Juan L. Ortiz y la sensibilidad del director en una trama que escapa a lo narrativo y se emparenta con la experiencia del paisaje entrerriano. Este texto se aproxima a la película desde la experiencia que implica el relato encontrándose en una zona de convergencias que expone al espectador a una contemplación activa del paisaje. En otro texto, "Contra la museificación del mundo: La orilla que se abisma (2008) y La casa (2012) de Gustavo Fontán" (2014), Martins retoma lo escrito en su trabajo anterior para desarrollar una mirada sobre la trama entre poesía y cinematografía, en el primer caso a partir de la obra del poeta entrerriano, en el segundo la experiencia en la casa como lugar y cede de la historia familiar.

Acercándonos al 'Ciclo de la casa', "El instante en su temblor: la Trilogía de la luz, de Gustavo Fontán", Cid (2015) examina el ciclo en su conjunto preguntándose sobre la construcción de los relatos en tanto ficcionalización en diálogo con lo autobiográfico, y retoma la controversia entre el cine de prosa y el cine de poesía (Pasolini y Rohmer, 1970) buscando definir la obra del director argentino.

Aportando al trabajo de estas investigaciones, hemos presentado un texto en las XIX Jornadas de Investigación en Artes (FA-UNC),[8] donde abordamos *El árbol* a partir de la percepción del tiempo en relación con los recuerdos y la memoria, atravesados por la experiencia familiar y la fragmentación de lo cotidiano. Aquí ponemos en diálogo el registro visual, el criterio de sonido y el tratamiento espacio-temporal para analizar la propuesta estética de la película junto a algunos conceptos planteados por Gilles Deleuze e ideas trabajadas por Fontán.

Buscando una trama

Retomando los materiales trabajados entre críticas, investigaciones académicas y relatos historiográficos, podemos observar que sus construcciones se enmarcan en propuestas crítico-analíticas sin formatos preestablecidos. Los textos presentan

7 Investigadora colaboradora de la publicación 'Studies in Spanish & Latin American Cinemas'.

8 Este texto se ha publicado en el N. º 25 de la Revista de Artes Avances "Fragmentos de un tiempo: Algunas ideas trabajadas por Gustavo Fontán en *El árbol*". (Genero, 2016).

diversos enfoques que van desde lo estético-filosófico a lo historiográfico, atravesando una lectura experiencial de la propuesta del autor. La obra es abordada desde la especificidad del lenguaje cinematográfico haciendo hincapié en la percepción y la sensibilidad de los materiales trabajados en cada relato.

El cuerpo de la crítica expone un análisis nutrido por diversas disciplinas donde la aproximación ensayística cobra sentido y abre posibilidades interpretativas y de interrogación. Estos textos se nutren de categorías y conceptos que buscan proponer al lector una aproximación en torno a las ideas trabajadas por Fontán en la obra, y en varias oportunidades son parte de escritos donde suman una entrevista con el director.

Los textos con perfil historiográfico aquí desarrollados, presentan una voluntad para incorporar la obra de Fontán en la historia del cine argentino desde la construcción de un relato compuesto por categorías no estancas, con lecturas vinculadas al universo audiovisual contemporáneo y cruces que involucran los contextos de producción en diálogo con las obras.

El cine de Fontán propone una obra que ha quedado, junto a otros directores, en una zona difusa teniendo en cuenta la distancia a ciertos cánones que constituyeron la pertenencia a la denominación Nuevo Cine Argentino. Hay un planteamiento narrativo y estético en su obra en diálogo con el modo de producción donde no sólo debemos pensar la construcción en torno a los modos de representación, los materiales y su diálogo con lo real, sino el proceso de producción que implica los espacios de exhibición y estrategias de circulación. Consideramos que esta ubicación del autor en continuo movimiento ha determinado un menor abordaje ante ciertos modos de elaboración de los textos historiográficos y poco desarrollo en indagaciones académicos donde han priorizado los lazos con la literatura. La crítica especializada, en cambio, acompañó de manera nutrida y expansiva la propuesta cinematográfica de Fontán.

Podemos observar en los textos como su obra comienza a formar parte de algunos recorridos historiográficos bajo otras categorías como cine anómalo planteado por Aguilar, donde los directores buscan expandir las fronteras cinematográficas en tanto formas de producción, o bien como cine ensayo, atravesado por la experimentación con el lenguaje cinematográfico, la materialidad de la obra y lo autobiográfico.

Eduardo Russo al final de su artículo (Pena, 2009) luego de abordar varias películas[9], entre ellas *El árbol,* se pregunta por la especificidad del cine documental, algo que ha aparecido en los escritos de los autores relevados en este trabajo. Ante la imposibilidad de generar una respuesta, Russo realiza una segunda pregunta que expone ciertas aproximaciones hechas por la crítica al indagar en el lenguaje cinematográfico. Este interrogante, planteado por André Bazin (1990) en un contexto social de posguerra y con una producción cinematográfica de pos-vanguardia que desplazó la discusión de lo real a partir de otras búsquedas de lo cinematográfico en el cine moderno, vuelve a surgir para hacernos pensar en la especificidad del cine en un nuevo contexto donde prevalece la multiplicidad y desterritorialización de los géneros cinematográficos: ¿Qué es el cine?

Bibliografía

A.A.V.V. (2012). *Nuestra Música,* Revista del Cineclub La Quimera N°37, Ciudad de Córdoba.

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.* 2ª edición, año 2010, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?*, versión española de José Luis López Muñoz. 2ª edición, Madrid: Ediciones Rialp.

Campero, Ricardo Agustín 2009) *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias.* 1ª edición, Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento - Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Cid, Adriana (2013). *Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán* en *Teoliteraria*, V. 3 - N. 6. Revista de Literaturas y Teologías San Paulo.

_____ (2015). *El instante en su temblor; la Trilogía de la luz, de Gustavo Fontán* en las IV Jornadas de Literatura Argentina. Buenos Aires.

Genero, Pablo (2016). *Fragmentos de un tiempo. Algunas ideas trabajadas por Gustavo Fontán en "El árbol".* Revista Avances Nº 25. Facultad de Artes, UNC, Córdoba: Editorial Brujas.

[9] Entre las películas abordadas se encuentran *La fe del volcán* de Ana Poliak (2002), *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005) de Alejandro Fernández Mouján y *Ronda Nocturna* (2006) de Edgardo Cozarinsky.

Martins, Laura M. (2014). *Gustavo Fontán: cine y poesía ("entregarse del todo a la contemplación)* en IV Congreso de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). Rosario.

_____ (2014). "Contra la museificación del mundo: La orilla que se abisma (2008) y La casa (2012) de Gustavo Fontán". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas,* Volume 11, Number 2, 1 June 2014, pp. 167-177.

Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press. *American Cinemas* 11:2 pp. 167-177. DOI: 10.1386/slac.11.2.167$_1$

Pena, Jaime -edit- (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008.* Madrid, España: T & B Editores.

Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine*. Villa Allende, Argentina: Los Ríos Editorial.

Tomas, Silvia (2014) *El discurso de la crítica de arte y la problemática de la traducción intersemiótica.* Actas VI Congreso Internacional de Letras Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Buenos Aires.

Críticas

Batlle, Diego (2009). *Fantasmas del pasado*. Otros Cines. (Fecha de consulta: 07-06-2017). Disponible en: https://www.otroscines.com/nota-4796-fantasmas-del-pasado

Cárdenas, Román (2008). *La orilla que se abisma*. (Fecha de consulta: 14-06-2017) Disponible en: http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/2008/10/la-orilla-que-se-abisma-por-romn.html

Cinelli, Juan P. (2012). *Como una bitácora de la demolición*. Página 12 (Fecha de consulta: 09-06-2017). Disponible en: http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/2012/11/la-casa-critica-tiempo-argentino.html

Frías, Miguel (2008). *A contracorriente*. Diario *Clarín*. Jueves 8 de noviembre, Espectáculos, pag. 83.

Frías, Miguel (2012). *El tiempo recobrado*. Diario Clarín. (Fecha de consulta: 10-06-2017) Disponible en: http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/2012/11/la-casa-critica-diario-clarin.html

Koza, Roger (2008). *Las puertas de la percepción*. Diario La voz del interior (Fecha de consulta: 17-06-2017). Disponible en: http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/2008/09/las-puertas-de-la-percepcin.html

Lingenti, Alejandro (2012). *La conciencia del paso del tiempo*. Diario *La Nación* (Fecha de consulta: 14-06-2017). Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1524395-la-conciencia-del-paso-del-tiempo

Minghetti, Claudio (2008). *La poética de Juan L. Ortiz hecha cine*. Diario *La Nación* (Fecha de consulta: 16-06-2017). Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1008872-la-poetica-de-juan-l-ortiz-hecha-cine

Russo, Eduardo (2007). "Hacer cine con las cosas". *El Amante,* N.º 176. Buenos Aires.

Sendros, Paraná (2010) *Ensayo poético sobre los objetos familiares*. Diario *Ámbito Financiero*. (Fecha de consulta: 09-06-2017) Disponible en: http://www.ambito.com/550570-ensayo-poetico-sobre-los-objetos-familiares

Filmar sobre todo: paisajes y personajes en la filmografía de Rosendo Ruiz

PAULA ANDREA ASÍS FERRI Y MARÍA CONSTANZA CURATITOLI
Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María

Resumen

Dentro del movimiento conocido como Nuevo Cine Cordobés, de límites y concepciones aún difusas y diversas en torno a sus prácticas, poéticas y modos de producción, resulta indiscutible detenerse en la figura y obra del director Rosendo Ruiz. Su ópera prima *De Caravana* puede considerarse, en términos de gran público, un momento bisagra en la cinematografía local cuando, en el marco del 25° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, obtiene el Premio del Público. El sentido de lo popular y cordobés traspasa las pantallas locales, para comenzar a visibilizar prácticas, imágenes y sonoridades ligadas a su territorio, bajo un sentido de pertenencia e identificación con un público no necesariamente especializado que comienza a sentir propio un modo de ver su-cine.

Sin embargo, lo que en un principio puede pensarse como un hecho aislado, y posiblemente homogeneizante sobre los modos del *ser cordobés*, comienza a adquirir complejidad en tanto el director a lo largo de sus films realiza, a modo de trabajo cartográfico, el recorrido sobre una Córdoba de múltiples facetas, que vive, hace y habla de su cine (*Tres D*), al tiempo que hace cine pensando en narrativas propias de su territorio/región, llevado a cabo por técnicos y actores no profesionales ni formados en los círculos académicos. (*El Deportivo, Todo el tiempo del mundo*).

¿Qué recursos pueden encontrarse como conductores en la obra de Ruiz a la hora de configurar su poética? ¿Cómo piensa el cine en/desde/para Córdoba, más allá de sus historias y prácticas de producción?

Palabras clave: Nuevo Cine Cordobés / Rosendo Ruiz / Poética

El presente trabajo se gesta desde el equipo de investigación SECYT – UNC *Emergentes: Poéticas audiovisuales de/desde Córdoba (2010-2015) Segunda parte*. Dentro de las tareas realizadas por el equipo (que ya tuvo una primera instancia de trabajo en el período 2014-2015), se conforma una primera etapa de *identificación* y *relevamiento* a modo cartográfico de las producciones realizadas entre 2010 a 2015 en la Ciudad de Córdoba (tanto en lo atinente a producciones televisivas, como animadas y cinematográficas). Los resultados proporcionaron la base epistémica de una segunda etapa donde el interés recae en la construcción de tres problemas dentro del campo de las artes audiovisuales: a) la configuración de la imagen-comunidad a partir del despliegue de un audiovisual de producción y/o intervención social-comunitaria; b) la imagen-región que imagina cinematográficamente lo cordobés en un intersticio que puede ligarse formal y temáticamente con el movimiento estético del *Nuevo Cine Argentino* y del *Novísimo Cine Argentino*; c) la imagen-experimental que, desde los márgenes, explora formas y procesos no sólo a partir del diálogo con otras disciplinas artísticas sino también desde la propia ontología de lo audiovisual.

Las búsquedas de este trabajo apuntan a vislumbrar aspectos sobre *la imagen - región* que Rosendo Ruiz propone en su filmografía. Dado el recorte temporal que se suscita desde la génesis del proyecto mismo de investigación, la lectura de obras que se realizará abarcará las producciones hasta 2015 inclusive, dejando fuera de análisis las producciones en proceso y/o posteriores al periodo mencionado.

A casi diez años de comenzar a hablar de *Nuevo Cine Cordobés*, aún se pueden encontrar discursos encontrados respecto a la legitimidad de tal movimiento en tanto coherencia estética dada la espontaneidad de su surgimiento y desarrollo. ¿Es un cine que realmente habla de Córdoba, o solamente coinciden en un tiempo y espacio físico una generación de directores, técnicos y actores con deseos y posibilidades materiales de poder filmar películas?

Un hito que puede considerarse piedra fundacional de este movimiento[1], se remite al año 2011, cuando en el marco del 25° Festival Internacional de Cine de Mar

[1] En el dossier sobre Nuevo Cine Cordobés que abre el Numero 22 de la revista "Cinéfilo", Ramiro Sonzini señala como algunos de los hitos fundacionales del movimiento el lanzamiento del libro de ensayos *Diorama* en 2013¸ los debates mediante cartas abiertas publicados en el blog del Cineclub La Quimera respecto si había o no cine en Córdoba, y una serie de cartas abiertas publicadas en la gaceta *Deodoro* respecto a la recepción demagógicamente positiva de la totalidad de los films, sin detenerse a practicar ejercicios de lectura crítica. Consideramos que esta lectura del movimiento, si bien contemporánea a nuestro análisis, se encuentra sesgada por el ojo de la práctica de crítica cinematográfica y no desde la producción fílmica en sí misma. Desde este trabajo la intención es abordar el estudio de las obras, y no la mirada de las obras, con lo cual consideramos como punto de partida del movimiento las repercusio-

del Plata, el film *De Caravana*, dirigido por Rosendo Ruiz, obtiene el Premio de público. Ese mismo año, se estrenan comercialmente, y con buena acogida entre el público y la crítica otros dos filmes cordobeses: *Hipólito*, de Teodoro Ciampagna y *El invierno de los raros* de Rodrigo Guerrero.

El éxito en términos comerciales y de taquilla del film de Ruiz, comienza a despertar los primeros interrogantes acerca de las prácticas cinematográficas que empezaron a desarrollarse en el territorio cordobés en tanto comienzan a vislumbrarse las primeras imágenes de un cine identitario con fuerte impronta local, que toma el riesgo de retratar sin tapujos *lo popular*, llegando positivamente y al mismo tiempo a un gran público (abandonando la idea de lo sectario y selectivo) y al público especializado gracias a las riquezas de la unicidad de su lenguaje.

Los primeros pasos de Ruiz dentro del universo cinematográfico comienzan en el año 1988, cuando comienza a cursar sus estudios en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba; primero con la intención de dedicarse al cine de animación –pasión que despunta desde su adolescencia, donde dibujaba en su San Juan natal historietas en rollos de papel, y los proyectaba a modo de *film* a sus amigos, mediante una caja de madera con lupa que hacía las veces de proyector- hasta tanto descubre que su verdadero interés radicaba en el cine de acción real y la necesidad de contar historias.

En la actualidad, la actividad de Ruiz ligada al cine puede entenderse como multifacética, dado que además de su formación académica, que lo llevó a la realización de sus primeros largometrajes -*De Caravana* (2010)*, Tres D* (2014) y ahora en proceso *Casa Propia*-, se desenvuelve en los espacios de difusión y crítica – ha coordinado y programado a la grilla del cineclub Cinéfilo, al tiempo que participó de la edición de la revista impresa que lleva el mismo nombre, espacio que cobija a críticos de cine que no han pasado por medios masivos de comunicación, permitiendo una libertad y marca propia a cada autor-, y coordina los grupos de *película taller*: espacios de formación y práctica cinematográfica alejados de la academia y la teoría formal, con una fuerte impronta realizativa, consistente en la realización del proceso de producción de un film largometraje a lo largo de un año, en el marco de un proceso colaborativo con técnicos y actores no profesionales. Desde estos espacios se gestaron los films *El Deportivo* (2015)*, Todo el tiempo del mundo* (2015) y *Maturitá* (2017) -estos dos últimos realizados con alumnos de la escuela Dante Alighieri-.

---

nes devenidas directamente de la relación directa entre la producción de los films y el impacto en el público.

Sobre sus films

De Caravana (2010), narra la historia de Juan Cruz, un fotógrafo de clase media alta, que es enviado por los dueños de la productora publicitaria para la cual trabaja a realizar una producción fotográfica en un baile de la Mona Giménez. Mientras registra el baile conoce a Sara, una muchacha perteneciente a un grupo social muy diferente al suyo. Una historia de amor surge de ese encuentro azaroso pero verosímil. A partir de ese momento, involuntariamente, se verá involucrado en un universo delictivo. Por un lado, tendrá que "trabajar" entregando mercadería para Maxtor, un amigo de Sara quien, acompañado por una transexual llamada Penélope, lo extorsionará amablemente. Al mismo tiempo, el Laucha, ex novio de Sara, enloquece al saber que ella está con Juan Cruz y aparece en escena presionándolo por otro lado. En el film hay peleas, fiestas, persecuciones automovilísticas e incluso un secuestro fallido a la Mona Giménez, con acciones dramáticas siempre matizadas por toques humorísticos. A través de diálogos, miradas y diferentes situaciones Ruiz pone de manifiesto que lo que le preocupa no es tanto denotar las diferencias de clase, como sugerir una zona de fascinación y curiosidad mutua.

Es de destacar que en el panorama temático surgen temas como la inclusión y exclusión de un sistema, que quizás excede a esas líneas divisorias *chetos vs. cuarteteros*. Surgirán términos como *civilizados* y *anormales*, que plantean esta idea, dentro del relato metafórico de Maxtor sobre *el circo de pulgas*. Por otro lado, el monólogo final del Laucha, que concluye con un primer plano de su rostro constituye la rabia del oprimido.

El film captura la vida secreta de una ciudad, su sonido, su música, su lenguaje, su comicidad, además de los anhelos y las frustraciones que determinan la vida de sus personajes.

De caravana es interesante en su concepción del espacio, mediante la utilización de una cámara que recorre la variada arquitectura cordobesa donde también se expresa la diferencia de clases, un mapa simbólico de las desigualdades. Nos sumerge, a través de planos generales y planos detalles, en los rituales para ingresar a un baile de la Mona Jiménez. Los actores habitan y transitan los planos secuencia y en ese registro se experimenta lo *real* en la ficción.

Tres-D (2014), un filme colectivo y experimental realizado en pleno Festival Internacional de Cine de Cosquín (FICIC) en el cual se aunó ficción y realismo documental para captar el espíritu lúdico de una práctica comunitaria en torno a la cultura.

La acción sucede en el festival de cine de Cosquín, e hilvana una historia sobre la relación de dos jóvenes cinéfilos -Mica y Matías- en el marco de un registro documental sobre los intensos días festivaleros. *Tres D* habla del cine dentro del cine, con guiños internos y la participación testimonial de los realizadores José Celestino Campusano, Nicolás Prividera y Gustavo Fontán (son fragmentos de registro de corte documental, pero inmersos en la ficción ya que hablan a la cámara del protagonista). En palabras del director:

> La película narra una historia de amor, los primeros pasos y como va surgiendo la misma y una historia de amor con el cine. La pareja se conoce en el marco del Festival de Cine de Cosquín, y el protagonista ha sido contratado por la gente del Festival para documentarlo, entonces aparecen críticos, actores, directores, a quienes va entrevistándolos, entonces aprovechamos para hacer unas reflexiones sobre el cine, sobre las partes que nos interesan del cine... Yo tengo un cineclub y siempre hablamos de las películas, de los directores, la función de la crítica, el cine comercial y el que está hecho para festivales... y todos estos temas están en la película [...] hoy las barreras entre ficción y documental están muy diluidas [...] creo que el cine es un documento al cual a veces lo intervenís más y a veces lo intervenís menos. (Entrevista a Rosendo Ruiz, director de "Tres D" | Programa radial "Sin Subtítulos" 14/11/2014 https://www.youtube.com/watch?v=3mgiGJfc8kI)

El título *Tres D* fundamenta tres posibles significados: el primero alude al dispositivo para ver películas en ese formato, los anteojos 3D, ya que en la historia tienen una función narrativa: en esos días los personajes deben utilizarlo para protegerse de unos peligrosos rayos dado que los vientos solares han modificado la atmósfera de Cosquín. Otro significado apunta a la participación de tres directores representativos del cine independiente que aparecen entrevistados y hablando frente a cámara: José Celestino Campusano, Nicolás Prividera y Gustavo Fontán. El último significado alude a la coexistencia de tres películas en una: la ficción que narra la historia de amor, la película que está filmando el protagonista y las películas que se proyectan en cada función cinematográfica a la que los protagonistas asisten.

El film pone en evidencia los dispositivos y mecanismos de construcción de las dos líneas discursivas presentes, documental y ficción, y las pone en situación de diálogo, cruce y coexistencia. En todos los momentos actores y entrevistados tienen ciertas "pautas" temáticas y de acción. Como afirma Ruiz,

> si voy por el centro de Córdoba con una cámara ya estoy tomando decisiones: qué encuadro, qué no... y eso es una forma de intervenir... y si pongo al frente dos actores, les pido que aprendan unas líneas de diálogo y los hago pasar por el frente de la cámara diciendo eso, bueno, estoy interviniendo mucho más esa realidad que documento [...] lo que entiendo que se conoce como ficción o documental, en el sentido más riguroso, bueno... yo no creo en eso, en esas dos formas... para mí es cine. (Entrevista a Rosendo Ruiz [Posgrado en Documentales] el 23/5/2014. https://www.youtube.com/watch?v=bMwjA5JlJ9o)

Todo el tiempo del mundo (2015) fue filmada en el marco de un taller realizativo que Ruiz dictó en la Escuela Dante Alighieri, de la ciudad de Córdoba Capital, donde el director compartió su labor a la par de estudiantes, docentes y no docentes en casi todos los rubros (desde la actuación al guion o la producción ejecutiva). Cuenta la historia de tres adolescentes, un joven de secundaria que invita a sus dos compañeros de curso, un joven y una joven, a emprender un viaje de mochileros para ir en busca de una comunidad situada en medio de la naturaleza de las sierras cordobesas. Cargan sus mochilas al hombro, apagan sus teléfonos móviles para que no los rastreen y comienzan el viaje con el entusiasmo que despierta una nueva aventura. Caminan mucho, hablan, disfrutan de la armonía del paisaje y se divierten. En medio de la caminata deciden alojarse en una casa que está deshabitada durante ese período del año. Allí comenzarán una convivencia en la que deberán sortear las diferencias, administrar sus roles, enfrentarse a sus deseos y a una búsqueda interior como parte del crecimiento.

Cuando la película se presentó en el Festival de Cine BAFICI, uno de los jóvenes que participó en el filme aludió: *Vemos siempre películas de adolescentes escritas por adultos. Esta es la primera escrita por adolescentes* (*La voz* on line, Sección Espectáculos, 5/8/2015 http://vos.lavoz.com.ar/cine/solos-los-chicos-se-estrena-la-pelicula-que-rosendo-ruiz-filmo-con-alumnos-de-una-escuela). Ruiz reconoce además que en un comienzo iban a presentarla como "película de taller", *pero me di cuenta de que esta era mi tercera película, le puse la mismas entrañas que a las anteriores, trabajamos para hacer una película en serio*.

En cuanto a los actores, hay tres protagónicos: Micaela Dalesson y Paula Ledesma, dos de las alumnas de la escuela, y Juan Ignacio Croce, reemplazando a uno de los alumnos del colegio quien sobre el transcurso del proceso no pudo actuar -ya había trabajado antes en la película *Atlántida*-. El trabajo interpretativo no fue tanto en torno a la construcción de los personajes, ya que cada uno hacía de sí mismo, sino más bien en torno a la relación de amistad entre los tres dentro de la película,

eje sobre el que trabajaron durante las varias semanas de ensayo previas al rodaje y luego durante los días de grabación en Villa Giardino y Huerta Grande.

El Deportivo (2015) es un film en el que repite el formato de producción utilizado en *Todo el tiempo del mundo*. Surgida del taller de cine ficción coordinado y dirigido junto a Alejandro Cozza e Inés Moyano a lo largo de 2014, dicho proceso convocó a veintidós personas de diferentes edades y profesiones con una inquietud en común: hacer una película.

La película cuenta las aventuras de Carla, una chica de barrio Las Palmas que junto a sus amigos roba la gallina que es cábala de Deportivo Alberdi, el club del barrio contrario. El animalito pasa de mano en mano suscitándose en el medio situaciones delirantes, con la ciudad de Córdoba y sus calles como telón de fondo.

Una de las fortalezas de *El Deportivo* está en sus actores, o más precisamente en sus *no actores*. Los protagonistas de la película no son profesionales, sino chicos de barrio que fueron convocados por Rosendo y su equipo, y que aceptaron sin muchos rodeos.

> Desde Tres D en adelante aprendí que para películas más rápidas, que tienen poco proceso de trabajo, es mejor buscar personas que ya den con el perfil y hacer trabajo actoral, ensayos para que aprendan a soltarse y hacer de ellos mismos [...] Cuando trabajé con los actores no tenían que respetar el guion como venía, casi quería que no aprendieran el guion de memoria, sino que lo incorporaran y en el ensayo ver cómo lo hacían ellos. Porque ahí buscábamos esa identidad de lo cordobés.. (Coinci, Victoria. La Voz on Line - 4/12/2015 http://vos.lavoz.com.ar/cine/rosendo-ruiz-estrena-el-deportivo-apostamos-por-un-cine-imperfecto)

En busca de un estilo

En líneas generales, Rosendo Ruiz llega a las historias a través de anécdotas, germen constitutivo para comenzar a delinear estrategias e ir delimitando cómo se desarrolla la trama, cómo comenzar a contarla; de allí se empiezan a abrir capas, se empiezan a abrir distintos elementos que empiezan a enriquecer la historia (Klimovsky, Pedro e Iparraguirre, Martín: "El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz.", en Toma Uno N° 5, Dpto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba, 2016:111). *De caravana*, por ejemplo, se inspiró en la historia de un cocinero que trabajaba con Rosendo en una casa de comidas de la cual era dueño.

Esa misma estrategia utiliza en sus talleres: pide a los asistentes que partan de una idea, una historia que les interese, anécdotas propias o cercanas, tratando de dejar de lado imágenes y relatos impuestos, pertenecientes a un imaginario cinematográfico extraño.

En cuanto al criterio para definir un sello estilístico predominante en lo referente a diseño de fotografía, sonido y montaje, planteamos la dificultad de encasillar su obra en una estética o generación cinematográfica desde la teoría dura, dadas las temáticas y modos de producción disímiles y heterogéneas por los que transita. Sin embargo, realizando una lectura transversal de sus obras, quitando la dimensión temática y enfocándose en los lineamientos formales del lenguaje cinematográfico, se perciben claros rasgos autorales constitutivos de su imagen. Para Ruiz, experimentar y observar mucho es la clave. Un criterio es tratar de no editar tanto, sino de resolver la escena en plano secuencia o combinando planos, pero con un montaje más interno porque me da la sensación de más vida o de un estar ahí (Klimovsky – Iparraguirre, 2016:111). Generalmente es esquivo al uso del plano y contraplano: prefiere utilizar un solo plano y jugar con los actores ya que esto lo habilita a repetir la escena muchas veces permitiendo, de esta forma, que los actores entren más en clima, perfeccionando, compenetrándose en el personaje y el entorno, coordinando con los movimientos de entrada y salida de cámara, creando un todo armónico. En contraposición, cuando se plantea una puesta de escena en la que se privilegia el plano y contraplano los tiempos son otros (no se optimizan), se tiene que repetir todo exactamente igual para después poder editarlo y evitar los saltos de continuidad.

En relación con los actores, Ruiz se autodefine como un cultor de los espacios:

> Yo soy de la idea de que los personajes y los actores son un elemento más y que son importantes, pero no más importantes que el espacio cinematográfico, que es la escenografía. Creo que el elemento principal para hacer una película es tener un espacio y no personajes ni actores. (Klimovsky – Iparraguirre, 2016:112).

Esto no significa que no tenga una cuidadosa construcción de personajes en sus historias. A su entender hay proyectos que funcionan mejor con gente que no tiene formación actoral, y que por su sola presencia - su ser, su estar-, consiguen el personaje que se busca, aunque desde el momento en que se paran frente a la cámara ya están siendo actores. En las películas taller que produce, generalmente quienes participan no son actores, sin embargo, realiza ejercicios para que aprendan a

desenvolverse ante una cámara, a fines que no se inhiban y puedan ser lo más naturales posibles.

En el caso de films de corte industrial, como *De Caravana* (2011), se utilizaron técnicas que buscaban explotar la espontaneidad del actor. Respecto del film que se encuentra actualmente en proceso *Casa propia*, el director revela que se utilizaron otras estrategias apelando a la idea de que los actores encuentren los personajes y los vínculos entre ellos:

> la única forma para que el espectador se crea que ese muchacho es el hijo de esa mujer que está ahí, que en la vida real no es su madre, es crear el vínculo repitiendo escenas y haciéndolas muchas veces para que esos dos actores empiecen a encontrar gestos y cosas que se generan los unos a los otros para construir el vínculo que uno ve y diga ´ah, sí… son marido y mujer. Son madre e hijo´ (Klimovsky – Iparraguirre, 2016:113).

En esta cosmovisión de Ruiz respecto a Córdoba, y sobre cómo puede considerarse su obra como referente en lo denominado *Nuevo Cine Cordobés*, resulta interesante la percepción de Roger Koza respecto a la mirada del director en el film *De Caravana*. Koza plantea la idea de un *costumbrismo heterodoxo* en tanto la película no presenta una marcada preferencia por lo popular respecto a lo moderno, en el sentido de focalización de la realidad desde un determinado y único punto de vista. Lo que se conoce como *costumbrismo*, y que Ruiz logra romper mediante su cine, es una *descripción general sobre las prácticas sociales aplicadas a un grupo humano con la misión de reflejar un sistema de valores y una perspectiva del mundo* (Koza, Roger: "*De Caravana* revisitada" en *Diorama*. Cozza, Alejandro Comp. Colección de la Buena Memoria. Caballo Negro Editora, 2013:35). Lo que distingue al costumbrismo es que esa descripción, se sitúa preferencialmente desde un determinado punto de vista con el que se mira al resto de la población, en detrimento de otro. En *De Caravana*, el director retrata lo real desde las ópticas disímiles de sus personajes en relación a su condición de clase; así, el primer plano y monólogo final del personaje Laucha habla del determinismo desde la cuna, una suerte de etiqueta social de la que es difícil salir, mientras los personajes Maxtor y Juan Cruz tienen otra libertad para decidir cuándo y cómo entrar y salir de ese *circo de pulgas*. Ruiz es capaz de desplazarse de un determinado eje a lo largo de su filmografía, para ser capaz de cartografiar diversos paisajes sin caer en lugares comunes.

Distintas formas de producción, un mismo deseo de filmar

Rosendo Ruiz ha incursionado en varios formatos de producción, desde un nivel más industrial -por la cantidad de personas implicadas, equipos y tiempos de rodaje- en *De Caravana* (2011) hasta el caso más extremo de *Tres D* (2014), film que se pensó, filmó y culminó en 35 días.

Para Ruiz sus películas son todas producciones colectivas, aunque lo son de distinta manera. En el formato de película escuela, se prioriza más la horizontalidad, se da lugar a que todos puedan opinar y trabajar, discutiendo cómo los sujetos implicados perciben el cine y cómo desean que se realice la película desde un modo colectivo.

La diferencia entre hacer una película taller respecto a la práctica con un equipo profesional, es que el compromiso excede al rol que cada uno ocupa: en un rodaje con profesionales cada uno se encarga de cumplir estrictamente con sus funciones asignadas, sin hacer tareas que no le corresponden, o que fueran propias a otra área de trabajo. En cambio, en las experiencias colectivas todos los sujetos están comprometidos con el proyecto al punto que van mucho más allá del rol asignado: *Todos quieren saltar de rubro en rubro, entonces hay una energía distinta y más colaborativa*. (Klimovsky – Iparraguirre, 2016:115).

Si se toman sus obras en términos individuales, podemos pensarlas como fragmentarias en relación al todo en lo que a la relación con Córdoba se refiere (el cuarteto, el cine en un festival en las Sierras, el club de barrio, la escuela privada). Sin embargo, al trazar una lectura transversal a su obra, podemos abordar una lectura cartográfica de todos los estados, grupos y realidades que conviven en un espacio y tiempo determinado, una suerte de gran travelling que recorre los espacios y territorios locales, *reconstituyendo* (Calabrese, Omar: *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra, 1987:89) el todo a través de la suma de detalles de pequeños universos, capaces de revelar una *imagen-región* desde una cosmovisión narrativa y estilística propia.

Bibliografía

Calabrese, Omar (1987): *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra.

Klimovsky, Pedro e Iparraguirre, Martín (2016): "El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz.", en *Toma Uno* N° 5, Dpto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba.

Koza, Roger (2013): "*De Caravana* revisitada" en COZZA, Alejandro (Comp), *Diorama,* Colección de la Buena Memoria, Caballo Negro Editora.

Sonzini, Ramiro (2016): "Tras la pista del cine de indagación", en *Cinéfilo*, Año 7, N° 22. Editorial Los Ríos, Córdoba.

Sitios web visitados

Entrevista a Rosendo Ruiz, director de "Tres D" | Programa radial "Sin Subtítulos" 14/11/2014: https://www.youtube.com/watch?v=3mgiGJfc8kI

Entrevista a Rosendo Ruiz [Posgrado en Documentales] el 23/5/2014: https://www.youtube.com/watch?v=bMwjA5JlJ9o

"Solos los chicos: se estrena la película que Rosendo Ruiz filmó con alumnos de una escuela":

http://vos.lavoz.com.ar/cine/solos-los-chicos-se-estrena-la-pelicula-que-rosendo-ruiz-filmo-con-alumnos-de-una-escuela La voz on line, Sección Espectáculos, 5/8/2015. Última visita 30/03/2017.

Rosendo Ruiz estrena "El Deportivo": "Apostamos por un cine imperfecto": http://vos.lavoz.com.ar/cine/rosendo-ruiz-estrena-el-deportivo-apostamos-por-un-cine-imperfecto Coinci, Victoria. La Voz on Line - 4/12/2015. Última visita 30/03/2017.

Rosendo Ruiz: "Hicimos una película que reflexiona sobre el cine": http://www.laizquierdadiario.com/Rosendo-Ruiz-Hicimos-una-pelicula-que-reflexiona-sobre-el-cine Julian Emerott. La Izquierda Diario – 06/10/2014. Última visita el 17/02/2017.

El cine en democracia y la democracia en el cine: influencias, vínculos y tensiones durante la transición democrática

VIVIANA MONTES
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Con la reapertura democrática, en 1983, el cine argentino ingresa en un período auspicioso en términos de libertad discursiva. La ley N° 23.052 pone fin a la censura cinematográfica y se instaura como una demostración del respeto por las libertades de realizadores y espectadores. A partir de la gestión de Manuel Antín al frente del (nuevamente autárquico) Instituto Nacional de Cinematografía, una importante cantidad de noveles directores se apropia de las pantallas.

¿Cómo llegan esos directores a estrenar sus óperas primas? ¿Cuáles son las particularidades de ese momento de la historia de nuestro cine? ¿Qué estructuras de sentimiento propicia el advenimiento democrático y cómo influyen estas en la cinematografía del período? Estas son algunas de las preguntas que guían el presente trabajo con el objetivo de adentrarnos en el vínculo dialéctico entre cine y democracia.

La presentación implica, por un lado, considerar diversas posturas analíticas en torno a la democracia como concepto, poniéndolas en relación con el contexto de producción del cine argentino posdictadura. Por otro, analizar vía estudio de caso cómo dicho cine se apropió de la democracia recientemente conquistada y la puso en escena.

Antes de hablar en cine en democracia, hay que hablar de transición. Transición democrática y ¿transición cinematográfica? Comencemos por el retorno de la democracia y luego veremos que incidencia tuvo el contexto histórico en el cine de la época. Cuando se revisan textos sobre la transición democrática argentina,[1] los historiadores suelen referir casi obligatoriamente a la definición de Guillermo O'Donnell. *Entendemos por "transición" el intervalo que se extiende entre un régimen político y otro*. Luego, el autor especifica que *(l)as transiciones están delimitadas, de un lado, por el comienzo del proceso de disolución del régimen autoritario, y del otro, por el establecimiento de alguna forma de democracia, el retorno a algún tipo de régimen autoritario o el surgimiento de una alternativa revolucionaria* (O'Donnell y Schmitter, 2010: 27-28).

Sin embargo, hay que reconocer que es más fácil coincidir en torno a un enunciado conceptual que en torno a los datos de la realidad, por eso las cosas se complican al momento de precisar el comienzo y el final de la transición argentina. En nuestro caso tomamos como referencia la postura de Daniel Mazzei, quien sostiene que *(l)a transición argentina comienza tras la derrota de Malvinas y el derrocamiento del dictador Galtieri por sus pares* (2011: 13) y que *la consolidación democrática no se completó durante la presidencia de Raúl Alfonsín* (2011: 13). Para este autor el cierre de la etapa de transición se da con la derrota del levantamiento *carapintada* en diciembre de 1990.

Otros estudiosos ubican los hitos de inicio y fin de la transición en momentos diferentes. Por ejemplo, Ernesto López indica que el comienzo estuvo dado por el momento en que el presidente de facto, Teniente General Jorge Rafael Videla convocó al diálogo político. El 19 de septiembre de 1980 Videla realizó, en cadena nacional, un balance de los cuatro años de gobierno transcurridos y manifestó el compromiso de las fuerzas armadas hacia la normalización institucional de la Nación[2]. El cierre de la transición se da para López con la asunción del Dr. Raúl Alfonsín como presidente.

Para comprender la diferencia entre ambos puntos de vista, hay que tener en cuenta que Mazzei retoma la línea de Waldo Ansaldi, quien supone que las características sustanciales de una democracia política son *libertad de asociación, opinión, de prensa y de funcionamiento de los partidos políticos; pluralismo político e ideológico; separación de los poderes del Estado; observancia –no exenta de limitaciones- de los derechos humanos y realización de elecciones libres, sin proscrip-*

[1] Nos referimos al período posterior a la última dictadura cívico militar 1976-1983.

[2] Disponible en http://www.archivoprisma.com.ar/registro/videla-llama-al-dialogo-1980/ Consultado por última vez el 6/10/2017.

ciones (2011:9). Agregando que, hasta que todos los actores no se sometan a las reglas del juego democrático entendiendo que son las únicas reglas del juego, entonces la democracia no está aún consolidada. Si bien la primera parte de la proposición se cumplía al momento asunción de Alfonsín al cargo presidencial, el correr de los años demostró que durante los años siguientes aún había chances de reversión autoritaria[3].

La consolidación democrática argentina fue un proceso largo y complejo en el que se vivieron momentos de gran tensión en los que el sueño democrático parecía evanescerse. La siguiente anécdota del presidente electo Raúl Alfonsín, ya en mandato, nos hace suponer que el temor a lo que entonces parecía el *eterno retorno dictatorial* aún se mantenía activo y alerta:

> Minutos antes de anunciar los decretos de juzgamiento a guerrilleros y militares, el Presidente estaba reunido con sus ministros y varios asesores en su despacho. De pronto, ingresó uno de sus edecanes, un teniente coronel.
> - ¡¿Qué hace usted aquí?! –se sobresaltó, mientras golpeaba la mesa.
> - Soy su edecán, señor Presidente.
> - ¡Ah! Discúlpeme. Ordene café para todos.
> - ¿Algo más, señor Presidente?
> - Nada más. Retírese (Ferrari, 2013:401)

Ahora bien, así como hablamos de transición democrática, ¿es posible plantear que haya acontecido una transición cinematográfica? En todo caso, habría que rastrear cuáles fueron las repercusiones de la transición democrática en el campo cinematográfico, qué estructuras de sentimiento propicia el advenimiento democrático y cómo influyen estas en la cinematografía del período. Y, entonces, sí, preguntarnos si tuvo el cine nacional su propia transición. ¿Cuándo y cómo se dio? ¿Cuál fue su recorrido? ¿Cuáles sus características?

[3] Las crisis castrenses de Semana Santa (1987), Monte Caseros (1988) y Villa Martelli (1988), el ataque del Movimiento Todos por la Patria (MTP) al regimiento 3 de infantería en La Tablada (1989), la activa participación de grupos 'carapintadas' en los saqueos de mayo de 1989, e incluso los contactos del principal candidato opositor a la presidencia con líderes 'carapintadas', como el coronel Seineldín, muestran la persistencia de grupos civiles y militares que seguían apostando algunas fichas a la posibilidad de una reversión autoritaria. Incluso durante el mandato del sucesor de Alfonsín, Carlos Menem, se produjo un último levantamiento armado que incluyó la toma del Edificio Libertador, sede del Ejército. Sin embargo, a diferencia de oportunidades anteriores, el presidente Carlos Menem reprimió a sangre y fuego el levantamiento 'carapintada', que culminó con la rendición del coronel Seineldín ante las tropas leales al mando del subjefe del Estado Mayor del Ejército, general Martín Balza. (…) Aquel día, a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, el gobierno logró la subordinación de los uniformados al poder civil (Mazzei, 2011: 13-14).

Vayamos por partes. En principio veamos cómo afectó la transición democrática al cine del período. Podría postularse que la transición democrática afectó al cine nacional en dos direcciones fundamentales, por un lado, en relación al fomento de la producción, es decir en un sentido que va hacia las pantallas tornando tangibles –visibles, en rigor de verdad- las ideas de guionistas, productores y directores; por otro, en los modos en los que el cine narró la coyuntura histórica en la que se producía, es decir, en el sentido que va desde las pantallas hacia el espectador.

La puesta en serie de las imágenes que a continuación compartimos permite una buena metáfora de lo que la dictadura significó en muchos aspectos (vaciamiento político, económico, cultural, social) y de cómo muchos de los espacios se volvieron a poblar entusiastamente en la reapertura democrática. Las fotografías corresponden al 24 de marzo de 1976 y al 10 de diciembre de 1983, el comienzo y el final de los años más oscuros de la historia nacional, respectivamente. Este pasaje del espacio vacío y desolador a la plaza llena y fervorosa es también pertinente para pensar la producción cinematográfica de la transición.

Si nos detenemos a observar por un instante el estado de la cinematografía nacional al iniciarse la transición, tendremos que tomar en consideración que en el transcurso de la dictadura cívico-militar se nota una caída abrupta en la cantidad de estrenos concretados, se desfinancia el sector con la quita del impuesto del diez por ciento al valor de las entradas de cine y una cantidad importante de referentes centrales se ven forzados al exilio, al silencio o resultan asesinados y desaparecidos por los militares. Octavio Getino sintetiza el impacto de la dictadura en el campo cinematográfico, bajo el rótulo *La noche del cine argentino (1974-1982),* en los siguientes términos que nos sirven para poder reflexionar sobre la posterior rehabilitación y recuperación del sector:

1. Congelamiento del Proyecto de Ley de Cine
2. Restricción o paralización de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria
3. Censura y prohibición de películas
4. Disminución de películas producidas
5. [sic] Degradación de las películas producidas (1998: 36)

A medida que se iba debilitando el poder dictatorial, comenzaron a ser frecuentes las reuniones políticas tendientes a pensar la inminente salida electoral. En el plano cultural, durante el período campaña, el propio Raúl Alfonsín se reunió con referentes del sector e incluyó en su plataforma electoral promesas que remitían directamente a la industria del cine como la reorganización del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y la eliminación del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica que se traducían directamente como el fin de la censura, en consonancia con las políticas de defensa y fortalecimiento de los Derechos Humanos.

Las dos promesas en relación al Instituto y al Ente de Calificación efectivamente se cumplieron y con celeridad. En el mes de enero de 1984 Jorge Miguel Couselo asumió como interventor del Ente liberando un gran número de películas prohibidas, mientras que en febrero del mismo año se derogó la Ley N°18019 publicada en el Boletín Oficial el 7 de enero de 1969 que promulgaba la creación del Ente de Calificación Cinematográfica y se sancionó la Ley N°23052 publicada en el Boletín Oficial el 21 de marzo de 1984.

Esta última reorganizaba las funciones del Instituto Nacional de Cinematografía y le devolvía su calidad de ente autárquico. Además, se recuperó el diez por ciento del valor de las entradas como principal aporte al Fondo de Fomento Cinematográfico y el cine argentino recobró el protagonismo en la escena internacional, triunfando en festivales. La sucia labor censora del Ente quedó abolida y en su lugar se creó una comisión calificadora que tenía como principal objetivo la protección de la minoridad e indicaría si el contenido de cada película resultaba apto para todo público o presentaba discreciones y/o restricciones.

Manuel Antín, asumió su lugar a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía con la profunda convicción de estar aportando a la gran transformación que la democracia recuperada prometía al país. Su gestión se extendió entre los años 1983 y 1989 y sus principales objetivos fueron:

- La fortificación y el crecimiento de la industria.
- La enseñanza del cine para la formación de nuevas generaciones de técnicos y cineastas, así como el otorgamiento de beneficios especiales a los "operaprimistas", como vía para asegurar recambios expresivos.
- El establecimiento de relaciones entre el cine y la TV, tanto en producción como comercialización regulada.
- El otorgamiento de créditos (no subsidios) que posibiliten la realización de películas. Para Antín lo ideal sería tener una línea de créditos para las películas comerciales o de entretenimiento, diferenciada de una línea de subsidios para un cine experimental (Kriger, 2015).

En los primeros años, desde el gobierno se celebraron las conquistas del campo cinematográfico. Esto queda demostrado, por ejemplo, en *Tres años ganados, el balance de gestión del gobierno democrático desde diciembre de 1983,* editado por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Subsecretaría de Comunicación Social, Dirección General de Difusión, allí se lee: *El renacimiento cultural es una consecuencia de la esforzada labor de nuestros creadores, pero también del clima de absoluta libertad logrado por la democracia. En tres años, el cine nacional ganó un centenar de premios en todo el mundo* (1987:133). Pero con el correr de los años surgieron problemas y preocupaciones.

Si se observa en detalle, es posible encontrar similitudes entre los lineamientos de ciertas políticas nacionales del advenimiento democrático y las impulsadas desde el Instituto Nacional de Cinematografía; lamentablemente las similitudes también son verificables en el caso de las buenas intenciones que no logaron plasmarse en resultados de gestión satisfactorios y, aún peor, replican los problemas derivados de las crisis política y económica que también impactaron en ambas instancias.

Por lo tanto, sostendremos que la transición democrática no solo significó (traspiés mediante) la rehabilitación del cine nacional, sino que, además, el cine argentino postdictadura tuvo su propia transición. Esta se forjó al calor de las elecciones de octubre de 1983 y se extendió hasta 1995, año en que entra en vigencia la Nueva Ley de Cine sancionada en 1994 provocando toda una serie de modificaciones en el sector, tanto institucionales (el Instituto Nacional de Cinematografía se convierte en el actual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), como cinematográficos porque es el momento en el que se inaugura lo que hoy conocemos como el Nuevo Cine Argentino de los noventa, marcando una nueva etapa para nuestro cine.

Es tiempo de preguntarnos si la transición cinematográfica se dio en las dos direcciones que presentamos anteriormente. Es decir, ¿el cine de la transición se produjo en términos diferentes respecto a otras etapas de nuestra cinematografía? ¿Fue innovadora –por lo menos experimental- su calidad narrativa? Podemos esbozar que, en el ámbito de la producción se impulsaron medidas tendientes a favorecer un clima de pluralismo, libertad y apoyo institucional que generaron cambios en el vínculo de los cineastas con el Instituto y por lo tanto, en los modos de producción. Sin embargo, en el nivel de los contenidos el cine argentino postdictadura si bien, se hizo cargo del momento histórico que le tocaba atravesar, en el plano narrativo, formal, en los modos de contar las historias, en líneas generales no presentó grandes novedades, aunque, ciertamente, hay películas que destacan y son casos verdaderamente interesantes para el análisis de sus vínculos con el contexto de producción.

Getino (1998: 43) explica que, durante la gestión de Antín, la primera y más duradera de lo que llamamos transición cinematográfica, las líneas de producción que desarrollaron fueron la del cine comercial, la del cine de calidad y la del cine de autor, que resultaba novedosa en comparación con el cine de la dictadura y propia de una política de Estado culturalista.

Otra de las características distintivas del período es el ingreso al campo de un significativo número de nuevos realizadores. Como es sabido, los nuevos realizadores resultan la vía más rápida y eficaz para la renovación de determinado campo. En este momento particular, los denominados "operaprimistas" (término que comprime y oprime por demás el sentido real de lo que los nóveles directores de la primera década postdictadura significaron para el cine de la transición) conformaban un grupo de inconmensurable heterogeneidad y aportaron a la época una multiplicidad de miradas tan diversas como sus trayectorias previas, su formación, su pertenencia etaria o generacional, etcétera.

Un cambalache cinematográfico que, después de todo, encuentra cierta lógica en su misma historia: en el regreso de directores que estuvieron inactivos por años, en el tardío debut de decenas de realizadores, en la proliferación de las escuelas de cine durante los años ochenta. Ya en los noventa todo cambió. Cambió el país, cambió el cine (Paladino 2004:16). Sobre todo, desde la segunda mitad de la década de los noventa, definitivamente el cine argentino cambió mucho más. En marco de este cambalache cinematográfico, de esta verdadera suma de heterogeneidades, se encuentran, sin embargo, puntos de contacto que trazan las líneas que permiten organizar la filmografía del período.

Una de las líneas que identificamos tiene que ver con los diversos modos en que el cine en transición de la transición democrática expresó su contexto de producción. Algunos lo hicieron con literalidad y didactismo, a veces excesivos; otros con el simple pero contundente gesto de hacerse cargo de la libertad discursiva que el clima de época propiciaba. A continuación, nos detendremos en el análisis de una de las películas más interesantes del período para pensar en términos de transición: *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988).

El filme inicia al estilo de una *road movie* y, si bien, no continúa como tal podemos decir que Miguel Galván (Hugo Soto), el protagonista, realiza en el devenir de la diégesis, su propio viaje iniciático a través de una Buenos Aires postapocalíptica con muchos vestigios que permiten anclarla históricamente, pero con un juego temporal que no permitiría fechar con precisión el presente de la diégesis. Retrato de una época en la que confluyen varios años de la historia argentina, se compone de capas fragmentarias que se yuxtaponen conformando lo que Víctor Pintos definió para *El Periodista* como *el primer filme postmoderno argentino* (citado en Manrupe y Portela, 2005: 336).

Algo similar a lo que ocurre con el tiempo, sucede también con la voz del protagonista. Su única voz durante casi toda la película es una voz interior que va variando su sentido con el avance del relato. En la primera escena, su voz es la narración del regreso a Buenos Aires. Miguel maneja por la ruta al amanecer y en primera persona relata que hacía mucho tiempo que no volvía a Buenos Aires y que ya cuando se fue, no era la misma, pero que en el fondo todavía esperaba encontrar algo mejor, todos esperaban que las cosas cambiaran y alguien le dijo que ahora se sorprendería. No sabemos, sin embargo, cuándo se fue, adónde, por qué, ni por qué regresa.

Luego grafitis, una manifestación, militares, un policía de civil, represión y un disparo de bala en el parietal izquierdo de nuestro protagonista. Allí podríamos indicar que inicia el viaje iniciático, el pasaje del niño al hombre, sujeto de lo que vendrá. Más adelante, el traslado al hospital, ese ámbito extraño en constante y eterno paro, de pasillos vacíos y habitaciones oscuras alumbradas como si fueran el fuera de campo o el contra plano de un patrullero que irradia su particular iluminación.

Miguel está en coma por la bala alojada en su cerebro y entonces, su voz toma un nuevo color acorde a lo que Michel Chion denomina *voz-yo,* esa voz tan particular. *Se trata de un cierto modo de resonar y de ocupar el espacio, de una determinada proximidad con respecto al oído del espectador, de una determinada manera de rodearlo y de provocar su identificación* (2004: 57). En las escenas que

transcurren en la habitación donde yace Miguel, notamos que las voces que él escucha se distorsionan, pero la de sus pensamientos se oye con claridad, por ejemplo:

- *¿Y esto? ¿Qué pasa? ¿Qué pasa acá adentro? ¿Y esta mujer? ¿Otra vez? Escucho una música. No comprendo, ella sabe quién soy. ¿Adónde me trajeron? ¿Qué estará pasando afuera? ¿Qué hace? ¿Se va? No, no puede ser real.*
- *Ahora empiezo a entender todo, yo siempre me lo imaginé así, profundo, limpio y agradable, pero este cuarto, esto no puede ser todo. No. Quisiera ver qué estará pasando afuera. ¿Y la gente? ¿Estarán haciendo algo o como siempre?*
- *Yo ya estoy del otro lado, pero ¿y mis amigos? Tienen que estar afuera. ¿Y mi padre? ¿Por qué no volvió? ¿O no lo dejaron entrar? ¿Y estos personajes? ¿Cómo entraron? ¿Quiénes son? ¿Otro más? ¿Por qué me miraron? ¡Qué insoportable! Tengo que salir, no aguanto más. Adonde sea, pero ¿cómo? Alguien tiene que ayudarme. ¿No hay nadie que me ayude? Y ella ¿cuándo vuelve? Necesito una señal.*

En el desconcierto de Miguel, en su coma profundo hay, sin embargo, una pregunta que insiste a lo largo de la trama y nótese que su discurso está vertebrado sobre la primacía de la interrogación. La pregunta que insiste es la pregunta sobre el afuera, y sobre la gente afuera, dónde está la gente, qué hacen. En esa misma pregunta se encuentra el punto de identificación con el espectador de la época, por lo menos desde la propuesta del filme.

En algún momento, el personaje logra acceder a ese afuera. Su compañero de habitación, un hombre mayor, le dice: "*Pibe andate, no es tu turno todavía, volá*". Entonces, Miguel se quita el vendaje que recubre su cabeza y se encuentra cara a cara con el niño que alguna vez fue. El niño, a su vez, se despoja del antifaz que lleva sobre sus ojos y lo deja caer, gesto que hacia el final de la película repite Miguel adulto, de ahí que líneas antes señaláramos el pasaje simbólico de la niñez a la adultez en este personaje que representa al sujeto que regresa, al sujeto que se interroga por el presente del país arrasado en la postdictadura.

Afuera es el escenario de la devastación, primero recorre los pasillos solitarios, mezcla de abandono y fin de fiesta, la *voz en off* vuelve a aportar información sobre el paro de personal y las consecuencias negativas (descuentos) que esta medida de fuerza tendrá sobre el sueldo de los trabajadores. Tras los muros del nosocomio, la noche (que contrasta notablemente con el amanecer con que inicia el filme) y sobre la oscuridad más absoluta, las luces de la ciudad. La voz interior de Miguel se vuelve a hacer presente: - *Esto sí lo reconozco, es mío. Pero dónde está la gente, tiene que*

estar en algún lado. Entonces aparece la gente, cierta gente, parecen sobrevivientes noctámbulos de alguna catástrofe, inmersos en un callejón donde impera la violencia.

Por motivos de extensión, no nos detendremos en los restantes personajes importantes que componen el relato. De todas formas, es posible reconocer que todos ellos configuran un entramado en el que se expresa de un modo bastante complejo, lo que Raymond Williams señala como la *estructura de sentimiento* de una época. El que vuelve, los que no están, la sociedad relegada a la inacción, el policía corrupto que opera en las sombras y resuelve todo entre amenazas, asesinatos y "limpieza" de los rastros que puedan incriminarlo (cualquiera sea el significado del término limpieza), el comisario (también corrupto) que en unas pocas frases[4] resume que el accionar represivo no fue desarticulado, solo que ahora opera de otros modos, y el civil dispuesto a enfrentarlos, venganza mediante.

En conclusión, en el nivel de los productos, entre las películas que se filmaron durante lo que hemos dado en llamar la transición cinematográfica, encontramos muchos casos que se vinculan explícitamente con su contexto de producción. *Lo que vendrá* nos resulta un ejemplo paradigmático porque consideramos que abre el juego narrativo de modo tal que puede incluir muchos tópicos indispensables para pensar la época, sin recaer en el didactismo. Probablemente, su mejor acierto sea no decirlo todo, presentar un relato fragmentado, yuxtapuesto, de capas de sentido que aún no pueden ser ordenadas con claridad.

La bala que se aloja en la cabeza de Miguel Galván muy tempranamente en el filme, es metáfora de la herida –aún muy reciente- que la dictadura dejó en el tejido social, en el cerebro de la población. El desconcierto que propicia la ópera prima de Gustavo Mosquera es síntoma de la transición. Lo que vendrá (no ya la película, sino el futuro que el filme presupone) es una escena distópica, un futuro escéptico. El único momento de la película en que la voz de Miguel encarna en su cuerpo, ya cercano al final, de su boca brota una breve pero aguda pregunta: ¿Por qué? Después, la voz vuelve a replegarse en sus pensamientos y lo vemos nuevamente manejando en la ruta, dirección opuesta a la inicial: -*Sabía que el mundo que me había tocado vivir era un delirio pero nunca imaginé tanto. ¿Qué quiso decir ese hombre?* [el comisario] *¿Qué quiso decir con lo que vendrá? ¿Por qué me tenía que olvidar? Si ellos saben que no puedo olvidarme de nada, nadie puede.*

[4] El comisario le dice a Morea, el policía que disparó contra Miguel: - *Pero qué me hace mi viejo, le pedí un trabajito de rutina, un simple trámite de dispersión. A esta altura del partido es una cosa niños para usted. (…) Escúcheme, no se da cuenta que cada cosa que hagamos da pie para que saquen notitas en los diarios, para que hagan otras cosas que hinchan las pelotas. Todo el mundo se ha vuelto susceptible. (…) Para garantizar el orden, necesitamos ser eficientes. Quedan tantas cosas por hacer…*

Por otra parte, al observar el plano institucional en el que se efectuó la producción cinematográfica, notamos que el recorrido del Instituto y su vínculo con la industria durante la transición cinematográfica se vio signado por un vértigo que se impone cada vez con mayor intensidad. En este sentido, habíamos ya adelantado que la transición cinematográfica tuvo características similares a las de la transición democrática; muchas buenas intenciones no lograron plasmarse en resultados positivos concretos y el período no estuvo exento de fricciones. Es importante insistir en que el cine argentino tuvo su propia transición, y que esta transición fue efectiva para desterrar la censura, recomponer la producción nacional y recuperar un lugar de importancia en la escena internacional. Se trató, también de un verdadero período bisagra entre un modo clásico de hacer (es decir, de producir y de narrar) cine y el paso a lo que fue el Nuevo Cine argentino de los años noventa, momento inaugural de una nueva etapa de buena parte de la cinematografía nacional.

Bibliografía

Chion, Michel (2004) *La voz en el cine,* Madrid, Cátedra.

Fuertes, Marta (2014) "Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía" en Fuertes, Marta y Mastrini, Guillermo (Ed.) *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital,* Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

Getino, Octavio (1998) *Cine Argentino (Entre lo posible y lo deseable)*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.

Kriger, Clara (2015) "Algunos apuntes sobre la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cinematografía" en *Informe Escaleno. Dossier Manuel Antín.* Septiembre 2015 consultado en www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=379

López, Ernesto (1994) *Ni la ceniza ni la gloria. Actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Manrupe, Raúl y Portela, Alejandra (1995) *Diccionario de films argentinos,* Buenos Aires, Corregidor.

Mazzei, Daniel (2011) "Reflexiones sobre la transición democrática argentina" en *Revista PolHis*, N° 7, 1° semestre, pp. 9 a 15.

O'Donnell, Guillermo y Schmitter, Philippe (2010) *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Buenos Aires, Prometeo.

Paladino, Diana (2004) "Lita Stantic: veinte años de cine" en *Revista Espacios de crítica y producción. Democracia: 1983-2003*, N°31, Octubre-Diciembre, pp. 16 a 22.

Williams, Raymond (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península S.A.

Ficha técnica *Lo que vendrá*

Dirección: Gustavo R. Mosquera
Ayudante de dirección: Mauro Bedendo (director asistente)
Producción: María Ángeles Mira
Guión: Gustavo R. Mosquera y Alberto Lorenzini
Música: Charly García
Fotografía: Javier Miquelez
Montaje: Oscar Gomez
Escenografía: Erika Escoda y Alejandro de Ilzarve
Protagonistas: Hugo Soto, Juan Leyrado, Charly García, Aldo Braga, Rosario Bléfari
Género: Drama
Estreno: 30 de marzo de 1988
SAM13 98 min – Color (Agfacolor)
Productora: Tripiquicios SCI
Distribución: Argencine

Cinquenta Tons de Cinza: Reflexões entre a crítica e a adaptação da literatura no cinema contemporâneo

ROBERTO GUSTAVO REINIGER NETO
Universidade Anhembi Morumbi

Resumen

Entre distinções formais e matriciais, a literatura entrelaçou seu discurso com o cinema, e por ele, fora adaptada. Cada vez mais, a crítica adentra essa discussão, impondo uma fidelidade ao texto de origem, como prerrogativa de sua análise. Propõe-se aqui, uma leitura da performance do corpo neste cinema, como um mecanismo que pode agregar novos olhares para estas discussões, independente de valores qualitativos pressupostos. Para tanto, tomaremos como objeto desta análise o filme *Cinquenta Tons de Cinza* (*Fifty Shades of Grey*, 2015), adaptado do seu livro homônimo publicado em 2011, por E.L. James.

Palabras clave: Cinema Contemporâneo / Literatura / Adaptação Literária / Crítica / Cinquenta Tons de Cinza.

Literatura e Cinema. Discursos distintos. Embasados isoladamente em suas respectivas matrizes, escrita e imagética. Matrizes estas, porém, que ao longo dos anos passaram a entrelaçar seus conteúdos não só entre si, mas também com outras formas de arte, enfrentando ainda nesta trajetória a interferência de novas estéticas, linguagens, críticas e tecnologias. Chegamos a uma efêmera conjuntura aonde a teoria ainda galga por uma estabilização capaz de compreender esses novos sentidos, sentidos estes os quais neste artigo serão vistos com olhares alternativos para amenizar estes conflitos. Ao trazermos a adaptação da literatura no cinema, para o cenário contemporâneo, apontaremos aqui o potencial que o corpo tem em construir um discurso performativo, que vai além de prerrogativas teóricas e clássicas, não submisso à crítica, e colaborativo com sua análise fílmica. Para tanto, tomaremos como objeto deste recorte proposto o filme *Cinquenta Tons de Cinza* (*Fifty Shades of Grey*, 2015)[1], adaptado do livro homônimo de E.L. James (2011).

Ao traçarmos uma breve trajetória historiográfica da literatura podemos pontuar momentos em que ela passou por transformações estéticas tanto internas, quanto externas, nas suas relações com outras obras de arte. Desde o século XVI, obras literárias oriundas da antiguidade clássica e da mitologia necessitaram de uma adequação textual para serem encenadas com acompanhamento musical, e assim, adentrarem o universo da ópera (Thomasseau, 2005). No século XVIII, quando insaturada a Revolução Francesa, teatro e literatura embarcam em um longo processo de transformação estética e estilística, não só para exporem novos valores sociais, mas também para adentrarem novos públicos e meios de consumo.

O teatro aristocrático cede passagem ao teatro burguês: dono de uma dramaturgia, ora autoral, ora adaptada da ficção literária, simplificada, com conflitos dramáticos bem definidos, acompanhada de arranjos musicais em suas encenações, que visavam a adesão de seu novo público que se formava. Nascia assim o melodrama, próprio para a didática e manipulação das massas, ideal para formatar e estabelecer a nova moral burguesa (Thomasseau, 2005). Gênero este, que não deixaria de escapar dos primórdios do alvejar crítico, ainda que amado por um grande público, fora desprezado também "pelos historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática" (Thomasseau, 2005: 16).

Um século depois, e as relações de transformação entre a literatura e sua encenação passam a migrar também dos palcos para as telas, atingindo o cinema e sua gênese, já em produções como o curta-metragem *A morte de Nancy Sykes*

[1] Fifty Shades of Grey. IMDB - Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2322441>. Acesso em: 04. nov. 2017.

(*Death of Nancy Sykes*, 1897)[2], adaptado do livro *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens. Chegamos ao século XXI, com constantes transformações ainda instauradas. Agora em um amplo espectro, a tecnologia leva a ficção escrita impressa para arquivos e dispositivos eletrônicos de leitura. A Internet passa abarcar os *e-books* e promove o leitor à função de coautor; fóruns e *fanfictions* tornam-se comuns e cada vez mais acessíveis nos meios sociais e virtuais. O cinema é aspirado pelo universo do audiovisual e (re)elaborado pelo eterno transcender da tecnologia. Os sais de prata que permeavam acetatos e películas dão lugar aos códigos binários, que trocam as mídias físicas, por ambientes virtuais, que não por isso deixam de armazenar imagens, agora em alta definição. O hibridismo e a convergência de mídias são declarados (Jenkins, 2008): interligam as artes, promovem criações coletivas e interdisciplinares. A crítica elitista da arte e da literatura, desde os primórdios do século XVIII, é transposta, e passa a dar o poderio do discurso a todos. A teoria do audiovisual, no ímpeto de acompanhar tamanha abrangência e velocidade, opta por um extremismo que ora sublima todos universos que a compõem, ora isola integralmente seu objeto de estudo, sob a visão de um único eixo temático. Abstraindo-se assim, de olhar para a menor unidade de seu discurso: a análise do que está impresso em sua imagem.

Neste efêmero e epifânico cenário, independente de alterações estéticas, estilísticas, ou tecnológicas, ressaltamos aqui, que cinema e literatura ainda existem. E mesmo que formalmente distintos, um filme ainda pode ser adaptado, ou livremente inspirado em um livro, cuja narrativa surge da palavra, agora escrita ou digitada. A teoria do audiovisual, para este trânsito de informações, opta por uma excessiva confluência epistemológica, considerando cinema e literatura discursos fidedignos e equalizados, demonstrando assim, possíveis traços de que sua estratégia de adequação ao cenário contemporâneo deva ser ao menos repensada.

Nesta confluência, podemos tomar como exemplo, duas abordagens distintas, mas de destaque. Há os manuais de roteiro, que embarcam no mercado editorial, mas não propõem uma solução efetiva para a adaptação (Howard; Mabley, 1999: 38), logo, não conseguem uma adesão concreta no meio acadêmico. E há a própria teoria do audiovisual que por vezes recorre à narratologia da literatura clássica, abrindo mão da aplicação da imagem cinematográfica em seu embasamento (Gaudreault; Jost, 2009).

---

2 Death of Nancy Sykes. IMDB - Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0215705>. Acesso em: 04. nov. 2017.

A crítica omnidirecional, resultante do hibridismo e da convergência das mídias, passa a ver nesse espaço a chance de impor o seu discurso. Discurso este que se acomoda ao rotular o filme que não é fiel ao seu livro de origem, com qualidade questionável. A teoria do audiovisual, se quer coesa internamente sobre este tema, torna-se submissa e conivente com tais dogmas críticos, pouco abordando a adaptação da literatura no roteiro cinematográfico contemporâneo, ou dando ênfase nestes estudos à outros recortes que não abordam efetivamente a prática do seu desenvolvimento narrativo, sobre este cerne textual pré-existente. Ao passo que há uma essência moderna que paira sobre a produção cultural contemporânea, há uma tentativa de retomada teórico-clássica do melodrama, dentro do cinema neste novo contexto. Essa retomada não ressignifica elementos estéticos ou estilísticos, como o movimento pendular das estéticas na literatura (Tomachevski, 1982), ela cobra um discurso fiel entre um filme e um livro.

O filme contemporâneo, cujo roteiro tenha origem adaptada ou inspirada em um livro, pode ter suas relações traçadas com a escrita quando sua análise atenta para os componentes de sua encenação. Ainda que esta encenação encontre elementos de uma convergência intertextual e interdisciplinar, acredita-se aqui que não haja riscos de recairmos em uma "excessiva confluência" (Ramos, 2003), é ao olharmos para sua imagem que podemos nos deparar com aquilo que já fora descrito por um eu lírico anteriormente. O mesmo elemento vai da página à tela, chegando nesta de forma nem sempre sonora, verbalizada ou escrita. Passa desapercebido pela crítica, que insiste em aplicar sobre este silêncio um valor qualitativo negativo.

Faltaria assim, um repensar teórico sobre a adaptação da literatura no audiovisual contemporâneo, tomando ciência de que livro e filme são formas de artes distintas, mas não por isso, impedidas de serem consideradas matrizes colaborativas, e não antagônicas em seus estudos. Essa consideração marca sua presença no livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), e no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), de Robert Stam. Para Stam, é em um viés intertextual e transdisciplinar, que a fidelidade, ou não, de um filme ao seu livro original cria uma obra coletiva, de múltiplos autores, coexistentes à outras criações e conjunturas sócio-políticas de produção e consumo de arte. Essas relações traçadas por este autor, têm por objetivo aqui propor visões alternativas, que descaracterizem a perda com a qual o processo de adaptação da literatura no cinema, com a interferência da crítica contemporânea, o coloca no status de obra subalterna.

Pontuamos aqui essa interferência como uma possível retomada da crítica instaurada na gênese do melodrama, nos primórdios do século XVIII. Agora não mais elitista, e sim, atuante no meio social e virtual para contradizer, refletir, ou até mesmo apoiar valores imorais que fujam, ou também sejam condenados pelo regime capital e social. Essa crítica que adquiriu novas vozes, e olha para uma reformulação da literatura no cinema contemporâneo, pode ainda não ter se acostumado com essa nova funcionalidade de um eu lírico, menos verbal e discursivo, e mais ativo.

A adaptação, ou até mesmo a transposição da literatura no cinema, sofre supressões de conteúdo, parte do discurso literário, antes destinado à descrição espaço temporal, e ao estado físico das personagens, agora ganha novos horizontes. Horizontes estes, que a crítica independente de os apoiar ou não, toma consciência de que o corpo da personagem em cena, antes descrito textualmente, agora pode ser visível imageticamente, e tomar o foco da obra.

Este corpo, antes considerado inerte pelo vitalismo do século XIX, transcendental por Beavouir e Sartre na literatura, agora no cinema deve atentar-se ao novo caminho que surge (Butler, 2003). Se antes sua representatividade trabalhava valores impressos pela história, agora há um novo caminho de funcionamento, que pode ilustrar sua função na adaptação da literatura no cinema contemporâneo. Teorias e políticas, até então, eram limitadas, distintas e específicas, para um gênero e uma sexualidade restrita, a fim de se analisar sua representação, e atender seus interesses e militâncias sociais. Este recorte buscava repostas ao antigos dogmas e ditados morais da burguesia no controle da produção cultural.

Gradualmente, a inércia e a passividade que sustentavam sua representatividade, deram lugar a uma superfície permeável capaz de expor, transpor, e responder contra essa sua anterior submissão, ou como Judith Butler afirma, "trata-se de um corpo descrito pela linguagem da superfície e da força, antes enfraquecido por um 'drama único' de dominação e inscrição" (2003: 225). Na transposição da literatura para o cinema contemporâneo, o objetivo é ler aqui essas respostas nas ações físicas e performances que o corpo carrega em cena, bem como os elementos intertextuais e interdisciplinares (Stam, 2006) que o circundam, que surgem da sua matriz ficcional escrita e chegam até sua construção imagética, interferindo assim, assertivamente no desenvolvimento narrativa fílmica.

Tomamos aqui como objeto de estudo para aplicação desta metodologia de análise o filme *Cinquenta Tons de Cinza*, adaptado de seu livro homônimo, publicado em 2011. Esta escolha se deve a alguns fatos específicos. Seu conteúdo,

das páginas às telas, tem parte suprimida, fato esperado entre um livro de quatrocentos e oitenta e cinco páginas, e um filme de cento e vinte e cinco minutos de duração. Como citado anteriormente, seus elementos intertextuais e interdisciplinares (Stam, 2006) não só são mantidos, mas utilizados no mesmo momento em que estão no livro, e no filme. Tais elementos parecem mergulhar no espaço diegético, e inflar, ou ainda, dilatar a *mise-en-scène* para que as relações entre as personagens se tornem um latente e constante conflito existencial e identitário, para além de uma eventual demarcação temporal que delimite sua extensão narrativa.

Basicamente, o livro e o filme, *Cinquenta Tons de Cinza* contam a história de Anastasia Steele. Uma inocente estudante de literatura que se apaixona pelo jovem milionário Christian Grey. Anastasia, ainda virgem, aos vinte e dois anos, trabalha em uma loja de materiais de construção. Grey, ao contrário, com menos de trinta anos comanda uma multinacional. Controlador e atormentado, ele esconde seu passado, e oculta que é adepto do sadomasoquismo. Apesar de tão distintos, ambos se sentem atraídos. Ana, parece finalmente disposta a se entregar ao seu primeiro amor. Christian também admite que a deseja, porém desde que dentro de suas preferências sexuais. Em um enredo até então aparentemente clássico, Ana hesita, mas embarca nesta relação, ainda que nesta trajetória, ela perca sua virgindade sob um universo moral questionável. Steele descobre não só os seus mais obscuros e perversos desejos, como também os desejos e o conturbado passado de Christian Grey.

Ressaltamos que aqui não se pretende efetuar uma análise qualitativa do que fora mantido do livro no filme. Ambos são discursos distintos, matrizes distintas, que quando abordadas sob um viés colaborativo (Stam, 2008) podem garantir um amplo embasamento para o estudo da adaptação da literatura no cinema contemporâneo. O livro *Cinquenta Tons de Cinza* surge em 2011, quando Erika Leonard James, até então produtora executiva de televisão em Londres, larga sua profissão para se dedicar a publicação dessa sua primeira ficção. Entre embates críticos e editoriais que tentavam a denominar como *best-seller*, ou ficção erótica, a indústria cinematográfica logo tratou de levá-lo para as telas. Sob os comandos da produção e distribuição da *Focus Features* e *Universal Pictures*, o livro de E.L James passou pela adaptação da roteirista Kelly Marcel, até chegar à direção de Sam Taylor-Johnson. Lançado em 2015, o filme *Cinquenta Tons de Cinza*, até teve um desempenho comercial considerável, atingindo um faturamento mundial na casa dos quinhentos milhões de dólares, originando uma série de subprodutos, marcas licenciadas e reedições de seu livro de origem.

Mais importante do que construir um arco narrativo clássico (Comparato, 2000: 26), com início, clímax e solução dos conflitos, o filme ocupou-se em mostrar o universo do sadomasoquismo, bem como suas regras as quais a protagonista se submeteria. A inadequação do corpo à identidade, fato provocador do eu lírico de Anastasia Steele no livro, no filme fora transposta a uma imagem dúbia não necessariamente dentro dos padrões do melodrama clássico.

Esse eu lírico vai para a superfície do corpo da personagem e a silencia. Nesta superfície, ainda temos, como contraponto, um padrão de beleza dentro do *star system* hollywoodiano, associado à atuação de Dakota Johnson[3], porém sobreposto por indumentárias, de figurino e maquiagem, que a afastam de uma aparência sensual. Esta rarefação de diálogos também é transposta à Jamie Dornan, intérprete de Christian Grey. Forma-se aqui um jogo cênico latente e constante ao longo de todo enredo, aonde predomina uma ambivalência mímica do corpo (Bhabha, 2013)[4]: há uma aparência em contraponto com uma essência, impressa na face que quer promover um discurso contrário ao das ações físicas executadas. Essa ambivalência mímica, física e performática parece enfatizada pelas referidas interdisciplinaridades e intertextualidades citadas, e desloca esse jogo cênico por todos os espaços diegéticos que o filme percorre. Reforça-se aqui que esta ambivalência, amparada nestes elementos, torna a *mise-en-scène* aplicável a qualquer contexto, ou tempo diegético. O filme fica assim plausível, mas não obrigatoriamente aceitável, seja no século XXI em Seattle, ou no século XIX na literatura hardiana como a própria Anastasia Steele indaga "- De que crônica medieval você escapou? Parece um cavaleiro cortês" (James, 2015: 65).

Ainda que sua finalização e distribuição tenham amenizado o sexo explícito, ou sua penetração propriamente dita, há o impacto que o filme promove com os tabus do sadomasoquismo e a construção dos corpos e aparências de suas personagens. O par romântico é posto à prova para que se estabeleçam suas relações, entre o transar ou não transar sob os aparatos da dominação. Seus passados e definições de caráter, apesar de latentes, impressos na instância corporal de cada um deles, cedem passagem para a negociação do coito perverso ao longo de todo o enredo. São as adversidades desta negociação que levam ambos a transitarem pelos espaços diegéticos da trama. A busca, ou o trânsito espacial, não tem aqui a função de

3 Intérprete de Anastasia Steele no filme.

4 Há quem possa considerar o livro O local da cultura (2013), de Homi Bhabha, somente um estudo social e antropológico. Mas os conceitos de Robert Stam anteriormente citados, enfatizam aqui a intertextualidade e interdisciplinaridade que Bhabha também aplica na crítica literária de seus estudos.

solucionar o conflito, ela entra como uma procura para se estabelecer a arena para o jogo cênico e performático que ambas as personagens buscam instaurar entre si.

Nesta tramitação a ambivalência mímica (Bhabha, 2013) que cada personagem estabelece em sua relação com seu meio social, gradativamente é substituída pela ambivalência erótica que cada um constrói para o contato e a literal troca de fluídos corporais com o outro (Butler, 2003). Na esfera social, a jovem protagonista, apesar de inocente, não teve um passado familiar de referência e não se demonstra abalada por isso. Sua mãe está no quarto casamento e Anastasia fora criada pelo seu segundo padrasto. Apesar de trabalhar em uma loja de materiais de construção, ela buscar lazer com os amigos da universidade: através do consumo excessivo de álcool em festas e comemorações.

Já o milionário Christian Grey, no âmbito social, percorre seu universo profissional de sucesso rodeado por belas mulheres. Nunca tivera caso com uma delas. Fora abduzido pelo universo da dominação quando conheceu Elena Lincoln (Kim Basinger), sua sócia, ex-namorada e melhor amiga de sua mãe adotiva. Grey não reluta em falar desta sua relação com Anastasia. Tão pouco tivera sua sexualidade questionada até conhecê-la. Apesar de sua infância traumática, Grey é construído como frio, obsessivo e controlador, proposta esta que logo torna-se dúbia ao demonstrar sua rejeição pelo contato físico. No sexo, ele toca, e domina, mas não suporta ser tocado. No peito carrega as cicatrizes dos abusos que sofrera quando criança. Por isso, transa de camiseta, e fica aquém de um padrão heteronormativo do cinema clássico.

Essas relações ambivalentes para com seus respectivos meios sociais são mantidas e ressaltadas colocando-os em planos como observadores, que trazem para a superfície de suas ações e atuações o incomodo do local onde estão. Quando Anastasia e Christian se encontram no filme, ambos mantêm esse dialogismo, até se deslocarem e se isolarem do meio social para a resolução do trato que têm em aberto, adentrando assim um novo jogo, uma nova performance: o modo operacional da dominação em um ato sexual.

Esta questão, em especial, é retratada no filme como um dos momentos em que a *mise-en-scène* torna-se suspensa do atual espaço diegético. Não há drama, nem ressentimentos, ou lágrimas. Anastasia após ter passado em consulta com uma ginecologista, aos mandos de Grey, ainda está indecisa sobre a formatação que o seu primeiro relacionamento amoroso terá. Christian a propõe uma **amostra grátis** (grifo nosso), uma experimentação dos acessórios que estão no Quarto Vermelho. Trata-se de um cômodo isolado que ele possui em seu apartamento. Nele, a direção de arte opta por caracterizá-lo com uma ambiência do século XIX,

destacando-se assim, para além do resto do trabalho executado em todo filme. Assim como no livro de E.L James, Sam Taylor-Johnson e Kelly Marcel, diretora e roteirista de *Cinquenta Tons de Cinza*, optam por demonstrar mais do que um eventual constrangimento, enfatizam a epifania de Anastasia ao encontrar chicotes, grilhões, amarras e outros instrumentos de dominação. Há uma minuciosa descrição de Anastasia deste ambiente, no livro, que no filme é construída por sua cinematografia. Essa lhe silencia, e passa essa sensação para a superfície de sua atuação, de seu corpo.

Não há qualquer relação que a decupagem do filme, ou mesmo sua montagem, trace para já adiantar uma revelação ou indícios desta locação anteriormente na trama. Aqui a intertextualidade e a interdisciplinaridade ganham destaque pois direcionam assertivamente o enredo para a única busca do filme: o sexo sob as normas do sadomasoquismo. Anteriormente as artes plásticas, mais especificamente o estilo *trompe l'oeil* e as falsas dimensões de sua forma, pode ser considerado como uma alegoria entre a superfície a profundidade do caráter das personagens. A literatura de Thomas Hardy, sobretudo, Tess, protagonista de seu livro *Tess of the d'Urbervilles* (1891)[5], é citada por Anastasia como uma ironia ao seu próprio destino: uma jovem inocente que relutou em embarcar em um novo universo sem volta.

Há ainda as músicas que compõem a trilha sonora do filme: ora utilizadas como instância narrativa (Aumont, 2012), ora utilizadas como aparato melodramático, extra-diegético, climatizador da *mise-en-scène* (Tragtenberg, 1999). No Quarto Vermelho, a música em especial não só sublima essas funcionalidades, como também reforça a importância da intertextualidade e da interdisciplinaridade na adaptação literária no cinema contemporâneo. Christian e Anastasia adentram este novo espaço na trama. Ela tem o referido tempo para adequar-se aos aparatos do novo universo que conhecerá. No ímpeto de reduzir os diálogos, e deixar transparecer as sensações que o livro constrói neste momento, Christian apenas lhe passa as sensações de como deverá agir em experiências futuras. Lhe aguardar ajoelhada, trajando apenas calcinha, com o cabelo trançado, quieta e de cabeça baixa, próximo à porta de entrada.

Acatando tais instruções para sua primeira experiência, Anastasia assume sua posição de dominada. Christian, sem camisa, assume o papel de dominador. A ambivalência mímica presente até a entrada neste ambiente ganha novos

5 No livro de Hardy, também adaptado para o cinema pelo diretor Roman Polanski em 1979, a jovem e humilde Tess, em busca da herança que acredita lhe ser de direito, acaba literalmente estuprada pela pela aristocracia rural britânica do século XIX.

significados e funções narrativas. A jovem estudante de literatura, de certo dominada pelo regime capital, assume a função de dominada pelo regime sexual, revelando o prazer, e ocultando a dor das agressões que ali vivencia. O jovem milionário, controlador, vai do seu torturante passado de abusado na infância, para o papel de abusador. Ao amarrar Anastasia, ele sem camisa, pode impor sua sensualidade, mesmo que tenha que expor suas cicatrizes do passado, agora ele não será tocado. A performatividade passa a ilustrar as sensações físicas que estes registram nas superfícies de seus corpos.

Uma música adentra a narrativa, ainda que em uma instância extra-diegética, seu ritmo demarca as ações físicas de cada plano desta cena. Christian amarra Anastasia e o casal transa[6] ao som de uma regravação - **e porque não adaptação?** (grifo nosso) - de *Crazy In Love* (2003), da cantora Beyoncé.

O modo como o filme relê este momento do seu livro de origem, pode ser considerado como um dos motivos que levou a crítica denominá-lo como espetacularização da pornografia. Retomando os conceitos de Judith Butler citados no início deste texto, nesta cena, temos um corpo que "parece ser um meio passivo, que é significado por uma inscrição a partir de uma fonte cultural representada como externa em relação a ele" (Butler, 2003: 223). Esta passividade pode incitar um conflito entre o padrão de beleza que a leitora do livro fazia do seu corpo, e de sua identificação com o corpo de Anastasia, de E.L. James, contra o padrão de beleza que a industrialização cinematográfica, e o seu *star system*, expõem do corpo da atriz Dakota Johnson. Construindo-se assim, uma situação limítrofe entre o prazer e a submissão, por vezes questionados nos estudos feministas.

Este evento ainda arca com a cinematografia que lhe é agregada. Além da velocidade das ações coincidirem com o novo ritmo dado à letra de *Crazy In Love*, a linguagem clássica do cinema dá passagem a uma montagem e uma maquinária que enfatizam a indecisão de Anastasia. Por um momento a câmera gira em um *travelling* circular, e quebra o eixo de olhar, estabelecido entre ela e Christian. Neste *faux raccord* (Rodrigues, 2002) estabelecido, *inserts* dos corpos das personagens são utilizados, propondo uma nova leitura do puritanismo presente na escrita de E.L. James. Pode-se assim dizer que a polêmica do filme *Cinquenta Tons de Cinza*, em relação a sua obra de origem, está em reinscrever "efetivamente as fronteiras do corpo em conformidade com novas linhas culturais" (Butler, 2003: 229).

6 Disponível em: <https://goo.gl/HKFCVL>. Acesso em: 05 nov. 2017.

O prazer e a submissão que aqui questionam o feminismo contemporâneo, são expostos em uma estética efêmera, que vêm como a velocidade inicialmente citada, e ainda não se adequam totalmente à crítica omnidirecional e à teoria do audiovisual. Ambas, em um ato de defesa praticam uma "expulsão seguida por uma repulsa que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas" (Butler, 2003: 231). Há uma propensão em ainda se exigir um discurso fiel a sua matriz de origem, frente a um regime social que ainda resta, quando se pode investigar muito mais.

A partir do momento em que em *Cinquenta Tons de Cinza* o sexo sai do imaginário do leitor e é explícito à visão do espectador, ele traz à tona o limite que o corpo constrói na produção cultural entre valores internos e externos do sujeito, apesar de mantidos enquanto díspares, para uma regulamentação social ainda que forçada. Não por isso, esses valores criam metáforas entre língua e imagem que ao menos apontam, para a abordagem de fantasias, temidas e desejadas. Estes elementos, quando determinados na ficção escrita, e mantidos ficção cinematográfica ainda têm outras funcionalidades que vão além da teoria do audiovisual propriamente dita. Eles fomentam a comercialização do filme, sua distribuição, além da criação de temas e discussões de seu conteúdo em outras mídias.

A cena posta aqui em questão ressalta que uma abordagem interdisciplinar, e não somente narratológica ou discursiva, pode melhor colaborar com a teoria do audiovisual para investigar relações entre o cinema e a literatura, o hibridismo e a convergência de mídias, sobretudo, na contemporaneidade. As relações intertextuais e interdisciplinares presentes na imagem, enquanto unidade dramática desta análise, permitem também uma adequação para a criação do roteiro audiovisual, elas nos trazem uma ampla visão dos corpos enquanto conjuntos de significados, internos e externos, passíveis de inseri-los nas mais recentes linguagens e estéticas cinematográficas.

Bibliografía

Aumont, Jacques (2012): *A Estética do filme,* Campinas, Ed. Papirus.

Bhabha, Homi (2013): *O local da cultura,* Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, Ed UFMG

Butler, Judith (2003): *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade,* Trad. Renato Aguiar, São Paulo, Ed. Civilização Brasileira.

Comparato, Doc (2000): *Da criação ao roteiro,* 5a ed., Rio de Janeiro, Ed. Rocco.

Gaudreault, André y Jost, François (2009): *A narrativa cinematográfica,* Brasília, Ed. UnB.

Hardy, Thomas (2014): "Tess of d'Ubervilles", en *Classic Fiction - The classic works of Thomas Hard,* Londres, Ed. Bounty Books.

Howard, David y Mabley, Edward (1999): *Teoria e Prática do Roteiro: Um guia para escritores de cinema e televisão,* 2a ed., São Paulo, Ed. Globo.

James, E.L. (2015): *Cinquenta Tons de Cinza,* Trad. Adalgisa Campos da Silva, Rio de Janeiro, Ed. Intrínseca.

Jenkins, Henry (2008): *Cultura de Convergência*, Tradução Susana Alexandria, 2a ed., São Paulo, Ed. Aleph.

Ramos, Fernão (2003): "O lugar do cinema", en **Fabris, Mariarosária et al. (Org.)**, *SOCINE III, Estudos de Cinema,* Porto Alegre, Ed. Sulina.

Rodrigues, Chris (2002): *O cinema e a produção*, Rio de Janeiro, Ed. DP&A/FAPERJ.

Stam, Robert (2008): *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação,* Belo Horizonte, Ed. UFMG.

——— . *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.* Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 05 nov. 2017.

Tragtenberg, Lívio (1999): *Música de Cena*: *Dramaturgia Sonora,* São Paulo, Ed. Perspectiva/FAPESP.

Thomasseau, J.M. (2005): *O Melodrama,* Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon, São Paulo, Ed. Perspectiva.

Tomachevski, Boris (1982): *Teoria de la literatura,* Madrid, Ediciones Akal.

Referência Fonográfica

Beyoncé feat. Jay Z. *Crazy In Love*. in. *Dangerously In Love*. Intérpretes: Beyoncé, Jay Z. Estados Unidos: Columbia Records, 2003, 1 CD.

Referência Filmográfica

Cinquenta Tons de Cinza (*Fifty Shades of Grey*). Direção: Sam Taylor-Johnson, Roteiro: Kelly Marcel, Produção: Michael de Luca, Intérpretes: Dakota Johnson, Jamie Dornan, Jennifer Ehle e outros. Universal Pictures, 2015, DVD, 125 min., som, cor.

El trabajo de la mirada: guardias de seguridad en el cine latinoamericano contemporáneo

MERCEDES ALONSO
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Las formas de mirar han ocupado temáticamente al cine: espías, fotógrafos, voyeurs, vigilantes son objeto de películas que hacen de su mirada un eje narrativo y un recurso que organiza las imágenes. Entre ellas, la argentina *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006), la uruguaya *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) y la chilena *Ilusiones ópticas* (Christian Jiménez, 2009) enfocan diferentes subespecies del guardia de seguridad. La figura y la mirada de esos sujetos se vuelve problemática por su colocación particular como trabajador en supuesta alianza con el patrón cuyo cuerpo o propiedad debe proteger y que dirige su mirada vigilante. En este análisis busco indagar en el sujeto, cómo lo ve el cine, cómo se filma un trabajo que consiste en una casi total inactividad, cómo se mira a alguien cuya única función es mirar, y en su mirada, qué o a quién mira, con qué tecnologías y qué hace con esas imágenes.

Los dos aspectos aparecen atravesados por la contraposición entre el mundo laboral y el privado en cuyos contrastes y continuidades se revela la construcción del guardia como trabajador y también el estatuto de una mirada que vigila o espía según esté legitimada o no por algún poder. Bajo el supuesto de que la emergencia de una "civilización de la mirada" como la que analiza Gerard Wajcman (El ojo absoluto) produce nuevos relatos cinematográficos, este trabajo empieza a indagar en los trayectos de estas miradas vigilantes y en los relatos y géneros que las enmarcan.

Las formas de mirar han ocupado temáticamente al cine: espías, fotógrafos, voyeurs, vigilantes son objeto de películas que hacen de su mirada un eje narrativo y un recurso que organiza las imágenes. ¿Cómo filmar a quien mira? Una lectura posible del texto "Trabajadores saliendo de la fábrica" de Harun Farocki indaga en la relación entre vigilancia e historia del cine; la película de los Lumière sería la "precursora de las tantísimas cámaras de vigilancia que hoy en día producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para proteger la propiedad privada" (194). Si bien esto remite a los trabajos del autor sobre esas imágenes de vigilancia como una forma de representación –y no de mero registro neutral– que afecta los temas y géneros del cine, lo retomo para pensar dos películas latinoamericanas de la primera década del siglo XXI. *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006) y *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) pasan de la imagen documental a la historia ficcional de los guardias de seguridad, introducen sujetos que anulan o ponen en cuestión el "a ciegas y automáticamente" de la producción de imágenes. El foco sobre el individuo y su mirada permite filmar películas sobre el trabajo, el otro gran tema del que se ocupa a Farocki a partir de los Lumière, con el cambio en la forma de trabajo como condición. Si la producción industrial "dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato" (195), ¿cómo se filma un trabajo que consiste en esperar? La pregunta entraña dos problemas. Cómo filmar un trabajo que consiste en una casi total inactividad, cómo mirar a alguien cuya única función es mirar y, por otro lado, cómo filmar esa mirada y qué hacer con las imágenes que produce, cómo integrarlas a las otras imágenes que componen los filmes. Esos problemas son los que estructuran este trabajo en torno a la representación de la figura del guardia de seguridad como trabajador y las formas en que el cine aprovecha su función como productor de imágenes.

El trabajo

Como trabajador, el guardia de seguridad es una figura particular. La función de vigilar supone una espera que afecta al cuerpo inmóvil que observa las pantallas (*Gigante*), que aguarda del lado de afuera de los espacios en los que realmente sucede algo o que sigue a su empleador-custodiado como una sombra (*El custodio*). Por otro lado, en términos de clase, introduce una contradicción. El vigilante es un trabajador en alianza con el patrón. En *El custodio*, Rubén debe proteger la vida del Ministro; en *Gigante*, en cambio, Jara custodia los intereses económicos de sus empleadores como guardia de seguridad del supermercado. La diferencia en el objeto de vigilancia impone otra que atañe a la relación entre clases. Rubén trabaja

solo, es el único custodio del Ministro y no tiene relación con pares. Jara, en cambio, tiene compañeros con los que comparte tiempos y espacios. En el supermercado las relaciones laborales son visibles, los trabajadores incluso hacen huelga que define un sujeto colectivo.

La película de Biniez, sin embargo, usa ese eje, sus participantes, espacios y hechos para construir otro conflicto de corte personal. Jara ocupa su tiempo laboral mirando las pantallas que reproducen las imágenes tomadas por las cámaras de seguridad dispuestas en todo el local. La historia aparece recién cuando el dispositivo cambia de función: el guardia observa a Julia, una compañera que le gusta. La vida personal se superpone al trabajo y el vigilante deviene voyeur, sujeto de una mirada que no está legitimada por un poder. No se trata de un pasaje sino de una intersección porque lo que captan los ojos vigilantes del guardia y de la cámara es la vida laboral de la mujer.

Esa superposición devuelve al primer punto conflictivo de la figura del guardia de seguridad: la alianza con el patrón, que es ambigua cuando Jara elige no denunciar los robos de otra trabajadora de limpieza pero se encarga de llamarle la atención y deja de funcionar cuando crea una distracción para evitar que Julia sea reprendida por un supervisor. La opción de solidarizarse con la compañera es sentimental y no política y la película lo deja bien claro frente a la huelga. El conflicto sirve para marcar diferencias entre empleados y guardias, quienes permanecen dentro del supermercado, uniformados y en funciones. La línea de protesta que trazan los cuerpos de los primeros frente a las puertas del supermercado señala un límite que Jara cruza igual que todos los días, como si volviera a tejer la alianza que define su función. Sin embargo, la escena marca la ambigüedad: él está retomando su puesto después de haber sido suspendido pero ni entra a trabajar ni entra con el uniforme, que también marca una diferencia visual entre los trabajadores, sino que ingresa para constatar si Julia es una de las empleadas despedidas que motivaron la protesta. Nueva superposición: la búsqueda, que es personal, empieza con las cámaras y sigue por los pasillos del supermercado, el medio y el espacio de trabajo de Jara. La música, en cambio, repite la que acompaña las escenas de persecución por la calle. Lo personal se adueña del espacio laboral. La opción es visible cuando Jara, que termina por descubrir el despido de Julia, responde con una violencia desatada que atenta contra los bienes que su trabajo lo obliga a proteger y lo distingue de sus compañeros que, uniformados, se ocupan de reprimirlo.

La fuerza destructiva, opuesta a la fuerza de trabajo que en este caso no es productiva pero sí de preservación, no tiene causas ni fines político-gremiales sino personales. Es una acción individual que responde a la furia causada por una situación

de desempleo también individual, diferente del reclamo colectivo que guía la protesta puertas afuera. La resolución del conflicto demanda la salida del espacio y los roles laborales. Ni Julia es empleada ni Jara es guardia de seguridad cuando finalmente se encuentran en el espacio abierto y destinado al ocio de la playa.

En *El custodio* la alianza con el patrón es mucho más evidente porque el empleador es también el custodiado. La relación se vuelve mucho más cercana en términos corporales. Rubén está físicamente pegado al Ministro todo el tiempo. Si *Gigante* superpone lo laboral y lo personal, la película de Moreno los fusiona. El custodio es la sombra de aquel a quien vigila. La lealtad absoluta se pone en evidencia por el absurdo. Cuando busca a la hija del Ministro del colegio, Rubén impide que el novio suba al auto porque no puede admitir a nadie que no sea de la familia. La apelación irreflexiva a normas precisas que recita de memoria habla de una forma de trabajo y de la disolución del sujeto en su función.

En paralelo a la desaparición de su privacidad –la subjetividad y el tiempo personal–, Rubén vigila la vida personal del Ministro, lo que remarca la distancia entre ellos: quién tiene y quién no, al menos dentro de esa relación, derecho a tal cosa. Bastaría confrontar las escenas de vida familiar: la apacible tarde del Ministro en una estancia y el accidentado festejo de cumpleaños de Rubén en un restaurante chino. El trabajo tiene la misma lógica en los dos ámbitos: Rubén mira pero no participa. Cuando lo hace, como cuando el Ministro le pide que dibuje algo para mostrarle a su amigo extranjero, solo refuerza la lógica laboral: Rubén cumple cualquier orden sin inmutarse aunque su cuerpo se muestre incómodo frente a la visibilidad. La escena del dibujo, justamente, caracteriza al vigilante, Rubén dibuja porque es un observador, sus ojos están más en el modelo que en la hoja donde lo reproduce. La película, sin embargo, se llena de espacios que se sustraen a la vigilancia: las reuniones a puertas cerradas o el encuentro del Ministro con una amante. Hay puertas que se cierran o una cortina que se corre varios pisos más arriba de donde permanece Rubén; la función es idéntica, escindir el espacio de acción de uno del espacio de espera del otro.

Del lado de Rubén, la fusión entre vida privada y laboral tiene otro sentido, una cierta disolución de la primera en la segunda, posible epifenómeno de la lógica laboral que comparte con Jara, la invisibilidad del vigilante. Pero además, el tiempo laboral, que Moreno convierte en eje de *Reimon* (2015), coloniza la vida privada de Rubén que es inexistente o está atrofiada, al menos para nuestros ojos de espectadores vigilantes-voyeurs. Frente a la inaccesibilidad de Rubén, la superposición se manifiesta en los personajes secundarios. La sobrina que trabaja limpiándole la casa remarca la fusión de los vínculos; la prostituta, que atiende en la casa que

comparte con su madre, la de espacios. La delimitación es sutil, la luz que se apaga en el cuarto oscurece la mitad de la pantalla pero deja a la vista la parte no laboral de la casa que, sumada al sonido constante de la televisión, subraya la continuidad entre los espacios.

En la vida de Rubén habría que pensar dos series de imágenes. Por un lado, la casa, caracterizada por el desorden abandonado de un lugar que no se habita, en el que Rubén parece estar de paso. Quizás un único momento de intimidad, prácticamente invisible por lo fugaz y oscuro, en que se sienta a la mesa con los dibujos que momentos antes señaló que prefería mantener ocultos. Por otro lado, la salida con la familia, el único momento de ocio en que se incrusta el orden laboral cuando Rubén saca el revolver para resolver una situación cotidiana. Si el espacio de la casa carece de intimidad porque el tiempo de trabajo sujeto a los vaivenes de la vida de otro lo impide, la imposibilidad de separar ámbitos y lógicas supone una desaparición del yo, la imposibilidad de abandonar una rutina laboral que queda impregnada en el cuerpo, a la manera de Chaplin en *Tiempos modernos*.

A la inversa los pocos destellos de vida privada-interior aparecen en el tiempo-espacio del trabajo. No se trata de desvíos en la trama, como el corrimiento del objeto de vigilancia que protagoniza Jara, sino de gestos menores. En la misma escena con la hija del Ministro en que Rubén revela obediencia ciega y total a su patrón, se produce su única desobediencia, un desliz de la mirada. Si al Ministro le mira la nuca, a la hija la espía por el espejo retrovisor mientras toca a su novio. Rubén bloquea velozmente la imagen porque la desviación privada vulnera el cuerpo que debe proteger, pero sobre todo porque deviene voyeurismo y se aparta de sus funciones.

Las otras intromisiones de la intimidad ocurren durante los tiempos de espera en que Rubén se separa del cuerpo que protege y habla con otros guardias. El deber laboral interrumpe las dos conversaciones y el voyeurismo de los espectadores ante la vida privada. Las escenas son casi idénticas: en ambas Rubén mira por la ventana y otro guardia en su misma situación de espera se le acerca e inicia un diálogo. En la última de las conversaciones, se descubre el pasado militar de Rubén; en la anterior, que no conoce el mar pero quiere hacerlo. La sustracción del tiempo-espacio de trabajo hacia ese espacio de deseo organiza una oposición, similar a la de *Gigante*, que construye una premisa para el final. Cuando Rubén le dispara al Ministro y se fuga hacia el mar, se evade de la relación laboral y de la identidad que había generado a partir de ella de tres maneras: porque invierte su función al atentar contra el cuerpo al que tenía que proteger, porque la vigilancia pierde su objeto y porque se mueve traccionado por el deseo. La fuga a la playa no es la evasión de la ley y la búsqueda de anonimato tan frecuente en el cine sino que es el motor de la acción.

No hay nada en ese asesinato más que la posibilidad de hacer el viaje, de interrumpir la relación laboral y dejar de ser el custodio[1]. Rubén sale sucesivamente de la habitación donde está el Ministro, del edificio, de la ciudad, del auto y finalmente del plano. Su desaparición de escena y el fin de la película coinciden en el momento en que se borra la identidad laboral que le da nombre.

La mirada

Esa coincidencia entre el fin de la película y la visibilidad del personaje interroga el lugar del espectador como vigilante o voyeur y el estatus de las imágenes. La secuencia inicial de *El custodio*, desde el comienzo hasta el título, establece las tres miradas que aparecen intercaladas a lo largo de la película.

La cámara-espía mira a Rubén a través de la puerta del baño, del espacio donde se viste, lo sigue por un pasillo, adentro de un ascensor, adentro del auto y contra el ventanal desde donde él mira al estacionamiento. Los planos generales toman el arreglo del chaleco antibalas, la espera del auto en la calle, la llegada del Ministro y de nuevo a Rubén esperando que termine la reunión. Los planos subjetivos corresponden a Rubén, vemos lo que él ve desde el auto o desde el ventanal durante la espera y se nos cierran las mismas puertas. Pensando en esta mirada, Maite Alberdi (2009) habla de Rubén como un "héroe óptico" que determina la estética de la película.

El cierre de la secuencia introduce la incertidumbre sobre la atribución de esas imágenes. Un plano del cielo, otro de los autos en el estacionamiento, idéntico al que antes se atribuía a Rubén, parecen corresponder a la serie de subjetivas.

[1] El asesinato del Ministro y el final de la película han suscitado varias lecturas. Racciatti (2007) señala que el asesinato es una forma de generar visibilidad y que la salida del plano de Rubén en la playa indica un suicidio; Alberdi (2005), en cambio, sostiene que el asesinato busca ponerle fin a la espera de un ataque que nunca llega, Rubén incurriría en la paradoja de justificar su función realizando una acción opuesta.

Sin embargo, esta vez él es uno de los que sube al auto. Hay otros que espían a Rubén. Los de la secuencia inicial resultan imposibles de atribuir. Más adelante, la mirada desde el asiento de atrás del auto puede ser la de quienes viajan allí, siempre del lado de los patrones, mientras que la que espía a Rubén a través de las puertas tiene un sujeto posible solo en la secuencia del estudio de televisión en la que la mirada que mostraba a Rubén esperando se atribuye al hombre que le indica que no puede fumar, de nuevo la mirada espía del lado de quien, al menos transitoriamente, ostenta algún tipo de poder. Para todo lo demás, quedan los espectadores.

La secuencia inicial también define el eje de la mirada: qué y desde dónde se mira. Los planos iniciales muestran la recurrencia de ciertas posiciones: la mirada desde dentro hacia afuera del auto y las paredes vidriadas de todos los espacios donde se reúne el Ministro. Ambos son indicadores de visibilidad plena, son espacios o puntos de observación privilegiados para el "héroe óptico", a pesar de que no vea nada relevante a través de ellos. Las dos falsas subjetivas finales, entretanto, ejemplifican lo que puede ser mirado: el Ministro y sus ámbitos o los espacios abiertos. En esa contraposición –los planos se alternan sin conexión, el cielo hacia arriba, el estacionamiento hacia abajo– se juega toda la película: la mirada laboral y el deseo de fuga hacia el mar.

La gran diferencia con *Gigante* resulta del tipo de trabajo. Si en *El custodio* el punto de vista hace variar la posición de la cámara, en *Gigante* cambia directamente la cámara. La película alterna entre las imágenes a color con el blanco y negro del circuito cerrado de vigilancia. El procedimiento suele tomar la forma de un plano-contraplano de Jara y el monitor sobre el que interviene permanentemente: oprime botones para pasar de una imagen a otra, de una cámara a otra, o para hacer zoom sobre algún detalle en particular. Jara hace su propio montaje. La manipulación de las imágenes obliga a volver sobre Farocki: las representaciones que produce la cámara de vigilancia no son tan ciegas ni automáticas cuando hay un sujeto detrás.

De esa manera se construye la secuencia que introduce el conflicto la primera vez que Jara ve a Julia–antes, en el plano a color no mediado por las cámaras de

vigilancia, se han cruzado por el pasillo del supermercado sin verse, ambos absortos en su rutina laboral. En el monitor que mira Jara, aparece el choque de Julia con una pirámide de productos que se desmorona. La risa de Jara en el contraplano y como sonido en off de la imagen hace de la vigilancia una comedia, como cuando capta escenas de bromas entre empleados, que vira al drama cuando un supervisor llega a retar a Julia. Jara acompaña el giro en la trama con un zoom sobre los personajes y con el cambio de gesto que registra la cámara también más cerca. Unas y otras imágenes interactúan en la construcción del relato. A la acción en la cámara de vigilancia le corresponde, en la otra cámara, la comunicación de Jara por sistema interno para hacer ir al supervisor a otra zona del supermercado. El seguimiento de ese trayecto por el circuito de vigilancia alterna con las imágenes de Julia y una compañera ordenando la mercadería. Jara hace zoom progresivamente sobre la cara de Julia y el contraplano muestra su tercera expresión: el enamorado. Así como Rubén comete el crimen que estaba contratado para impedir, Jara comete una "profanación estética de los dispositivos", como la llaman Fischer y Caetano (2015:225): usa las cámaras destinadas al control como disparador del acontecimiento no programado, además de como recurso para su representación.

Las pantallas como objeto –y no como recurso– recorren toda la película y unen el tiempo de trabajo con el de ocio. La diferencia es que mientras las imágenes de un ámbito se funden con las del film, las otras no son visibles. Las excepciones son contadas. Jara mira a la pantalla de su televisor cuando reproduce una imagen de Julia tomada por las cámaras de seguridad (una grabación que él ha sustraído); un partido de futbol que lo distrae de la persecución y el videojuego que juega con su sobrino. Los espectadores solo vemos las primeras dos, además de su imagen multiplicada por los múltiples monitores de un sistema de seguridad expuesto en la vidriera de un comercio que él no registra porque está ocupado en el voyeurismo con que remplazó la vigilancia. Jara ignora el resto de las pantallas e incluso duerme en todas las escenas en que aparece frente al televisor. Cuando la pantalla del televisor entra en el plano, no cumple su función: la primera vez solo se ve lluvia y en la segunda está apagada y refleja la cara de Jara. A pesar de que ocurre después del despido, la elección de ese marco para el reflejo remite a la misma atrofia del trabajo: solo es visible lo que muestra la pantalla como en un espejo, el reconocimiento en la imagen que le devuelve el vidrio lo impulsa a salir a buscar a Julia.

Aunque en *El custodio* la vigilancia esté siempre mediada por el ojo humano, las pantallas reclaman ser pensadas si el tema es la producción de imágenes. La televisión reitera la del Ministro: hay una escena del comienzo en que aparecen las cámaras filmándolo –en un espacio al que Rubén no puede acceder porque está teniendo lugar la filmación–, luego su imagen multiplicada por los monitores del estudio y finalmente su reproducción en el programa que mira Rubén más tarde y frente al que se queda dormido. El dispositivo marca la distancia: a pesar de la cercanía física, Rubén accede a las imágenes del Ministro igual que cualquier otra persona. La televisión jerarquiza, es a donde quieren llevar a la sobrina para que triunfe como cantante y es la pantalla a la que Rubén no puede acceder salvo cuando se refleja en el vidrio de la televisión frente a la que el Ministro se queda dormido.

Las imágenes del Ministro en la televisión también muestran la invasión del trabajo sobre el tiempo libre, con la salvedad de que frente a la reproducción del Ministro Rubén puede permanecer indiferente y hasta cerrar los ojos.

Si las imágenes en las pantallas pueden ser ignoradas en una película que hace de la mirada un acto de cercanía física, *Gigante* pone las dos al mismo nivel. La cámara de vigilancia se desliza desde lo laboral a lo personal donde impera la mirada directa de Jara. La persecución de la mujer amada que Jara emprende a través del circuito cerrado continúa dentro del supermercado y sobre todo en la calle. Esa forma activa del voyeurismo –no contempla sino que persigue– produce otra serie de imágenes que no están mediadas digitalmente e intercalan subjetivas de Jara con planos generales. Las dos muestran el espacio entre los cuerpos: los planos que abarcan a ambos enlazan y explican los planos subjetivos en que la visión de Jara se entorpece por la distancia o los cuerpos que se interponen. Es el correlato invertido de la mirada de *El custodio*, siempre pegada a la nuca del Ministro o a la culata de su auto. En *Gigante*, el pasaje de la vigilancia al voyeurismo amplía la distancia: no existe el zoom y quien mira no puede ser visto. Los dos contemplan su reflejo, pero no son objeto de la mirada de nadie más. A pesar de la evidente presencia de su cuerpo, Rubén es invisibilizado como sujeto, ignorado por las cámaras y borrado físicamente de los espacios donde suceden cosas. Jara, invisible para aquellos a quienes vigila por la mediación tecnológica, se sustrae también a la mirada de Julia en el plano privado. En el supermercado, la distancia entre el vigilante-voyeur y el objeto deseado la marca el plano-contraplano entre el monitor y la cara de Jara. Afuera, cuando ella intenta entrar al local nocturno en el que él trabaja, la pantalla se divide para reunir los dos lados de la mirada en un solo plano: de un lado, él pegado a la pared en una zona de oscuridad, del otro, ella, su amiga y el compañero de Jara recortados contra la luz de la puerta abierta. Jara incluso cambia de imagen cuando Julia mira a la cámara de seguridad, forma absurda de ocultamiento que subraya la creencia distorsionada en la capacidad de las cámaras para verlo todo.

La película comparte esa fe. Las miradas se cruzan por primera vez en la cámara de seguridad de un kiosco en la que Julia descubre a Jara. El dispositivo no solo capta el acontecimiento sino que es el espacio en el que se produce. Toda la trama se juega en la construcción de los planos: la alternancia entre Jara y el monitor narra el enamoramiento, el primer encuentro es un cruce de miradas con la misma estructura escindida y mediado por la misma tecnología y el encuentro real se traduce en la reunión de los cuerpos en el cuadro. El plano final de *El Custodio* se puede conceptualizar de la misma manera –la narrativa se resuelve en el plano– pero es opuesto. La cámara toma la llegada de Rubén a la playa desde el asiento de atrás

del auto. El plano de la nuca de Rubén y el mar a través del parabrisas repite un formato recurrente de la vida laboral que termina cuando Rubén sale del auto y del plano. Si la historia de Jara termina cuando puede ser visto a la vez por la cámara y por Julia, la de Rubén termina cuando deja simultáneamente su función laboral, su posición en el auto y su punto de vista.

Los planos finales de las dos películas revelan que sus tramas dependen de la construcción de la mirada que hacen a partir de los vigilantes. Al revés de lo que postulaba Farocki, el tiempo después del trabajo no marca el comienzo sino el fin de las películas, cuando los personajes abandonan el espacio y el punto de vista de la vigilancia. La salida del trabajo, definitiva y no el fin de la jornada, no cambia, sin embargo, de sentido. La playa, lugar de ocio por excelencia en que las películas coinciden, es el escenario de emergencia de los individuos. Es imposible no pensar, en el ámbito latinoamericano, en *Obreras saliendo de la fábrica* de Joaquín Torres Leiva. La orilla del mar, donde las trabajadoras van después de cruzar el portón de la fábrica, se contrapone al espacio laboral por la luminosidad, la disposición de los cuerpos y la relación entre ellos. La distribución del tiempo del film entre ambos espacios, que hay que leer como un comentario sobre los Lumière y sobre Farocki, contrasta con la elección de *Gigante* y *El custodio*. En estas importa el tiempo de trabajo. Las películas terminan junto con la práctica de los trabajadores de la mirada que creaban u organizaban sus imágenes.

Bibliografía

Alberdi, Maite (2005): "El custodio. La seguridad a través de pantallas", en *La Fuga* 1.

Farocki, Harun (2013): "Trabajadores saliendo de la fábrica", en *Desconfiar de las imágenes,* Buenos Aires, Caja Negra.

Fischer, Sandra y Kati Caetano (2015): "Controle, fratura, profanação, escapatória: a poética do olhar em *Gigante*", em *Matrizes* vol. 9, nº2, jul-dez (223-235). DOI:http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v9.i2p.223-235

Racciati, María Emilia (2007): "La representación de las relaciones de dominación de clases después de la crisis de diciembre del 2001", en *Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, Mendoza, UNCUYO.

Modos de pensar las relaciones entre identidad, memoria e historia en ficciones y documentales

Genocidio y cine documental. Funciones, temas y estilos

LIOR ZYLBERMAN
CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio-UNTREF/Universidad de Buenos Aires

Resumen

Concepto acuñado por Raphel Lemkin, al genocidio se lo considera "el crimen de crímenes". En su extensa trayectoria, tanto la fotografía como el cine han servido para representar a las víctimas y dar prueba y testimonio de estos crímenes. En esa dirección, la presentación de películas documentales como evidencia en el Juicio de Nuremberg en 1945 marca un antes y un después: la imagen documental en movimiento alcanzó allí el estatus de prueba, de evidencia jurídica.

Desde aquel momento hasta nuestros días, el cine documental ocupa un rol de preponderancia para conocer y testimoniar sobre los genocidios. La temática ha sido abordada por diversos autores que se han concentrado en casos específicos. En ese sentido, nuestra interrogación no gira exclusivamente en torno a casos puntuales, sino que busca abordar al genocidio en tanto fenómeno social e histórico y las formas en que el cine documental lo ha representado.

De este modo, este trabajo se propone introducir una perspectiva multidisciplinaria que recoja y ponga en dialogo los principales aportes de los estudios sobre genocidio y los estudios sobre cine documental. Eludiendo la particularización de los casos, se dirige a generar una sistematización de los diversos abordajes para los diferentes casos con el objetivo de pensar tendencias generales (topos), motivos recurrentes en la representación y funciones retóricas-estéticas de los documentales sobre genocidios.

El siguiente trabajo se desprende de una investigación en curso, actuando como una presentación de las conclusiones provisorias antes que ofrecer resultados definitivos. Mi investigación tiene como objetivo estudiar la representación del genocidio en el cine documental y esta presentación es una primera aproximación a algunas categorías que proponemos para pensar las estrategias de representación del genocidio que los diversos títulos documentales han llevado adelante.

Los debates y algunos de los problemas a presentar no son nuevos, ni siquiera al momento de pensar la representación del genocidio. Si tomamos en consideración las propias reflexiones de Raphael Lemkin, el jurista que acuñó el término "genocidio", este nuevo concepto venía a nombrar un fenómeno viejo; por lo tanto, al pensar la representación del genocidio podemos colocarlo en una larga tradición que ha indagado formas de representar la violencia y, sobre todo, hechos de violencia en masa.

El Holocausto significó un quiebre en múltiples aspectos, desde históricos y sociales hasta artísticos y visuales. Sin embargo, no se debe perder de vista que décadas previas, durante las matanzas de los armenios por parte del Imperio Otomano, se llevaron adelante diversas estrategias de representación de este suceso, ya sea mientras estaba ocurriendo como inmediatamente después. El film *Ravished Armenia* (1918), por ejemplo, fue una película de ficción hecha por el American Syrian Relief con el objetivo de concientizar y recaudar fondos para ayudar a los sobrevivientes. Basada en las memorias de la sobreviviente Aurora Mardiganian, y siendo ella la actriz principal, esta película podría ser considerada como la primera película sobre un genocidio; en términos genealógicos, allí está el punto cero en la relación entre cine y genocidio.

Fue el Holocausto o las "atrocidades nazi", tal como fue denominado el hecho en los momentos de la liberación de los campos y durante los últimos años de la década de 1940, el que significó un cambio en la cultura visual occidental, estableciendo diversos modelos de representación que se expandieron hacia otros casos. Con el tiempo, esos modelos parecieron conducir hacia un paradigma; tal es así que, como afirman algunos autores, hoy existe un "imaginario genocida" fundado y construido a partir de ciertas imágenes icónicas y simbólicas del Holocausto (Torchin, 2007: 91-93). Emular dichas imágenes parecería autorizar a otros casos como genocidio y, a su vez, imágenes similares a aquellas permitirían comprender a otros casos como genocidio. Asimismo, este imaginario parecería establecer lo que un genocidio es, y en el caso de no presentar determinadas imágenes (como la pila de cadáveres) no pareceríamos estar frente a un caso.

Lo cierto es que los debates en torno a la representación del Holocausto dividió las perspectivas en dos grandes posturas: quienes sostenían la factibilidad de su representación y quienes sostenían su imposibilidad debido a la diferencia fenomenológica del propio Holocausto. Sin embargo, entrado el siglo XXI la posición que sostenía la imposibilidad parecería haber entrado en crisis; no porque el debate fuera "resuelto" sino porque, al menos en el cine documental, emergieron nuevas estrategias y problemáticas que no fueron pensadas o problematizadas entre las décadas de 1970-1990.

La pregunta entonces inicial, entonces, es la siguiente: ¿para estudiar la representación del genocidio en el cine documental debemos detenernos a pensar las problemáticas pensadas para el Holocausto? ¿Es este caso un límite que no permite estudiar otros casos o deben pensarse categorías específicas para el Holocausto y otras para los otros casos? (Moses, 2004). Al revisar la extensa bibliografía sobre el tema, encontramos un gran número de títulos dedicados al Holocausto, por sobre todos los temas, y en menor medida, incluso nula, a los genocidios de Ruanda, Camboya o la última dictadura militar argentina, por citar algunos. En los últimos años, a partir de la polémica suscitada por los films de Johsua Oppenheimer sobre el genocidio en Indonesia durante la década de 1960 –*The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2014)– se generaron acalorados debates en torno a estos y los problemas que suscitaban las técnicas utilizadas por el director[1]. En compilaciones se han abordado estos y otros casos, y en los últimos años se han publicado títulos que tratan de abordar la problemática desde una perspectiva que une "cine y genocidio"[2] como también publicaciones que ha pensado el cine sobre el Holocausto y otros genocidios[3]. En el dossier editado por Lawrence Baron prima una perspectiva que incluye al Holocausto junto a otros genocidios pero desde una posición diferenciada. Rebecca Jinks, en cambio, demuestra cómo el Holocausto ha servido de paradigma para pensar diversos tipos de representaciones (cine, literatura, museos). Con ello, el Holocausto queda así posicionado como el paradigma del genocidio y los análisis de sus representaciones parecerían ser también el paradigma a seguir. Finalmente, tanto las compilaciones de Jonathan Friedman y William Hewitt, que la presentan como como una "historia del genocidio en el cine", como la de Kristi M. Wilson y Tomás F. Crowder-Taraborrelli resultan un gran aporte al campo pero

[1] Véase, por ejemplo, el dossier especial que le dedicó *Film Quarterly* en su volumen 67, número 2 de 2013. He discutido este film en Zylberman (2015).

[2] Véase Friedman y Hewitt (2017) y Wilson y Crowder-Taraborrelli (2012).

[3] Véase Baron (2010).

destinan un capítulo a un caso y película en particular antes que esgrimir una perspectiva general y global.

A partir de lo expuesto, surge así uno de los interrogantes primordiales del proyecto: ¿cómo estudiar la representación del genocidio en el cine en tanto fenómeno social? ¿Cómo estudiar la representación *del* genocidio? ¿Cómo pensar *el* cine, y en esta ocasión en forma más específica el cine documental, *y el* genocidio? ¿Acaso los mismos problemas que surgen para representar el Holocausto han sido los mismos para representar el genocidio ruandés, por mencionar otro caso? A su vez, ¿qué podemos aprender de las estrategias de representación de éste sobre aquel?

Genocidio

Desde una perspectiva sociológica entendemos al genocidio como una práctica social, una "tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (...) de dicha sociedad y del uso del terror para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios" (Feierstein, 2007: 83). Comprendiendo al genocidio de este modo no debemos pasar por alto lo que Pierre Bourdieu denominó "el sentido de las prácticas", elemento que apunta a reflexionar sobre las posibilidades de aprehender la lógica que ponen en marcha los agentes sociales que producen sus prácticas, que actúan en un tiempo y en un contexto determinado (Bourdieu, 2007). De este modo, una concepción sociológica del genocidio como la de Martin Shaw, en sintonía con la teoría de la acción weberiana y que desde ya no descarta la perspectiva del derecho, comprende que la destrucción de grupos sociales no implica solamente el asesinato físico como aniquilamiento corporal, sino que también considera la destrucción de las bases económicas, políticas y culturales (Shaw, 2007); tampoco debe pasar por alto el importante trabajo de Zygmunt Bauman, quien en su clásica obra intentó ubicar el Holocausto como producto de la modernidad y no una excepción histórica sociológica (Bauman, 1997). Los aportes fundamentales de todas estas posiciones es poder concebir al genocidio como un proceso y no como algo que ocurre en forma espontánea. Siguiendo algunos postulados de Norbert Elias, Christopher Powell comprende que el genocidio es una relación de identidad-diferencia (*identity-difference*) de violenta obliteración; el autor canadiense lo comprende de ese modo ya que remarca que es nodal entender al genocidio tanto como una relación como un proceso, y opta por el término obliteración ya que éste se refiere a anular pero

también a borrar, a no dejar rastros. Esta obliteración funciona no sólo objetivamente sino también subjetivamente ya que "el genocidio no sólo destruye la red figurativa del grupo de víctimas sino que también elimina las huellas de esta red de la experiencia del mundo de los perpetradores" (Powell, 2011: 84).

En los últimos años ha habido un creciente interés y una aceptación mayor (aunque a veces y en ciertos ámbitos sigue siendo un terreno ríspido) a estudiar las representaciones de los genocidios como parte integral de ese campo de estudios. Es decir, no sólo pensar su dimensión y análisis histórico, político, sociológico, etc. sino también sus formas de representarlo artística y visualmente[4], a pensar también las formas simbólicas, imaginarias e imaginales de tratar con ellos. Asimismo, en una cultura que se ha vuelto cada vez más audiovisual, el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza como también para la propia toma de conciencia sobre el hecho. Volvamos a citar el caso de *Ravished Armenia*: podríamos pensar que esto fue comprendido de manera muy temprana en 1918. Pero también lo comprendió Armin T. Wegner al tomar fotografías en forma clandestina de las deportaciones de los armenios, o la necesidad de los Aliados de filmar y fotografiar la liberación de los diferentes campos de concentración nazis para así utilizar el material como prueba, como evidencia. Asimismo, estimo que toda investigación que estudie la representación del genocidio no debe pasar por alto antecedentes históricos a fin de enmarcar el uso de las imágenes para representar hechos de violencia en masa, resultando importante señalar esta particular relación entre ver y conocer: si ante el genocidio parecería que nuestras categorías de análisis y percepción parecerían estallar, entrar en crisis, la prueba, la evidencia visual, sería el soporte de lo atroz, para que aquello que parece inimaginable se vuelva imaginable y acercado a nuestras posibilidades de entendimiento. Ya Robert Antelme, sobreviviente de los campos de Buchenwald y Dachau, escribió en uno de los primeros testimonios sobre los campos nazis: "estábamos efectivamente frente a una de esas realidades de las que se dicen que sobrepasan la imaginación. Quedaba claro entonces, que sólo por elección, es decir una vez más, gracias a la imaginación, podríamos intentar decir algo" (Antelme, 1996: 13); porque hechos como estos resultan inimaginables, hay que imaginarlos. Con ello, sugiero que por lo general todas las primeras representaciones audiovisuales de los diferentes casos nos exponen el horror. De este modo, parecería que una "pedagogía del horror" (Sánchez-Biosca, 2006) es la primera estrategia empleada: representar un genocidio significa descender a los infiernos, y las primeras

[4] Al respecto, véase Hirsch (2012) y Torchin (2012).

imágenes que nos traen son cadáveres, pilas de ellos. Lo hemos visto en la liberación de los campos nazis pero también en Camboya, en Ruanda, en Sri Lanka, en la apertura de las tumbas NN en Argentina[5]. En todos estos casos, las imágenes parecieron posicionarse como pruebas irrefutables de lo sucedido y la cámara como un testigo fundamental. Valga como ejemplo más próximo lo que sucedió hace poco: en 2016 la cadena BBC emitió imágenes que "finalmente prueban" el genocidio en Myanmar[6], el extermino de los rohinyás musulmanes en dicho país. ¿Resultan estas imágenes *una prueba* de lo que tantas denuncias verbales afirmaban? Ante esto, podemos formular una "contra" pregunta: ¿qué sucede cuando no hay imágenes del hecho? ¿Cómo representarlo? Los documentales ayudan a explicarnos lo sucedido, a establecer relaciones, a ofrecer interpretaciones, a dar cuenta de nuestro mundo, a tratar de encontrar palabras, aunque sea una ardua tarea.

En ese sentido, el cine documental posee un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios. Creemos que éste ha tenido una tarea por lo menos triple: ha funcionado como evidencia, ha colaborado en la difusión masiva de los casos, y ha formado, consolidado y servido de soporte de imaginarios colectivos en torno a los genocidios. En esa dirección, Bill Nichols identifica el papel "judicial e histórico" del documental y su utilidad en el abordaje de las acciones pasadas para recopilar un cuadro veraz de los acontecimientos; al igual que los hombres de ley, el documental "mira hacia el pasado y plantea preguntas en torno a '¿qué pasó realmente?'. Estas son cuestiones de datos e interpretación, donde la culpabilidad o la inocencia está en juego en relación con la ley y la verdad y la mentira en relación con la historia" (Nichols, 2001: 70). En tanto discurso, el cine documental también toma elementos de "la retórica judicial como de la retórica deliberativa" donde "las cuestiones públicas de la moral y la tradición, el valor y la creencia se ponen a prueba" (Ídem).

Cine Documental

El cine documental surge como oposición al de ficción, pero no necesariamente como una forma radicalmente opuesta. Ficción y no ficción comparten los recursos de la sintaxis cinematográfica desde sus primeras producciones y no es por esa vía

[5] En Argentina, durante la transición democrática, a este momento se lo denominó "show del horror". Véase Feld (2015).

[6] Véase el video en http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-38232929 [recuperado el 27 de diciembre de 2016]

donde hay que buscar las diferencias. Siguiendo a Carl Plantinga, el documental es una representación de veracidad expresa, "las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extrafílmica" (Plantinga, 1997: 43). En ese sentido, el documental aún conserva una relación particular con la verdad y el mundo histórico; de hecho, esta modalidad sigue siendo asociada a "lo serio", a lo "verdadero", a lo "objetivo" en el mundo de la vida cotidiana. Asimismo, el cine documental es asociado a lo sobrio y se ha transformado, en palabras de Nichols, en uno de los "discursos de la sobriedad" junto a (aunque como un jugador menor) discursos tales como la ciencia, la economía, la política, la educación y las leyes (Nichols, 1997: 32). Sin embargo, el cine documental es también el espacio de un cine abierto a la experimentación y al ensayo artístico, como lo prueban algunas producciones de la década de 1920 como las de Joris Ivens o Paul Strand, o incluso títulos más recientes que ponen a prueba la definición misma de cine documental como *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008).

Documental y genocidio

A partir de lo dicho, propongo trazar una línea recta imaginaria donde en un polo se ubicaría el documental como deseo de verdad y en el otro deseo de expresión, generando estos dos polos una tensión irresoluble entre sí pero que a su vez son inseparables ya que cada extremo posee a su vez componentes del otro. Por un lado, ello resulta de interés para pensar y observar cómo el cine documental ha sido siempre receptivo a cambios estéticos y de modalidades, a pesar de posibles disputas y discusiones nunca se ha cerrado en forma imperativa a un modo único y particular. Por el otro, resulta sugerente pensar cómo la representación del genocidio en el cine documental ha oscilado por toda esa recta. La propia pregunta en torno a la representación del genocidio ha tensionado y a la vez generado nuevas expresiones y formas documentales permitiéndonos pensar que esta relación no resulta marginal ni menor sino que sigue siendo uno de los tópicos que lleva al cine documental a transitar sus límites y posibilidades una y otra vez. En un polo, entonces, se encontraría el documental asociado a la evidencia, tanto el registro de imágenes de los hechos cuando éstos acontecían como su exhibición para dar prueba de lo sucedido, suelen ser "las imágenes de los liberadores" pero también son imágenes de los perpetradores o de testigos (*bystanders*), como el fusilamiento en Liepaja durante el avance de los Einsatzgruppen nazis en 1942 registrado por Reinhard Wiener o el

asesinato a machetazos en una barricada en Ruanda en 1994 registrado por Nick Hughes o de los fotoperiodistas que "descienden al infierno" al finalizar el exterminio. Aquí se presentan datos, se dice "esto tuvo lugar", el documento –el registro visual– se vuelve documental, el testimonio es la imagen en sí misma y en esta instancia no hay lugar para respuestas: es el horror en su máxima expresión. Cerca de ese polo también se encuentran las películas de "concientización", documentales que buscan movilizar y generar una toma de conciencia por parte del espectador de lo que acontece. En un siguiente lugar se ubica el deseo de narrar, de historizar, de establecer causas y consecuencias, los documentales exponen la historia, hacen uso del archivo creado a partir de la evidencia visual y en su uso se inicia un quiebre en la relación entre la evidencia y el documento: las imágenes ilustran la narración antes que ofrecer prueba y sus fuentes de origen son múltiple –desde películas de propaganda realizadas por los perpetradores hasta las filmaciones de los liberadores o de las víctimas–. Para narrar las historias también se apelan a entrevistas, contando así, al menos, de tres tipos de participaciones: los "expertos", brindando una perspectiva, una voz, formal, con una verdad epistemológica que no da lugar a refutación; el testigo-observador, que da su versión de lo que vio antes que un análisis crítico; y el testimonio de la víctima-sobreviviente, pudiendo resumir su posición a la noción ricoeureana de "yo estuve ahí" (Ricoeur, 1983). Estos testimonios no se dan en un contexto judicial sino que es la cámara la que crea y los posibilita, es por eso que podemos aquí meditar en torno a cómo en la instancia de toma de testimonio-entrevista la cámara se constituye como un agente de escucha.

En una posición intermedia entre ambos polos se encuentran aquellas producciones que exploran las ruinas, las huellas, en el presente: creando su propio archivo visual sobre el hecho pasado desde el presente. En el otro polo se encuentra, finalmente, el expresivo. En dicho lugar no se busca narrar la historia en términos generales sino en términos más particulares, a través de historias personales o familiares. No se buscan pruebas en las imágenes sino que se apela al archivo familiar, creando una tensión entre la historia pública y la privada-personal. Incluso, si esas imágenes no existen o no se pueden encontrar, éstas se crean: en ocasiones prima así la alegoría y lo simbólico antes que lo evidencial. No es casual que este polo haya sido transitado por realizadores que o bien sobrevivieron a regímenes genocidas o bien son descendientes directos de éstos, utilizando al documental como herramienta para la catarsis personal o como para abrir la "cripta familiar", para develar un secreto. En este polo, finalmente, no se busca *la* verdad sino *una* verdad. En este recorrido esquemático sostengo que el polo expresivo explora las consecuencias de los genocidios –sobre todo en los ámbitos familiares– mientras

que las otras tendencias buscan dar cuenta de las causas históricas, cronologías y características de los crímenes.

Motivos y funciones

Mi propuesta conceptual se sostiene en dos autores ya canónicos en el campo de los estudios sobre cine documental: Carl Plantinga y Michael Renov. Mientras que del primero sigo algunas de sus ideas en torno al cine de no ficción y su propuesta retórica; del segundo tomaré su idea de funciones. De este modo, Renov ha sugerido que en los documentales se hacen presentes cuatro funciones movidas por el deseo, impulsos que estimulan el discurso documental. Estas funciones "retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental no pretenden ser exclusivas o herméticas; la fricción, la superposición –incluso la mutua determinación– perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales" (Renov, 1993: 21). Las funciones que Renov desarrolló son: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar.

Retomando las ideas bosquejadas por este autor, mi intención estará en pensar dos ejes que actúan en simultáneo, ambos ejes permitirán ordenar y clasificar las diversas estrategias de representación de los genocidios, llevar adelante estudios comparativos y analizar qué interpretaciones sobre los hechos producen estos films. No es mi intención encontrar una "esencia" en la representación de los genocidios pero sí ciertas estructuras o tendencias sobre las que se montan los films. No comprendo a estas estructuras-funciones en forma rígida sino como flexibles y adaptables. Creo ante todo que estamos ante un determinado fenómeno que ha producido comportamientos y reacciones similares a lo largo de la historia, siendo cada caso único pero a la vez similar con otros.

Un primer eje, entonces, será llamado M. En este se encuentran los Motivos o Topos temáticos (motivos o configuraciones estables de varios motivos que son usados con cierta frecuencia) en los que se concentran las narrativas de los documentales. A este eje he llegado luego de una primera exploración de los diversos títulos, arribando a la conclusión provisora de que todos los documentales se refieren, en última instancia, a éstos ya sea en forma individual o en su conjunto. Asimismo, para este eje me baso en algunas herramientas teóricas desarrolladas por los diversos investigadores sobre genocidio y que resultan ser también parte de las discusiones nodales de este campo.

Un primer motivo o topo es "el elemento humano" (Alvarez, 2001: 18-27). Comúnmente se entiende este motivo desde la ya clásica distinción esbozada por Raul Hilberg: víctimas, perpetradores, *bystanders*. Esta tríada funciona como un tipo ideal que ha permitido reparar en los diversos actores que intervienen en un genocidio pero como contrapartida se lo ha criticado por pensar tanto a las víctimas como a los *bystanders* como actores sin acción. Con todo, para este estudio tomo esta tríada comprendiéndola en forma compleja y con matices; es decir, estos tres tipos ideales se caracterizarán por poseer acciones y reacciones. Las víctimas no serán meros sujetos pasivos sino que también llevarán adelante estrategias de resistencia y los perpetradores no serán vistos en forma inhumana o diabólica sino como actores que llevan adelante diversas acciones de exterminio de determinado grupo motivados por múltiples razones. En forma similar veremos cómo se construye el lugar del *bystander*, cómo se lo caracteriza y cómo se interpreta el conocimiento (o falta de) sobre los hechos. Este topo o motivo permitirá focalizar tanto en los actores que se presentan en los documentales como también a meditar cómo son representados, existiendo una tendencia a mostrar a la víctima y al perpetrador como absolutos: "pura bondad" versus "pura maldad, sometiendo en ocasiones la complejidad histórica a un proceso dual y binario. Con ello, resulta importante destacar que la figura central en el imaginario genocida, la voz autorizada, ha sido la de la víctima o, en todo caso, la del experto, llevando a que la voz del perpetrador fuera rechazada, minimizada o reducida a la idea de mal absoluto; es por eso que *The Act of Killing* causó tanta polémica ya que supuso un cambio radical del paradigma[7].

Un segundo motivo o topo dentro de este eje se remite a los espacios. Entenderemos por espacios a los lugares físicos donde se lleva adelante los procesos de exterminio, percibiendo dicho proceso como secuestro o deportación, diversas formas de tortura y el exterminio de los cuerpos. Quizá el campo de concentración resulta ser el espacio al que se remite el imaginario genocida; sin embargo, al pensar la representación del genocidio debemos ampliar las fronteras espaciales a fin de comprender los diversos espacios donde puede llevarse adelante la *conditio inhumana*. Por otro lado, es menester también comprender y dar cuenta de la relación entre espacio, poder y terror. En esa senda, el lugar de exterminio no sólo produce muerte sino también terror tanto en el interior del sitio como hacia su exterior. Por lo

[7] Esto no implica que no haya habido previamente otros documentales que presentaran en forma compleja a los perpetradores. Basta con ver films como *The Memory of Justice* (Marcel Ophuls, 1976), *The Nazis: A Warning from History* (Laurence Rees, 1997) o *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003) por mencionar algunos.

tanto, al estudiar los espacios como motivo en los documentales será preciso reparar en esta relación entre terror y muerte y entre interior y exterior.

El tercer motivo se concentra a las metodologías de exterminio. A pesar de que el imaginario genocida remite a las cámaras de gas nazis, lo cierto es que cada régimen genocida puso en funcionamiento diversas estrategias de aniquilamiento para exterminar al que consideraba su enemigo. Referirse entonces a la metodología asesina resulta ser uno de los motivos recurrentes en la representación del genocidio.

El segundo eje, que se inspira en las funciones pensadas por Renov será denominado F. En éste se dará cuenta de las funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio. Estas funciones no son exclusivas sino que un título puede responder a diversas funciones; de este modo, antes de pensar que un documental posee una única y excluyente función sugeriremos que las estrategias retóricas de cada producción apelan hacia una o varias funciones, dirigiéndose así hacia cierta tendencia. Las funciones que serán enumeradas a continuación no se corresponden a una cronología histórica o de importancia particular sino que son, ante todo, clasificaciones.

Narrar. Esa función se caracteriza por narrar los sucesos históricos del genocidio, podemos pensar en *Genocide* (Arnold Schwartzman, 1982), la serie para televisión *The World at War* (1973), *Ghosts of Rwanda* (Greg Barker, 2004), *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse, Yvan Patry, 1996), *Auschwitz*: *The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005), *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006). Se caracteriza por ofrecer una interpretación cerrada, de causa y efecto precisa. Por lo general se recurre a expertos que sus entrevistas complementan la de los sobrevivientes. Es más bien generalista, ofreciendo un gran relato sin huecos. El archivo es empleado para ilustrar, las imágenes fortalecen al relato que suele ser construido a partir de la voz en off en su modalidad de "voz de dios". En términos epistemológicos remite a la voz formal sugerida por Carl Plantinga ya que imparte conocimientos al espectador y afirma que cierto estados de cosas son verdaderos y los explica.

Focalizar. Si la función anterior se remitía a una narrativa macro, a una perspectiva histórica más general, esta función se remite a focalizar, a particularizar un aspecto, en el detalle, en la microhistoria. No se busca dar cuenta de las causas sino del funcionamiento, de las pequeñas tuercas en la gran cadena de montaje y responsabilidades que es un genocidio. Se focaliza en el funcionamiento de un espacio, en explicar la metodología genocida, en la actuación de un determinado grupo. La focalización en ocasiones se hace a partir de la presentación de un caso, sirviendo

ese caso individual para dar cuenta del proceso histórico más general. Asimismo, la focalización no se concentra exclusivamente la etapa de exterminio del genocidio sino también en sus consecuencias, las luchas posteriores, la búsqueda de justicia, etc. Esta función la podemos encontrar en títulos como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003), *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2010), *KZ* (Rex Bloomstein, 2006), *Belzec* (Guillaume Moscovitz, 2005), *Brother Number One* (Annie Goldson, Peter Gilbert, 2011), *Enemies of the People* (Rob Lemkin, Thet Sambath, 2009), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *My Neighbor, My Killer* (Anne Aghion, 2009), *Hotel Terminus* (Max Ophüls, 1988), *Screamers* (Carla Garapedian, 2006).

Toma de conciencia/tomar partido. En cierto sentido todo documental apunta hacia una toma de conciencia por parte del espectador ya que al ofrecer interpretaciones sobre un proceso histórico el documental puede reafirmar o incorporar determinado conocimiento sobre el hecho. Para el investigador resulta sumamente interesante reparar en cómo se configuran las diversas significaciones sobre el hecho, cómo se lo narra y explica; siguiendo a Stuart Hall, podríamos decir que en esta función debemos atender a cómo se codifica y decodifica la información. Asimismo, esta función permite vislumbrar el rol que juega el documental en los procesos de concientización sobre los casos de genocidios pero también hacia narrativas que tienden clausurar sus relatos hacia la esperanzadora fórmula de un "nunca más". Documentales como *Brother Number One* o *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2015), por ejemplo, siguen esa línea, como también *Death Mills* (Billy Wilder, 1945) o *The Atrocities Committed by German-Fascists in the USSR* (1946). Sin embargo, esta función no se remite exclusivamente a ello; en ocasiones ciertos documentales son realizados con la intención puntual de denunciar los crímenes que están ocurriendo o que acaban de ocurrir como *Stop Genocide* (Zahir Raihan, 1971), *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (David Munro, 1979) o *Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, 1979). En esa dirección, para el caso de Darfur se han hecho por lo menos dos documentales –*Darfur Now* (Ted Braun, 2007) y The *Devil Came on Horseback* (Ricki Stern, Annie Sundberg, 2007)– que buscan narrar sobre el hecho a la vez que instan al espectador a intervenir, a participar y a reclamar por la intervención internacional para detener las matanzas en esa región africana.

Testimoniar. Todo film documental resulta ser un testimonio en tanto que relata experiencias de individuos. Pero, si entendemos el testimonio como "el relato de lo que se ha visto u oído" (Ricoeur, 1983) comprenderemos que esta función apunta

hacia otro lado. Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar en los protagonistas, en el elemento humano, en sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa sino en las personas en tanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia se remite a lo emocional y a la empatía. No se expone necesariamente cadenas de causa y efecto sino consecuencias, cómo sobre llevar el peso y las transformaciones propiciadas por el genocidio. Estas producciones dan espacio a observar diversas estrategias memorialísticas como también a explorar los diversos traumas producidos por los genocidios. Es una función que mira hacia el pasado pero también al presente *Shoah*, *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (André Heller, Othmar Schmiderer, 2002), *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011), *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014), *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013), *Portrecista* (Ireneusz Dobrowolski, 2006), *Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004).

Expresar. Esta última función se remite a los documentales que buscan cierta experimentación desde lo formal, próximas a la modalidad poética señalada por Bill Nichols y la exploración y representación del yo pensada, en forma diferente, por Nichols y por Stella Bruzzi en torno a los documentales performativos. Nos encontramos aquí con documentales que apelan a la experimentación, a la expresión y, sobre todo, a la intimidad y subjetividad. Son documentales, por lo general, hechos por sobrevivientes o hijos de sobrevivientes que apuntan ya no a dar cuenta de la historia general del genocidio sino de sus propias vivencias y de sus historias familiares, exponiendo los secretos y formas de elaboración del pasado familiar. En ocasiones, estos documentales pueden ser pensados como formas "videos confesiones" o herramientas de catarsis, como producciones que exploran y quiebran silencios, espectros y criptas familiares como también estrategias de elaboración de traumas. Es por es que aquí podemos encontrar films como *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Out of the Poison Tree* (Beth Pielert, 2008), *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013), New Year Baby (Socheata Poeuv, 2006), *El predio* (Jonathan Perel, 2010).

A modo de cierre

En este trabajo nos propusimos presentar algunas conclusiones provisorias y herramientas analíticas pensadas para el estudio de la representación del genocidio

en el cine documental. Nuestra intención radica en poder desarrollar una perspectiva que nos permita pensar cómo el cine documental ha representado el genocidio, qué estrategias ha elaborado, tratando de transitar otras problemáticas y debates. Para tal fin señalé que el estudio de las representaciones del genocidio debe ser puesto en línea con aquellos trabajos que han estudiado la representación de la violencia en masa desde la antigüedad hasta nuestros días. En ese contexto, mi investigación posee la particularidad de pensar un tipo de producción particular: el cine documental; a pesar de concentrarnos en un modo específico de representación, esto no significa descartar o ignorar otras formas artísticas y culturales como sus debates y discusiones.

Se hace entonces necesario trabajar con un enfoque teórico de genocidio que permita comprender que el exterminio es una de sus etapas pero no su conclusión. Al vislumbrar también en sus efectos y transformaciones sociales, el estudio de las representaciones, sobre todo en el cine documental, se torna una valiosa arena de análisis para comprender los modos de elaboración como también las diversas luchas sociales y políticas. Es por eso que también se vuelve necesario comprender al cine documental no como una mímesis que trata de imitar el pasado sino complejizar los sentidos de la representación comprendiendo así al cine documental como una representación de veracidad y que a lo largo de su historia ha desarrollado diversas estrategias retóricas para crear su propio "efecto de realidad". Por último, al ofrecer clasificadores y posibles categorías de análisis, nuestra investigación intenta ordenar, pensar categorías más amplias que permita, al menos dos cuestiones. Por un lado, pensar una primera clasificación retórica que permita luego ahondar en problemáticas particulares. Por otro, llevar adelante un estudio comparativo de las representaciones de los genocidios.

Bibliografía

Alvarez, Alex (2001): *Governments, Citizens, and Genocide,* Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Antelme, Robert (1996): *La especie humana,* Montevideo, Trilce.

Baron, Lawrence (2010): Special Issue Holocaust and Genocide Cinema. *Shofar, 28*(4).

Bauman, Zygmunt (1997): *Modernidad y Holocausto,* Madrid, Sequitur.

Bourdieu, Pierre (2007): *El sentido práctico,* Buenos Aires, Siglo XXI.

Feierstein, Daniel (2007): *El genocidio como práctica social,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Feld, Claudia (2015): "La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del 'show del horror'", en Feld, Claudia y Franco, Marina (Eds.): *Democracia, hora cero*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Friedman, Jonathan y Hewitt, William (2017): *The History of Genocide in Cinema: Atrocities on Screen,* New York, I.B.Tauris.

Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory,* New York, Columbia University Press.

Moses, A. Dirk (2004): "The Holocaust and Genocide", en Stone, Dan (Ed.): *The Historiography of the Holocaust,* New York, Palgrave Macmillan.

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

——— (2001): *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York, Cambridge University Press.

Powell, Christopher (2011): *Barbaric Civilization. A Critical Sociology of Genocide*, Montreal, McGill-Queen's University Press.

Renov, Michael (1993): "Toward a Poetics of Documentary", en Renov, Michael (Ed.); *Theorizing Documentary*, New York, Routledge.

Ricoeur, Paul (1983): *Texto, testimonio y narración*, Santiago, Editorial Andrés Bello.

Sánchez-Biosca, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.

Shaw, Martin (2007): *What is Genocide?*, Cambridge, Polity Press.

Torchin, Leshu (2007). "Since We Forgot: Remembrance and Recognition of The Armenian Genocide in Virtual Archives", en Guerin, F. y Hallas, R. (Eds.): *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*, London & New York, Wallflower Press.

——— (2012): *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Wilson, Kristi y Crowder-Taraborrelli, Tomás (2012): *Film & Genocide*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Zylberman, Lior (2015): "¿Una película sobre el olvido? Sobre The Act of Killing de Joshua Oppenheimer". *Revista Toma Uno,* número 4, Págs. 57-70.

Holocausto, memoria y justicia. Representaciones en el cine alemán de nuestros días

MARÍA ELENA STELLA
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Uno de los rasgos notables de la época de la globalización es el lugar central que ocupa la memoria en la cultura y la política de las sociedades occidentales. En efecto, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, ha surgido una evidente preocupación por el pasado y, particularmente, por los hechos histórico traumáticos (Andreas Huyssen, 2002).

Los crímenes del nazismo despertaron un renovado interés en las distintas disciplinas, en la literatura y en el arte. En este proceso, el cine ha tenido un papel relevante a través de un considerable número de películas de ficción y documentales que retomaron con asiduidad el tema a partir la década 80, dando lugar a una etapa de anamnesis o rememoración de la Shoá que llega a nuestros días (Enzo Traverso, 2011).

El cine alemán de la presente década persiste en la temática del pasado nacionalsocialista pero la novedad que aporta, según nuestra hipótesis, es su focalización en la crítica a la era de Adenauer, del "boom económico", el conformismo y la falta de memoria de la sociedad alemana de la posguerra. A ella, contrapone una figura, la del Fiscal Fritz Bauer, portadora de los valores de la democracia, el compromiso con la verdad y la justicia. De esta lectura binaria y la fuerte reactivación de la memoria en torno al Fiscal de Hesse, dan cuenta, entre otros filmes, *Fritz Bauer: muerte a plazos* (Ilona Ziok, 2010), *Laberinto de Mentiras* (Ricciarelli,2014) y *Agenda Secreta* (Lars Kraume, 2015). Esta ponencia se ocupará de la última película mencionada, centrándose en cómo presenta la problemática de la culpa, la responsabilidad, el olvido, la memoria, la amnistía, el castigo, la desnazificación, la ruptura y continuidad en relación a principios racistas y autoritarios del nazismo en la joven república de Alemania Federal, a la vez que intenta profundizar qué imagen del Fiscal General Bauer construye el film.

Nuestro enfoque considera al cine como fuente de la historia, en el sentido de que da cuenta del contexto histórico en el que surge una película, sus preocupaciones, sus discursos (Marc Ferró, 1995) y, por otra parte, apunta al análisis de sus representaciones para detenerse en los nuevos sentidos que le atribuye a ese pasado (Robert Rosenstone, 1997).

Introducción

Uno de los rasgos notables de la época de la globalización es el lugar central que ocupa la memoria en la cultura y la política de las sociedades occidentales. En efecto, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, ha surgido una evidente preocupación por el pasado y, particularmente, por los hechos histórico traumáticos (Andreas Huyssen, 2002).

Los crímenes del nazismo despertaron un renovado interés en las distintas disciplinas, en la literatura y en el arte. En este proceso, el cine ha tenido un papel relevante a través de un considerable número de películas de ficción y documentales que retomaron con asiduidad el tema a partir la década 80, dando lugar a una etapa de anamnesis o rememoración de la Shoá que llega a nuestros días (Enzo Traverso, 2011).

El cine alemán de la presente década persiste en la temática del pasado nacionalsocialista pero la novedad que aporta, según nuestra hipótesis, es su focalización en la crítica a la era de Adenauer, del "boom económico", el conformismo y la falta de memoria de la sociedad alemana de la posguerra. A ella, contrapone una figura, la del Fiscal Fritz Bauer, portadora de los valores de la democracia, el compromiso con la verdad y la justicia. De esta lectura binaria y la fuerte reactivación de la memoria en torno al Fiscal de Hesse, dan cuenta, entre otros filmes, Fritz Bauer: muerte a plazos (Ilona Ziok, 2010), Laberinto de Mentiras (Ricciarelli, 2014) y *Agenda Secreta* (Lars Kraume, 2015). Esta ponencia se ocupará de la última película mencionada, centrándose en cómo presenta la problemática de la culpa, la responsabilidad, el olvido, la memoria, la amnistía, el castigo, la desnazificación, la ruptura y continuidad en relación a principios racistas y autoritarios del nazismo en la joven república de Alemania Federal, a la vez que intenta profundizar qué imagen del Fiscal General Bauer construye el film.

Nuestro enfoque considera al cine como fuente de la historia, en el sentido de que da cuenta del contexto histórico en el que surge una película, sus preocupaciones, sus discursos (Marc Ferró, 1995) y, por otra parte, apunta al análisis de sus representaciones para detenerse en los nuevos significados que le atribuye al pasado referido (Robert Rosenstone, 1997).

La memoria de la Shoá

La memoria de la Shoá recorrió un sendero complejo y discontinuo que la Historia ha intentado reconstruir, establecer sus etapas y contextualizar. La destrucción de los judíos de Europa por parte del nazismo fue considerada en la inmediata posguerra como un hecho que debía comprenderse dentro del marco de la Segunda Guerra Mundial. No concitó, por sí misma, un tratamiento particular ni estudios específicos. No se advirtió en el momento la extrema singularidad y la desmesura del acontecimiento. Como han señalado muchos historiadores, su inclusión en la conciencia de Occidente fue, por demás, tardía, ya que al suceso histórico siguió una etapa de represión del recuerdo, de amnesia, en la que la voz de las víctimas fue desoída y subestimada durante décadas.

Por su parte, la justicia penal, estrechamente vinculada, aunque de manera compleja, con la memoria, se manifestó en una corriente de amnistías e impunidad para con los criminales que llegó hasta finales de los años cincuenta. En efecto, luego de los Juicios Principales de Nuremberg y los Secundarios, entre 1945 y 1949, se instaló la idea de "cosa juzgada" y que ya se habían saldado las cuentas con el pasado violento. En la naciente República Federal Alemana las tareas de la reconstrucción material e institucional de la nación soterraron el pasado reciente, su memoria y la justicia para con las víctimas y los victimarios. Por otra parte, como es sabido, la dinámica de la guerra fría, apartó al suceso de una agenda, ahora más interesada en la lucha presente contra el enemigo comunista que comprometida en castigar a los criminales nazis. Un escaso número de denuncias, leyes de amnistía y de prescripción para casos graves, caracterizaron esta etapa de la Justicia retroactiva, o más bien, la ausencia de ella (Müller: 2006).

No obstante, antes de finalizar la década del cincuenta, tuvo lugar el retorno de lo reprimido, la anamnesis, una revuelta ético política contra la amnesia y la impunidad que reivindicó el *deber de la memoria*. Dos acontecimientos fundamentales impulsaron y fueron consecuencia, co-determinando, en forma dialéctica, un cambio de época en la que la búsqueda de la verdad y el castigo a los culpables recuperó un lugar importante en las preocupaciones de la Alemania de los tempranos sesenta. La captura de Adolf Eichmann en Argentina en 1960 y el posterior proceso judicial en Jerusalén en 1961 y su amplia cobertura por parte de los medios impactó en la opinión pública mundial corriendo, en parte, el mando de olvido que se había tendido en torno al evento. De boca de uno de sus principales perpetradores, a través de las audiencias televisadas, se comenzó a tomar conciencia del genocidio. Dos años más tarde, otro acontecimiento del orden judicial va a develar más detalles del

horror vivido: el juicio realizado en Frankfurt, desde 1963 a 1965, donde se juzgaron y condenaron a ejecutores materiales de hechos atroces cometidos en el campo de concentración y exterminio de Auschwitz.

Sin embargo, no fue sino hasta las dos últimas décadas del siglo XX, en que , como dice el historiador Enzo Traverso, el Holocausto se transformó de una memoria débil a una memoria fuerte, llegando a constituirse en un *tropos* universal de las grandes matanzas cometidas en la época de la globalización, y, en su versión más crítica , el investigador italiano, considera que en la época actual la Shoá se ha convertido en una religión civil, ritualizada desde el poder, y a través de la cual los países poderosos esconden y pretenden ignorar sus propios genocidios pasados y presentes (Traverso: 2011, 53).

El fin de la guerra fría y el comienzo de la globalización presenció un desarrollo fenomenal de los estudios sobre el Holocausto, convirtiéndolo en un campo específico del saber dentro de la historiografía, acontecimiento, también, visitado por distintas disciplinas que lo abordaron desde múltiples perspectivas. La caída del Muro de Berlín en 1989 tuvo fuertes consecuencias en el conocimiento histórico del Holocausto ya que permitió el acceso a importantes archivos hasta el momento ignorados en Occidente. Por otra parte, con la unificación de Alemania en 1990, la memoria de la Shoá cobró un valor especial en la tarea de fundar una identidad alemana, democrática, comprometida en saldar cuentas con el pasado totalitario y abocada a juzgar y castigar a los culpables que aún estaban impunes.

En el plano de las representaciones audiovisuales, los estudiosos de la memoria de la Shoá coindicen en destacar la impronta de la serie televisiva *Holocausto* (EEUU, 1978) en la medida que el evento logró salir de los ámbitos académicos y penetrar en los hogares y en la conciencia de las familias en América y en Europa, fundamentalmente. Siete años más tarde, otro acontecimiento crucial resultó *Shoá*, (1985) del realizador francés Claude Lanzmann que vino a impulsar debates en las Ciencias Sociales, Humanidades y el Arte sobre las representaciones o la irrepresentabilidad del Holocausto. A partir de estas creaciones, la memoria de la Shoá, tuvo una progresión casi geométrica en los distintos campos del saber y del arte que contribuyeron a convertir, en nuestra época, a la Shoá en el trauma universal de Occidente.

Los dos momentos de la memoria del Holocausto: Alemania de los años cincuenta, de represión del recuerdo e impunidad y la Alemania de nuestros días, en que la misma ocupa un lugar central en la cultura y la política, es la figura de Fritz Bauer un punto de intersección. El fiscal general de Hesse irrumpe en el escenario de olvido para sacar la verdad a la luz y juzgar a los culpables y, luego de la caída del

Muro, reaparece, esta vez como rememoración, como representación, memoria ejemplar, portador de los valores de la democracia, el pluralismo y el paladín de los derechos humanos. En sintonía con esta precepción y reforzándola, se ha realizado una amplia filmografía alrededor de su figura tal como lo demuestran las tres películas, antes mencionadas, de Ilona Ziok, Giullio Ricciarelli y Lars Kraume, a las que habría que agregar otros dos ejemplos de la década anterior: *Verdict on Auschwitz: The Frankfurt Auschwitz Trial 1963–1965*, cuyo título original es *Auschwitz vor dem Frankfurter Schwurgericht,* realizado en 1993, dirigido por Rolf Bickel y Dietrich Wagner[1] y *Die Würde eines jeden Menschen, Erinnern an Fritz Bauer* (1995) de David Wittenberg.

Agenda Secreta o El estado contra Fritz Bauer (Lars Kraume, 2015)

Contagiado de esa atmósfera favorable, el cineasta, nacido en Italia, pero radicado y formado en Hesse, considera su obra como una forma de hacer justicia a Fritz Bauer, a quien califica como un verdadero "humanista".[2] Para homenajear a su 'héroe', Kraume recorta un momento especial en la vida del Fiscal, su participación secreta en la búsqueda y captura de Adolf Eichmann.[3] Tal elección le permite trascender el mundo gris de los expedientes de la Fiscalía y experimentar el vértigo de un *thriller* de espionaje, conspiraciones y delaciones. Según el director, no resultó difícil conseguir la financiación en Alemania ya que

> hay una gran tradición en el país por tratar la memoria y el pasado, por lo que la subvención del Estado se consigue sin problemas. Mucha gente veía la historia como vengativa pero otra gran parte no. En general, tuvimos mucho apoyo para llevarla a cabo,[4]

declaración que nos ilustra sobre el clima de época en torno a la memoria del Fiscal.

---

[1] Aunque no trata, específicamente, de la vida del Fiscal, este documental se refiere a los Juicios del Auschwitz en Frankfurt, en los que Bauer tuvo un rol fundamental.

[2] Entrevista realizada en la Librería café Ocho y Medio, el 11 de abril de 2016. http://esenciacine.com/ver-articulo.php?recordID=1203

[3] Recién, diez años después de la muerte de Bauer, ocurrida en 1968, se hizo pública su participación decisiva en la investigación que dio, finalmente, con la captura del criminal prófugo.

[4] http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18540926/. Entrevista al director realizada por Alicia Delgado el 29/04/16.

Kraume es coguionista junto con Olivier Guez, autor del libro original[5], en uno de cuyos capítulos se basó el film. Además de la investigación histórica previa realizada por Guez, los autores han recurrido a la documentación y datos brindados por el Fritz Bauer Institute y a notables testimonios como el del último colaborador vivo del grupo de Bauer, Gerhard Wiese. Todos estos aportes sirvieron para edificar una precisa reconstrucción histórica de los acontecimientos que presenta con un exquisito trabajo de ambientación de época. Los escenarios, la vestimenta, los objetos, la música y hasta la forma del filmar remiten al tiempo referido: finales de los 50.

El papel del fiscal es interpretado en forma magistral por Burghart Klaussner, quien pone en el personaje toda la determinación y honestidad del Bauer real sin omitir los temores, debilidades y excentricidades de un héroe de carne y hueso, lejos del bronce. Lo secunda Karl Angermann (Ronald Zehrfeld) un personaje ficticio pero creado por el director para encarnar la generación de jóvenes fiscales en la que confiaba Frizt Bauer y a la que adjudicaba la tarea de redimir el pasado y hacer justicia. Angermann, encuentra en Bauer un guía, no solo para su carrera profesional, sino también, para su complicada vida sentimental. En efecto, la incorporación de este personaje sirve para introducir el tema de la homosexualidad del Fiscal General, rasgo que en la época constituye otra de sus vulnerabilidades, sumada a su condición de judío y socialista, pero que, sin embargo, a la postre sirvió para agrandar la figura de un hombre que lucha contra el poder, los prejuicios y la estigmatización de la sociedad.

El filme comienza con imágenes documentales, fragmento de una de sus varias apariciones televisivas. Kraume inicia su película otorgándole la palabra al Bauer "real" quien se dirige al público en momentos en que se está juzgando a Eichmann en Jerusalén, señalando el desafío histórico que debe afrontar la juventud de construir una Alemania fundada en valores democráticos. De esta manera, es el verdadero Fiscal quien nos introduce en el mundo de *El Estado contra Friz Bauer*. Le siguen las imágenes ficcionales de una escena que aparece como un intento de suicidio. No lo es, aunque los investigadores de la justicia y policía intentan dirigir la explicación en esa dirección, el mismo fiscal se encarga de desmentir la versión. En cambio, queda claro que fue un hecho involuntario, consecuencia de su vida problemática y sacrificada: se ha excedido con las pastillas contra el insomnio, por error. Pero Bauer es tenaz y quiere cumplir la tarea que se ha echado al hombro, logra reponerse y continuar su trabajo.

[5] *L'Impossible Retour. Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945*, Francia, Flammarion, 2007.

En la Fiscalía, nada parece avanzar, las causas están detenidas deliberadamente y desaparecen expedientes en forma inexplicable. Sin novedades en la búsqueda de Bormann, Mengele y Eichmann. No es extraño, nadie los quiere encontrar, por el contrario, la pertinacia del Fiscal, recibe por respuesta las constantes y reiteradas amenaza de muerte. Sin embargo, pronto ese ambiente de inoperancia y desidia se va a conmover. Un acontecimiento desencadenará la acción: es una carta de Buenos Aires, Argentina, dirigida al Fiscal General, cuyo remitente, el Sr. Hermann dice tener un dato certero sobre el paradero de Adolf Eichmann. El relato cobra un ritmo vertiginoso. Comienza a llenarse la "agenda secreta" de Fritz Bauer con un conjunto de pasos a seguir, viajes, citas, avances, retrocesos, aciertos y desaciertos. El objetivo –encontrar a uno de los responsables de la solución final y llevarlo a juicio en Alemania- parece estar más cerca. Para ello, el Fiscal tiene una estrategia que llevará hasta sus últimas consecuencias, inclusive aliarse con otro Estado, Israel, a riesgo de que lo acusen de traición a la patria.

Finalmente, la operación es coronada por el triunfo, Eichmann, ha sido capturado, resultado que, en gran medida, es mérito de Bauer. Pero se trata de un logro parcial ya que Alemania no pediría, como se le había prometido al fiscal, la extradición del criminal para juzgarlo en el país, perdiéndose la oportunidad de que la nación germana se enfrente a su pasado. Ante esto, viene la desilusión, el anuncio del retiro y la vuelta al llano, pero de nuevo renace la esperanza. Pero Kraume no finaliza la película en el momento de la frustración de Bauer, sino cuando éste, inmediatamente, recupera la esperanza y vuelve a su trabajo. Hay una nueva misión para el fiscal de Hesse; se abrirían las investigaciones sobre los verdugos del campo de concentración y muerte de Auschwitz. Bauer ha logrado que se reconozca su jurisdicción, Frankfurt, para llevar adelante el Juicio de Auschwitz, otro éxito del Fiscal de Hesse, pero esto será, posiblemente, el tema de alguna otra película.

La mirada de la actual Alemania a su pasado. Representaciones en El estado contra Fritz Bauer

La época referida es la Alemania del *boom* económico o, también, en alusión a la figura moral e intelectual del periodo, la 'era Adenauer' (1949-1963). Elegido en 1949 primer Canciller de la, recientemente, creada República Federal Alemana, su partido, la Unión Demócrata Cristiana, mantuvo, durante todo el período, una postura de oposición y repudio a la Social Democracia y a los valores que ésta representaba.

Con las banderas de la democracia liberal y la economía social de mercado, Konrad Adenauer llevó al país a considerables resultados en el plano de la economía y de la política exterior. En poco tiempo, la RFA pasó de ser una nación destruida y empobrecida a una economía dinámica y pujante con importantes niveles de crecimiento y bienestar de la población. Internacionalmente, el país vencido y ocupado por las potencias extranjeras, pronto logró ser reconocido como un aliado del mundo Occidental y miembro de la OTAN. Pero, paralelamente, en el gobierno y la sociedad se había instalado la idea de que para consolidar estos logros era necesario no revisar el pasado.

El filme de Kraume nos presenta éstos y otros aspectos de aquella época loada por mucho tiempo, pero cuestionada y resignificada con posterioridad. "Nadie, desde Bonn a Washington quiere un juicio a Eichmann", se queja el Fiscal. Para Bauer la captura del Coronel de las SS, es de importancia crucial, no solo por tratarse de uno de los responsables de la 'solución final', sino porque sus eventuales declaraciones ante la justicia podrían desentrañar la amplia madeja de complicidades y encubrimiento involucrando a muchos miembros de la República Federal, entre ellos, a funcionarios de la talla de Hans Globke, uno de los principales colaboradores de Adenauer, antiguo miembro de las SS y coautor de la leyes racistas de Nuremberg de 1935.

Tampoco, Israel parece empeñada en perseguir a los verdugos de su pueblo ni redimir a sus muertos, por el contrario, en palabras del jefe de la MOSSAD "estamos más interesados en defender a los judíos vivos –de los árabes– que a los muertos."

En el Poder Judicial, ámbito del Fiscal, la situación no es mucho mejor. Antiguos funcionarios nazis, reinstalados en sus cargos, llevan adelante una acción obstructiva de las investigaciones y una interpretación sesgada de la ley. Empero, tal como lo representa el filme, son implacables en la represión de prácticas homosexuales y en la aplicación rigurosa del párrafo 175 del Código Penal.[6] A finales de la década del cincuenta, la Justicia alemana toleraba más los delitos de lesa humanidad que a la homosexualidad.

La pervivencia del pasado se evidencia, también, en las continuas amenazas que recibe Bauer, la mayoría de ellas hacen referencia a su condición de judío y tienen esvásticas. Para el statu quo alemán y mundial, Bauer es un judío vengativo, un personaje antipático, incómodo y peligroso. "Cuando atravieso las puertas de mi ofici-

[6] Rémora del Imperio Alemán de finales del siglo XIX, en la época del nazismo se aumentaron las penas y los casos punibles. Caído el nacionalsocialismo, se mantuvo vigente por dos décadas y recién en 1969 se realizó una reforma, otra en 1973 y fue definitivamente eliminado en 1994.

na me encuentro rodeado de enemigos", ha pronunciado el fiscal 'real' en un momento, frase que es recogida por el director de la película.

En cuanto a la sociedad alemana, la muestra enfrascada en el progreso material individual, frívola y renuente a escuchar o hablar del pasado reciente, al que prefiere ignorar y hacer borrón y cuenta nueva. Por el contrario, la apelación a la memoria es considerada una actitud anti alemana. El fiscal repudia el estado de ánimo reinante empeñado en lo que llama la "maldita reconciliación", falsa y construida sobre la impunidad y la amnesia. Es, además una sociedad autosatisfecha y acrítica.

Fritz Bauer, un héroe alemán

Si para la mayoría, las cosas funcionaban de la mejor manera posible, para Bauer, en cambio, la democracia alemana es endeble y está en peligro. Debajo de la fachada de la nueva constitución de 1949, permanecía el resabio del nazismo, solo que había cambiado su rostro e infiltrado en los estamentos del estado y, desde allí, conspiraba contra todo intento de búsqueda de verdad y justicia.

En semejante escenario irrumpe un *outsider,* un hombre que viene del exterior, de Dinamarca, ajeno a todo ese entorno cómplice, por acción u omisión. Ha estado lejos de su país por largos años, pero, como los grandes héroes legendarios, vuelve a la patria para cumplir su misión. El Bauer de Kraume, no es solo un humanista, es también un ilustrado. La realidad es ominosa pero posible de transformar a través de la concientización, de la educación dirigida a la joven generación, aquella que no participó en el régimen anterior y, por lo tanto, no está contaminada. El Fiscal de Hesse se dirige a la juventud utilizando, sobre todo, el nuevo medio masivo de comunicación: la televisión. Las audiencias son centrales en su estrategia y por eso el director, ha iniciado su película con las palabras del fiscal a los televidentes.

El caso Fritz Bauer nos presenta un combate desigual, titánico, con un enemigo poderoso que no escatima medios para impedir la misión del fiscal. Se trata de la lucha atormentada de un hombre vulnerable, casi aislado, con la salud y sus nervios deteriorados. Los intentos violentos, las continuas amenazas de muertes y otros, más sutiles han hecho mella en su cuerpo: fuma en exceso, bebe a horas imprudentes, toma somníferos. El desorden de su vida contrasta con lo metódico de su trabajo. Alejado de su entorno familiar, al que tiene postergado por la prioridad absoluta que otorga a su deber, Bauer es un solitario, también en su hogar. Este rasgo de la personalidad del Fiscal, es condensado por el cineasta en la escena que lo presenta jugando al ajedrez consigo mismo, mudando de silla en cada jugada.

Lejos de una historia moralizante, el Bauer de Kraume, ha tenido su momento de debilidad, incluso ante el régimen nazi que llegó a doblegarlo, según confiesa a su colaborador y discípulo.

Algunas reflexiones finales

En términos generales, la película de Lars Kraume ha tenido, como era de esperarse, una fuerte aprobación, sin embargo, algún sector de la crítica ha considerado que el filme carece de la profundidad que requiere tratar un tema de semejante envergadura y, en su versión más negativa, se afirma que no es más que el croquis de un *biopic*. Desde nuestro punto de vista, son posturas infundadas. En primer lugar, una vida tan intensa, dedicada a una cuestión tan compleja, resiste a ser plasmada en las dos horas que dura el filme.

Por otra parte, el cineasta ha declarado que el motivo que lo llevó a realizar la película fue la pretensión de responder ante el pasado de su país. Pensamos que este objetivo ha sido cumplido en forma honesta y acorde a la norma de verdad que rige la historiografía, dado que la película es producto de una investigación rigurosa, abalada por testimonios, fuentes primarias y secundarias, que se traduce en una reconstrucción histórica impecable.

Ahora bien, otro de sus objetivos confesados fue evitar un tratamiento farragoso, aburrido, poco accesible y deseable para el público, en síntesis, como todo realizador, aspiraba a llenar las salas de cine. Un tema árido, problemático que interpela y una narración dinámica, con suspense, parecen ser objetivos contradictorios pero que, sin embargo, el director logra compatibilizar ubicándose el punto óptimo de la intersección.

Lo destacable de la obra de Kraume es poner de manifiesto las paradojas de una época, de una sociedad y de un hombre: el contrasentido de pretender construir una democracia suspendiendo la justicia retroactiva para aquellos que violaran los derechos humanos más elementales y consumaron un genocidio. La contradicción de crear una constitución y nuevas leyes democráticas pero aplicadas por un poder judicial formado, en gran parte, por antiguos nazis. La incongruencia de una sociedad y un estado permisivos con los criminales de delitos aberrantes pero rigurosos e implacables en la persecución de la homosexualidad. Expone, también, el contrasentido de un “héroe” que, en su época, fue acusado de traidor a la patria. La paradoja de una república que se auto percibe como una ruptura con su pasado violento pero que, en realidad, exhibe muchas e inquietantes continuidades.

Por las razones antes mencionadas, desde el punto del visto del historiador, la película *El Estado contra Fritz Bauer*, es muy significativa, en la medida que da cuenta en forma documentada de los años de la era Adenauer, incorporando nuevos datos, fuentes y testimonios sobre aquella época, posteriormente tan controvertida. Por otro lado, como sabemos, para comprender esa realidad pasada, no alcanza con "lo verdadero", es decir aquello de lo cual se tiene un registro documental, sino que, a veces, aun el historiador debe recurrir a la imaginación, es decir pensar aquello que podría haber sido pero que carecemos de fuentes. En el filme que nos ocupa, las licencias, los personajes ficticios, las frases imaginadas, las situaciones creadas por el director, que hemos ido señalando, ayudan a comprender y construir nuevos sentidos sobre ese pasado.

Pero, además de una representación, una película es un acontecimiento en sí misma que testimonia, sin proponérselo, sobre su contemporaneidad, en este caso, la Alemania actual, en la que ha tenido lugar una intensa reactivación de la memoria de la Shoá y de los procesos penales para con los criminales aun no alcanzados por la Justicia. En este sentido, pensamos que el filme de Lars Kraume, testimonia, pero también contribuye al proceso de una sociedad que, finalmente, logra enfrentarse y hacerse cargo de su pasado.

Bibliografía

Ferró, Marc (1995*), Historia contemporánea y cine,* Barcelona: Ariel.

Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tipos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Müller, Ingo (2006) *Los juristas del horror*. Traducido por Carlos Armando Figueredo, Caracas, Venezuela, Editorial Actum.

Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* Barcelona: Ariel.

Traverso, Enzo (2011), *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.

My Führer: intertextualidad, historia y memoria en representaciones cinematográficas recientes sobre Hitler y el Holocausto

GILDA BEVILACQUA
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Dado que, actualmente, la producción y llegada de relatos sobre el pasado a un público masivo sucede mayoritariamente a través del cine y los medios audiovisuales, resulta imprescindible indagar en cómo se abordan y presentan en éstos los acontecimientos históricos, extremos y traumáticos, como el nazismo y el Holocausto, que han dejado marcas imborrables que nos obligan a mantener vigentes su historia y memoria. En este trabajo, abordaremos esta cuestión mediante el análisis de un caso cinematográfico específico, *My Führer* (Dani Levy, 2007). Este film alemán narra la historia (imaginaria) de Adolf Grünbaum, un famoso actor judío prisionero del campo de concentración nazi Sachsenhausen, que es trasladado junto con su familia a la Cancillería del *Reich* para que ayudara a un *Führer* débil y enfermizo a prepararse para dar un discurso de arenga, que levantase la moral del pueblo alemán, en enero de 1945. Así, esta película ha sido catalogada como comedia o sátira-parodia, y se ha señalado su carácter controversial, dada la forma en que aborda y representa estas delicadas temáticas. Por ello, aquí indagaremos en qué nos dice y cómo sobre la figura de Hitler y el Holocausto, y cómo se relaciona con las representaciones previas y posteriores, para establecer luego cuál es su aporte al conocimiento y memoria del Holocausto, y cuáles son los problemas que presenta al respecto. Utilizaremos como herramientas teórico-metodológicas las nociones de "intertextualidad" y "parodia postmoderna" de Linda Hutcheon; "historiofotía" y "entramado", de Hayden White; y "género cinematográfico", de Rick Altman.

Actualmente, la producción y llegada de relatos sobre el pasado a un público masivo sucede mayoritariamente a través del cine y los medios audiovisuales. Por ello, resulta imprescindible indagar en cómo se abordan y representan en estos acontecimientos como el nazismo y el Holocausto que han dejado marcas imborrables, que nos obligan a mantener vigentes su historia y memoria. En este trabajo, abordaremos esta cuestión mediante el análisis de un caso cinematográfico específico, *My Führer: la verdad más verdadera sobre Adolf Hitler*, del director judío suizo-alemán Dani Levy, y estrenado en 2007.[1] Este film alemán narra la historia (imaginaria) de Adolf Grünbaum, un famoso actor judío prisionero del campo de concentración nazi Sachsenhausen, que es trasladado junto con su familia a la Cancillería del *Reich* para que ayudara a un *Führer* débil y enfermizo a prepararse para dar un discurso de arenga, que levantase la moral del pueblo alemán, en enero de 1945. Esta película ha sido catalogada como comedia o sátira-parodia, y se ha señalado su carácter controversial, dada la forma en que aborda y representa estas delicadas temáticas. Por ello, aquí indagaremos en qué nos dice y cómo sobre la figura de Hitler y el Holocausto, y cómo se relaciona con ciertas representaciones previas y posteriores, para establecer luego cuál es su aporte al conocimiento y memoria del nazismo y el Holocausto. Utilizaremos como herramientas teórico-metodológicas las nociones de "intertextualidad" de Linda Hutcheon; "género cinematográfico", de Rick Altman; y "entramado", de Hayden White.

El escritor y filósofo italiano Umberto Eco ha dicho una vez: "he descubierto lo que los escritores siempre supieron (y nos lo dijeron una y otra vez): los libros siempre hablan de otros libros, y cada historia cuenta una historia que ya ha sido contada". En *Una poética del Postmodernismo*, Linda Hutcheon cita estas palabras de Eco para describir cómo el autor percibía la escritura de su novela, *El nombre de la rosa*, y a modo de ejemplo de intertextualidad, señalando que las historias que esta obra vuelve a contar son aquellas de la literatura (Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot, etc.) y aquellas de la historia (crónicas medievales y testimonios religiosos). Para Hutcheon, este tipo de intertextualidad es característica de aquellos textos y discursos que "utilizan la parodia no solo para restaurar la historia y la memoria (...), sino que también al mismo tiempo cuestionan la autoridad de todo acto de escritura al situar los discursos de la historia y de la ficción dentro de una

[1] Ficha técnica. Título original: *Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Año: 2007. Duración: 89 min. País: Alemania. Director: Dani Levy. Guión: Dani Levy. Música: Niki Reiser. Fotografía: Carl-Friedrich Koschnick, Carsten Thiele. Reparto: Helge Schneider, Ulrich Mühe, Sylvester Groth, Adriana Altaras, Stefan Kurt, Ulrich Noethen, Lambert Hamel, Udo Kroschwald, Torsten Michaelis, Axel Werner, Lars Rudolph. Productora: X-Filme Creative Pool, Arte, Bayerischer Rundfunk (BR), Westdeutscher Rundfunk (WDR), Filme Directors Pool. Género: comedia / sátira-parodia.

red intertextual cada vez más expansiva que se burla de cualquier noción de origen singular o causalidad simple".[2] Así, la autora sostiene que la noción de intertextualidad es de gran utilidad como marco teórico hermenéutico y formalista cuando se trata de este tipo de discurso, que "demanda del lector no solo el reconocimiento de rastros textualizados del pasado histórico y literario sino también la advertencia de lo que se ha hecho –a través de la ironía- con aquellos rastros".[3] Hutcheon brinda también como ejemplo el Marco Polo de Ítalo Calvino en *Ciudades invisibles* (1978), señala que aquel *es y no es* el Marco Polo histórico, y señala que hoy solo podemos "conocer" al explorador italiano "transitando los textos, incluyendo su propio texto (*Il Milione*) del que Calvino toma paródicamente el marco de su relato, la trama de su viaje y su caracterización".[4]

My Führer... bien podría pensarse a la luz de la sugerente declaración de Eco y del análisis que presenta Hutcheon, dado que, si un personaje y un período históricos fueron escritos, discutidos y representados a través de distintos medios, estos han sido Hitler y el nazismo. Ciertamente, tomando a Hutcheon, podríamos pensar entonces que el Hitler de *My Führer*... *es y no es* el Hitler histórico. Pero, a la vez, nos preguntamos en qué sentidos podría decirse que *es y no es*, cómo podríamos realizar esta distinción, qué utilidad podría tener, y qué implica este tipo de análisis para la construcción de conocimiento histórico sobre los eventos así representados.

Como decíamos, *My Führer*... narra la historia (imaginaria) de Adolf Grünbaum, un famoso actor judío, prisionero de Sachsenhausen, que es trasladado junto con su familia a la Cancillería del Reich, a pedido del ministro de propaganda, Joseph Goebbels, para que durante solo cinco días ayudara al *Führer* a prepararse para dar, el 1 de enero de 1945, un discurso de arenga que levantase la moral del pueblo alemán, el cual sería filmado y exhibido en cientos de cines. Goebbels pergeñó este plan secreto, supuestamente, para ayudar a Hitler a salir del estado de parálisis y crisis emocional en el que se encontraba, dada la situación de fracaso cada vez más irreversible en la guerra. Pero, en realidad, tenía como objetivo oculto asesinarlo con una bomba, inculpar a Grünbaum, y hacerse cargo del Reich. Precisamente, dado su argumento, *My Führer*... ha sido catalogada por muchos críticos y comentaristas como una comedia, y por otros, como una sátira-parodia, sobre Hitler y el nazismo. No obstante, puesto que es la primera película rodada en Alemania que representa a Hitler y el Holocausto a través de estas formas que recurren al humor, la mayoría ha estado de acuerdo respecto del carácter controversial del

[2] Linda Hutcheon. *Una poética del Postmodernismo*; Buenos Aires, Prometeo, 2014, página 231.
[3] Linda Hutcheon. *Una poética…*, op cit., páginas 228-229.
[4] Idem.

film, dada la forma (comedia o sátira-parodia) en que aborda y representa estas delicadas temáticas. Aquí, creemos que para establecer cuál es el género[5] que predomina en el film, y a qué tipo de trama parece tributar, un elemento fundamental es advertir cuál es el tropo que impera y organiza el relato, cuáles son las referencias intertextuales que se despliegan y cuál es el rol de éstas en el relato todo. Así, haciendo uso del aparato analítico desarrollado por Hayden White, creemos que el tropo que predomina y articula la narración en este film es la ironía, en la medida en que, por un lado, "la táctica figurativa básica de la ironía es la catacresis (literalmente 'mal uso'), la metáfora manifiestamente absurda destinada a inspirar segundos pensamientos irónicos acerca de la naturaleza de la cosa caracterizada o la inadecuación de la caracterización misma".[6] Y, por otro, dado que mediante este tropo "se pueden caracterizar entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal".[7] Por ello, esta figura retórica da lugar a entramados narrativos satíricos que son intrínsecamente antagónicos a los arquetipos de novela, comedia y tragedia, como medios de representar las formas del desarrollo humano significativo:[8]

> la sátira representa un tipo distinto de calificación de las esperanzas, las posibilidades y las verdades de la existencia humana reveladas en la novela, la comedia y la tragedia respectivamente. Contempla esas esperanzas, posibilidades y verdades en forma irónica, en la atmósfera generada por la aprehensión de la inadecuación última de la conciencia para vivir feliz en el mundo o comprenderlo plenamente. La sátira presupone por igual la *inadecuación última* de las visiones del mundo representadas dramáticamente en los géneros del romance, la comedia y la tragedia. Como fase en la evolución de un estilo artístico o una tradición literaria, el advenimiento del modo de representación satírico señala la convicción de que el mundo ha envejecido. (...) la sátira 'pinta de gris lo gris' en la conciencia de su propia inadecuación como imagen de la realidad.[9]

---

[5] Aquí entendemos la noción de género según Rick Altman, para quien es un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera: como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas; como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; como contrato o posición espectatorial que toda película de género exige a su público, Rick Altman. *Los géneros cinematográficos*; Buenos Aires, Paidós, 2000, página 35.

[6] Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*; México, FCE, 2014, página 45.

[7] Hayden White. *Metahistoria…*, op. cit., página 43.

[8] Idem, página 46.

[9] Ibidem, página 20-21; subrayados en el original.

My Führer... puede ser dividido, como toda narración clásica[10], en tres grandes secuencias narrativas y un epílogo. La primera se desarrolla en un presente desde el cual se introduce y enmarca la historia que se va a contar. Comienza con imágenes de archivo de los actos y desfiles que precedían a los discursos del Führer. Muestran a miles de personas en las calles, saludando la caravana de soldados y oficiales nazis, enarbolando las típicas banderitas con la esvástica, y banderas nazis gigantes colgadas en los edificios. Imágenes que nos remiten directamente a las de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935), referencia intertextual presente en toda la película. Mientras tanto, una voz en *off* dice: "Los últimos 12 años, Alemania estuvo gobernada por un hombre nacido en la idílica Austria, quien en realidad quería ser pintor. Pero, como la academia de artes lo rechazó, se hizo nacionalsocialista". De los planos de las multitudes se pasa a uno que muestra a Hitler en el auto que lo transporta entre éstas, dirigiéndoles el típico saludo nazi, y la voz en *off* continúa diciendo: "Ese hombre se llama Adolf Hitler. Sin duda, el Führer causaba furor en su pueblo. Millones de hombres fueron a la guerra por él. Millones de mujeres querían un hijo de él". Todos estos datos han sido parte de historias periodísticas y de divulgación más sensacionalistas y hasta de ciertas historiografías académicas de corte "intencionalista",[11] que aún circulan y que muchas veces son usados para dar una explicación "psicologicista" sobre sus comportamientos: que no era alemán, que era un artista frustrado y un resentido social, por lo cual se convirtió en racista y violento. El contraste entre esta historia del origen del Führer y las imágenes documentales de miles de personas idolatrándolo es la ironía de base que va a atravesar todo el film: una persona insignificante llega a convertirse en quizás el mayor líder de masas de la historia. Luego, mientras vemos al Führer caminar por el centro del desfile, escoltado por los jerarcas-líderes del partido, y subir por las escaleras hacia el atril donde dará su discurso, la voz en *off* continúa diciendo: "pero, en realidad, no quiero contar la historia del señor Hitler, sino la mía. Los últimos cinco días estuve tan cerca de él como podría estar un judío. En este preciso instante, 1 de enero de 1945, estoy directamente debajo de él". Las imágenes de archivo dan paso a las de ficción, y la voz se hace cuerpo en la imagen de Grünbaum, al que vemos escondido, debajo de la plataforma escénica donde estaba el Führer del archivo. Con un primerísimo primer plano, tras bambalinas, vemos sus gestos mirando hacia las multitudes, desencajado. Vuelve el Hitler del archivo y la voz en *off* de Grünbaum dice: "El Führer hoy no se siente bien". Vemos luego nuevamente su

[10] Ver David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996, capítulo 9.

[11] Para una caracterización y análisis de esta corriente historiográfica, ver Ian Kershaw. *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

rostro, y dice: "Pero yo tampoco estoy bien". Afuera de cuadro, se escucha a la multitud gritar: "¡Viva yo!". Mientras le cae una gota de sangre entre los ojos, Grünbaum dice: "¿Oyen?". Su imagen pasa al color y vuelve su voz en *off*: "Mi historia, la cual les voy a contar ahora, es cierta, tan cierta que jamás aparecerá en un libro de historia". He aquí la referencia directa al subtítulo del film: la *verdad más verdadera sobre Adolf Hitler* es así la de la historia vivida por un judío llamado Adolf, tan anónimo para los libros de historia, como desconocida e increíble esa "verdad más verdadera" que comienza ahora a narrar.

La segunda secuencia es el relato de esa historia, desplegado a través de un flashback que arranca con el inicio del plan de Goebbels y la representación paródica de la burocracia nazi que tuvo que atravesar, sintetizada por la voz en *off* de Grünbaum: "18 llamadas telefónicas, 163 estampillas y 1,7 kilómetros de burocracia más tarde, la gran idea del Dr. Goebbels se puso en práctica". Continúa con el "entrenamiento actoral" de Hitler dirigido por Grünbaum, espiado y supervisado por Goebbels, Borman, Speer y Himmler. En cada uno de sus encuentros, se muestra un Führer débil, enfermizo, ridículo, sexualmente impotente, alejado de la realidad y traumado por una infancia marcada por la violencia paterna y la presencia de sangre judía en sus venas, heredada de sus ancestros; una figura satirizada que nos recuerda aquellas parodias sobre Hitler y el nazismo, de las cuales este film claramente se ha servido: *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) y *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942). Así, la frase "una realidad teatralizada", dicha reiteradas veces por Goebbels para referirse a su propio plan, es la *parábola* que describe al film. Parece querer advertirnos de su propio carácter: una puesta en escena, grotesca, satírica, de los mitos, las leyendas, ciertas interpretaciones historiográficas y representaciones, principalmente, cinematográficas, de Hitler y del nazismo, desde sus orígenes hasta su caída. Pero también parece poner en cuestionamiento el carácter y valor documental de películas como las de Riefenstahl, que han sido guionadas y meticulosamente producidas como piezas de una contundente propaganda a favor del régimen.[12]

La tercera secuencia comienza cuando llega el momento en que había terminado la introducción, volviendo a aquel tiempo presente cuando la multitud empezara a gritar "¡Viva yo!". Pero ahora vemos que ésta lo hace porque el Führer, que había

[12] Para un análisis de la importancia y características de la propaganda durante el régimen nazi en distintos ámbitos de la sociedad y cultura alemanas de la época, ver, Richard J. Evans, "Ilustrar a la población", en *El III Reich en el poder, 1933-1939*, Barcelona, Península, 2007; Mary Fulbrook, "Democracia y dictadura, 1918-1945", en *Historia de Alemania*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Lisa Block de Behar y Eduardo Rinesi (eds.). *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires, La Crujía, 2007; Paula Croci y Mauricio Kogan. *Lesa Humanidad. El nazismo en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.

perdido la voz justo antes de salir a escena, se lo había pedido. Hitler obliga a Grünbaum a leer por él su discurso desde abajo del escenario, escondido, cual ventrílocuo. Éste lo tergiversa y, mientras suena el tic-tac del reloj-bomba, dice:

> Yo les agradezco por su ciega confianza en mí. Como leales alemanes me han seguido y han convertido el mundo en chucrut. Hoy nuestra patria está en ruinas. Y todos ustedes son arios… rubios y de ojos azules… menos yo. Y, sin embargo, me aclaman… ¡Viva yo!… [Hace una pausa, y mientras tanto, toda la plana mayor nazi mira extrañada sin entender qué está ocurriendo y la multitud aplaude y grita "¡viva!"] ¿Por qué lo hacen? Yo mojo la cama, soy drogadicto, ¡no puedo tener una erección! Mi padre me golpeó tantas veces… que yo torturo a los indefensos, como una vez me torturaron a mí. Me vengo en toda Europa de los judíos, los homosexuales y enfermos por la agonía que sufrí cuando era un niño. Cualquier enano lleno de odio puede gobernar el mundo, cuando lo siguen millones de…"

Speer y Himmler no aguantan y le disparan a Grünbaum para detenerlo, pero éste con su último aliento dice: "¡Vitoréense a ustedes mismos!". Abre la bambalina, mira hacia afuera, su sangre y lágrimas recorren su rostro, vuelven las imágenes de archivo del inicio, intercaladas con las del Führer ficcional parado frente a la multitud, y su voz en *off* dice: "Esa fue mi historia. Es absolutamente cierta. Se los prometo. Está bien, quizás exageré algunas cositas. Es posible. ¿No me creen? Se necesitarán 119 días más antes de que la pesadilla de los 1000 años termine y el Führer escape tomando cianuro y suicidándose. Dentro de 100 años, seguirán escribiendo sobre él… y los actores seguirán representándolo… ¿Por qué? Porque queremos entender lo que jamás entenderemos". Mientras vemos cómo el Führer se aleja rápidamente del atril. Finalmente, la bomba explota y sobre un telón rojo aparece sobreimpreso el subtítulo del film: "La verdad más verdadera sobre Adolf Hitler". Y así esta película parece sugerirnos algo que incluso Saul Friedlander, uno de los historiadores eruditos más importantes y reconocidos sobre el nazismo y el Holocausto, ya ha dicho en 1984, y que ha sido citado en ocasión de lo que se ha conocido internacionalmente como el debate "en torno a los límites de la representación" del Holocausto: "sabemos en detalle lo que ocurrió, sabemos la secuencia de los sucesos y su probable interacción, pero *la profunda dinámica de los fenómenos se nos escapa*".[13] Y así es que seguimos abordándolos y representándolos, una y otra

[13] Citado en Hayden White, "El entramado histórico y el problema de la verdad", en Saul Friedlander (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*; Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, páginas 86-87, nota 26. Subrayado en el original.

vez, formando una larga cadena de sentidos y de intentos por explicarlos, comprenderlos. O podemos pensar, siguiendo a Primo Levi, que "si comprender es imposible, conocer es necesario, porque lo sucedido puede volver a suceder".[14]

El epílogo del film comienza conjuntamente con los créditos finales a través de la proyección, extradiegética, de imágenes en las que aparecen personas anónimas "reales", de distintas edades, a las que se pregunta "¿quién fue Hitler?". Lo primero que llama la atención es que las respuestas de los entrevistados expresan que los conocimientos sobre el Führer y el nazismo van disminuyendo conforme más jóvenes son. Así, el epílogo parece querer advertirnos que todo lo que se mostró precedentemente puede ser interpretado de diferentes formas según los saberes que se tengan sobre estos temas. Y esto sugiere un grave peligro, porque sin el conocimiento histórico del pasado existe el riesgo de minimizar y/o banalizar lo que pasó, en el caso de que se interpretara el film como una simple comedia, y no como una sátira-parodia de las representaciones previas sobre Hitler y el nazismo. Es decir, sin ciertos conocimientos de los eventos reales y sus diferentes representaciones, la interpretación del film se ve peligrosamente cercenada, ya que no se podría "leer" el mensaje latente que conlleva cualquier relato paródico-satírico, complicando y/o tergiversando la memoria sobre lo que sucedió. Entonces es muy importante tener en cuenta qué implica una trama-género de este tipo: es el modo de ficción de la ironía, la sátira, mediante la cual se pueden caracterizar entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal. Presupone que el lector (o el oyente) ya sabe, o es capaz de reconocer, lo absurdo de la caracterización de la cosa designada.[15] Así, sin conocimientos adecuados, podrían primar acríticamente los mitos por sobre los conocimientos producidos por la historiografía. Creemos que este llamado de atención es el aporte más valioso que realiza la película, que a su vez podemos pensar como antecedente de otras películas alemanas, tales como los dramas *Llegaron los turistas* (Robert Thalheim, 2007), y *Laberinto de mentiras* (Giulio Ricciarelli, 2014), y el falso documental, también satírico, *Ha vuelto* (David Wnendt, 2015), que también advierten sobre los peligros de la tendencia de las sociedades contemporáneas a no interesarse por el pasado y olvidar el horror. Tendencia que Levi ya advertía, en 1986, de este modo: "en la generación que ha pasado de los 45 años, ¿cuántos alemanes hay verdaderamente conscientes de lo que ha ocurrido en Europa en nombre de Alemania? A juzgar por el resultado desconcertante de algunos procesos, me temo que sean pocos: junto a voces afligidas y piadosas oigo otras discordantes, estridentes, demasiado orgullosas del poder

[14] Primo Levi. *Si esto es un hombre*; Barcelona, Océano/El Aleph, 2011, página 218.
[15] Hayden White. *Metahistorias…*, op. cit., páginas 38, 43, 46.

y la riqueza de la Alemania de hoy".[16] Asimismo, las personas entrevistadas, cuando se les pregunta quién fue Adolf Grünbaum, parecen tener más o menos la misma información vaga que sobre Hitler. Esto magnificaría este llamado de atención para quienes saben que Hitler comandó el genocidio más grande de la historia hasta la fecha, y pueden inferir que un personaje como Grünbaum sólo puede ser imaginario, creado para darle vida a una figura de Hitler que únicamente puede entenderse como satírica-irónica del Hitler "real" y de las representaciones previas que se han realizado sobre él (incluso las documentales) y que son el medio a través del cual podemos conocerlo. Un Hitler hiperrepresentado, hipertextualizado, que nos muestra, a través de la ironía, lo que fue, no fue, y pudo haber sido. Pero, para esas personas, principalmente las más jóvenes, que no pueden distinguir estas cuestiones-aristas-matices, los personajes Hitler y Grünbaum no son ni más ni menos reales o imaginarios. Podrían ser no tan distintos respecto de su "realidad"; lo cual, interpretados de este modo, los haría pasar del género-trama paródico-satírico al de una comedia trágica, con las características e implicancias que hemos señalado.

En conclusión, podemos ver finalmente que el título, *My Führer: la verdad más verdadera sobre Adolf Hitler*, es entonces *la* síntesis del tono irónico que predomina en el film, y que nos incita a preguntarnos a quién corresponde "realmente" ese adjetivo posesivo y cuál es la "verdad *más verdadera*" de esta y todas sus historias.

Bibliografía

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*; Buenos Aires, Paidós, 2000.

Block de Behar, Lisa y Rinesi, Eduardo (eds.). *Cine y totalitarismo*; Buenos Aires, La Crujía, 2007.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996.

Croci, Paula y Kogan, Mauricio. *Lesa Humanidad. El nazismo en el cine*; Buenos Aires, La Crujía, 2003.

Evans, Richard J. "Ilustrar a la población", en *El III Reich en el poder, 1933-1939*; Barcelona, Península, 2007.

Fulbrook, Mary, "Democracia y dictadura, 1918-1945", en *Historia de Alemania*; Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Hutcheon, Linda. *Una poética del Postmodernismo*; Buenos Aires, Prometeo, 2014.

[16] Primo Levi. *Los hundidos y los salvados*, en *Trilogía de Auschwitz*; México, Océano, 2006, página 633.

Kershaw, Ian. *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*, en *Trilogía de Auschwitz*; México, Océano, 2006.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*; Barcelona, Océano/El Aleph, 2011.

White, Hayden. "El entramado histórico y el problema de la verdad", en Saul Friedlander (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*; Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*; México, FCE, 2014.

De los espacios fílmicos otros

MATEO MATARASSO
Universidad Nacional de las Artes

Resumen

En este trabajo se piensa sobre algunos films producidos en un contexto europeo de post-guerra anti-fascista tomando como eje conceptual el espacio. Por un lado, porque es una de las herramientas poéticas más importantes con las que cuenta el cine y la mayor parte de nuestra percepción fílmica refiere a la distribución de los elementos en un espacio. Por otra porque el fascismo de primera mitad del siglo XX produjo un cambio sustancial en el modo de administrar la espacialidad humana hacia una industrialización técnica. Trabajando en especial del texto "De los espacios otros" de Michel Foucault planteo el modo de producir heterotopías en el pequeño pero ejemplar corpus cinematográfico de revisión histórica del fascismo. Éstos films son *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *El honor perdido de Katherina Blum* (Volker Schlöndorff, 1975). Representando el Cinema Novo Italiano, El cine Post-Franquista Español y el Nuevo Cine Alemán, respectivamente.

Introducción

Europa post-fascista quedó devastada. Incapaz de producir enunciado más que algunos individuos aislados. No es hasta los 60 que comienza un cambio mundial en las formas de representarse. Los países se levantan económicamente y crece la industria. Un resurgimiento de una Europa destruida.

El arte entonces, no se queda atrás. Vuelve al pasado de la guerra y se pregunta. Aúlla sobre sus conflictos contemporáneos. Interpela a un espectador que fue cómplice de la masacre o es partícipe de su negación. Y su arma principal es el cine. Arte industrial y masivo. Directores nuevos surgen en toda Europa. Cada corpus étnico es individual. Cada obra cuestiona los propios medios cinematográficos.

Uno de los ejes fundamentales de estas producciones es el **espacio.** Porque la sociedad fascista entre todos los grandes cambios que dejó para *lo humano* uno de los más importantes es la administración de los lugares. La industria como centro de asesinato en serie o los edificios burocráticos como fascinación de masas son ejemplos de este pensamiento profundo sobre la disposición y uso espacial.

Frente a un entorno complejo y variable, los directores de cine se vieron en la obligación de trabajar sobre la espacialidad de su vida. ¿Cómo se perciben los lugares? ¿Cómo se los plasman en la pantalla?

El espacio fílmico es una construcción entre los estímulos visuales y sonoros. No como una imagen que se le agrega un sonido ni viceversa. Sino como un objeto audiovisual en sí mismo. Y en este se simbolizan los espacios.

Consideraciones Históricas y Conceptuales del Espacio

Con la proliferación de la psicología y las ciencias sociales, la interpretación del espacio cambia. Deja de ser concebido bajo la forma de una mera linealidad. Comienza a ser *algo de qué hablar*. Los diseños urbanos proliferan en estas épocas y las grandes ciudades comienzan a pensarse. El ser humano administra conscientemente su arquitectura.

El arte no se queda atrás en la interpelación al ambiente. Todos los modos artríticos se involucran en este pensamiento. Ya las vanguardias de principio de siglo se relacionaron con las arquitecturas. Las casas del modernismo. Los edificios futuristas usados por el fascismo *hablaban de algo*.

La danza piensa la distribución rítmica de los cuerpos en el *espacio-tiempo*. El teatro la distribución conceptual de los personajes-interpretantes y sus relaciones conflictuales. La fotografía a la fijación de una porción espacial y su composición.

Pero el arte que más se dedica a esto es el Cine por su capacidad para construir un *bloque espacio-temporal*. Dialoga con las locaciones, con las luces, con los elementos y personajes que la representan. A diferencia del cine clásico, el de post guerra comienza a preguntarse por la proxemia y arquitectura.

Un eje temático para el análisis de un film sería **el espacio como percepción del personaje.** La subjetividad del personaje en función de sus relaciones topológicas. Cómo se fijan en él estos *tiempos comprimidos*.

A modo de segundo eje, es igual de importante **el espacio como percepción del espectador.** Preguntarse por la utilización semiótica de la puesta en escena. No es lo mismo que un espacio que está en diálogo con los personajes se muestre con determinado tipo de tamaño de plano o angulación. No es lo mismo que el punto de escucha esté situado en un lugar u otro. Habla mucho de la construcción del film si el tratamiento sonoro es con focalización cero o interna. Todos estos conceptos más técnicos/expresivos son los que nos interesan a la hora de problematizar estas películas.

Otro filósofo que dialoga con la temática del espacio es Michel Foucault. Me interesa tomar el texto *"De los espacios otros"*. El concepto de *heterotopía* me parece importante para preguntarnos por la administración social del espacio presentada en el film.

Foucault en su vasta obra trabaja mucho la temática de la administración espacial como meto de organización social. No solo su forma sino también el modo de usarlo es el que constituye a los hombres. En este marco piensa sobre las *heterotopía*. Es un trabajo que deviene de conferencias radiofónicas emitidas por él veinte años antes, bajo el nombre de "Utopías y Heterotopías". Pero luego se cristaliza en el texto antes nombrado.

Siendo las utopías ese lugar sin espacio y sin tiempo, que funciona como relato o metáfora de la sociedad. E incluso como un destino o no-destino. Las *Heterotopías* vendrían a ser un *espacio-otro* con carácter material. Toda administración social comprende sus propios contra-espacio como método también de autorregulación:

> También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados,

cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables.[1]

Podríamos decir que frente a una sociedad occidental que pone todo su centro filosófico en el *sujeto*. Donde la *libertad* es uno de los valores más importantes a la hora de plantear cómo construirse a sí misma. Base y cierre de la mayoría de los conflictos *modernos*. Suponiendo que esos *otros-espacios* vienen a representar utopías y distopías en esta función. Podríamos hablar entonces de **cuáles son las *heterotopías de emancipación* y las *heterotopías de alienación* que los films instauran.** No sólo como construcciones sociales, sino como otros espacios que arma el film en su código.

Estos tres ejes nos van a servir para entonces preguntarnos por la espacialidad de los films. Por un lado, desde la subjetividad de los personajes. Por otro de la construcción estética de los mismos para el espectador. Y por último de su función social a modo de crítica o revisión de una época.

Cine Español Post-Franquista

Muere tras una larga agonía Francisco Franco. Con él, y luego de cuarenta años, cae el régimen militar que sostenía a España. Los años setenta estuvieron atravesados por estos hechos. No solo se empezaba a poder pensar. No solo se comenzaba decir lo que uno quería. Se podía tener sexo. Se empezaba a poder vestirse como uno quería. Se podía preguntarse qué es lo que uno quiere para su vida. Teatros, librerías y cines comenzaron de a poco a llenarse de gente. Gente que tenía algo que decir. Durante cuarenta años en silencio.

Una de las grandes obras del cine español que entra en este marco es *El espíritu de la colmena (*Víctor Erice, 1973). El título abre una espacialidad. *La colmena* es un espacio abierto y lleno de individuos, pero que no obran como sujetos sino como un gran sistema de trabajo y acción. El film juega con la espacialidad que se pregunta por el lugar de emplazamiento de la subjetividad. Frente a una sociedad que la anula, su surgimiento necesario e incluso violento. Desde las niñas a los adultos e incluso el monstruo *Frankenstein*.

El film trabaja con el personaje de Ana. Una niña que se abre de un microcosmos familiar al macrocosmos de lo real. Es un film de pasaje. Ana toma contacto con lo externo, con lo *allá* y lo trae *acá*. El espacio se torna central en este movi-

[1] Michel Foucault "De los espacios otros" 1984. Página 3

miento. La espacialidad percibida es nuestro único contacto con la realidad: "Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término".[2]

Su casa, enorme y antigua es su mundo. Un mundo de cuidados y de peligros. Allí son parte de la colmena. Pero el film inicia con la llegada de un *otro espacio*. La introducción en este pueblo/colmena del film *Frankenstein* es disruptivo.

Ana se encuentra con este lugar de monstruosidades donde habita la muerte, lo extraño y la pregunta. El espacio más conocido y propio que es "el cuarto antes de dormir" estalla cuando Ana arrastra la pregunta: *¿Por qué la ha matado?* En ese instante se anula la espacialidad. La cámara comienza a cernirse a un primer plano de sus rostros porque la habitación desaparece de sus vidas. Ahora ellas están en otro lugar. Pero no en un lugar fijado más allá, simplemente en *otro* solo construido por la palabra.

Ahí comienza el camino de Ana que la lleva a salir de la colmena. Todo *lo otro* se introduce por la audición. Es necesario un sentido menos ilusorio y más estimulador de la fantasía que la vista. Y este susurro mueve un motor que la lleva a lo exterior.

La espacialidad que percibe Ana requiere una nueva mirada. El tema de los ojos es central en el film. Es ella la que en la escuela le pone los ojos al muñeco en una especie de ritual inducido por la maestra. La visión también como introducción de la luz que se filtra en los ventanales. No da lugar a ver lo abierto, solo se cierne sobre la colmena. Es por eso que Ana al final necesita abrir la ventana. Dejar pasar la luz para ver.

En general, cuando se trata de decorados interiores la cámara opta por encuadres cerrados. Primeros Planos o Planos Detalle. Si el plano es entero, en general hay objetos delante de cámara o re encuadrando la acción. Además de la poca utilización de sonido ambiente. Los personajes piensas, hablan bajo, se dicen cosas al oído. Como si la gran casa, la gran colmena, pudiera oírlos.

Por otro lado, cuando se trata de decorados exteriores se recurre a planos abiertos. Planos Generales que recorren el espacio. Duraciones largas. El entorno ya no ahoga a los personajes, sino que les deja moverse. Ana conoce el *afuera*. Entones frente al objeto audiovisual el espectador se mueve entre interiores minúsculos y ahogado a exteriores gigantes y libres.

---

[2] Gastón Bachelard "*La poética del espacio" 1957.* Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2000. Página 28

Por un lado, encontramos las *heterotopías de alienación*. Cómo puede ser ese espacio-otro donde Fernando cuida a sus abejas. El personaje se retira a ese lugar que en el film se presenta en *otro-espacio*. Pero, es simplemente un espacio para no pensar.

Luego las *heterotopías de emancipación*. La más central del film es la del *Monstruo*. El fantasma que empuja a Ana a relacionarse con el afuera. A través de los espacios de otredad como el cine, la casa en el campo o el bosque de hongos al que va con su padre. Y es cuando ella se pierde que logra concretar su pasaje. Podríamos decir que el *lugar donde los niños perdidos están* es una heterotopía en sí. Es un espacio otro muy complejo que dialoga con las falencias y peligros de los espacios normales. Ana viaja a un mundo irreal en el que hace su proceso de silencio.

Emancipación que es un reflejo de la necesidad del espíritu de la época de la película. España en 1973 necesitaba contacto con lo real. Un régimen que había negado la monstruosidad, o más bien la *otra* monstruosidad que no sea la propia. Un Estado anulador de *heteromonstruosidades*. Se requería un diálogo que no podía expresarse en lenguaje.

Cine Italiano de Revisión Fascista

En Italia el fascismo tuvo repercusiones más sutiles que en otros países. De esa mezcla extraña de subjetividades, deviene un país complejo después de la segunda guerra mundial. La estabilidad del país era clara. Aun así, las diferencias sociales se acentuaban cada vez más.

Uno de los directores de cine más importantes fue Pier Paolo Pasolini. Gran intelectual y polémico artista, compuso varias de las grandes piezas del cine universal. Entre ellas, y si no la más desgarradora, es *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Un film que se adentra en las zonas más *oscuras* del pensamiento del siglo XX.

La espacialidad en este film es usada con maestría poética. El eje que lo lidera podría ser *afuera/adentro*. Un adentro profundo y complejo. No se construye en una dualidad donde uno es el bien y el otro el mal. Sino que, en el film, todo lo *adentro* es conflictual. Está distorsionado.

El adentro de ese espacio heterotópico donde son encerrados los cuerpos. El adentro de los salones y las espacialidades individuales que se desvirtúan a lo largo del film. El interior, incluso del cuerpo y su *adentro*, donde la práctica sádico-sexual anula su interioridad. Porque el cuerpo también es un *espacio* y cómo tal podría ser heterotópico.

Lo que Pasolini ataca aquí, es el espacio desvirtuado del totalitarismo. Esto en el film se observa, por ejemplo, en la gran casa donde se da el *ritual*. Corroída por el tiempo de lo que fue. En el presente fílmico tiene las paredes destruidas. La pintura salida y todo parece oler a viejo. Solo puede constituirse como una cárcel. Una heterotopía de desviación del hombre y desviación de sí misma.

La estructura interna del film, que no deja de ser una administración *espacial* de la narración se articula en círculos, como *la divina comedia*. Cada estrato está más cerca de ese *interior* que es la alienación máxima e incluso la muerte.

El primero es el *Ante infierno*. Donde se pacta el arreglo y se comienzan los preparativos. El segundo es el *círculo de las manías*. Aquí comienza la orgía y dominación psíquico-sexual.

El tercero es el *círculo de la mierda*. Lo escatológico es una fuerte reflexión acerca de lo interior y lo exterior. El excremento es un haber-sido-interioridad, pero devino en lo expulsado. En este momento del film se trata de lo expulsado. De aquello que está exteriorizado y se juega con ello.

El último es el *círculo de la sangre*. La sangre, por lo contrario, es una interioridad que no debe ser expuesta. La exteriorización de la misma es sinónimo de violencia. Es un objeto que forma parte de *lo interior*. Aquello cuya manifestación está prohibida. Cada momento es adentrare más en la interioridad de la subjetividad de otro hasta el punto de disociarlo de su espacialidad física.

En cuanto a la percepción del espacio de los personajes, ellos están atrapados. El resto del mundo los da por muertos y la única manera que tienen de sobrevivir es haciendo lo que se les ordena. La fuerza de la humillación lleva incluso a comportamientos dispares. Por ejemplo, cuando ellos llegan a la mansión los organizadores del evento los esperan para informarles el funcionamiento de la casa. Allí estamos en el umbral entre *el afuera* y el *adentro*. Pero aquellos que los controlan están *más arriba*. En general para occidente la espacialidad elevada refiere a la organización jerárquica. Aquí los personajes siniestros les imparten las órdenes de administración del tiempo y el espacio. Gesto que remite al funcionamiento de las cárceles. Pero lo hacen desde arriba, como una misa o un sermón eclesiástico.

Los Planos Generales llenan un espacio enorme. Pasolini compone cada plano con colores, ritmo y movimiento tal que todos parecen pinturas. Los cuadros amplios, simétricos, bien compensados, producen en el observador una idea de *contención estática*. No porque los cuerpos no se puedan mover en él, sino que solo en él y no más allá de él. El fuera de campo se anula como espacio de otredad. Tan solo es un juego de planos y contra planos generales que muestran todo el lugar. Lo que no se encuentra *adentro* de ellos, simplemente no existe.

El plano general es crudo, lo muestra todo. Anula perceptivamente el fuera de campo y deja un eje principal en lo que se ve. Además, construye un código teatral que le da cierta corporeidad a la acción. Entonces el público del film es introducido a un *adentro* de esa casa sin que pueda hacer nada. Viaje entre Planos Generales que anulan el exterior y realzan la crudeza del espacio torturado.

Esa mansión donde se consuma el *ritual libertino* es una heterotopía de alienamiento por excelencia. Este *lugar* en el que se desarrolla la acción, es un contraespacio no solo para este grupo de personas, sino que para una sociedad entera. Esta gran casa que no está en ningún lugar. Va yuxtaponiendo todos los lugares comunes de la sociedad. Lo que se convierte en una de los ataques más duros de Pasolini, ya que se hace del poder crítico de la heterotopía para construir un discurso fílmico. Casa, comedor, cabaret, hotel, iglesia, castillo, sala de tortura, edificio burocrático, etc. La incapacidad de definir su funcionalidad clara y la utilización de todas estas funciones en un mismo espacio dan cuenta de su carácter *otro*. Al final todos los espacios se ciernen a uno.

Por último, comprendemos que necesita su sistema de apertura y cierre. Toda la sección de *Ante infierno* es una especie de ritual de apertura. Un ritual que se lleva el 20% del relato da idea también de la complejidad de la heterotopía que se visitará. Al llegar entonces les leen las reglas consumando así el ritual de apertura. La alienación se construye absoluta. El único cierre posible, es la muerte.

Nuevo Cine Alemán

Desigualdad social, empresas vendidas o monopólicas, explotación obrera. El resurgimiento alemán de los 70 trajo una banalización de la vida cotidiana como precio de una industrialización poderosa. Pero luego de que reformaron sus instituciones y se estabilizaron comenzaron un proceso de reculturalización.

Las críticas del cine no eran solo al nazismo sino también a la sociedad decadente de la que emergían. En esta línea se inscribe *El Honor Perdido de Katherina Blum* (Volker Schlöndorff, 1975).

También se dispone bajó la modalidad de privado y público. Pero ya no es un estado fascista que interviene en lo personal, sino la prensa. Los medios de comunicación que pueden destruir a una persona mucho más que la justicia, y sin la necesidad de pruebas concretas.

Katherina se encuentra con un activista en una fiesta. Al día siguiente un grupo de fuerzas especiales entran a su departamento rastreando al hombre que ya se había ido. En ese momento comienza el juego de emplazamientos. La policía irrumpe

en el espacio privado del personaje principal y lo destrozan en busca de pistas. Primero ella se sostiene firme en cuanto a lo privado. Cuando el jefe de policía le dice que se vista para no exhibirse ella contesta "Yo no me exhibo, estoy en mi casa". Con este conflicto retórico se materializa el conflicto espacial del film,

Su casa es en un gigante espacio de departamentos. Espacialidades subjetivas idénticas. Cierta idea de *masa* que se extrapola del recurso. Incluso parece decir que *"esta historia podría pasarle a cualquiera que viva en un lugar cualquiera como este"*. En este condominio hay cierta idea de fascismo como encausamiento de la interioridad en pos de una colectividad mayor y homogénea. Todas las casas son iguales pero la de Katherina esconde a un activista. La policía entonces debe intervenir para deconstruir ese espacio diferente.

Aun así, el personaje experimenta su vivienda de otra manera. Como un laberinto que la lleva de un lugar a otro. Cuando se está escapando de su casa y corre por los pasillos parece encontrarse en este espacio de confusión. El film parece un laberinto también. Callejones sin salida, lagunas narrativas, espesuras difíciles de penetrar, todo bajo la pregunta jamás contestada del todo: ¿Katherina tiene relación previa con el activista?

La otra experiencia que tiene ella con su vivienda es la destrucción. No solo los policías la deshacen, sino que ella también. Cuando vuelve de la comisaría se percata de que su vida está arruinada. Su subjetividad comienza a ser pública. La gente la llama por teléfono para decirle groserías e incluso intervienen dejándole carteles. En un ataque de desesperación comienza a romper físicamente su casa. Su espacio privado ya fue demolido por el resto. Al final del film cuando el periodista va a verla, todo está destruido. Incluso en el Plano Entero de él, la mancha roja detrás nos cuenta el trágico final de la escena.

Esta obra trabaja fuertemente con el de heterotopías en términos culturales. Los espacios que la sociedad considera *otros*. Por ejemplo, la cárcel como espacio donde se habita el *estar fuera de la ley*. La desviación de conducta y heterotopía de alienación del hombre por una institución. Otros contra-emplazamientos aparecen a lo largo del film

Los dos personajes más interesantes para pensar la espacialidad son el periodista y Katherina. Ambos viven la experiencia heterotópica invadiéndola. Por ejemplo, ella pide voluntariamente ir a la celda para no confesar. Este gesto no solo descoloca un poco a la gente, sino que nos construye un personaje particular. Alguien que reformula la heterotopía de alienación como heterotopía de emancipación. Se adueña de ese espacio, que es uno de los pocos reductos de privacidad que puede encontrar frente a esa difamación.

El otro personaje es el periodista. Primero irrumpe en las vacaciones del doctor para preguntarle por la muchacha. Luego irrumpe en el "*templo del saber"* que es la espacialidad de la escuela para buscar información. Por último, llega a introducirse en un hospital cuando la madre de Katherina está enferma para conseguir diálogos inteligibles y montarlos bajo su conveniencia.

Los actantes entonces se involucran con los *espacios otros* hasta el punto de reconstruirlos. El mundo privado de la gente se escapa frente a una prensa amarillista que solo busca causar sensación. El espectador siente repulsión por el periodista porque sabe muy bien que *las heterotopías no se cuestionan así de fácil*. Y concluye contento cuando la desdichada muchacha le acierta un disparo.

Una de las preguntas esenciales que el film recrea sobre este dilema es si el Estado debe meterse con la libertad de prensa cuando ésta atenta contra una subjetividad. El aparato policial se da cuenta del abuso que se hace de la muchacha. Aun así, no pueden hacer nada. El pueblo alemán y el mundo entero tienen los ojos muy puestos en la burocracia militar germánica. Que en ese contexto se censure sería símbolo de escándalo mundial. La guerra trae consigo miedo al Estado y su capacidad de encausar la vida de las naciones.

Conclusión

Hay conceptos que hilados por sección se unen para dar una idea. Por ejemplo, la dualidad entre el mundo **público y privado.** Desde que la modernidad inventó estos conceptos, se batalla por uno o por el otro. El hombre actual no puede separarse de tan pesado eje. Forma parte de sí. Pero la pregunta que despiertan estas películas es sobre su radicalidad. Europa no solo dejó un saldo de muchos muertos a principio de siglo, sino que desarticuló una vida basada en esta unidad de opuestos. Los films criticarán esta negación de la subjetividad, pero en el fondo lo ponen en tela de juicio. ¿Si no hay exterior, está *mal* el sadismo? Pregunta *Saló*. ¿Qué pasa cuando la libertad de expresión colisiona con la libertad privada? Continúa el film de Schlöndorff. Una a una todas las obras de la época comienzan a problematizar las bases de este concepto.

El espacio del lenguaje es otra temática recurrente. En *El espíritu de la colmena* funciona como motor para relacionarse con el real. En *Saló*, si no hay *otro allá afuera*, no hay lenguaje posible.

Cuando un film se dispone como crítica a algún elemento cultural, entonces se topa con la heterotopía. El cine es el arte del tiempo en el espacio. Cuando se refiere

a fascismo, la otredad es un concepto complejo. Los lugares que cuestionan, representan o invierten la arquitectura humana.

Pensamos entonces en las **heterotopías** de emancipación y alienación. Dado el eje de subjetividad/sociedad, estos otros espacios funcionan como un medio para la libertad individual. Si todos los espacios están tomados por un fuerte control Estatal totalitario. Entonces solo resguardan de la locura los *otros* espacios. Aquellos que no pueden ser transgredidos de la misma manera por su cualidad variable y compleja.

Este concepto introducido por Foucault puede ser usado entonces para poetizar el espacio. El cine se puede hacer de estos contra-emplazamientos y narrar desde ese lugar.

Comprender el espacio como una carga simbólica poderosa es fundamental. El rodaje y el análisis de una película no se ciernen solo a decorados donde habitan personajes. Ellos también lo perciben, lo sienten y construyen su experiencia con ellos. El espectador comprende la espacialidad de una manera perceptiva, porque su experiencia cotidiana le otorga enormes herramientas para interpretarlo. El *lugar* es central como elemento del lenguaje cinematográfico y el cine de los setenta lo sabía. Se hizo de él como una de las principales armas para combatir la tiranía de la palabra. El espacio es esa brutalidad en piedra que escapa al concepto claro emancipándose y emancipándonos en un juego horizontal de percepciones.

Bibliografía

Bachelard, Gaston [1957] (2000): *La poética del espacio,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1984): Michel Foucault "De los Espacios Otros". *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, octubre. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, N°7, septiembre de 1997.

En la huella de Antígona. Mito y documental en el siglo XX

PATRICIA RUSSO
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El mito es un relato de tiempos fundantes que repone lo que nuestro pensamiento lógico no acierta a comprender. Si bien pareciera que la Modernidad y la razón iluminaron el camino a base de certezas, el siglo XX trajo una vuelta al mito inesperada. Se revisitaron los clásicos una y otra vez. Sólo que esa vuelta al pasado se hace con nuevas preguntas.

Este "*revival*" (Bauzá, 2005) se observa en diversas disciplinas artísticas y con visiones diferentes. El lenguaje audiovisual se posiciona como instrumento acorde a estos tiempos y clave para plantear nuevos abordajes a relatos de un pasado remoto.

Retomando ese universo mítico, una de las figuras con mayor presencia es *Antígona* de Sófocles, quien pone en tensión las leyes divinas y las humanas.

En este trabajo abordaremos el lenguaje del documental: representación vs. Realidad (Nichols, 1997), haciendo un análisis de *"Tras los pasos de Antígona",* mediometraje del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), aplicado de las ciencias forenses a las investigaciones de derechos humanos. Concebido como introductorio para diversos públicos, fue armado con escenas filmadas en Argentina, El Salvador, Haití y Timor Oriental en los últimos años.

Se retoma lo que el mito evoca en nuestro imaginario, legitimado por la mirada transhistórica. Conciso y con un tratamiento riguroso, el documental en análisis nos enfrenta a un presente histórico difícil de digerir, pero que hemos de aceptar.

Palabras clave: mito / documental / Antígona / representación y realidad

El mito es un relato de tiempos fundantes que repone lo que nuestro pensamiento lógico no acierta a comprender. Si bien pareciera que la Modernidad y la razón iluminaron el camino a base de certezas, el siglo XX trajo una vuelta al mito inesperada. Ese *revival* del mito, como sostiene Hugo Bauzá, se produce en un intento del hombre de recuperar la idea de totalidad con el mundo. Un mundo hostil luego de dos guerras mundiales y genocidios tremendos. La vía del mito se presentaba como alternativa a la sensación de desamparo. Incluso los estudios mitológicos se vieron ampliados por otras disciplinas como la antropología, la sociología, la historia de las religiones y el psicoanálisis (Bauzá, 2005, p. 222).

Todo ello promueve la pervivencia de estructuras mítico-simbólicas en los productos estéticos contemporáneos. Si bien su momento fue la oralidad, "El mito no es una fórmula cerrada que deba ser leída de una vez para siempre, sino un discurso abierto, polisémico, polifacético y, por tanto, expuesto a un proceso ininterrumpido de resemantizaciones" (Bauzá, 2005, p. 223).

Es así que se revisitaron los clásicos una y otra vez, sólo que la apropiación de contenidos se hace con nuevas preguntas.

De esas nuevas lecturas sobre las obras de antaño, surgen otras en diversos formatos. Desde el lenguaje audiovisual, los trabajos en el cine son el vehículo privilegiado para contar historias. Para el caso que nos ocupa: el documental. Se trate o no de un género, se tiende a conectarlo inevitablemente con la narrativa. Si los consideramos como ficción, los documentales pueden tener tramas, personajes y situaciones como podría tenerlos cualquier otra. Aunque sostiene Bill Nichols:

> Hacen todo esto con referencia a una "realidad" que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental. Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y la ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está "ahí", más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuanto antes nos demos cuenta de eso, mejor (Nichols, 1997, p.149).

Acordamos con este aserto para enfocar el análisis y detectar, precisamente, las estrategias discursivas puestas en juego en nuestro objeto de estudio.

En este trabajo intentaremos adentrarnos en *"*Tras los pasos de Antígona*"* el primer documental del Equipo Argentino de Antropología Forense (E.A.A.F., 2002), aplicado de las ciencias forenses a las investigaciones de derechos humanos. Cabe destacar que el film no fue pensado para ser exhibido comercialmente ni en

festivales u otros eventos cinematográficos, sino para ser utilizado como explicativo de las tareas del equipo o prueba documental según el caso.

La mención de Antígona no es sólo una referencia. Alude al conocimiento del universo mítico de los griegos donde el personaje surge con nitidez apabullante: la muchacha, hija de Edipo, se enfrenta a la autoridad máxima de la ciudad en defensa del fundamento divino de todo orden social. Para el caso: cumplir con los ritos fúnebres ante la muerte de su hermano.

Conocemos la historia a través del texto canónico de Sófocles, uno de los tres grandes trágicos cuyas obras se han conservado. Menciona Bauzá acerca de él: "La inveterada vigencia de sus piezas se debe, amén de la conmoción estética que estas provocan, a que han sabido -y saben- decir algo sustancial a las diferentes generaciones de lectores o espectadores" (2005, p.11). Se entiende así por qué esta obra del pasado es convocada para iluminar y dar sentido a cuestiones actuales.

La datación temprana de la obra, coincide con o más bien se ve confirmada por el análisis de la misma. Su estructura se asimila a las obras de la primera etapa del autor, consideradas "de estructura díptica". Sostiene el profesor Pinkler, citando a Karl Reinhardt que el concepto de "tragedias de doble destino" muestra un recurso estilístico del autor para una nueva problemática en relación a lo humano y lo divino. Se acepta la intencionalidad de Sófocles "de construir el drama sobre la base de dos figuras centrales y opuestas y de trazar así el cumplimiento de dos destinos distintos pero indisolublemente vinculados" (Pinkler, 1994: p.24).

El argumento se despliega en la sucesión de *episodios* y *estásimos*, es decir, la alternancia esencial del género, entre lo que les pasa a los personajes y lo que opina o comenta el coro. La acción tiene lugar en Tebas, luego de la guerra fratricida entre los hijos varones de Edipo, Etéocles y Polinices, en la que ambos pierden la vida a las puertas de la ciudad. Tras el fatal desenlace, Antígona e Ismene, las hijas mujeres, quedaban solas. Ante la nueva proclama del tirano Creonte, Antígona plantea su decisión de desobedecerla. Ismene, luego de intentar disuadirla, confirma que no la acompañará. Antígona entonces le reprocha: "Sé tú como te parezca. Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo. Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradar a los de abajo que a los de aquí." (Sófocles, 1995, pp. 21-22)[1]. Esa intención será el motor de la obra, que se refuerza en el oxímoron expresado: un "piadoso crimen" no es más que la tensión entre dos contrarios.

[1] Los parlamentos de la obra son tomados de la traducción de Assela Alamillo, Edición de Planeta de Agostini.

Creonte considera un traidor a Polinices. *"Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista"* (Sófocles, 1995, pp. 26-27).

No consiguen torcer la decisión de Creonte ni el coro ni otros personajes. Hemón que pide por su prometida, enfrentándose a su padre y luego el adivino Tiresias. En una nueva aparición antes de su muerte Antígona, se despide de la ciudad de Tebas y deplora su suerte.

Pero ha sido Tiresias quien preocupó a Creonte con sus vaticinios, por lo que decide liberar a Antígona cuando ya es tarde. La muchacha se colgó y Hemón, decide quitarse la vida. Ante tales noticias, Eurídice, esposa de Creonte, también se suicida. El monarca, desesperado, se reconoce culpable de las tres muertes y pide el destierro. El coro cierra con una sentencia: ser sensato en la felicidad y no ser impío para con los dioses.[2]

El efecto catártico, atribuido a la tragedia, debía darse seguramente, al ver en escena el triste destino de Antígona. Texto y contexto se entrelazan para producir la tensión entre las dos legalidades, la de la polis, la humana, en contraposición a la ley divina. La rebelión y la fuerza del personaje lo convierten en uno de los más célebres y trabajados. Entre otras variantes interpretativas, porque aparece encarnado como símbolo de resistencia en momentos históricos de represión y violencia.

En este sentido, no es casual la alusión explícita por parte del E.A.A.F. quien, junto con otros grupos ayuda a familiares de las víctimas de violaciones a derechos humanos a encontrar, identificar y enterrar a sus seres queridos. El mencionado documental se concibió entonces, como introductorio para diversos públicos y fue armado con escenas filmadas en Argentina, El Salvador, Haití y Timor Oriental en un lapso de 18 años.

Derechos humanos, nuestros días

En la década del ´80 el especialista estadounidense Clyde Snow formaba parte de una delegación enviada por el Programa de Derechos Humanos y ciencias de la Asociación Americana para el Avance de las Ciencias y se había contactado con la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP). Por ese mo-

[2] "Puesto que es convicción de Sófocles que "así como en el pasado, tanto en lo inmediato como en lo porvenir, esta ley tendrá vigencia: ningún exceso adviene a la vida de los mortales sin aparejar la desgracia" (Pinkler, 1997, p.50).

tivo participó del juicio a las Juntas Militares. Su llegada al país fue providencial. En vista de que la exhumación de restos de víctimas de la dictadura se llevaba a cabo sin rigor científico, pidió la detención de los trabajos y tomó intervención directa convocando a profesionales de diversas disciplinas para entrenarlos. Fue el comienzo del actual Equipo Argentino de Antropología Forense. Este equipo, hoy renombrado y prestigioso, colabora en varios lugares del mundo para recuperar restos de víctimas de violaciones a los derechos humanos.

Por otro lado, desde fines del siglo pasado, hubo una mayor facilidad en las formas de acercarse a un objeto de estudio, el uso de la cámara en mano o la cámara digital agilizó el registro en el lugar mismo de los acontecimientos.

El film que denominamos documental muestra hechos que sucedieron o están sucediendo independientemente de que se haga un film con ellos. En la ficción, en cambio, los hechos son creados por y para el film, lo que marca una diferencia notoria. Sin embargo,

> La noción de "documental" es tan nebulosa como pueda serlo la de "ficción"; ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes. Las contradicciones que genera dan pie a periódicas tentativas de eludirlo, e incluso a desembarazarse de él… sin demasiado éxito. La expresión acuñada por los anglosajones de "no-ficción", por ejemplo, se limita a desplazar el problema a otro lugar (Breschand, 2004, pp.4-5).

Desde un ámbito institucional, el documental que analizamos, en algo más de 40 minutos, desarrolla un trabajo de compromiso ideológico y con un objetivo claramente explicitado. Nichols, en su exhaustivo trabajo (1997), postula que hay diversas modalidades en que los textos se organizan como formas básicas para los documentales y distingue cuatro: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. De entre ellas, consideramos que para nuestro caso se aplica la modalidad interactiva:

> El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película (Nichols; 79).

"Tras los pasos de Antígona" comienza *in situ*, con la imagen de un lugareño en lo que fue su hogar o lo que queda de él explicando cómo y dónde el ejército actuó

violentamente llegando incluso a degollar a un niño. La cámara pasa de él a recorrer la zona y los inciertos restos. Por el sonido directo, se le entiende poco, pero la última frase queda en el aire: "Sólo a mí no me tocaron… porque me juí."

La banda sonora incorpora el sonido de una guitarra mientras aparecen los títulos "Tras los pasos de Antígona. Antropología Forense e Investigaciones de Derechos Humanos."

Entendemos que "la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico" (Nichols, 1997: p.93). Por ello, el título aparece sobre un fondo difuminado de un esqueleto, lo que opera como presentación del tema a tratar, de carácter anticipatorio.

Luego títulos en letra blanca sobre fondo negro que explicitan la referencia a la obra de Sófocles y, a continuación, el trabajo que realiza el E.A.A.F desde 1984.

Por corte, la cámara panea fuera de foco hasta que, despaciosamente, enfoca el paisaje desde la altura. Con un movimiento a derecha vemos a una mujer que lo mira desde un helicóptero. Y comienza el relato una voz en off: "En 1981 hubo un operativo en el norte de la Provincia de Morazán". El equipo inicia su recorrido por El Salvador, más precisamente en el sitio El Mozote, como se lee en los zócalos de algunas imágenes. Aquí, lo que la imagen ilustra se ve reforzado por los títulos sobreimpresos en letras blancas: "Aldea de El Mozote. Pcia. de Morazán. El Salvador". Continúa la voz: "Esta era una zona de la guerrilla y el ejército quería sacarla de esa zona." Minuto 2.16 vemos quién habla, vestida de negro, es Mercedes (Mimí) Doretti junto a un afiche que reza en inglés: "Genocidio. Crimen contra la humanidad". Las letras blancas sobre la imagen refuerzan: Mimí Doretti. Antropóloga del E.A.A.F.

Seguimos viendo en imagen el sitio de excavación. En el minuto 11, la voz relatora nos dice "Entrevistamos a maridos…" dado que los demás integrantes de la familia, mujeres, niños y ancianos, habían sido asesinados.

Habla a cámara una integrante del EAAF Ana Ginarte "Me estaban contando una historia terrible y eso me afectó muchísimo", luego: "… lloramos y está bien…" recuperando el carácter de testimonio, pero además cierta empatía con los hechos, que no está ausente y que se permiten dejar fluir.

La autoridad textual entonces, está compartida entre los actores sociales entrevistados y "el realizador" que en este caso es el propio Equipo.

"Si, como dice Walter Ong, el paso del lenguaje oral al escrito implica en esencia un cambio del sonido al espacio visual de la escritura (1997, p.117), en el film la oralidad del testimonio retiene (y reclama) a la vez al ojo y a la escucha." (Amado, 2009, p.131) La escucha se concentra en Doretti, quien continuará con la exposición

y será la única voz relatora. Pero no mira a cámara, sus ojos se dirigen a alguien más, como si se tratara de una entrevista.

> La entrevista es una estructura determinada en más de un sentido. Surge en relación con algo más que la historia oral y tiene más de una función. (…) atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí (Nichols, 1997, p. 86).

El documental está hecho por el Equipo, como dijimos, en un doble juego donde los espectadores seremos parte del virtual entrevistador que queda fuera de campo.

La imagen se difumina. Un intertítulo reza: Etiopía 1996, otro de los lugares en que trabajó el equipo. "Me gusta estar en el campo" dice Luis Fondebrider (quien es actualmente el jefe del equipo). Mientras, en imagen vemos a familiares de víctimas de violencia en Etiopía. Dice uno de ellos: *"*Estaremos satisfechos si tuviéramos la oportunidad de bañarlos y enterrarlos según la costumbre. Y cuando nosotros, como musulmanes y cristianos, podamos enterrar a nuestros hijos, sentiremos que los hemos encontrado.*"* La frase recoge un reclamo que se reitera como un eco, en distintas épocas y en diversas culturas. "El testimonio como género discursivo, da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad al mundo." (Amado, 2009, p.127)

Se alterna entonces la imagen de campo, algunos testimonios y la voz en off, que continúa: *"*La fosa en realidad es parte de la escena del crimen.*"* Sólo que esto no es un policial. *"*Todo lo que está allí es potencialmente un elemento importante para entender lo que sucedió.*"* Por eso hay que trabajar despacio y con meticulosidad, documentando todo. "Un esqueleto humano tiene más de 206 huesos y 32 dientes y tenemos que recuperarlos todos.*"* Esas apreciaciones son completadas por imágenes de los restos: huesos generalmente pero también juguetes de niños. Luego un *insert* con escenas "de archivo": las Madres de Plaza de Mayo que reclaman por sus hijos. Esto nos interpela y nos ubica en un espacio/tiempo fácilmente decodificable.

Se detallan luego las tres fases del trabajo del EAAF: Fase preliminar, La exhumación (con imágenes de Haití) y El laboratorio. Las tres se leen como títulos que se sobreimprimen sobre lo que vemos constituyendo distintos momentos del documental. El procedimiento es de reiteración y refuerzo: los títulos junto a la imagen. El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre todos los testimonios, sean visuales o auditivos. El trabajo en Argentina, antes de la confor-

mación del equipo, era a todas luces deficiente, sin cuidado ni método. Esto contrasta con la minuciosa labor desarrollada por el E.A.A.F.

El laboratorio, referida como una etapa/fase posterior, nos muestra a Clyde Snow en plena labor con los restos, explicando cada uno de los hallazgos. Imágenes de él en su participación en el Juicio a las Juntas Militares en Argentina y finalmente la presencia de una experta que muestra un cráneo con orificios de bala, de atrás hacia adelante. Además, se incluye el reconocimiento al maestro: "Clyde nos entrenó y nos ayudó a formar nuestro equipo".

En cuanto al E.A.A.F.: trabaja a pedido de diversas organizaciones de derechos humanos o comisiones investigadoras especiales en todo el mundo, con una condición: sólo si los familiares están de acuerdo.

Pero la tarea no es fácil: "En este momento seguimos dependiendo de la buena voluntad de laboratorios en el mundo que hacen estos estudios y en forma gratuita para los casos de violaciones de derechos humanos."

En Timor Oriental, parte del archipiélago indonesio, podemos observar la tarea de entrenamiento que también supieron desempeñar los integrantes del E.A.A.F.

"Sólo a mí no me tocaron… porque me juí."

El trabajo de campo, los testimonios y los comentarios de algunos de los integrantes del Equipo, contrarrestan la contundencia de las cifras: tantos huesos tiene el cuerpo humano, tantos dientes, tantos restos.

Tantos fueron los muertos, que celebramos el sobreimpreso final: Restituciones y Funerales. Sugestivamente, los planos son más abiertos y entra la luz.

Escuchamos: "Muchas veces los familiares quieren ver los restos." Y en imagen sigue Doretti: "¿Qué es lo que les estamos mostrando? Un esqueleto. Creo que es una de las cosas más difíciles de ver y de entender."

Continúa el film con imágenes de los familiares nuevamente, pero esta vez ya con los restos "recuperados" y en una ceremonia de responso. Por corte: en otra escena, resuena el reclamo doloroso de la hermana de una de las víctimas: "¿Piden perdón por este asesinato?"

Nuevamente al sitio en el campo. A partir de ahí, se suceden las procesiones y funerales donde los familiares traen y acomodan los féretros blancos y pequeños. Tan pequeños que conmueven.

A manera de cierre el relato continúa en off y en imagen vemos a los integrantes del equipo que se retiran del sitio, se alejan de la cámara que los toma de atrás. Han terminado su trabajo, pero otro los aguarda en el futuro.

Palabras finales

"La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos. Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla" (Breschand, 2004, p.4-5). Estas palabras enlazan con el concepto de modalidad reflexiva que mencionamos antes. Forma y contenido se imbrican. Y aquí la forma necesariamente es la distancia.

En estas últimas décadas hay varios trabajos referidos a la memoria, ya se trate de ficción o no, formato audiovisual o formato teatral. Pensamos en uno de los trabajos del director/dramaturgo César Brie: su versión de la Ilíada de Homero dando cuenta de las dictaduras latinoamericanas, lo cual ha sido minuciosamente analizado por María Elena Babino.[3] Muchos de estos trabajos toman la violencia y el terrorismo de Estado como tema, entrelazando obras del pasado con el presente.

En lo que podríamos llamar, junto a Ana Amado, las estéticas del duelo como documentos, acordamos en que

> Con su persistente circulación, esas poéticas testimoniales eludieron el pliegue melancólico de un proceso privado de elaboración del duelo e integraron sus acciones a una estrategia activa –en tanto política y colectiva-, de relación del presente con aquel pasado traumático (Amado, 2009, p.139).

En ese sentido entendemos que el documental del E.A.A.F. se mantiene en un tono moderado, que lo aleja del sentimiento, aunque éste se cuele inevitablemente. Y que la materialización del documental en su carácter de instrumento, lo posiciona en una dimensión social de mayor efectividad.

Extraemos del libro de Jean Breschand, hablando de los cineastas que se escenifican a sí mismos como parte de la investigación.

> A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres. De manera general, todo el cine

[3] Dice la autora*:* "La mirada del dramaturgo hacia el pasado conjura cualquier posibilidad de entenderlo como monumento estático. Antes bien, sabiendo instalar su perspectiva en el marco crítico de un presente amenazado, se lo "apropia" como territorio en donde leer las contradicciones de nuestra vulnerable realidad (Babino, 2002, p. 91).

> en primera persona pone en escena a un sujeto que nos revela cómo él mismo es más un fruto de la acción del mundo que el dueño de su propia historia (2004, p.89).

Por otro lado, "El atributo de "propiedad privada" que la palabra recupera en lo fílmico por el hecho de estar ligada a un cuerpo se afianza o se neutraliza según el criterio con que se organice la materia visual y sonora que el cine tiene a su disposición." (Amado, 2009, p.131) El tono "académico" o profesional, quizás monocorde, refuerza la sensación de voz autorizada en la transmisión del conocimiento. Un discurso homogéneo que parece no tener fisuras. En cuanto a la voz, ella estuvo ahí, como parte integrante del equipo: en varias escenas se la ve más joven en plena labor. Lo mencionado anteriormente y la exacta proporción entre los testimonios en campo y la narración en palabras, da mayor credibilidad al documental. Dice Doretti en el final:

> Creo que desenterrar la verdad, llevar esa verdad a la opinión pública es algo muy importante no sólo para esas personas sino para todas las personas que forman una sociedad que ha pasado por esto. Y creo que eso es muy claro dentro del Equipo nuestro y es una de las cosas que nos ha mantenido unidos todos estos años.

Los títulos de las reseñas en diarios, referidos a otros films documentales de igual tenor, contienen expresiones con cierta resonancia: "El trabajo de darle nombre a la ausencia", "Ejercicio contra el olvido", "Desenterrando el pasado". Enterrar y desenterrar, hoy sugestivamente invertidos. Que remiten al celo de Antígona.

En la referencia al personaje mítico surge la profusión de estudios que ha provocado y aún provoca[4]. Pero además, hay que tener en cuenta el punto de intersección entre mito y pertinencia social:

> El anudamiento de los lazos biológicos sellado en los orígenes puede encontrar su lugar en el mito, en esa vertiente por la cual los grandes mitos de la humanidad hablan en el límite de la palabra para ordenar la naturaleza humana. Pero es el lugar de la institución el que finalmente legitima la cuestión mitológica de la procedencia, al proporcionar el marco jurídico y legal donde se construyen y entretejen las filiaciones biológicas, sociales y políticas (Amado, 2009, p.149).

[4] Pensamos en *Antígonas* de G. Steiner (1991) o la productividad generada por el mito en nuestro continente, en el excelente y documentado volumen de R. Pianacci, *Antígona. Una tragedia latinoamericana* (2015).

El mito viene en ayuda de una verdad difícil de comunicar, pero la institución legitima. Es entonces el Equipo Argentino de Antropología Forense quien promueve el espacio para la denuncia y la reparación tan esperada.[5] Mediante el documental apela a las consabidas consignas de memoria, verdad y justicia, en ese orden. "Cuando uno vive o sobrevive a una dictadura o a una guerra se da cuenta de que hay muchas cosas que se han roto y que necesitan ser reparadas." dice Doretti. A esos seres sobrevivientes, mutilados por la desaparición de un ser querido se hace necesario devolverles algo más; una respuesta como verdad "oficializada".

"Si las ficciones fundadoras de la genealogía reclaman el marco del mito o de la tragedia, la reconstrucción del montaje de los vínculos familiares ensaya rehacer, una y otra vez, sus propios textos, como compensación de una ausencia". (Amado, 2009, p.155) No sabemos si esa compensación existe, pero este intento (del EAAF) bien vale como herramienta.

Aun siendo, como somos, "el fruto de la acción del mundo" se hace necesario que podamos ser dueños de nuestra propia historia. El arte o más bien: la pedagogía por el arte, cosa que los griegos conocían muy bien, es un camino.

Bibliografía

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

Babino, M. E. (comp.) (2002) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires: Ediciones de la FADU-UBA.

Bauzá, H. F. (1997) *Voces y visiones. Representaciones del mundo antiguo* Buenos Aires: Biblos.

Bauzá, H. F. (2005) *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauzá, H. (2005) "¿Por qué volvemos a Sófocles?", en *Escritos sobre teatro I* (Dubatti, Jorge, comp.) Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

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

Eseverri, Máximo (2010) "Notas sobre cine argentino y antropología forense". Revista *Kaf. Lenguaje y acciones,* Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL, N° 2, otoño. DOI: https://doi.org/10.14409/kaf.v1i2.133

[5] Mencionamos algunos ejemplos de documentales que rescatan la labor del equipo: *El caído del cielo* (2016), de Modesto López, *Tierra de Avellaneda* (1995), de Incalcaterra, *Buscadores de identidades robadas* (2013) de Miguel Rodríguez Arias y *La memoria de los huesos* (2016), de Facundo Beraudi, entre otros.

Gómez, Micaela (2013) "Un documental para indagar en los investigadores", AUNO. Agencia Universitaria de Noticias, Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Consultado el 27/01/2018. https://auno.org.ar/article/investigar-a-los-investigadores-un-documental-sobr/

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

Pianacci, R. (2015) *Antígona. Una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

Sófocles (1995) *Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Traducción y notas: Assela Alamillo. Madrid: Editorial Planeta-DeAgostini.

Sófocles (1994) *Antígona*. Introducción, notas y traducción de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Sófocles (2010) *Edipo en Colono*. Presentación de Albin Lesky. Traducción de Assela Alamillo, Madrid: Editorial Gredos.

Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Ficha técnica

***Tras los pasos de Antígona* (2002)**

Producido por el E.A.A.F. y WITNESS

Guion: Matt Aho, Mimí Doretti, Laura Rousch y Silvana Turner.

Montaje: Sandrine Isambert, Luis A. Ortiz Guillén

Sonido: Howard Bowler

Producción: Sam Gregory, Mimí Doretti, Matt Aho, Rosario Rodríguez Cappa y Ronit Avni

Producción Ejecutiva: Gillian Caldwel

De la escena al cine: César Brie y el documental como denuncia

MÓNICA GRUBER
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Director, actor y dramaturgo, exiliado durante la última dictadura militar argentina, César Brie se estableció en Bolivia donde fundó el Teatro de los Andes. Desde la escena decidió abordar situaciones y temas que no concibe en el marco del silencio cómplice, de la injusticia o del olvido. No es la primera vez que el dramaturgo aborda temáticas de este tipo, en la trilogía política que inició con su *Ilíada* (2000) en la cual tendía un puente entre el pasado y el presente, creando de este modo "una meditación sobre la guerra y el uso de la fuerza" y luego en su obra *En un sol amarillo. Memorias de un temblor* (2004), donde una catástrofe natural, un movimiento telúrico desató lo que él denominó "el terremoto de la corrupción" y que sirvieron como duros disparadores de su trabajo. En *Otra vez Marcelo* (2005) rinde homenaje al escritor y político boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, secuestrado, torturado y asesinado durante la dictadura de Luis García Meza Tejada.

Paralelamente Brie inicia su actividad cinematográfica con el documental *Humillados y ofendidos* (2008) que se alza como denuncia ante una situación de injusticia social. En él se exponen los actos de violencia perpetrados contra jóvenes indígenas, en Sucre *(Bolivia). El silencio cómplice de la mayoría de los medios de comunicación bolivianos* se vio sacudido por este documental.

En el 2010, con *Tahuamanu – Morir en Pando*, de nuevo su voz quiere pronunciarse contra otro hecho ignominioso: la masacre de campesinos indefensos en un departamento al norte de Bolivia. En una tarea de minuciosa reconstrucción a partir de entrevistas, material de video e investigación forense, utiliza nuevamente el cine para exponer hechos de corrupción e injusticia y poner en evidencia las contradicciones de los relatos que circularon sobre lo sucedido.

Nos proponemos analizar ambos films aplicando algunos conceptos y categorías propuestos por Bill Nichols para reflexionar acerca de los principios constructivos y las líneas de profundidad hermenéutica.

Palabras clave: documental / denuncia / testimonio / ficción

¿Cómo empezó lo que ahora sucede?
¿Y cómo?
¿Y quién tiene la culpa?
(Brie, 2000, p. 28)

Introducción

Dentro de las categorías cinematográficas la noción de documental ha sido quizás una de las más esquivas. Bill Nichols afirma que "el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. "(Nichols, 1997, p. 13)

¿Cuál es la relación entre el film y la realidad? Es la pregunta que debemos formularnos. Se trata indudablemente de una ficción, pero que mantiene una relación estrecha con la realidad. Nichols avanzaba en este sentido examinando las relaciones que mantiene el realizador con respecto a la materialidad del mundo histórico que hace visible.

¿Qué mostrar? Y, ¿cómo mostrarlo? ¿Qué cuestiones éticas predominan en estas representaciones? ¿Cuál es el rol del director? Podemos pensar entonces en sus elecciones con respecto al recorte de la realidad, al modo de mostrar, a la presencia o borramiento de la subjetividad del realizador, los planos seleccionados, las relaciones que sostiene con los entrevistados, elecciones sonoras, placas con textos, etc. Así: "Del mismo modo que en varias opciones prefigurativas en el uso del lenguaje indican el punto de vista moral del historiador, la << mirada de la cámara>> puede indicar la perspectiva ética, política e ideológica del realizador" (Nichols, 1997, p. 119).

De este modo, en todo documental hay un recorte, una selección, una decisión acerca del tipo de encuadre que se va a utilizar, una toma de posición, una elección política de las imágenes. Tal como señala Eduardo Grüner: "El arte del siglo XX es un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la Imagen y la Palabra" (Grüner, 2001, p. 29).

Abordaremos pues *Humillados y ofendidos* y *Tehuamanu – Morir en Pando* señalando aquellos elementos que nos permitan analizar las elecciones discursivas y la puesta en cuadro (Casetti y Di Chio, 1994, pp. 135).

Humillados y ofendidos[1]

Brie denuncia los hechos de violencia racial suscitada contra los campesinos en la localidad de Sucre el 24 de mayo de 2008. El presidente de Bolivia, Evo Morales, presidiría un acto en el cual se entregaría una ambulancia al municipio sucrense. Dada la magnitud del estallido este hecho no llegaría a concretarse.

El film comienza con una sucesión de primeros planos de hombres y mujeres. Rostros curtidos, que manifiestan dolor y quizás incomodidad o timidez, en especial algunos tratan de ocultar sus lágrimas mientras se escuchan fragmentos de sonidos en *off* de gritos, de violencia.

Sobre una placa negra aparece el título: *Humillados y ofendidos*. No podemos dejar de señalar el diálogo intertertextual que se establece entre el nombre del film y la novela homónima de Fyódor Dostoievski (1861) en la que el autor ruso denunciaba la situación social de precariedad, opresión y humillación que sufrieron los campesinos rusos.

Entendemos que el realizador no se contenta con pensar o registrar los hechos como circunstancias aisladas, sino que irá suministrando testimonios que expondrán lo contrario.

Un gran plano general sirve para ubicarnos espacialmente. Diversos planos generales que nos van acercando a Sucre para finalizar mostrando emplazamientos variados, como la plaza y el Stadium Patria.

El testimonio del Padre Rafael García Mora[2] ubica en la larga historia de segregación campo / ciudad de Sucre los antecedentes del odio y el desprecio por la población campesina, que culmina con los hechos de violencia del 24 de mayo de 2008. Rememora la gesta de Juana Azurduy[3] y mientras lo escuchamos la cámara descubre una escultura de bronce de la patriota, se acerca, la recorre paneando con lentitud sobre cada detalle, va cerrando el plano, focalizándose por último en el rostro.

Observamos primeros planos de rostros. Personas que intentan ocultar las lágrimas. Hombres y mujeres que exponen frente a la cámara situaciones de violencia

[1] Está producido por Artes Andes Américas. Sobre una placa negra escrita con letras blancas aparecen distribuidos dentro de los cuatro cuadrantes los lauros recibidos, que consignaremos siguiendo la dirección de lectura que propone la codificación de lectura occidental: Premio del Colegio de América, Mejor Documental Hispanoamericano, VII Festival Internacional de Cine Pobre de Humberto Solás, 2009; Valor Testimonial y Documental, IX Festival Internacional de Cine y Video de Pueblos Indígenas, 2008; Menzione Speciale, IX Human Rights Nights International Film Festival, 2009; Mención Cacique de Oberá, 3º Festival de Cortometrajes, Oberá en cortos, 2009.

[2] Sacerdote Jesuita. Director de Radio ACLO.

[3] Juana Azurduy Bermúdez (1780-1862). Patriota del Alto Perú que luchó en la gesta libertadora hispanoamericana.

y humillación. El registro fluctúa entre los hechos filmados por diversos medios de comunicación y los testimonios, yuxtaponiendo la palabra de los campesinos con el accionar de la gente de Chuquisaca. De este modo, los hechos violentos se manifiestan en la pantalla, creando un contrapunto para la exposición. Las imágenes hablan por sí solas, el sonido re-afirma lo que se ve: "¡Que besen la bandera... de la logia Templada! ¡Que besen el suelo! ¡Porque la capital está de pie, nunca de rodillas! ¡Se respeta, carajo!", "Mátenlos! ¡Maten a esos indios de mierda!" o "¡Los que tiene petardos apunten nomás, no van a salir vivos!"

Se trata de rastrear las causas del estallido, para ello Brie se remonta en el tiempo. En letras blancas sobre fondo negro se informa: "22 de Mayo de 2008 / El Movimiento Al Socialismo (MAS) inaugura una sede en el Barrio Japón de Sucre." Las placas marcan la presencia de un narrador externo cuya voluntad será la de reconstruir la cronología aclarando la situación. Los antecedentes forman parte de esta estrategia.

La filmación está hecha con visión nocturna. El dispositivo es testigo de lo que sucede: un grupo de personas lanza gases lacrimógenos contra la sede y los miembros del MAS. El gas habría sido robado a la policía por los grupos de choque que comenzaron el disturbio. Observamos en planos generales desplazamientos, corridas y refriegas. El hombre que presta testimonio muestra el golpe que le han asestado en la cabeza, el primer plano que lo registra está levemente picado. Esta angulación de cámara, si bien produce un achatamiento, refuerza semánticamente la idea de indefensión. El entrevistado señala que ha reconocido a dos miembros del Comité Institucional, mientras se muestra en plano medio a los dos hombres mencionados que extienden una bandera y descubren en ese momento la presencia de la cámara que los registra:

- Está filmando.
- ¡Filmá! ¡Filmá!
- Miedo no les tenemos a los del MAS
- ¡Nunca les hemos tenido miedo!
- ¡Con gases hemos ido a matar a esos cojonudos!

El gesto de amenaza con el puño y el brazo a medio alzar queda congelado. El diálogo que transcribimos está copiado del subtitulado que se ha incluido en esta parte. La presencia de los subtítulos funciona como anclaje visual del contenido sonoro. Creemos que dicha estrategia sirve para colocar en primer plano la violencia verbal.

A continuación, se recoge el alegato de los niños y con ellos el miedo, la angustia, el llanto. Se ha optado por el color para mostrarlos en el presente narrativo, mientras que, se retorna a visión nocturna para el flashback que repone en imágenes el contenido de sus testimonios.

Nuevas placas dan cuenta del desarrollo de los hechos posteriores. Ambas, llevan fecha 24 de mayo de 2008 y resumen el motivo de la convocatoria de los campesinos, la presencia del presidente Evo Morales, así como justifican la inclusión del personal policial y del ejército como custodios del Stadium Patria, sitio donde se realizaría el acto. Esta marca textual señala la presencia de un narrador omnisciente que suministra la información necesaria para restituir la cronología.

Los planos generales dan cuenta de las idas y vueltas, de los intentos de parlamentar, hasta que finalmente presencian el estallido de la violencia, motivo por el cual la ambulancia no fue entregada. Corridas, gritos, bocinazos, piedras. Desorden. Violencia. Caos.

Si el director le ha hecho preguntas a los entrevistados, no están incluidas. La presencia física del director ha sido borrada de modo tal que los registros parecen desarrollarse con naturalidad ante la cámara como una suerte de "pseudomonólogo"[4] (Nichols, 1997, p. 90). Se ha optado por la contundencia de los primeros planos de los protagonistas y la mirada a cámara que interpela al espectador. Creemos que dicha mirada les devuelve una individualidad a esos actores sociales anónimos que se pierden en el colectivo de las voces silenciadas por los medios de comunicación que cubrieron los hechos. En algunos de los casos los entrevistados miran a cámara e interpelan directamente a alguna figura pública responsabilizándola de lo sucedido o bien interrogándolas por los motivos por los cuales enviaron a golpearlos. Para respaldar sus dichos se insertan imágenes que le aportan contundencia visual a sus testimonios.

Los planos generales toman el avance de la masa de gente, algunos con el rostro cubierto, llevando palos. La contundencia de la imagen y el sonido certifican las violentas afirmaciones: "¡Quémenlo! ¡Sáquenle la ropa! ¡Desnúdenlo!¡Qué le saquen la ropa, carajo!" Un grupo de campesinos con el torso desnudo, portando la bandera aimará es obligado a desplazarse por la turba. Los gritos de los agitadores exigen la quema de la bandera y que la prensa lo registre. Un plano general muestra que los han hecho arrodillar y cantar el himno al tiempo que queman el estandarte. Amenazados por los violentos deben exclamar: "Sucre te quiero. Sucre capital cons-

[4] El pseudomonólogo convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/ sujeto/ espectador que acentúan la modalidad interactiva (Nichols, 1997, p. 90).

titucional de Bolivia", los golpean y deben besar el suelo y la bandera de Chuquisaca. La cámara es testigo de lo que sucede, no interviene, registra. Los planos presentan angulación picada acentuando la situación de indefensión del grupo.

Nuevamente alternan argumentos de hombres y mujeres que han sido golpeados. En algunos casos se insertan imágenes que refuerzan los dichos de los interpelados.

Al referirse a los pueblos figurantes Didi-Huberman señala: "Los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación –política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*." (2014, p. 11) Consideramos que este documental quiere dar cuenta de situaciones de esta magnitud. Recuperar parte de esos cuerpos destinados a desaparecer. Devolverles un nombre. Restituirles la voz.

Con el alegato de Dora Copa Calisaya las estrategias discursivas se modifican, ya que, al ir denunciando a los responsables, éstos irán apareciendo en imagen, siendo visibilizados. De este modo, el plano medio de cada uno de los acusados llevará un zócalo que indica el nombre y su ocupación. Los nombres se suceden.

Nuevos alegatos de campesinas y campesinos, de atropellos y maltratos se ubican en esta sección. Algunos relatan que comen mal porque no tienen alimentos suficientes, otros expresan que ya han aprendido el castellano. Creemos que en esta afirmación el idioma se convierte en un elemento fundamental de comprensión y comunicación, así como de resistencia. Pueden comprender y comunicarse, curiosa paradoja en la era de las comunicaciones…

La música de Luzmila Carpio acompaña el avance de un hombre, un niño y un burro a través de un sendero de montaña. Un gran plano general los ve perderse en el horizonte, el municipio sucrense se vislumbra a lo lejos.[5]

[5] Luego de los *credits* con letras blancas el director incluye tres dedicatorias: "A todos aquellos que filmaron, entrevistaron y documentaron los hechos del 24 de mayo de 2008 en Sucre y que nos facilitaron generosamente esos documentos". "A los campesinos que fueron agredidos y que testimoniaron, cuyos nombres no fueron registrados en la urgencia de esta realización.", "Dedicamos este documento a los campesinos de Chuquisaca agredidos y a los ciudadanos de Sucre que se indignaron y no callaron frente a esta agresión."

Tahuamanu. Morir en Pando

El título aparece nuevamente sobre fondo negro. Audios subtitulados en letras blancas sobre fondo negro dan cuenta de situaciones violentas.

Brie tratará de contextualizar sobre un mapa blanco y negro la ubicación de Tahuamanu. Le sucederán planos en el cementerio, detalles de nichos y flores. La voz en *off* se pregunta: "¿Cómo empezó lo que ahora sucede? ¿Y cómo? ¿Y quién tiene la culpa?"[6]

Una marca textual nos ubica espacialmente: Departamento del Porvenir en Pando. Oímos un testimonio radial y llantos, al tiempo que el subtítulo ancla y da fuerza a lo audible.

Sobre la imagen del mapa de la región se realiza un *zoom in* al tiempo que la voz en *off* del narrador afirma que el 11 de septiembre de 2008 la radio anunció que, en Pando, Departamento Amazónico de Bolivia, había ocurrido una masacre de campesinos y que, al día siguiente, se declaró el estado de sitio.

Sobre ese mismo mapa anteriormente mencionado una silueta de televisión servirá de marco en el que irán apareciendo imágenes de diversos flashes informativos.

César Brie manifiesta su inscripción en el documental: "como las distintas versiones me impedían conocer la verdad, dejé mi casa y me dirigí a la Amazonia boliviana." Tal como señala Pablo Piedras:

> (…) Es posible identificar películas en las que el cuerpo del cineasta se materializa y moviliza los hilos del relato, otras en las que su cuerpo es mero testigo, otras en que sólo las tonalidades de la voz en *off* son indicio de ese cuerpo que se ubica tras la cámara… (2014, p. 29)

Es en esos matices de la voz *off* en los que reconocemos al cineasta. Es la voz que nos guía en nuestro recorrido. También Gonzalo Aguilar ha abordado esta instancia narrativa indicando:

> El pronombre personal "yo" sella la inscripción con un pacto testimonial que no hace que todo lo dicho sea verdadero, y ni siquiera confiable, sino que nos hace leer esos in-

[6] Estas mismas preguntas aparecían en la obra *Ilíada* (2000), de César Brie, formuladas por el personaje colectivo del Coro.

> dicios bajo la fuerza de un testimonio –en este caso, el del propio director- que se "interpone" entre el espectador y lo mostrado. (2015, p. 90)

Los campesinos fueron asesinados con ráfagas de armas de fuego mientras atravesaban el río, en su intento por huir. Esto será mostrado más adelante en el film: la imagen en cámara lenta permitirá apreciar los puntos de impacto de las balas en el agua, con el audio original y no aquel con el cual se difundieron las imágenes que dieron vuelta al mundo. Los medios de comunicación hegemónicos afirmaron que la matanza era una farsa, un montaje, que no había tenido lugar en el río porque no había agua en ese momento. Las imágenes del lecho seco se viralizaron en los informativos. Sin embargo, Brie echa por tierra estos argumentos al confrontarlas con los planos que registra al llegar a Pando: en el Tahuamanu efectivamente había agua.

"Me prometí indagar cada detalle de los hechos", afirma el realizador. Recorremos con la cámara el cementerio, planos detalles nos devuelven el nombre de los muertos y la fecha que figura en los epitafios. Brie se pregunta: "¿Las medias verdades son también mentiras? ¿Cuál es nuestro deber? ¿Cómo aclarar lo ocurrido?" Inmediatamente presenta las claves que guiarán su búsqueda: "cronología, exactitud, antecedentes, causas, consecuencias. ¿Podremos así devolver rostro, memoria y dignidad a cada una de las víctimas?" La pregunta queda flotando.

Una placa negra indica *Tahuamanu*. En voz en *off* se realiza una reseña histórica que cubre los años 2005 a 2008. Con ritmo acelerado vamos viendo y oyendo los antecedentes de los hechos que recogerá posteriormente en el documental. Poco a poco la voz comienza tener un ritmo más lento y va ganando hondura. Rememora hechos de violencia ligados al pasado, entre ellos la oscura relación del prefecto Leopoldo Fernández con la Dictadura de Hugo Banzer Suárez[7]. Nos explica que luego del saneamiento de tierras se dispuso repartir 2.000.000 de hectáreas entre los campesinos, buscando acabar de este modo con la concentración de grandes extensiones de tierra en manos de grandes latifundistas.

El director del INRA[8] de Pando describe cómo los campesinos e indígenas son obligados a comprar sus productos en las proveedurías de los campos donde trabajan, pagando sobreprecios abusivos en sus consumos. Ello les genera deudas imposibles de saldar que muchas veces son heredadas por los hijos de los trabajadores. El registro está tomado en primer plano, en blanco y negro. La cámara es testigo de su exposición y de su llanto al denunciar la situación de opresión. Se intercala un

[7] Presidente de facto entre 1971-78 y presidente electo entre 1997-2001.

[8] Instituto Nacional de la Reforma Agraria.

plano detalle del dibujo de una mujer tras las rejas. Se menciona además que, de pasar a ser poseedores de tierras, la situación cambia radicalmente: dejan de ser peones para pasar a ser los dueños de sus productos.

Brie señala que esos son los motivos que llevan al odio del 11 de setiembre de 2008, cuando estalla en Provenir el odio acumulado en tantos años manipulado por el Comité Cívico. En realizador yuxtapone un plano general en el que observamos unas aves carroñeras comiendo los restos de una res. La asociación resulta inmediata...

A partir de este momento las ilustraciones de Palle Nielsen acompañarán aquellos casos en los que se carezca de imágenes o se desee reforzar los dichos. Los dibujos en marcador han sido realizados en blanco y negro, son esquemáticos, por momento abstractos y nos recuerdan el estilo de las historietas. Creemos adecuada su elección ya que resultan harto efectivos por su capacidad de sugerencia.

En este documental se identifica a todos los actores sociales que comparecen ante la cámara. Se unifican visualmente los testimonios mediante el uso de primeros planos frontales, lo que permite ver las reacciones y emociones de los consultados. Se coloca, además, un zócalo con el nombre de todos y cada uno de los intervinientes, fiel a la premisa de devolver un rostro a todos los protagonistas. Consideramos que la elección cromática del blanco y negro para los entrevistados le confiere un plus, un halo de documento, al tiempo que sirve para diferenciarlos temporalmente de las acciones, las cuales son presentadas en colores. El contrapunto palabra/acción servirá para trazar las estrategias discursivas puestas en práctica.

En todo momento se apela al hecho de que el espectador tenga una idea cabal del desarrollo de las instancias previas a la masacre. Para visualizar esto, Brie trazará sobre un mapa las trayectorias de los diversos grupos. Utiliza para ello animación y colores que permiten diferenciarlos.

Nuevamente se presentarán argumentos de las víctimas. Mediante el uso de fotografía se pondrá en escena la presencia de los Estudiantes de la Escuela Normal de Puerto Rico. La voz en *off* da cuenta que los estudiantes habían sido convocados a la Conferencia pero que, a último momento, les indicaron que sólo los hombres debían concurrir. Un plano detalle nos muestra la misma fotografía del grupo en la que se ha reemplazado a las mujeres por siluetas negras. El narrador menciona a continuación el nombre de los varones.

El realizador explicita que los hechos de violencia no pueden explicarse con los hechos de esa mañana. Manifiesta que, para evitar la llegada de los campesinos a Cobija se construyeron zanjas que les impedían el paso a la ciudad, ya que allí se les

entregarían sus títulos de propiedad. Las zanjas y los desplazamientos aparecen en el mapa correspondiente. Para ubicar espacialmente al espectador se ha recurrido a animaciones de diversos colores que marcan las trayectorias de los grupos implicados.

Establecidos todos los parámetros anteriores se presentan las denuncias de corrupción contra el Prefecto de Pando y su gente. Se exponen irregularidades, cuentas que nunca fueron rendidas, sumas millonarias destinadas por Fernández a políticos y a las grandes cadenas de medios de comunicación bolivianos. Se irá completando de este modo el entramado de la corrupción que desarrolla a lo largo del film.

Contundentes imágenes de diversos momentos del estallido serán presentadas en planos generales. Como espectadores somos testigos de esa violencia inusitada. La instancia omnisciente optará por congelar la imagen e ir identificando a los responsables. Cada plano general seleccionado para la tarea de identificación será aislado de la diacronía. Dicho fotograma aparecerá en blanco y negro, optando por el color para mostrar a la persona que se desea exponer como responsable, al tiempo que el relator nos suministra datos para identificarlos.

Brie narra que contactó al Dr. Luis Brailovsky, perito forense, quien revisó las autopsias, cotejó fotos y materiales de los expedientes. El director realiza una minuciosa tarea de contraposición de los informes oficiales con los resultados obtenidos por el Perito argentino, cuya autoridad forense es indiscutida a nivel internacional. Denuncia de este modo informes fraguados o incompletos, omisión de datos, testimonios inconcluyentes, disecciones no realizadas por supuestas prohibiciones de familiares, así como la falta de ética profesional por parte de los cuatro forenses bolivianos que firmaron las diferentes autopsias.

Sin embargo, el director nos aporta un dato crucial, a raíz de su colaboración el Dr. Brailosky recibió amenazas, se le prohibió concurrir a Bolivia, se lo apartó de la fuerza policial y debió renunciar a su cargo. Ni el gobierno argentino ni el boliviano habían solucionado su situación.

Palabras de cierre

Brie afirma en un reportaje posterior que le había prometido a la viuda de Pedro Oshiro descubrir la verdad por encima de todo, ya que a éste último lo responsabilizaban los campesinos de lo ocurrido en Tahuamanu. Brie descubriría un en-

tramado de poder mayor: Oshiro, los campesinos y los estudiantes fueron peones de un gran tablero.

No se trata de actores, ni de una simple ficción, sino de seres humanos. Acciones expuestas, denunciadas. Si la capacidad del cine documental es traer al presente y convertir en candente un tema, sin duda por esta senda ha encaminado el realizador sus pasos. Tratando de diseccionar hechos y testimonios, buscando exponer causas y consecuencias. Sin embargo, como en toda tarea de restituir una memoria traumática serán muchos los desacuerdos y los hechos que queden excluidos. Se trata de una labor titánica ya que es imposible restituir todas las aristas, así como de lograr todos los consensos. Creemos que ambos documentales se alzan como herramientas de reflexión, de denuncia, de exposición, de compromiso. Una vez más Brie le ha devuelto el nombre y la voz a los silenciados, a los humillados, a los ofendidos y a los que han desaparecido.

Bibliografía

Aguilar, G. (2015) *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine.* Bs.As.: Fondo de Cultura Económica.

Breschand, J. (2004) *El documental. La otra cara del cine. Innovaciones técnicas, evolución de prácticas. Puntos de vista múltiples y comprometidos sobre el mundo.* Barcelona: Paidós.

Casetti, F., Di Chio, F. (1994) *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

Didi-Hubermann, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

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

Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte.* Buenos Aires: Norma.

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

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona.* Buenos Aires: Paidós.

La nación escenificada

PABLO SPOLLANSKY
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El trabajo propone un conjunto de reflexiones que se desprenden del proceso de producción e investigación de la película documental "Canción para los laureles". Esta indaga el modo en que estudiantes de 4° grado de una escuela pública de la ciudad de Córdoba, a la que asisten hijos de familias de inmigrantes, vivencian y comprenden los actos patrióticos y culturales que se celebran anualmente en la institución. Se aborda el modo en que la realización del documental se ve atravesada, desde su origen, por un diálogo continuo y permanente con otras disciplinas y campos de estudio de las ciencias sociales; en particular con la historia nacional, la antropología de la performance y la sociología de las migraciones. Interesa recuperar cómo se propició y se fue actualizando este entrecruce a lo largo del proceso de producción. Para esto se consideran algunos de los acontecimientos más significativos que se suscitaron durante la preproducción, el rodaje de observación y de las entrevistas, la instancia de montaje y la presentación pública de la película. Con el propósito de problematizar el recorrido del trabajo multidisciplinar realizado, se parte del análisis de diferentes aspectos teórico-metodológicos desarrollados dentro de cada una de estas etapas: negociación e ingreso al espacio, modos de registro de la observación, estrategias de abordaje de las entrevistas, construcción de la estructura narrativa y exhibición final con los protagonistas de la película.

Introducción

El trabajo propone un conjunto de reflexiones en torno al proceso de realización de la película documental *Canción para los laureles*, realizada como Trabajo Final de la Licenciatura de Cine y TV, Facultad de Artes, UNC (Universidad Nacional de Córdoba). La producción de la película comenzó en el mes de diciembre del 2013 y finalizó en diciembre del 2016.

Se parte de esta experiencia de producción para analizar los entrecruces y debates que se generaron con otras disciplinas y campos de estudio de las ciencias sociales; en particular con la historia nacional, la antropología de la performance y la sociología de las migraciones. Las reflexiones surgen a partir del encuentro con el eje: "Nuevos modos de pensar las relaciones entre identidad, memoria e historia en las ficciones y en los documentales recientes."

El documental acompaña el trayecto escolar de los estudiantes de cuarto grado A y B de la escuela Vicente Forestieri, ubicada en Villa El Libertador, barrio periférico de la ciudad de Córdoba. A través del registro de observación y entrevistas se indaga el modo en que este grupo de chicos vivencian y comprenden los actos patrióticos y culturales que se celebran anualmente en la institución.

La presencia entre ellos de hijos de familias inmigrantes planteó interrogantes acerca del mandato social que le cabe a la escuela en la construcción de la Nación. Así mismo, la propia infancia genera interrogantes en relación a los procedimientos que se llevan a cabo para la formación de sujetos nacionales. La película presenta la experiencia y las lecturas de los chicos en su relación con los actos, el himno, la bandera, la Patria, el mundo y las fronteras.

El texto se organiza en torno a las siguientes etapas de realización del documental: investigación, rodaje y montaje. Interesa recuperar articulaciones específicas que se generaron con otras áreas de conocimiento y visibilizar el modo en que estos entrecruces se materializaron. Se describen algunos conflictos que se presentaron durante el proceso de producción y cómo la resolución de estos implicó la interacción con otros campos disciplinares.

Investigación: cruces con otras áreas de conocimiento

La etapa de investigación estuvo atravesada por la necesidad de establecer diferentes articulaciones con otras áreas de conocimiento, atendiendo a la temática que aborda esta producción y la inquietud por encontrar claves de lectura que permitan

deconstruir un conjunto de prácticas que están naturalizadas dentro de la dinámica escolar. La tarea de investigación comenzó en la etapa de desarrollo del proyecto y se extendió hasta una vez finalizado el documental. Al momento de redactar el texto con el que se inscribió esta producción como Trabajo Final de la Licenciatura, se delimitó la inquietud temática a la tensión presente entre las categorías de Escuela, Nación y Migración. Interesaba explorar esta tensión en el contexto de una escuela pública de la ciudad de Córdoba, a la cual asisten hijos y nietos de familias de inmigrantes, provenientes principalmente de Bolivia.

El trabajo de Eduardo Domenech (2013) *Estado, escuela y migración boliviana en la Argentina contemporánea*, permitió ingresar al tratamiento de la temática desde una mirada analítica y reflexiva. Al mismo tiempo, visibilizar la trama política y jurídica que interviene en la construcción social de la migración, comprender el rol activo que tiene el Estado en la conformación de la figura del migrante, y el lugar que históricamente fue ocupando la Escuela en la materialización de un conjunto de disposiciones y dispositivos relacionados a la formación nacional.

Gustavo Blázquez (2012) en *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, permitió organizar y profundizar la reflexión en torno a las siguientes categorías: actos escolares, performance patriótica y escenificación de la nación. Así mismo, y en vinculación con el trabajo de Domenech, pensar la presencia del Estado como constructor de la Nación y el modo en que la Escuela encara y encarna esta tarea a partir de un conjunto de prácticas cotidianas que se repiten en el tiempo.

Finalmente, Lilian Ana Bertoni (2007) a través de su trabajo *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, generó la posibilidad de analizar el contexto por medio del cual la Escuela se transforma en una de las instituciones con mayor injerencia en la tarea de construir en términos sociales y culturales un sentido de pertenencia nacional. Así mismo, reconocer los procedimientos institucionales que el Estado fue implementando, como también el conjunto de normativas que fue produciendo en pos de cumplir con este objetivo.

Estas lecturas fueron puestas en diálogo con otros autores que abordan las categorías presentes en la inquietud temática; y también con textos que se relacionan con otras nociones e inquietudes presentes en esta producción: la infancia y el cine documental. Para abordar la infancia se recuperaron las reflexiones que se desprenden de la experiencia de trabajo del proyecto Filosofar con Niñxs, experiencia pedagógica e investigativa del orden escolar, que se viene desarrollando en la provincia de Córdoba en forma ininterrumpida desde 1995.

En torno al cine documental, se revisaron diferentes experiencias del cine de observación e interactivo, tomando las modalidades propuestas por Bill Nichols (1997), en cruce con los trabajos publicados por Erik Barnouw (1996) y Jean-Louis Comolli (2011). Como parte de esta tarea se analizó la filmografía de Eduardo Coutinho, Nicolas Philibert, Frederik Wiseman y Abbas Kiarostami.

La escuela: la creación de una relación

El contacto con las autoridades de la escuela primeria Vicente Forestiri surge del trabajo de campo realizado por Eduardo Domenech para su tesis doctoral. La relación preexistente entre Eduardo y el cuerpo directivo de la institución, facilitó y simplificó las posibilidades de acceso. Interesaba trabajar en particular en esta escuela en función de que a ella asisten una proporción importante de los hijos y nietos de familias de inmigrantes que viven en Villa El Libertador.

Este barrio está ubicado en la periferia de la ciudad y se encuentra atravesado por múltiples problemáticas sociales y de infraestructura. Estas situaciones llevan a que su población se manifesté con regularidad ante las autoridades municipales y provinciales con el fin de solicitar soluciones a los graves inconvenientes relacionados con el acceso a la vivienda, el agua potable, la recolección de la basura, el servicio de cloacas, mejoras en educación y salud.

Villa El Libertador es uno de los barrios más poblados de la ciudad y congrega el mayor número de familias de inmigrantes bolivianos que residen en la capital cordobesa. Las primeras experiencias de movilidad se remontan a los años cincuenta, con el exilio de militantes políticos que produce la revolución de 1952 en Bolivia. Continúa en los setenta, con jóvenes que ingresan a la UNC, familias campesinas y obreros. En los noventa, se intensifica el movimiento migratorio a partir de la búsqueda de mejores condiciones laborales, de salud y educación (Domenech, 2013).

El primer contacto con la escuela se realizó en julio del 2013. En este encuentro se presentó el proyecto ante las autoridades de la institución, el cual fue receptado con apertura e interés por el abordaje de la temática. En noviembre de ese año se realizó el registro del acto del Día de la Soberanía (10 de noviembre), con el objetivo de explorar algunas de las cualidades de rodaje que se pensaron al momento de comenzar a trabajar en el proyecto. La revisión de este material permitió tomar algunas decisiones en torno como íbamos a llevar a cabo el registro dentro del espacio: trabajar con cámara en trípode ubicada a la altura de la mirada de los chicos para correrse de una perspectiva que se organiza por lo general desde el discurso

adulto, utilizar una lente con focal variable para la observación y una lente normal para las entrevistas, incorporar una segunda cámara para el rodaje del día del acto, variar las estrategias de registro sonoro de acuerdo a las condiciones de los lugares físicos donde se desarrollan las actividades y la cantidad de participantes involucrados, entre otras consideraciones.

En febrero del 2014 se presentó el proyecto ante el cuerpo docente de la institución, personal de servicio y administrativo, integrantes de la cooperadora y un grupo de familiares. Fue en el marco de diferentes actividades organizadas por la escuela durante los preparativos del inicio del ciclo lectivo. En cada encuentro se comentó las características generales de trabajo: acompañar el proceso de construcción y puesta en escena de los actos escolares y conversar con los chicos en relación a cómo vivencian y comprenden estas prácticas.

El día 8 de marzo registramos el primer acto, por medio del cual se daba inicio al ciclo lectivo 2014. A partir de allí se acompañó el proceso de elaboración y puesta en escena de los siguientes celebraciones: Día Nacional de la Memoria, Verdad y Justicia (24 de Marzo), Día del Veterano y los Caídos en la Guerra de Malvinas (2 de Abril), Día del Trabajador (1 de Mayo), Día de la Revolución de Mayo (25 de Mayo), Día de la Bandera (20 de Junio), Día de la Independencia de la Argentina (9 de Julio), Día del Respeto a la Diversidad Cultural (12 de Octubre), Día de la Soberanía (10 de Noviembre)

También se registraron otras celebraciones que acontecen en la escuela, fechas que han sido incorporadas al calendario escolar por la propia institución: cumpleaños de la escuela Vicente Forestieri (30 de mayo), Día de la Proclamación de la Independencia del Perú (28 de julio), Día de la Declaración de la Independencia de Bolivia (6 de agosto), Fiesta de la Virgen de Urkupiña (16 de agosto) y la celebración del cumpleaños de los chicos durante el desarrollo del primer cuatrimestre.

Rodaje I: el registro de observación

La elección de esta modalidad documental (Nichols, 1997) se relaciona con la necesidad de llevar a cabo el registro de la vida cotidiana dentro de la escuela, atendiendo en particular al conjunto de operaciones que se movilizan para la producción y montaje de cada acto patriótico (Blázquez, 2007). Interesaba detenerse a observar el modo en que los chicos vivencian estas prácticas, las cuales se inscriben dentro de un conjunto de normativas que se remontan a fines del siglo XIX, donde la preocupación por la formación de la nacionalidad adquiere especial interés (Ber-

toni, 2007). Entre los factores que motivaron esta preocupación dentro de la dirigencia de la época se encuentra la presencia de un alto porcentaje de población de inmigrantes residentes en el país.

Se realizó el registro de las celebraciones comprendidas entre los meses de marzo y mayo con el criterio de acompañar el recorrido que va desde el armado hasta la puesta en escena de los actos escolares patrióticos y celebraciones culturales, documentando la experiencia de los chicos de cuarto, quinto y sexto grado del turno mañana. Se trabajó en paralelo con los tres grados, destinando mayor tiempo de rodaje al que tenía a su cargo la preparación de la escena principal.

En el transcurso de estos meses surgió la pregunta en relación a la necesidad narrativa de focalizar el rodaje en la experiencia de los hijos y los nietos de familias inmigrantes, comprendiendo que la presencia de estos chicos pone en tensión un conjunto de disposiciones y prácticas que se organizan y llevan a cabo a partir de la existencia de un orden nacional definido en términos jurídicos, políticos y territoriales (Sayad, 2008). Esta pregunta condujo a la siguiente reflexión, donde la presencia de la infancia como recorte tuvo especial injerencia. Seguir la hipótesis antes enunciada conducía a una resolución simplificada y conductista de la tensión que queríamos explorar a través del dispositivo cinematográfico. Qué lugar se le otorgaba a la experiencia de los chicos, *nacionales y no-nacionales* (Sayad, 2008), si se reducía está a la comprobación o no de una hipótesis de trabajo, partiendo de sostener las mismas categorías que se buscaban interpelar. Qué lugar tendría en esa dinámica el proceso de trabajo y los diferentes acontecimientos que de allí se desprenden, donde el vínculo cotidiano con los chicos se iba modificando y actualizando, y junto con él, el curso mismo de la película.

Estas reflexiones permitieron profundizar y puntualizar la inquietud temática: abordar los mecanismos a partir de los cuales se van definiendo las cualidades de la *argentinidad*, como también la *bolivianidad* o la *peruanidad*, entre otras, inscribiendo estas construcciones en el devenir de un proceso socio-histórico, que encuentra sus circunstancias y modos de materialización de acuerdo a contextos específicos, donde la pertenencia nacional se entrecruza con otras categorías sociales, incidiendo de forma concreta en la vida de las personas. De allí las preguntas en torno a cómo se va produciendo y reproduciendo la idea de nación y por consiguiente la construcción de sujetos nacionales en la escuela Vicente Forestieri; y qué lugar tiene la infancia en este entramado ideado por la población adulta y escenificado a través de la presencia de los chicos.

Rodaje II: el primer giro estructural de la película

Llegado el acto del Día del Trabajador se presentó el primer conflicto estructural del documental. La dinámica con la que se venía llevando a cabo el registro no daba tiempo suficiente para registrar acontecimientos singulares que permitieran generar con el tiempo una reflexión cinematográfica en torno al modo en que un grupo puntual de estudiantes vivencia y comprende los dispositivos que la escuela pone en marcha vinculados a la construcción de la nación. La relación que se producía con los chicos se tornaba superficial, quedábamos atrapados en la vorágine de la producción del acto sin contar con tiempo para encontrarse con otras acciones que emergen en el contexto del montaje de cada celebración. Volver a revisar los trabajos de Domenech y Blázquez habilito la posibilidad de destrabar este conflicto.

Se decidió focalizar el registro en los estudiantes de cuarto grado. La elección de este año en particular se tomó a partir de las siguientes consideraciones. Es durante este año de cursado que los chicos realizan la "promesa a la bandera", dentro del marco de la celebración del Día de la Bandera. La escuela produce esta ceremonia a través de la cual se compromete a los estudiantes a incorporar dentro de su cotidiano una serie de principios y prácticas que los relacionan de forma directa con su pertenencia a un orden nacional.

Por otro lado, detenerse a trabajar con un solo grado permitía indagar en profundidad en cómo un mismo grupo de estudiantes vivencia el paso por la sucesión de actos patrióticos y ceremonias culturales comprendidos dentro del calendario escolar (Blázquez, 2007). Esto habilitó la posibilidad de reconocer los elementos simbólicos y materiales que se reiteran, y al mismo tiempo, encontrar la particularidad de cada preparación y puesta en escena a partir del modo en que los chicos se encuentran con estas experiencias. Entre los elementos simbólicos y materiales que se reiteran se encuentran: la preparación de afiches con frases y colores que aluden a la Nación, el ensayo de danzas consideradas típicas de la Argentina, la producción de banderas y ornamentaciones celestes y blancas, la preparación de textos que aluden a los sentidos históricos otorgados por el Estado a la conformación de la Nación, entre otros.

Rodaje III: la realización de las entrevistas

Las entrevistas se pensaron como un dispositivo que permitía visibilizar las reflexiones, inquietudes y saberes de los chicos en torno a las celebraciones nacionales y culturales que se desarrollan en la escuela. Así mismo, abría la posibilidad de indagar en relación a sus biografías, permitiendo acercarse a sus diferentes trayectorias de vida.

Las entrevistas las llevamos a cabo en conjunto con Eduardo Domenech. Una de las claves del trabajo fue la de realizar entrevistas grupales, contando con la presencia de dos o tres estudiantes por encuentro. Constituía un objetivo el de generar una situación de conversación (Buordieu, 1993) donde los entrevistados se sintieran cómodos y acompañados entre sí. Interesaba también propiciar un diálogo interno dentro de la propia situación de entrevista, buscando desarticular intercambios unilaterales entre entrevistado/entrevistador y la frontalidad a la que queda reducida por lo general la puesta en escena de estas situaciones.

Uno de los criterios con los que se trabajó para conformar los grupos de entrevistados fue contemplar la relación que los chicos tenían dentro de la vida cotidiana de la escuela. Esta afinidad permitía ingresar rápidamente en tema de conversación. A medida que avanzaba el año se encontraron otras variables a considerar. Se descubrió que la complicidad que existía entre algunos estudiantes generaba instancias de conversación que rompía con la estructura clásica de pregunta y respuesta. Los chicos abrían líneas de fuga a nuestras preguntas, propiciando el arribo a lugares no esperados. También se tomó la decisión de entrevistar a grupos compuestos por hijos y nietos de familias migrantes, situación que permitió abordar un conjunto de preguntas particulares vinculadas a las diferentes experiencias de movilidad internacional que convienen en el aula.

Para cada entrevista se elaboró un guion de preguntas abiertas. Este guion servía para establecer algunas coordenadas posibles de diálogo con los chicos y permitía organizarnos en la dinámica de la entrevista. Situación que siempre estaba abierta a los giros que se podía producir una vez que se producía el encuentro con los chicos. Con Eduardo intercambiamos impresiones en relación a los ejes propuestos para cada situación de entrevista, los cuales se fueron construyendo a medida que transcurría el año. Se incluyeron preguntas que respondían a inquietudes que fueron emergiendo con el paso del tiempo, atento también a los acontecimientos que se fueron registrando por medio de la observación.

Las entrevistas se realizaron durante los preparativos de los actos, donde se dialogó en torno a los ensayos y la construcción de recursos estéticos (afiches, bande-

ras, escarapelas, vestuarios, entre otros) que se producían en el aula; y posterior al día de la celebración, donde se buscó recuperar elementos significativos derivados de la instancia de presentación a público. Se encontró pertinente trabajar con esta estrategia, teniendo en cuenta que una vez materializada la puesta en escena y transcurridos unos días, los chicos perdían detalles en la descripción y la reflexión en torno a la experiencia vivida.

Al momento de formular algunas preguntas se acudió a lo que Gianni Rodari (1999) llama la hipótesis fantástica en su libro *Gramática de la fantasía. Introducción para la invención de historias*. El objetivo de introducir este tipo de interrogantes fue el de abrir el terreno de lo establecido para experimentar otras posibilidades de imaginar el mundo. También se incorporó un globo terráqueo que se encontraba en la biblioteca. La presencia de este objeto dentro del contexto de la conversación se planteó a modo de juego, lo cual habilitó a dialogar en torno a cualidades que surgían del hecho de ver y reconocer los elementos que componen el globo terráqueo. Esto despertó la posibilidad de hablar en relación al mundo, los países que lo conforman, los límites que existen entre estos y los porqués de la existencia de las fronteras.

Montaje: el encuentro con la estructura de la película

El proceso de montaje implicó dos años. Lo primero que se hizo fue trabajar sobre la sistematización del registro de observación y las entrevistas. El encuentro con el material fue arduo y complejo, en función de la cantidad de horas de registro con que se contaba. Se trabajó con algunos criterios de selección, teniendo en cuenta la hipótesis de montaje que vagamente nos acompañó desde un comienzo. Estos criterios estaban anclados en palabras claves que se vinculaban a la inquietud temática que nos propusimos indagar, como así también a palabras que daban cuenta del proceso de realización.

A cuatro meses de iniciado este trabajo se produce la sustracción de un disco que contenía el registro de junio a septiembre, incluyendo dentro del mismo todo lo acontecido durante los actos del 20 de junio, 9 de julio, Día de la Intendencia de Bolivia, Fiesta de la Virgen de Urkupiña, tanto el material de observación como las entrevistas. Pasados dos meses de este hecho se llevó a cabo la revisar del material no sustraído. Un primer hallazgo fue dimensionar que se contaba con los preparativos y el acto del 25 de mayo. Una celebración que se preparó durante veinte días consecutivos, teniendo en cuenta que el acto se enmarcaba en el contexto de una

peña, a través de la cual la cooperadora de la escuela buscaba recaudar fondos para llevar a cabo algunas obras necesarias en la institución.

Este material audiovisual fue la base a partir de la cual se retomó el montaje de la película. Sirvió también el hecho de recuperar la lectura del artículo *La nación escenificada por el Estado. Una comparación de los rituales patrios* de Alejandro Grimson, Mirta Amati y Kaori Kodama (2007). En este se analiza los modos y los procedimientos que signaron la celebración oficial del 25 de mayo en los últimos 50 años, buscando claves de lectura que permitan dimensionar la producción de sentido que subyace a cada una de las celebraciones estudiadas. El texto habilitó a pensar la posibilidad de tomar el acto del 25 de mayo como una celebración que condensa el conjunto de actos patrióticos que acontecen en la escuela, transformándose de esta manera en espina dorsal de la estructura del documental.

Reflexiones finales

Interesa recuperar parte de la experiencia de trabajo, atendiendo a que la construcción del documental se encuentra atravesada por los diversos acontecimientos que se suscitaron durante los tres años de trabajo. El proceso puede ser comprendido como un hacer en el tiempo que implicó la revisión y la actualización constante de los criterios realizativos y de las categorías que se tuvieron presente al momento de redactar el anteproyecto. Esto fue posible a partir del encuentro cotidiano con el espacio y los actores que lo habitan. La relación con los chicos fue motor permanente de preguntas, atendiendo a que las construcciones que se asumieron como dadas eran constantemente interpeladas desde las microacciones e intervenciones de los estudiantes. La mecánica en la que la escuela está inscripta para la producción de los actos y las ceremonias culturales es al mismo tiempo la reiteración de un conjunto de dispositivos en cruce con la singularidad de los vínculos que se generan entre los actores que intervienen.

Acompañar a los chicos a lo largo de todo el ciclo escolar permitió reconocer el modo en que un conjunto de prácticas institucionales se encuentran naturalizadas para el conjunto de actores que intervienen en la producción de cada uno de los actos. La particularidad emerge de la perspectiva que asume el docente o el equipo directivo de la escuela, quienes en algunas oportunidades asumen una mirada crítica frente a ciertos dispositivos internalizados, poniendo en relieve un vínculo presente con aquello que viene históricamente dado, en un intento por poner en escena otros modos de construir comunidad.

La infancia pone en tensión permanente las prácticas que la escuela se encarga en reproducir, porque es allí justamente donde la construcción del relato en torno a un nosotros ideal, ahistórico, que asume las fronteras como límites heredados y no elaborados, entra en conflicto con la experiencia de los chicos. La pregunta de los chicos se cuela muchas veces por los recovecos de la argumentación de los adultos en torno a los por qué de un conjunto de prácticas y políticas sostenidas por los Estados que han llevado a naturalizar e encarnizar modos de vinculación social que se organizan a partir de la existencia de un orden nacional.

Bibliografía

Barnouw, Erik (1996). *El documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.

Bertoni, Lilia Ana (2007). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. 2a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Blázquez, Gustavo (2012). *Los actos escolares: el discurso nacionalizante en la vida escolar*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Bourdier, Pierre (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Callejón, Ma. Dolores, & Perez-Roux, Tizou (2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. En *Arte y Movimiento*, Nº 2. Junio, 2010, 41-53.

Carli, Sandra (noviembre, 2002). *Memoria e infancia*. Trabajo presentado en el Postítulo Docente Literatura Infantil y Juvenil de la Escuela de Capacitación Docente, Buenos Aires, Argentina.

Comolli, Jean-Louis (2011). *Textos: La vuelta por el directo. Cuadernos de Cine Documental*. DOI https://doi.org/10.14409/ccd.v1i5.3989

Comolli, Jean-Louis, & La Ferla, Jorge (2002). *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Domenech, Ernesto E. (2013). Estado, escuela e inmigración boliviana en la Argentina contemporánea (En línea). Universidad de Salamanca, España. Consultado el 20 de julio de 2017. https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/122927/1/DSC_Domenech_EduardoEnrique_Estado_escuela_inmigracion_boliviana_en_Argentina.pdf

Grupo Revelando Imágenes (comp.). (2013) *COUTINHO: Cine de conversación y antropología salvaje*. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.

Ferrel, Eduardo (2012). *Detrás del árbol*. Investigación para el documental: entrevistas con documentalistas argentinos. Buenos Aires: Eudeba.

Grimson, Alejandro (comp.) (2007). *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

Gvirtz, Silvina (comp.) (2000). *Textos para pensar el día a día escolar. Sobre cuerpos, vestuarios, espacios, lenguajes, ritos y modos de convivencia en nuestra escuela*. Buenos Aires: Santillana.

Jorge Dalmau & Lídia Górriz (2013), "La problemática interdisciplinar en las artes: ¿son disciplinas los distintos modos de hacer?" en *On the waterfront*, Nº 27, 48-58.

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

Rodari, Gianni, & Raschella, Roberto (1999). *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue.

Rosenbaum, Jonathan, & Farrokhzad, Forugh (2013). *Abbas Kiarostami*. Córdoba: Editorial Los Ríos.

Sayad, Abdelmalek (2008). *Estado, nación e inmigración. El orden nacional ante el desafío de la inmigración*. Apuntes de Investigación del CECYP.

Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

El tiempo de la historia. Sobre *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) y *La chica del Sur* (García, 2012)

MALENA VERARDI
CONICET / Universidad de Buenos Aires

Resumen

La presente ponencia se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En esta oportunidad, se propone reflexionar sobre los modos de construcción y representación de la historia en los dos filmes de José Luis García estrenados hasta el momento: *Cándido López. Los campos de batalla* (2005) y *La chica del sur* (2012). En el primer caso, el filme presenta un recorrido por la obra del pintor que converge con los recorridos llevados a cabo por la Alianza (conformada por los ejércitos de Argentina, Brasil y Uruguay) durante la Guerra contra el Paraguay. En el segundo caso, el relato aborda la compleja situación política en la República de Corea, a través de un viaje inicial, realizado en 1989 y uno reciente que busca establecer puntos de contacto con aquella primera experiencia. En ambos filmes, se propone un viaje en el tiempo y en el espacio que ofrece una mirada sobre un acontecimiento histórico y sus efectos y proyecciones en el presente. Los relatos refieren a la representación de un hecho histórico en directa relación con la configuración de la contemporaneidad de manera que el pasado se construye en cada interacción con un presente que lo reescribe y el presente se revela como constitutivamente atravesado por el pasado -o pasados-, como parte de una memoria histórica que, a su vez, lo define como tal.

A modo de introducción

La presente ponencia se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En esta oportunidad, se propone reflexionar sobre los modos de construcción y representación de la Historia en los dos filmes de José Luis García estrenados hasta el momento: *Cándido López. Los campos de batalla* (2005)[1] y *La chica del sur* (2012)[2]. En el primer caso, el filme presenta un recorrido por la obra del pintor que converge con los recorridos llevados a cabo por la Alianza (conformada por los ejércitos de Argentina, Brasil y Uruguay) durante la Guerra contra el Paraguay. En el segundo caso, el relato aborda la compleja situación política en la República de Corea, a través de un viaje inicial, realizado por el director del filme en 1989, y uno reciente, que busca establecer puntos de contacto con aquella primera experiencia. En ambos filmes, se propone un viaje en el tiempo y en el espacio que ofrece una mirada sobre un acontecimiento histórico y sus efectos y proyecciones en el presente. Los relatos refieren a la representación de un hecho histórico en directa relación con la configuración de la contemporaneidad de manera que el pasado se construye en cada interacción con un presente que lo reescribe y el presente se revela como constitutivamente atravesado por el pasado -o pasados-, como parte de una memoria histórica que, a su vez, lo define como tal.

El rastro del pintor

La Guerra de la Triple Alianza (o Guerra del Paraguay), en la cual Paraguay se enfrentó entre 1865 y 1870 a la alianza conformada por Argentina, Brasil y Uruguay, constituyó un hecho de singular relevancia en lo que respecta a la constitución de las identidades nacionales en América Latina. Sin embargo, se trata de un acontecimiento histórico que ha sido poco abordado, tanto en el plano de los estu-

[1] Guión y dirección: José Luis García; asesoramiento de guión e investigación: Roberto Barandalla – Darío Schvarsztein; asesoramiento histórico: Arq. Jorge Rubiani; director de fotografía: Marcelo Iaccarino; director de postproducción: Eduardo Yedlin; edición: Marie Joseph Nenert, Miguel Colombo, Fernando Cricenti, José Luis García; música: Tony Apuril; sonido: Carlos Olmedo. Fecha de estreno: 2005.
[2] Guión y dirección: José Luis García; colaboración en guión: Jorge Goldenberg; producción: José Luis García; producción ejecutiva: Gabriel Kameniecki; cámara: José Luis García; música: Axel Krygier; edición: Alejandra Almirón, Alejandro Carrillo Penovi, José Luis García. Fecha de estreno: 2012.

dios académicos[3] como, particularmente, en el campo más amplio de las representaciones sobre la Historia –la historia argentina y latinoamericana en este caso–, cuya plasmación más concreta se encuentra en los trazados de las currículas escolares. En el comienzo de *Cándido Lopez. Los campos de batalla*, un letrero conecta la ausencia de referencias a la Guerra del Paraguay con la indefinición de las fronteras nacionales que aún caracterizaba a los países enfrentados a mediados del siglo XIX: "Hubo una vez en Sudamérica, cuando los límites entre los países eran todavía imprecisos, una guerra que apenas figura en los libros de Historia". Ciertamente, es posible sostener que el "olvido" se relaciona con los complejos procesos de constitución identitaria de las naciones latinoamericanas, en los cuales ciertos hechos son ubicados en primer plano y otros, como la Guerra de la Triple Alianza, permanecen en una zona difusa, poco esclarecida.[4] Sin embargo, y en el marco de la expansión de las perspectivas revisionistas desarrollada en los últimos años, la ausencia de referencias sobre un hecho clave en la construcción de la Argentina como nación pareciera haber comenzado a revertirse, como se evidencia a partir de la realización de diversas producciones culturales.[5] El documental de José Luis García se ubica en este contexto. Estrenado en 2005, *Cándido López. Los campos de batalla* propone un recorrido por la obra del pintor que converge con los recorridos llevados a cabo por los ejércitos de la Alianza en su avance contra el Paraguay. La idea que guía a García, secundado por el nieto del pintor, Adolfo López, consiste en realizar un viaje por los territorios atravesados por Cándido López durante la campaña de la Triple Alianza contra el Paraguay, en la cual ofició como subteniente al tiempo que retrataba gran parte de los escenarios del conflicto. Los acompañará un historiador paraguayo admirador de la obra de Cándido López y especialista en la Guerra de la Triple Alianza –como él mismo se presenta–, llamado, irónicamente, Cirilo Batalla Hermosa. La intención es llegar hasta Curupaytí, donde se libró la batalla en la cual López fue herido en la mano derecha y que marcó el fin de su participación en la guerra. Pocos días antes del viaje Adolfo López enferma, lo cual le impide participar del mismo. Sin embargo, el director del documental, José Luis García, "ya estaba

[3] Un completo recorrido por los trabajos realizados al respecto puede encontrarse en "La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina" (Baratta, 2014), así como en "La guerra de la Triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabúes" (Brezzo, 2004).

[4] Un mayor desarrollo sobre esta cuestión puede encontrarse en el artículo: "Cándido López. Los campos de batalla. Reescrituras de la Historia y la contemporaneidad" (Verardi, 2017).

[5] El documental "Guerra Guasú" realizado en 2012 por la TV pública, los especiales programados en Canal Encuentro a cargo de José Pablo Feinmann ("La Guerra del Paraguay, un genocidio latinoamericano"), la edición en 2008 de la novela "Cautivas", de Gabriela Saidón, entre otros.

obsesionado con la idea de buscar los sitios exactos que se ven en los cuadros", por lo que el viaje se inicia de todos modos.

La primera parada es la localidad de Paso de los Libres, en la provincia de Corrientes. Allí el grupo busca el lugar donde se desarrolló el primer combate. Observan un monumento que recuerda la batalla de Yatay, en la cual los aliados resultaron vencedores. Conversan con un escritor amigo de Batalla Hermosa que reflexiona sobre este primer enfrentamiento haciendo alusión a la poca adhesión que generó la contienda entre los argentinos. El recorrido sigue luego el trazado generado por los cuadros de Cándido López, que aluden a las batallas libradas en la guerra: Yatay, Uruguayana, Curupaytí, Tuyutí, o bien a los momentos de descanso o de preparación para el combate. Así, el libro con ilustraciones del pintor que lleva García se convierte en el mapa que establece el camino a seguir. El grupo recorre parte de la Argentina para luego adentrarse en el Paraguay, "un país olvidado en el corazón de Sudamérica" según indica la voz en *off* del narrador, el propio director el film. En cada una de las paradas, García ubica una escalera en forma de trípode –que transportará a lo largo de todo el viaje–, tratando de encontrar el lugar exacto representado en cada una de las obras. Como su voz en *off* lo expresa: "Todas las pinturas de Cándido López tienen un punto de vista de altura desde el cual se pueden ver muchas acciones al mismo tiempo. Todos los hombres son igualmente pequeños frente a la naturaleza". Sin embargo, los puntos de vista que García y su equipo buscan con tesón a lo largo de la travesía, no corresponden a aquellos desde los cuales Cándido López registró las batallas. Los cuadros fueron bocetados durante el transcurso de la guerra desde el llano donde se ubicaba el campamento del ejército aliado.[6] Varios años después del fin de la guerra, y tras aprender a pintar con la mano izquierda a raíz de la pérdida del brazo derecho, López pintó al óleo los dibujos bocetados durante la campaña.[7] Los puntos de vista buscados por García no corresponden, entonces, a los puntos de visión del pintor, sino a su mirada sobre la guerra y por ende, a su lectura e interpretación de la misma.[8] En cada uno de los

[6] Una de las anécdotas que refiere el relato da cuenta de un encuentro entre Cándido López y Bartolomé Mitre en el cual éste pide ver los dibujos y lo alienta a continuar su obra augurándole que algún día servirá como testimonio de la historia. En 1885, Cándido López realizó una exposición de su serie de cuadros sobre la guerra (los veintinueve cuadros que había realizado hasta ese momento).

[7] Llegó a pintar cincuenta y nueve de los noventa bocetos que había realizado. Durante varios años se negó a vender su obra como no fuera al Estado Nacional que no revelaba interés en adquirirla. García indica que el pintor y su familia llegaron a vivir al borde de la miseria, dado que sólo estaba dispuesto a vender sus cuadros al Estado Argentino como testimonio de la historia.

[8] Malosetti Costa (2001: 18) señala como una de las claves de su obra, la distancia entre las decisiones formales e iconográficas tomadas por el pintor y las convenciones de la época:

Para su serie de la guerra, eligió un formato extraordinariamente apaisado (tres veces la altura en el ancho de la tela), que se prestaba para desplegar vastas escenas enfocadas desde un punto de vista alto

lugares en los que se van deteniendo, García pone en relación los espacios que aparecen en los cuadros con esos mismos espacios en la actualidad. En algunos casos pueden observarse ciertas coincidencias, en otros –la mayoría–, el crecimiento urbano se ha asentado sobre las huellas del pasado transformando una trinchera en una avenida de la ciudad de Uruguayana o el predio de un viejo cementerio en una fábrica abandonada y una villa miseria. Odina, una profesora amiga de Cirilo Batalla, reconoce en uno de los cuadros el edificio en el cual realizó sus estudios primarios, una vieja estación de telégrafos devenida cuartel del Mariscal López que hoy ya no existe. En otra de las pesquisas que llevan adelante García y sus acompañantes, una mujer a la que consultan por la costa de la casa en la que vive (que aparece en una de las obras) inquiere asombrada: "¿Cómo vinieron así, con el libro nomás?", –"Es nuestra guía", responde García–, "Pero escúcheme –insiste entre risas la mujer– Cien años atrás… ¿Cómo va a pretender encontrar la costa igual que cien años atrás…?. Por el contrario, al llegar a la localidad de Paso de la Patria puede observarse un espinillo, un árbol como el algarrobo pero más pequeño, ubicado sobre la costa de un río en un paisaje muy similar al retratado por López en el cuadro *Playa de los antiguos corrales*. Así, el relato intercala imágenes de los espacios en los cuales se van deteniendo García y sus acompañantes con imágenes de los cuadros que Cándido López bocetó en esos mismos lugares y luego pintó en base a sus apuntes. Las reproducciones del libro sobre el pintor que lleva García son captadas por la cámara a través de *travellings* laterales realizados despaciosamente de izquierda a derecha, de derecha a izquierda u, ocasionalmente, en sentido vertical, que permiten recorrer cada una de las obras. En este sentido, resulta significativo que el relato opte por emplear este procedimiento –el *travelling*– en prácticamente la totalidad de las ocasiones en que se reproducen los cuadros, antes que la toma fija. Como señala Roland Barthes en su clásico trabajo "Retórica de la imagen" (2009), la fotografía remite a una dimensión pasada (el haber-estado-ahí), la cual desaparece ante la intervención de la imagen en movimiento (que instaura la dimensión del presente a través del estar-allí). Mary Ann Doane (2012) expresa, retomando a Barthes y a Metz (1974) que:

---

y que le permitía ofrecer una imagen de la guerra casi tan clara como un mapa, como una maqueta de las estrategias y acciones militares. Debe tenerse en cuenta que la Guerra del Paraguay fue la primera en ser ampliamente documentada gracias a la fotografía. Pero, a diferencia de otros artistas, López eligió pintar escenas imposibles de abarcar con una lente. Conocía las reglas académicas de la pintura y las técnicas de la fotografía, pero decidió tomar un camino diverso.

> Las imágenes en movimiento son para el espectador aquí y ahora. Se diría que la fotografía se define para el espectador como la representación de momentos presentes aislados (que el espectador debe vivir como algo ya pasado), mientras que la representación fílmica produce la experiencia espectatorial del presente (2012: 153).

De esta manera, si los cuadros de Cándido López hubieran sido captados por la cámara a través de tomas fijas, hubiesen podido vincularse –en el momento de la toma– a una fotografía y a la dimensión temporal (pasada) que ésta comporta. Al escoger el *travelling* como recurso para reproducir las obras plásticas –que desde las imágenes que presentan remiten necesariamente a un tiempo pasado, el de la guerra–, el relato introduce el movimiento (por tanto el presente), generando de este modo una confluencia de temporalidades. Se evidencia así el anacronismo postulado por George Didi-Huberman (2005: 28-29) que surge, precisamente, en el pliegue de la relación entre imagen e historia: "la temporalidad de la imagen se presenta cuando el elemento histórico que la produce se ve dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa".

A la vez que se suceden las imágenes de los cuadros de López, la voz en *off* de García narra situaciones alusivas a la guerra –datos sobre las batallas, fechas, comentarios sobre la participación del pintor en la misma– intercaladas con referencias a su historia personal y sus impresiones sobre el viaje. Así, a través del modo escogido para organizar la banda de imagen y la banda de sonido, el relato ingresa en el pasado para retornar luego a la actualidad sin solución de continuidad, imbricando ambas temporalidades.

Al llegar a Curupaytí, la imagen permite observar uno de los cuadros que López pintó en referencia a dicha batalla (*Trinchera de Curupaytí*), a la vez que la voz en *off* de García expresa: "Cándido López es herido en su mano derecha por una munición de metralla cuando intentaba pasar la primera línea de trincheras…". En el momento en que García recorre el lugar el sonido del viento que sopla fuertemente se asemeja en gran medida al generado por una salva de cañones. Una vez más pasado y presente se confunden en un tiempo que los contiene a ambos.

La coexistencia de tiempos que presenta la narración puede observarse asimismo en las marcas de un pasado –el de la guerra– que retorna constantemente. Lo hace a través de las balas que aún es posible encontrar diseminadas por las costas de los lugares en los que se libraron batallas, a través de las búsquedas de los tesoros presuntamente enterrados por los pobladores para evitar el saqueo del ejército aliado, que todavía se llevan a cabo. El relato revela los implementos utilizados para tal fin, las "máquinas para encontrar tesoros" que los pobladores utilizan para "pa-

sar el tiempo" y da cuenta de la muerte de un hombre a raíz del desmoronamiento de un pozo construido por él mismo para llevar a cabo la búsqueda. Como señala García: "La necedad, la ambición o el sueño de encontrar algún tesoro enterrado sigue sumando nombres a la lista de víctimas de una guerra que concluyó hace más de cien años...".

Otro elemento que refiere al pasado, en este caso al esplendor pasado, lo constituyen las ruinas de la fundición de Ibicuy. El alto horno de Ibicuy fue construido durante el gobierno de Carlos Antonio López, padre de Francisco Solano. Se trató de la primera fundición en América Latina, la cual alcanzó un desarrollo inédito para la época. García visita el lugar acompañado por Alejandra Peña, una museóloga que participó en la reconstrucción de las ruinas de la fundición, hecha en base a planos originales de la época. Actualmente la misma funciona como museo y resulta una elocuente evidencia de las consecuencias de la guerra en relación con el desarrollo industrial del Paraguay.

Finalmente, el grupo se va encontrando a lo largo del recorrido con distintos monumentos que recuerdan diversos episodios de la guerra, desde la estatua de Mitre erigida en la ciudad de Corrientes en cuya base puede leerse: "Corrientes a Mitre: fue el camino de la victoria y de la nacionalidad", al busto partido en varios trozos del General del ejército paraguayo José María Bruguez, con respecto al que Batalla Hermosa sostiene: "Le queda el pecho nomás...", al tiempo que intenta rearmar, como si se tratara de un rompecabezas, la figura completa.

Inicialmente el viaje emprendido por García y Batalla Hermosa se extendía hasta Curupaytí, dado que la batalla allí librada marcó el fin de la participación de Cándido López en la guerra. Sin embargo, una vez en el lugar García decide continuar la travesía: "La Guerra acompañó a Cándido López hasta el fin de sus días. Sentí que tenía que continuar el viaje hasta el fin de la Guerra..." Batalla Hermosa permanece en Humaitá, el pueblo donde nació, el resto del equipo retorna a Buenos Aires. García continúa el viaje hasta llegar a Cerro Corá, el lugar donde Solano López finalmente fue alcanzado por el ejército aliado el 1º de marzo de 1870.

La última secuencia del film se inicia con la voz en *off* de García que expresa: "Buenos Aires, fin del viaje". Las escenas transcurren en el cementerio de la Recoleta, donde se halla enterrado Cándido López y en el Museo Histórico Nacional, donde se realizó la muestra por el centenario de su muerte. El relato concluye con imágenes de los cuadros, de la misma manera en que se inició. Un recorrido en apariencia circular que, sin embargo, ha dejado profundas huellas en quienes participaron del mismo.

A través del tiempo y las fronteras

Quince años antes de comenzar a filmar *Cándido López. Los campos de batalla*, José Luis García realizó un viaje a Corea del Norte. Como él mismo lo relata en voz en *off*, el motivo del viaje era concurrir al "Festival mundial de la juventud y los estudiantes", "un encuentro de militantes de izquierda que la Unión Soviética iba a auspiciar por última vez antes de desaparecer dos años más tarde". Corría el año 1989 y las consignas que se reproducían en los foros del evento proclamaban la descolonización del Pacífico y el desarme nuclear: "Se firmaron acuerdos para limpiar al mundo de armas nucleares y se debatió el fin de la opresión de la clase obrera". Durante el encuentro una joven surcoreana llamada Lim Sukyung llegó hasta la ciudad de Pyongyang con el objetivo de impulsar la reflexión sobre la situación de la República de Corea y promover su unidad. Acceder a esta ciudad, ubicada en el suroeste del país, le implicó –indica García- "dar la vuelta al mundo con escalas en Tokio, Berlín y Moscú para poder llegar al otro lado de la frontera prohibida". La joven se convirtió progresivamente en una "celebridad de la unidad de Corea", en tanto comenzó a ser reconocida como una figura emblemática de la reunificación. A lo largo de los diez días que duró el evento, Sukyung departió una y otra vez sobre la necesidad de que la República de Corea volviera a ser una. Al terminar el festival García retornó a Buenos Aires. Dos semanas más tarde supo que Sukyung había regresado al sur cruzando la frontera a pie por la ciudad de Panmunjon, tal como lo había anunciado. Un sacerdote viajó especialmente desde Seúl para acompañarla y evitar así que dispararan sobre ella. Una vez del otro lado, relata García, "fue acusada de subversión, espionaje y contrabando por haber importado un par de zapatillas que le dieron cuando perdió las suyas entre la multitud que la recibió en Pyongyang. Un tribunal de Seúl la condenó a diez años de prisión. Tres años y medio más tarde salió en libertad condicional". El relato aborda la representación del encuentro a través de filmaciones en VHS (de la cámara que había llevado García) y de fotos de las apariciones de Sukyung, que a partir de ese momento comenzaron a circular en los medios de todo el mundo. En las últimas fotos de esta etapa puede observársela esposada al ser ingresada a la cárcel. Más adelante, la narración hace referencia a los acontecimientos que siguieron luego de su liberación. Sukyung continuó sus estudios en comunicación, terminó la carrera de periodismo y se dedicó a dar clases sobre medios de comunicación masivos y sociedades contemporáneas. Tuvo un hijo que murió a los ocho años a raíz de un accidente sufrido en una pileta. Durante este lapso García continuó, a la vez, con su vida: se casó, se divorció, se volvió a casar, tuvo un hijo... Pasó el tiempo pero, como él lo expresa, la figura de la

joven que se había atrevido a desafiar las normativas políticas lo acompañó desde aquel momento a lo largo de su vida. En 2008 García conoció a Alejandro Kim, un historiador y traductor residente en Buenos Aires, oriundo de Corea del Sur, con quien comenzó a pensar en la posibilidad de contactar a Lim Sukyung para realizar un documental sobre su persona. La tarea no fue sencilla, pudieron acceder a algunas páginas de internet en japonés que proporcionaron algunos datos sobre su biografía pero luego el rastro se perdía en un monasterio budista en el cual aparentemente se había recluido luego de la muerte de su hijo. Finalmente, un periodista compañero de Sukyung les hizo saber que se encontraba nuevamente en Seúl y les facilitó los datos para contactarla. A través de varios intercambios vía e-mail García consiguió su aprobación para entrevistarla y junto a Alejandro, a quien convenció de oficiar como traductor, se embarcó "veinte años después en un largo viaje a las antípodas", que lo llevaría nuevamente a la frontera más vigilada del planeta, esta vez desde el lado sur.

Una vez en Corea del Sur se produjo el encuentro con Sukyung, quien los introdujo en los espacios de su vida cotidiana: sus clases en la universidad, su trabajo en una radio, los restaurantes frecuentados habitualmente e incluso la casa de sus padres. Sin embargo, la esperada entrevista no llegó a producirse nunca. Sukyung reveló durante toda la estadía de los argentinos en Corea cierta desconfianza hacia este hombre que llegaba "del otro lado del mundo" a hacerle preguntas sobre su vida. García regresó a la Argentina sin haber logrado que la entrevista se efectivizara. A pesar de todo, relata García, Sukyung y Alejandro se hicieron muy amigos: "Ella lo llamaba a cualquier hora desde Seúl". En un determinado momento Sukyung decidió viajar a la Argentina. Se alojó en la casa de Alejandro, en el barrio del Bajo Flores. Allí García intentó retomar la ansiada entrevista. Nuevamente surgieron dificultades, dificultades en torno a los idiomas intervinientes en la conversación (castellano, coreano, inglés) y en torno a la idiosincrasia misma de los participantes: "¿Cómo puede alguien preguntar eso?" es el interrogante que le surge a Sukyung ante la primera pregunta de García ("¿Crees que los dos modelos pueden encontrar un punto en común o que Surcorea va a devorarse a Norcorea?")... La escena permite observar varios intentos por establecer un vínculo comunicativo: Sukyung habla en inglés con García, luego pide que García se exprese en castellano y que Alejandro traduzca al coreano; en otro momento surge la idea de que Alejandro escriba las preguntas en un trozo de papel, como para poder comprender mejor lo que García quiere consultar. Se incorporan también cambios de lugar: García pasa de filmar la escena a sentarse a la mesa junto a Sukyung. Alejandro permanece de pie. La incomodidad de los personajes sobrevuela la escena. García expresa: "Pa-

ra mí fue un momento muy fascinante el que viví (con relación al encuentro de 1989) y ella fue un personaje fascinante"... "Yo creo que crees que tu pregunta es muy sencilla" –replica Sukyung– "Creo que podemos hacer otras preguntas o buscar otras maneras" –agrega–. Finalmente, y tras exhalar profundamente, Sukyung se refiere a aquel momento: "No iba a viajar yo sola, pero me fui a Japón porque era lo más cercano y otras personas de la agrupación de estudiantes se iban a unir a mí después, en Japón, pero la agencia AFP informó que un representante de la agrupación había salido del país para participar del festival. Eso fue informado en los medios, en el periódico y fue por eso que la gente que se iba a unir a mí no pudo salir del país y quedé yo sola. No había otra opción más que ir sola hacia allá. Hasta aquel entonces estaba a cargo de la propaganda, no había sido representante de ningún centro de estudiantes, nunca en mi vida había hablado frente a un público, no digo ni siquiera diez... Nunca había hablado delante de cinco personas siquiera... No hacía discursos en público. Lo único que hacía era escribir bien. Mi cuento corto fue premiado y los volantes en ese entonces tenían palabras demasiado combativas y frases como: 'Esos gritos de color sangre', los cambiábamos por 'los gritos del color de una flor'... Lo que yo hacía era modificar un poco algunas palabras, para que se hiciera más popular y tuviera llegada a un público más amplio. En eso me destacaba yo... Y bueno, ¿qué se podía hacer?... Me tocó... Al finalizar la reflexión de Sukyung, la voz en *off* de García señala: "Por un instante sentí que Sukyung volvía a ser 'La chica del Sur'... Luego continuó su viaje". El motivo principal que la había guiado hacia la Argentina era llegar hasta Usuahia, el punto más cercano al Polo Sur. El último libro que su hijo había leído se llamaba "Cómo sobrevivir en el Polo Sur". En esa búsqueda emprendida, "Buenos Aires era solo una escala más" –indica García–. Las últimas imágenes la muestran caminando en medio de los paisajes del sur del país, al lado del mar. Luego de un fundido a negro vuelven a aparecer escenas del momento en que Sukyung cruzaba a pie la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur, el momento previo a su detención, en el cual ella recita una plegaria. En el final, un letrero indica: "En abril de 2012, Lim Sukyung fue electa como miembro de la 19 Asamblea Nacional de la República de Corea (Corea del Sur) en representación del Partido Democrático Unido".

En *La chica del Sur* se entrecruzan tres instancias temporales: el encuentro entre estudiantes realizado en 1989 en Corea del Norte, en el cual José Luis García y Lim Sukyung coinciden sin conocerse; el encuentro entre ambos pactado con el fin de llevar a cabo una entrevista, realizado en 2009 en Seúl y un tercer encuentro, con respecto al cual el relato no precisa una fecha exacta pero que puede suponerse cercana a los años 2010 o 2011, en el que la esperada entrevista finalmente tiene

lugar, en la ciudad de Buenos Aires. A estos tres momentos debe sumarse uno clave para la estructura narrativa del filme, sobre el que el relato tampoco indica con precisión la fecha: la muerte del hijo de Sukyung, ocurrida en las Filipinas. Las instancias más cercanas al presente del relato (el encuentro en Seúl y el realizado en Buenos Aires) aparecen completamente atravesadas por aquel primer momento, central en la vida de los dos personajes principales del filme. En el caso de Sukyung, determinó su encarcelación e influyó directamente en su desarrollo profesional, en el caso de García –como él lo explica- "Durante muchos años [luego de regresar del Festival] seguí con interés las noticias que aparecían sobre Corea (...) A lo largo de esos años me casé, me divorcié, viví en distintos países, me mudé más de diez veces... Pero los videos que había grabado en Norcorea venían siempre conmigo...". Se trata así de un presente profundamente atravesado por las huellas de ese pasado que permanece vigente y continúa interviniendo en la construcción de las vidas de los personajes. Con respecto a la muerte del hijo de Sukyung, es en realidad el hecho que determina el viaje que ella emprende hacia Usuahia, "la última ciudad en la ruta al Polo Sur", en la cual Buenos Aires y su cruce con García constituyen una escala, una parada intermedia. Sukyung va al encuentro de ese punto de contacto con su hijo y en esta travesía se articula el encuentro con García, para quien Sukyung sigue siendo "La chica del Sur", alguien "fascinante" que evidentemente marcó su vida, anudándose con alguna fibra de su persona, en esos lazos cuyo origen no resulta, a simple vista, tan evidente.

El tiempo presente vuelve aquí, como en *Cándido López. Los campos de batalla*, a revelarse como una instancia en movimiento, en construcción y en directa vinculación con los distintos pasados que forman la historia personal (nuevamente fuertemente relacionada a la historia social y política), en una dinámica que refiere a la ineludible interacción de temporalidades en la configuración de toda experiencia temporal.

A modo de conclusión

El objetivo inicial del viaje emprendido en *Cándido López. Los campos de batalla*, era recorrer los espacios atravesados por el artista en su paso por la guerra. Como García mismo lo expresa: "Al principio no me importaban demasiado las razones ni los objetivos de la guerra, ni sus consecuencias... (...) sólo seguí fascinado el rastro del pintor, Cándido López, el manco de Curupaytí". El camino realizado transforma profundamente la perspectiva inicial y convierte al documental en una

mirada singular sobre un hecho histórico central de la historia social y política de América Latina. A lo largo del recorrido emprendido por García se torna evidente que los efectos de la guerra continúan teniendo plena vigencia en la actualidad y conforman el acervo histórico y cultural de la sociedad paraguaya, a diferencia de lo que ocurre en la Argentina. Todos aquellos con los que se cruza García en su recorrido expresan recuerdos transmitidos de generación en generación como parte de una memoria oral que se constituye en la interacción de narraciones, mitos, objetos alusivos, monumentos y de tiempos pasados y presentes. De esta manera, el film propone un viaje en el tiempo y en el espacio que ofrece una mirada sobre un acontecimiento histórico y sus efectos y proyecciones en el presente. Se trata de una mirada que contiene, a su vez, varios puntos de vista: es la mirada de José Luis García sobre la mirada de Cándido López sobre la guerra (la cual, como se mencionó no responde estrictamente a lo visto por los ojos del pintor durante la contienda, sino a su percepción, lectura o interpretación de la misma). A la vez, es la mirada de García sobre un acontecimiento ignorado por el discurso histórico hegemónico que adquiere así una nueva significación. El espectador se convierte en consecuencia en un testigo privilegiado de esta suerte de encadenamiento y despliegue de miradas, ya que es la suya la que contiene todas las demás. En el final, la voz en *off* de García expresa, aludiendo a uno de los rasgos característicos de los personajes pintados por López: "Los soldados no tienen boca ni ojos. Sólo los muertos ven el fin de la guerra". El film construye una mirada sobre el después de ese final, que se proyecta hasta la actualidad.

Con respecto a *La chica del Sur*, el filme exhibe la complejidad de configuración de un acontecimiento histórico (que deviene en una memoria social) y de la construcción de la historia de vida de los personajes (que deviene en una memoria personal). Ambas se entrecruzan evidenciando lo indiscernible del vínculo entre estas dos instancias. Un hecho central de la política de posguerra, como la división de la República de Corea, con las consecuencias que el mismo trajo aparejadas, se convierte en el escenario principal del encuentro entre dos personas separadas por diferencias sociales, culturales, idiomáticas y que, sin embargo, resultan clave –el uno para el otro– en el trazado de la vida que cada uno va realizando. En estos recorridos, como se mencionó, los sucesos del pasado –de los pasados– cobran relevancia en la construcción y continuidad del presente y el futuro. El filme cierra con un letrero que alude, precisamente, a la futura actividad política de Sukyung. Esta decisión, que se proyecta hacia el futuro y es, al mismo tiempo, producto de toda la historia del personaje, tal vez pueda funcionar como respuesta a aquella pregunta que García "creía tan simple" y que para Sukyung encerraba una gran complejidad.

Al organizar la representación temporal a partir de la coexistencia de tiempos, ambos relatos refieren a la representación de un hecho histórico en directa relación con la configuración de la contemporaneidad. De esta manera, el pasado se configura en cada interacción con un presente que lo reescribe y el presente se revela como constitutivamente atravesado por el pasado –o pasados–, como parte de una memoria histórica que, a su vez, lo define como tal. Como señala Andreas Huyssen (2010: 13), anteriormente la memoria histórica indicaba la relación de una comunidad o un país con su pasado, pero las fronteras entre pasados y presentes eran más estableces que en la actualidad: "hoy pasados recientes o no tan recientes inciden en el presente a través de los medios de reproducción (...) y por la eclosión de una erudición histórica y de una cultura museística. El pasado se ha convertido en parte del presente". En este sentido, puede sostenerse, como rasgo distintivo de la época actual, la existencia de un presente desde el cual el pasado cobra relevancia y se convierte, a la vez, en un elemento clave para configurar la contemporaneidad. Así, las propuestas de ambos filmes permiten repensar la actualidad argentina considerando el pasado y el presente conjuntamente, a partir de la construcción de un discurso plural que alberga diversidad de miradas y puntos de vista.

Bibliografía

Baratta, María Victoria (2014): "La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina", en *História da Historiografia,* Ouro Preto, Nº14, p. 98-115. Disponible en: http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i14.614

Barthes, Roland (2009): "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.

Brezzo, Liliana (2004): "La guerra de la Triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabúes", en *Universum (Talca)*, *19*(1), 10-27. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100002

Didi-Huberman, Georges (2005): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Doane, Mary Ann (2012): *La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CENDEAC Ediciones.

Huyssen, Andreas (2010): *Modernismo después de la modernidad*, Buenos Aires, Gedisa.

Malosetti Costa, Laura (2001): "Un artista largo tiempo ignorado", en *Pintura Argentina. Cándido López*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox.

Verardi, Malena (2017): "*Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005): reescrituras de la Historia y la contemporaneidad", en *Revista Cine Documental*, Nº 17, diciembre, pp: 61-81. Dirección electrónica: http://revista.cinedocumental.com.ar/candido-lopez-los-campos-de-batalla-garcia-2005-reescrituras-de-la-historia-y-la-contemporaneidad/

Representación de la ausencia en *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011)

GEORGINA RODRÍGUEZ HERRERA
Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia / Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En mayo de 1983, el Estado de El Salvador, apoyado financieramente por el gobierno estadounidense, disparó una serie de proyectiles sobre Cinquera: un pueblo al norte del país, relevante en términos políticos por ser uno de los semilleros de las Fuerzas Populares de Liberación (organización que posteriormente formaría alianza con otros partidos para constituir el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN)). Luego de tal ofensiva contrainsurgente, la población (ya diezmada por las acciones de las Fuerzas Armadas) se vio obligada a abandonar la comunidad de la que, paulatinamente, habían sido desplazados y a la que años después regresarían para encontrar presentes las huellas de la violencia, pero también el vacío y, con él, la posibilidad de reconstruirse material y simbólicamente.

Este nuevo reinicio es el que se retrata en el filme *El lugar más pequeño*, dirigido por Tatiana Huezo y realizado en el 2011. Producción que se pretende abordar en esta ponencia, con el objetivo de posicionar su construcción como una retórica de la ausencia y, a la par, como un acto de memoria que proyecta el pasado al evocarlo mediante los testimonios de algunos habitantes y reactualizarlo con la imagen que el pueblo presenta hoy. Esto, a través del análisis de la narrativa del documental, la enunciación de la creadora desde su carácter de originaria del país, pero también nacionalmente mexicana (siendo este último su país de residencia) y su inserción en el campo de las manifestaciones visuales sobre la guerra civil en El Salvador.

Una facultad inherente al hombre es la de recordar: dar cuenta del pasado, observar qué de él persiste en el presente y, en consecuencia, ver cómo afecta las expectativas que del futuro se tengan. En otras palabras, luchar contra el olvido mediante la conservación de la memoria. Para ello, es necesario realizar una selección de las vivencias propias y de aquellas que le han sido transmitidas; esto tiene como consecuencia confrontaciones entre las experiencias y las expectativas, a nivel individual y, al mismo tiempo, colectivo.[1]

Dicho mecanismo es esencial para el fortalecimiento de la pertenencia a un grupo, más aún cuando se trata de comunidades que han sufrido situaciones de represión y/o aniquilación, como la del pueblo de Cinquera, República de El Salvador (situado a cien kilómetros al noroeste de la capital nacional). Dos aspectos de la historia de la comunidad son retratados en el filme *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011): el recuerdo del pasado, a través de los testimonios en *off* de siete sobrevivientes, y la vida cotidiana del presente, cuyo registro visual constituye las imágenes que conforman la película.

Pero ¿cuál es la relación que se establece entre ambas partes? ¿Cómo se demuestra que, en el acto de evocar la memoria de acontecimientos violentos y traumáticos, la palabra acude allí donde parece fallar la imagen e, inversamente, la imagen acude donde la palabra parece fallar, tal como menciona Georges Didi-Huberman?[2] En la cinta, ¿cómo ocurre tal tensión?, ¿de qué manera los pobladores de Cinquera (y, en específico los protagonistas de la película) continúan y llevan a cabo el imperativo de no olvidar?, ¿cuál es la representación de la memoria? Estas son sólo algunas preguntas que, mediante el análisis de la obra y distintas reflexiones conceptuales, se intentaran responder a lo largo de este texto.

El desarrollo de la catástrofe

La película comienza con una leyenda sobre un fondo negro que enuncia varias de las consecuencias que tuvo la guerra civil salvadoreña: la muerte de miles de personas, la migración de grandes grupos y la desaparición del mapa de pueblos enteros que fueron arrasados durante el conflicto armado entre el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) y las Fuerzas Armadas del Estado (apoyadas por el gobierno norteamericano).

---

[1] Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 4-11.

[2] Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009), 49.

Los inicios de tal enfrentamiento se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, momento en que El Salvador tuvo un gran crecimiento económico, producido por el cultivo y la exportación de café. Con el fin de monopolizar dichas propiedades, se despojó de sus tierras a las comunidades indígenas. Así se consolidó uno de los problemas estructurales del país: la desigualdad en la distribución del territorio y, por tanto, de los ingresos.[3]

La población comenzó a manifestar su descontento por la concentración de la riqueza en pocas manos y por la falta de democracia en el gobierno, mediante rebeliones y levantamientos; mismos que fueron reprimidos por el Estado, que respondió a ellos con la con la instauración del uso de la violencia como mecanismo de control social y político. Tal régimen autoritario ascendió al poder mediante múltiples golpes de Estado, implantando en el país una dictadura militar que prevaleció durante las cinco décadas siguientes.[4]

Elemento importante de la movilización social en contra de dicha permanencia fue la formación de varias organizaciones político-militares. Éstas se agrupaban en dos sectores: uno formado por partidos izquierdistas y pertenecientes a la iglesia católica; y otro, de carácter proletario e insurgente, que consideraba la vía armada como la ruta de acceso al poder. Ejemplo de este último son las Fuerzas Populares de Liberación (FPL, fundada en 1970), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP, en 1972), la Resistencia Nacional (RN, de 1974). En 1980, estos partidos formaron una alianza con otros tres, constituyendo así el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN); grupo que marcó el inicio "oficial" de la guerra civil al llevar a cabo la "ofensiva final" contra el régimen dictatorial.[5]

El pueblo de Cinquera fue, precisamente, uno de los semilleros de estas Fuerzas Populares de Liberación. En la película, Pablo Alvarenga alude a ello, pues afirma que en los setenta los habitantes se dividieron en dos grupos: aquellas personas que comenzaron a tomar conciencia de que estaban sometidos y los otros, que permanecieron dormidos. A los primeros, les denominaron "subversivos", cuando ellos ni siquiera sabían lo que significaba; un párroco joven fue quien les explicó: era enderezar aquello que necesitaba ser enderezado.

Sin embargo, la lucha por el cambio implicó la muerte de numerosos miembros de la población y, en los momentos álgidos, el abandono del pueblo. Primero, el de

---

[3] James K. Boyce, Introducción a *Ajuste hacia la Paz: la política económica y la reconstrucción de posguerra en El Salvador*, coordinado por James K. Boyce (México: Plaza y Valdés, 1999), 33-35.

[4] Irene Lungo Rodríguez, "*Castillos de ARENA*. Hegemonía y proyecto de derecha en El Salvador 1989-2004", tesis de maestría (México: FLACSO, 2008).

[5] Carlos Acevedo, "Antecedentes históricos del conflicto" en *Ajuste hacia la paz*, coordinado por James K. Boyce, 42-53.

los hombres que se escondían en la jungla para evitar ser asesinados por las Fuerzas Armadas, mientras las mujeres y niños permanecían en el lugar. Después, el de todos los habitantes; luego de que en mayo de 1983, el Estado disparase desde unos aviones un centenar de proyectiles; operación que tenía como objetivo rescatar al ejército que las fuerzas insurgentes mantenían prisioneras, pero que mató un cuarto de la, ya de por sí, diezmada población.6 Años después regresarán, para encontrar que las huellas de la violencia siguen ahí, a pesar del tiempo transcurrido desde el "fin" del conflicto. Indicios que serán visibilizados en la imagen y las narraciones del filme objeto de esta ponencia.

La retórica de *El lugar más pequeño*

Existen aspectos de la vida que desafían a la representación, como lo son la violencia y la muerte, presentes en el conflicto armado en El Salvador. ¿Cómo plasmarlos entonces?, ¿cómo restituirlos visualmente sin que esto implique una reconstrucción ficcional de ellos? La investigadora Ana Amado responde que una forma es recurrir a la autobiografía como recurso expresivo; es decir, relatar los "trastornos de la memoria" personal al experimentar el sufrimiento y al verlo en los demás.[7]

En todo momento, esta es la estrategia que se pone en juego en el filme, ya que el pasado se explora desde las vivencias de cada uno de los siete personajes que fueron seleccionados para ser los protagonistas. Ejemplo de esta evocación de los hechos y de las consecuencias que en las personas tuvieron (físicamente no evidentes, pero emocionalmente presentes) es la primer escena del testimonio de Armando.

Primero, la cámara se sitúa delante del rostro de este hombre, por lo que retrocede a medida que él avanza por el monte, mientras mira hacia el suelo. Después, da la espalda al espectador al alejarse por un camino de tierra ya establecido (Figs. 1-3).

---

[6] Jesús Ceberio, "Cinquera, un pueblo enseñoreado por la muerte", *El país*, 18 de mayo de 1963, disponible en https://elpais.com/diario/1983/05/18/internacional/422056816_850215.html (Consultado el 6 de noviembre de 2016)

[7] Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1968-2007)* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009), 46.

Figuras 1, 2 y 3: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 11′ 59′′, 12′ 20′′, 12′ 30′′

Enseguida, la cámara vuelve a situarse frente a él, pero ya no lo sigue de cerca, sino que se mantiene fija en un punto determinado, mostrando así cuál es el entorno que le rodea. Para luego, captarlo en un primer plano, viendo al cielo y, posteriormente, al frente: al panorama que en la toma siguiente se retrata: el campo y las vacas pastando en él, los árboles y el monte detrás (Figs. 4-6).

Figuras 4, 5 y 6: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 12′ 51′′, 13′ 24′′, 13′ 50′′

Mientras tanto, se escucha la narración de las secuelas que la guerra dejó en él, primero el insomnio, después una crisis mental:

> Le voy a contar que una vez me enloquecí, hace como siete años me enloquecí. Soñaba despierto. Yo siempre miraba el Ejército: hombres feos con anteojos, dientes de oro. Son unos diablos, decía yo. Cuando miraba las tropas, salía corriendo. Yo en la pesadilla miro que me echan perros y me van siguiendo. Siento las mordidas, cuando me estaban comiendo. "A matarte venimos." Trompadas, patadas, peleando con ellos agarraba el corvo, machete, bien miraba que les mochaba la cabeza.
>
> Mis hijos me decían "papá, déjenos dormir, déjenos dormir, por favor". Y yo tirando filazos a mediación del cuarto (risa). La Toña me decía "pero Armando, si no hay nada". "Tu papá está loco, nos puede machetear". Todavía tengo pesadillas porque, aunque no haiga guerra, yo siempre los balazos los oigo. Ya no me compongo, yo ya no me compongo.

¿Y quién sí podría hacerlo? A pesar de ello, las personas no deben centrarse en el pasado ni limitarse a pretender olvidarlo. Más bien, necesitan "aprender a recordar". Según la socióloga Elizabeth Jelin, esto se logra al poner el acento no en lo que sucedió, sino en lo que puede llegar a ocurrir. Al regresar al pueblo, los habitantes decidieron que así fuera, convirtiendo el recuerdo de los acontecimientos en un pilar de su reconstrucción material e identitaria.[8]

La construcción del filme de Tatiana Huezo lo demuestra, la guía textual son los testimonios de los habitantes: narraciones que aluden al enfrentamiento armado de manera directa; pero también lo hacen indirectamente, pues describen la resonancia que tales hechos han tenido a nivel individual y familiar. Se convierten entonces en representaciones a pequeña escala de lo que vivió la sociedad, según lo planteado por Ana Amado.[9]

Por otra parte, Michel de Certeau afirma que las palabras son "lugares simbólicos" que crean distancia entre lo representado y las representaciones.[10] En la cinta se alude a dicha distancia de dos maneras: al acudir a la voz en *off* y en la contraparte visual, que exhibe las acciones cotidianas de los personajes en el presente. Así, además de subrayar la imposibilidad de restituir visualmente el pasado, las imágenes tienen como objetivo contraponerse a los testimonios y, al mismo tiempo, establecer un diálogo.

Ambos medios aluden a la ruptura en la historia ocasionada por la guerra civil, pero mientras las primeras presentan lo que el pueblo es hoy (lo que volvió a ser con el retorno de sus pobladores), los relatos refieren (principalmente) a lo que el

---

[8] Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 9-16.

[9] Amado, *La imagen justa*, 44-46.

[10] Michel de Certeau, *La escritura de la Historia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1995), 32, citado por Amado, *La imagen justa*, 44-45.

sitio era.[11] Y las dos partes insinúan en lo que Cinquera y sus pobladores pueden llegar a convertirse: el regreso fue sólo el inicio, al igual que lo es en *El lugar más pequeño*.

Este volver al pueblo se recrea mediante las impresiones que Elba Escalante tuvo durante el trayecto y al llegar: su sorpresa ante el estado físico de Cinquera donde "no había nada, ni iglesias ni nada, nada nada". Una ausencia que no es total, las imágenes lo muestran: en planos generales y detallados la cámara lentamente filma los árboles aún de pie y el crecimiento desmedido de las plantas que, ante el abandono de los habitantes, se han apropiado de los restos materiales de los edificios y las casas (Fig. 7).

Figura 7: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 4' 45''

Sin embargo, pese a tal situación, Elba y las otras cuatro familias que con ella regresaron afirman su resolución de quedarse, aunque para ello tengan que hacer resurgir a su pueblo de las cenizas; comenzando con recoger los huesos de aquellos que fueron sus vecinos y sus enemigos: "eso fue lo más duro, sólo cabezas de muertos y todo, las manitas, todo todo todo todo lo del cuerpo". Aun cuando sepan que ese territorio, su territorio, conservará por siempre el recuerdo de haber sido el lugar de muerte de tantas personas, la naturaleza que allí permanece les recuerda que la vida todavía es posible e incluso necesario.

Dicho carácter de resistencia es el que las personas deben ostentar con el fin de levantarse nuevamente y reconstruirse. Y así se plasma en la escena posterior (Fig. 8), donde la vegetación ahora comparte espacio con la vivienda de Elba, de la cual sale para comenzar un nuevo día mientras cierra su testimonio con las siguientes palabras: "Y este fue el principio. Sí, esto fue el principio de nuestro pueblo, cuando vinimos nosotros a repoblarlo, sí."

[11] Sobre la existencia de una ruptura en la historia que marca un "antes" y un "después" en la memoria de las personas, véase Pierre Nora, "Memory and History: Les lieux de mémoire", *Representations* 16 (1989) 7-24.

Figura 8: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 6' 03''

En las imágenes siguientes a esa frase se observa la dinámica social que en el presente viven los habitantes. Análogo a la narración de Rudy acerca de la limpieza de los restos humanos que realizaron al llegar al pueblo, las primeras tomas de la siguiente escena retratan cómo algunos habitantes (en su mayoría, mujeres) barren la calle de este sitio. Para ello, se mezclan planos generales con planos de conjunto, que muestran el interior de las viviendas y la realización de labores dentro de ellas.

Además, Tatiana Huezo también filmó aquellos elementos que directamente aluden a la época de represión como el muro de una vivienda que contiene escritos los nombres de algunos de los habitantes que murieron durante el conflicto armado (Fig. 9); la bandera Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, colocada en el exterior de las casas y las tiendas (Fig. 10); la torre-campanario de la iglesia (única construcción que resistió casi de manera íntegra los ataques de la Fuerza Armada) y frente a ella, dos de las bombas que fueron lanzadas pero no estallaron, las cuales hoy cumplen la función de campanas (Fig. 11). Es esta la "Nueva Cinquera", símbolo de vida y esperanza, que se enuncia en el letrero de entrada al pueblo y se retrata en el filme (Fig. 12). Sitio donde el pasado se mantiene presente, mientras la mirada se dirige hacia el futuro.

Figura 9: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 6' 54''

Figura 10: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 12′ 32″

Figura 11: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 7′ 26″

Figura 12: *El lugar más pequeño*, Dir. Tatiana Huezo (México, 2011), 10′ 21″

A manera de conclusión

En sí misma, la estructura de *El lugar más pequeño* busca afirmar que, debido a su carácter violento, situaciones límite como la que el pueblo de Cinquera vivió (y

a la cual sobrevivió) son problemáticas al momento de representarlas. La forma en que Tatiana Huezo resuelve tales dilemas es la que se demostró a lo largo de esta ponencia: una tensión entre la mirada, la voz y la escucha como evidencias del pasado, del presente y de la íntima y tensa relación entre ambas.

Pero ninguna representación sería posible si los habitantes hubiesen decidido que el mejor camino era olvidar los hechos traumáticos; para ellos, eso sería inaceptable: impediría el esclarecimiento del conflicto, facilitaría su repetición y, por tanto, provocaría que las personas volviesen a ser como tanto teme Pablo Alvarenga: retrógradas en el pensamiento. Además, la referencia al pasado traumático común es la que les ha permitido fortalecer su sentido de pertenencia a una comunidad, el cual se mantuvo incluso al verse alejados de Cinquera, su anclaje físico.

El acto de recordar y evocar la memoria de los personajes es entonces un acto de resistencia contra el olvido de las acciones del ejército gubernamental y las consecuencias que la lucha trajo a nivel individual, familiar y de la comunidad. Por ello, permite re-pensar el presente de Cinquera: su resurgir de la destrucción. *El lugar más pequeño* es una herramienta para ello.

Bibliografía

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

Boyce, James K. (coord.) (1999): *Ajuste hacia la Paz: la política económica y la reconstrucción de posguerra en El Salvador*, México, Plaza y Valdés.

Ceberio, Jesús (1963): "Cinquera, un pueblo enseñoreado por la muerte". *El país*, 18 de mayo, disponible en: http://elpais.com/diario/1983/05/18/internacional/422056816_850215.html (Consultado el 6 de noviembre del 2016)

De Certeau, Michel (1995): *La escritura de la Historia*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.

Didi-Huberman, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica

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

Lungo Rodríguez, Irene (2008): "Castillos de ARENA. Hegemonía y proyecto de derecha en El Salvador 1989-2004", tesis de maestría, México, FLACSO.

Nora, Pierre (1989): "Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire", *Representations*, no. 26.

The Butler: una visión ¿actual? del movimiento por los derechos civiles post-Obama

FLORENCIA DADAMO, LEANDRO DELLA MORA, MARIANA PICCINELLI
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En la presente ponencia se abordará la problemática relación entre las grandes producciones fílmicas norteamericanas y la historia estadounidense partiendo de la base que las representaciones cinematográficas expresan una paradoja de difícil reconciliación: apelar a la construcción de un discurso verosímil por medio de la ficción y la representación.

En el año 2011, inspirado en un artículo del Washington Post, el actor, escritor y productor Danny Strong desarrolló un guion para llevar a la pantalla grande la historia de vida de Eugene Allen, un mayordomo de la Casa Blanca que prestó sus servicios durante ocho administraciones presidenciales. El film The Butler, dirigido por el famoso Lee Daniels, se presentó en los cines en agosto del 2013, cosechando notables éxitos.

Nuestra hipótesis es que la película proporciona una interpretación tradicional y consensual del accionar del Movimiento por los Derechos Civiles a partir de una historia de vida particular y que el objetivo de la película es celebrar la llegada de un presidente negro a la Casa Blanca como corolario de la lucha de los negros estadounidenses por el reconocimiento de sus derechos.

Para el desarrollo del marco teórico nos apoyaremos en las herramientas de análisis brindadas por autores reconocidos en el estudio de la historia y el cine como por ejemplo Marc Ferro y Robert Rosenstone. Así como también seguiremos los trabajos de Valeria Carbone para abordar la construcción de la memoria y la identidad de la comunidad afroestadounidense en la actualidad.

Cine, raza y poder

El 7 de noviembre de 2008 el periodista Will Haygood publicó una nota en *The Washington Post* sobre la vida de Eugene Allen, mayordomo afroestadounidense que había servido en la Casa Blanca durante ocho presidencias.[1] La fecha de la edición del artículo no era casual: a una semana de las elecciones que habían dado como ganador a Barak Obama, primer presidente negro electo en la historia de los Estados Unidos, el relato de su historia daba la posibilidad a Haygood de discurrir acerca de la relación entre raza y poder en su país.

Si se observa detenidamente el artículo, se puede descubrir que, junto con la historia de Allen, se cuelan otras muchas historias: la del abolicionista Frederick Douglass, quien en 1866 fue recibido por Andrew Johnson "en el lobby" –nunca en una oficina. O la de Booker T. Washington, ex esclavo y director del Tuskegee Institute, invitado –en privado- por el presidente Theodore Roosevelt en 1901. Se cuenta también la discriminación que sufrió la música Hazel Scott por querer tocar en la Casa Blanca. Aunque quizás la historia más interesante sea la de E. Frederick Morrow, quien sirvió en la *Administrative Office for Special Affairs* durante el gobierno de Eisenhower. Contra lo que uno pudiese suponer, Morrow cuenta que luego de trabajar en la Casa Blanca, las únicas posibilidades de ascenso que encontró fueron dentro del mundo laboral reservado para los negros, nunca en el de los blancos.

La historia de Allen sirve, entonces, como excusa para hablar de los afroestadounidenses postergados, justo en el lugar donde se toman las decisiones más importantes de la vida de los estadounidenses. Que la nota termine con Allen votando en las elecciones presidenciales del 2008 es entonces muy significativo, puesto que por primera vez en los Estados Unidos, está la posibilidad de que un negro llegue a la Casa Blanca no ya "por la puerta de atrás", sino que ocupe el puesto principal en ella.

En el año 2011, inspirado en el artículo del *Washington Post,* el actor, escritor y productor Danny Strong desarrolló un guion para llevar a la pantalla grande la his-

1 Will Haygood. "A Butler Well Served by This Election", Washington Post, 7 de noviembre de 2008. htp://www.washgtonpost.com/politics/a-butler-well-served-by-this-election/2013/08/13/961d5d78-045611e3-9259-e2aafe5a5f84_story.html. Consultado en noviembre de 2017. Allen, uno de los tantos trabajadores negros que servían al presidente y sus asesores, trabajó desde el año 1952 a 1986, primero como *pantry man*, luego como mayordomo y finalmente como *maitre*. Estuvo en la Casa Blanca mientras Dwight Eisenhower enviaba tropas a Little Rock, Arkansas, en 1957; y cuando John Kennedy afrontó la crisis de los misiles. Sirvió a Lyndon Johnson mientras que se sancionó la ley de los Derechos Civiles en 1964 y a Richard Nixon durante el escándalo del *Watergate*. Sirvió también a Gerald Ford y a Jimmy Carter, y se dio el lujo de asistir a una cena presidencial en la década de 1980, con Ronald Reagan.

toria de vida de Eugene Allen. Dirigida por el famoso Lee Daniels, *The Butler* se presentó en los cines en agosto del 2013, cosechando notables éxitos. En la película, el mayordomo Cecil Gaines (protagonizado por Forest Withaker) encarna la vida de Allen, la cual se amplía notablemente para darle más fuerza al argumento de Haygood. Así, se muestra el esfuerzo y la dedicación con el que Gaines logra salir de una plantación cuasi esclavista del Sur de los Estados Unidos para llegar a ser Mayordomo de la Casa Blanca y hasta compartir con Reagan una cena invitado por su esposa Nancy. Durante toda la película, la vida del Mayordomo hace de contrapunto con la historia de su hijo mayor Louis (David Oyelowo). Mientras que el padre muestra "dos caras" (una hacia el blanco, la otra hacia sus compañeros), trabaja arduamente y afronta pacíficamente los retos por los cuales tiene que atravesar por ser negro; el hijo participa en todos los momentos principales de la lucha por los Derechos Civiles en Estados Unidos. Hacia el final de la película, padre e hijo logran unificar criterios y ambos participan en la campaña electoral de Barak Obama, quien finalmente es elegido como presidente.

Ahora bien, ¿cómo analizamos desde la ciencia histórica esta película? Existen dos formas de análisis: por un lado podemos verla como la historia de un hombre afro-estadounidense que con esfuerzo, paciencia y "haciendo lo que se debe" asciende en la escala social y llega "a ser alguien". Por otro lado, vemos que Daniels suma en la película –con respecto al artículo- situaciones y personajes importantes que recuperan la historia del Movimiento por los Derechos Civiles. Nuestra hipótesis es que la película proporciona una interpretación tradicional y consensual del accionar del Movimiento por los Derechos Civiles a partir de una historia de vida particular y que el objetivo de la película es celebrar la llegada de un presidente negro a la Casa Blanca como corolario de la lucha de los negros estadounidenses por el reconocimiento de sus derechos.

Para ello, partimos de la premisa de que para nosotros ciertas películas históricas no sólo reproducen una narración histórica, sino que también, pueden proporcionar una interpretación del hecho al que se refieren. Si bien esta interpretación no es equiparable a la producción historiográfica, no puede ser obviada por los historiadores, ya que en muchos casos tiene un valor social e incluso compite con la producción escrita académica. Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo es indagar acerca del proceso de elaboración del discurso histórico plasmado en la película *The Butler*, profundizando en aquellos elementos constitutivos de la narración que permiten la elaboración de una visión que podríamos llamar "tradicional" sobre la historia del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos durante el siglo XX.

Una visión fílmica y tradicional del Movimiento por los Derechos Civiles

La película parece respetar lo que se conoce como la 'periodización clásica' del movimiento por los derechos civiles, dada a partir de la caracterización del militante socialista y activista Bayard Rustin, y respetada –en líneas generales– por los historiadores tradicionales y revisionistas. En su obra *From Protest to Politics*[2] Rustin estableció el período 1954-1964 como la "fase clásica" del movimiento, también conocida como la "era heroica". El fallo de 1954 de la Corte Suprema en el caso Brown contra la Junta de Educación de Topeka -que puso fin a la doctrina "separados, pero iguales" en la educación pública elemental-, y el Boicot de Montgomery (1955-1956) que terminó con la segregación racial en los autobuses de la capital del estado de Alabama, se consideran sus detonantes. A su vez, toma la sanción de la Ley de Derechos Civiles de 1964 como punto culminante del período de auge, mayor movilización social y protesta de masas. A partir de entonces, para Rustin se produce la 'institucionalización' del movimiento, es decir, la transición de la protesta a la política. Según Manning Marable, esto implicó que luego de la obtención del derecho al voto y de la incorporación del movimiento a la política electoral, los métodos de protesta social perdieron legitimidad entre la población negra y ya no era necesario manifestarse en las calles.[3]

El film desarrolla sus primeras escenas en el segregado sur estadounidense de la década de 1930. Allí, el espectador puede apreciar como los avatares de la niñez del protagonista en una plantación de la era de Jim Crow[4], que aún se rige según prácticas propias del sistema esclavista, influyen en la evolución de su conciencia política, o más bien, en la falta de ella. Lo que se desprende de la escena, centrada en la explotación de mano de obra negra en los campos de algodón y la más brutal violencia racial del período (evidenciada tanto en la violación de la madre del protagonista a manos del dueño de la plantación como en el asesinato de su padre por oponerse a tal vejación) es que, para los negros, poco cambió desde la abolición de la esclavitud, y que las consecuencias de la oposición al (mal)trato recibido a manos de los blancos es la muerte.

---

2 Bayard Rustin. "From Protest to Politics: The Future of the Civil Rights Movement". Commentary, febrero de 1965. En: http://www.commentarymagazine.com/article/from-protest-to-politics-the-future-of-the-civil-rights-movement/. Consultado en noviembre de 2017.

3 Manning Marable. Race, Reform and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America (1945-1990). Jackson & London: University Press of Mississippi, 1991, páginas 149-150.

4 Se denomina leyes Jim Crow a una serie de leyes estaduales y locales que tuvieron vigencia en el Sur estadounidense entre los años 1876 y 1965. Las mismas avalaban la segregación racial y el trato desigual en las instituciones públicas bajo el lema "separados pero iguales".

Si bien el film se remonta a la década de 1930, período en el que la historiografía revisionista comienza a registrar los orígenes del movimiento por los derechos civiles, *The Butler* se atiene a los parámetros de la 'era heroica'. Ubica sus orígenes durante la presidencia de Eisenhower, período en el que el sistema de Jim Crow pareció reforzarse en el marco de la Guerra Fría, donde –en el contexto de la lucha contra el comunismo– todo movimiento de reforma social y de derechos civiles/políticos fue visto como subversivo y, en consecuencia, perseguido y reprimido.

En un segundo momento, el film se concentra propiamente en el período clásico del Movimiento (1955-1965), haciendo especial hincapié en la lucha por la integración escolar en Little Rock (Arkansas), los Freedom Rides y los sit-ins, para establecer una clara diferencia entre el "verdadero movimiento de los '50-'60" y la era del "Poder Negro", que marca la radicalización de fines de los años 1960 y principios de la década de 1970. Esta visión se desprende del devenir del protagonista. La gran transformación que se inicia con los orígenes del movimiento se condice con el fuerte cambio que se produce en la vida de Cecil Gaines: hacia 1957, felizmente casado con dos hijos y trabajando en un hotel de lujo, tiene ante sí la gran oportunidad de trabajar como mayordomo en la Casa Blanca. Pero pronto, los conflictos y diferencias comienzan a surgir entre Gaines y su hijo mayor Louis. A este último, le molesta la postura apolítica y acomodaticia de su padre en el contexto de la lucha que la comunidad negra está dando tanto frente al poder político -del que Gaines es un empleado servicial y acrítico-; como frente a la comunidad blanca, cuyos principales representantes ocupan el sillón presidencial y quienes parecen tener más que decir del movimiento negro que el propio Gaines.

Al respecto, el historiador a Peniel E. Joseph afirma que, "los cameos de notables actores personificando a presidentes blancos, abrevan sin duda en la creencia popular de que la única forma de contar una historia negra es a partir de actores y personajes históricos blancos. En lo que se refiere a la tortuosa historia racial de Estados Unidos, la aproximación cinematográfica ha sido dejar a los personajes blancos hablar por, sobre y en lugar de los negros."[5] *The Butler* sitúa la vida familiar de los Gaines en el contexto del devenir de la revolución de los derechos civiles de la nación. Sin duda, lo que sigue a continuación pone al descubierto la desigual relación de aciertos y desaciertos del cine con un trasfondo histórico. La representación cinematográfica de los Panteras Negras es en gran medida unidimensional, víctima de haber sido abrumado por la iconografía del grupo a expensas de una caracteriza-

5 Peniel E. Joseph "A Civil Rights Professor Reviews 'Lee Daniels' The Butler'". IndieWire, 16 de septiembre de 2013. En: http://www.indiewire.com/article/a-civil-rights-professor-reviews-lee-daniels-the-butler. Consultado en noviembre de 2017.

ción tridimensional de un grupo de jóvenes que se autodefinían como revolucionarios.

La evolución del movimiento según la narrativa tradicional podemos verla reflejada en la figura de Louis Gaines, más en la de Cecil. Más allá de lo curioso que resulta que una película que pretende ser sobre la lucha de la comunidad negra en la década de 1960 tenga por protagonista a un personaje que no se involucró activamente en las protestas, y que incluso pasivamente las condena, el rol del militante recae en el persona del hijo mayor. Louis, deviene de estudiante universitario en activista del movimiento, participando de todas sus etapas: de militante por la no-violencia en sit-ins y Freedom Rides por la integración, hasta su transformación en revolucionario radical del Poder Negro.

Siguiendo este lineamiento, el Poder Negro se ve reducido al rol de los Panteras Negras, organización que –de acuerdo a la película- no sólo no forman parte del movimiento, sino que es retratada como su contra-cara más violenta e irracional. Con una sesgada visión del lugar en la historia de la organización, Daniels la retrata como un grupo de revolucionarios radicales cuyo violento accionar y consignas sellaron su destino al provocar la represión de la que fueron objeto, más que mostrarlos como el grupo que dio lugar a uno de los movimientos negros de base más importantes de la historia estadounidense, con sus amplia miríada de programas comunitarios gratuitos y su intención de organizar una revolución socialista en los Estados Unidos.

A continuación, el film se centra en la "institucionalización" del movimiento de mediados de la década de 1970 y 1980, de la mano de la transformación de Louis de revolucionario radical a representante y funcionario político de la comunidad negra que ahora lucha dentro de los límites del sistema político-electoral. En esta instancia, Cecil parece rever su postura en relación al histórico activismo de su hijo mayor, cuyas diferencias en torno a la militancia y activismo es lo que los ha separado durante sus vidas, al toparse con el libro del historiador revisionista Manning Marable *Race, Reform, and Rebellion* (1982). Más como un intento de conciliación que mostrando cierta conciencia política y/o racial, Cecil (ahora jubilado) se reconcilia con su hijo al participar juntos de las manifestaciones del movimiento anti-apartheid que en la década de 1980 pareció dar nueva vida al movimiento de los '60, tanto en sus reivindicaciones y demandas como en sus métodos de protesta.

Finalmente, el epílogo del film se desarrolla en lo que se ha dado en llamar la era "post-derechos civiles". Tal vez sugiriendo que el siglo xxi es el epílogo del movimiento que se inició en los años '50-'60, la película comienza a encontrar su

desenlace en la campaña presidencial que condujo a la elección de Barack Obama como el primer presidente negro en la historia de los Estados Unidos.

La importancia del film en su contexto

Hacia fines del año 2008 en Estados Unidos el candidato del partido Demócrata, Barack Obama, ganaba las elecciones presidenciales ante su rival republicano John McCain. La participación del electorado en dicho acontecimiento fue la más alta desde el año 1908 llegando al 64,1 % de votantes en condiciones de hacerlo.[6] Si bien en porcentajes de votos populares la diferencia fue ínfima, Obama sacó una gran ventaja en cuanto a los votos de los Colegios Electorales: 365 a 173.

Durante la campaña, tanto para las primarias como para las presidenciales, el financiamiento de Obama marcó records nunca antes vistos. La visión popular sostiene la idea que el candidato negro logró recaudar cifras descomunales debido a la utilización de su sitio de internet: www.barackobama.com, en donde cualquier persona común y corriente desde su casa podía aportar a la campaña de Obama cifras desde uno a cien dólares. Otra de las fuentes de financiamiento fueron las grandes donaciones que hicieron celebridades (deportistas, cantantes, y actores/actrices de Hollywood) principalmente afro-estadounidenses. Rechazando los fondos públicos, pudo sortear las limitaciones que la misma impone a la recaudación electoral, dándole la libertad de recaudar millones de dólares de forma privada.[7]

Por su parte Obama puso el énfasis en que fue gracias a las donaciones menores e individuales de ciudadanos comunes norteamericanos lo que le permitió reunir los más de 340 millones de dólares que había logrado recaudar en 2008. Sin embargo, investigaciones recientes revelaron que empresas como IBM, General Motors, Goldman Sachs, J. P. Morgan, Citigroup, Lehman Bros, Harvard y Google, entre otras, realizaron aportes a la campaña electoral en nombres de sus empleados, sin su consentimiento o conocimiento; asimismo un reducido número de individuos vinculados a *Wall Street* y al capital financiero realizaron la misma maniobra de donaciones a nombre de miles "pequeños contribuyentes"; en la lista

6 "Un 64,1% de electores votaron, la participación más alta en EE.UU. en un siglo", Radio y Televisión Española, España, Sección Noticias Especiales, 5 de noviembre de 2008. En: http://www.rtve.es/noticias/20081105/641-electores-votaron-participacion-mas-alta-eeuu-siglo/189658.shtml Consultado en noviembre de 2017.

7 "Obama rompe récords de recaudación", El Mundo, España, Sección Internacional, 19 de octubre de 2008. En: http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/19/internacional/1224422101.html Consultado en noviembre de 2017.

también podemos encontrar a corporaciones multinacionales, importantes firmas de abogados, ejecutivos de telecomunicaciones, sectores vinculados a la salud, ejecutivos de corporaciones inmobiliarias, entre otros.[8] Según Pablo Pozzi, Obama fue un candidato construido para revitalizar la hegemonía de las clases dominantes luego de la crisis política generada por ocho años de la administración de George W, Bush. Al presentar a un candidato negro, humilde, que había llegado a presidente en base a su esfuerzo y al apoyo de la gente común, se reforzaba la creencia en la funcionalidad del sistema político.[9]

Con la asunción de un presidente negro, por primera vez en la historia de Estados Unidos varios analistas políticos de diferentes latitudes del planeta vaticinaron el fin de una era: la del racismo y la segregación. También se valoró la madurez democrática del pueblo norteamericano en optar por un candidato miembro de una minoría étnica. El presidente electo, que había hecho de la palabra "cambio" su principal *slogan* de campaña, era la luz de esperanza que estaban esperando las millones de personas cansadas de las políticas *neocon* implementadas durante la administración de George W. Bush entre las cuales resaltaban los beneficios a las grandes corporaciones, el capital financiero y a las clases dominantes en cuanto a política interna y su política exterior esencialmente bélica.[10]

La victoria de Obama generó al interior de Estados Unidos una renovación de los más profundos ideales norteamericanos. En la película, esta conquista actúa simbólicamente en un doble sentido: en primer lugar se da dentro de la comunidad afro-estadounidense, la cual con la elección del presidente negro observa cerrar el ciclo que va desde los años de esclavitud hasta nuestros días. En las escenas finales del film, Cecil vuelve al campo de algodón que lo vio crecer y huir de su destino, el

---

8 Valeria L. Carbone. "'Banca para ser presidente': Las campañas presidenciales en los Estados Unidos y el rol del dinero en el proceso electoral estadounidense", en Huellas de Estados Unidos, estudios, perspectivas y debates desde América Latina; Número 4, marzo de 2013, páginas 107-108. En http://www.huellasdeeua.com.ar/ediciones/edicion4/9-Carbone_pp-99-110.pdf Consultado en noviembre de 2017.

9 Pablo Pozzi. "Obama, cómo cambiar algo para que nada cambie", en Pablo Pozzi y Fabio Nigra (Comps.). Huellas imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro. Buenos Aires: Imago Mundi/CICCUS, 2013, páginas 515-520.

10 Para tener un panorama sobre la esperanza que despertó el nuevo presidente, alcanza con recorrer los diarios de cualquier país del mundo de los días posteriores a las elecciones presidenciales del 5 de noviembre de 2008. A modo de ejemplo citaremos algunos diarios de distintos países y diferentes vertientes ideológicas: "Barack Obama proclama: "el cambio ha llegado a América"", La Jornada, México, 5 de noviembre de 2008.; "Nuevo Americanismo", El País, España, Sección Opinión, 22 de enero de 2009; "El color del cambio", Página/12, Argentina, Sección Opinión, 5 de noviembre de 2008; "Barack significa suerte en árabe", La Nación, Argentina, Sección El Mundo, 5 de noviembre de 2008, "Obama makes history", Washington Post, 5 de noviembre de 2008; "Obama Elected President as Racial Barrier Falls", The New York Times, New York, 4 de noviembre de 2008. 04/11/2008.

mismo con su voz en *off* expresa: "Los estadounidenses siempre hicieron la vista gorda respecto a lo que le habíamos hecho a nuestra propia gente. Nos asomamos a ver el resto del mundo y juzgamos. Nos enteramos de los campos de concentración, pero estos campos existieron por 200 años aquí mismo, en Estados Unidos."

De esta forma se observa como el protagonista plantea el cierre del ciclo histórico norteamericano del odio racial y la segregación. Luego de que durante gran parte del film se hiciera referencia a la lucha por el derecho al voto de los afro-norteamericanos, Cecil sostiene que: "Gloria y yo caminábamos a nuestra casilla electoral todas las noches para ver dónde votaríamos por Barack Obama. Solo… la mirábamos y sonreíamos". Con esta escena también se está cerrando un ciclo, poniendo en énfasis en como la comunidad afro-norteamericana en la actualidad puede votar por su candidato. Esto contrasta sustancialmente con el pasado representado en el film, en donde en un primer momento no podían votar -tanto por medios legales como ilegales-, y en una segunda instancia, nunca habían podido votar a un candidato "formal" (léase con posibilidades concretas de ganar- por un miembro de su comunidad).

El film también plantea que el hecho de que un afro-estadounidense nacido en Hawaii, hijo de un keniata, ocupe el famoso Salón Oval de la Casa Blanca representa la victoria final del Movimiento por los Derechos Civiles que se terminó asentando y encontrando su camino dentro de la institucionalidad. En el film Louis, quién había sido en su juventud contestatario a tal punto de llegar a ser un Pantera Negra, termina aceptando las reglas de juego del sistema, se convierte en un líder de la comunidad negra y es electo como representante en el Congreso, reafirmando la victoria institucional del Movimiento.

El segundo sentido simbólico de la victoria de Obama, se expresa para la sociedad norteamericana en su conjunto revitalizando muchos de los ideales latentes en la ciudadanía estadounidense. En primer lugar reafirma la creencia en el *American Dream* en donde cualquier persona, no importa cuál sea su origen, condición social, económica, incluso hasta étnica, puede llegar a ser presidente. A ello le podemos agregar la noción del *self made man,* el hombre que se hace a sí mismo en base a sus condiciones y el esfuerzo personal. Por último reactiva la creencia en el funcionamiento del sistema, principalmente el político, marcando el fin del deterioro, lento pero endémico de un siglo, de la participación política, al menos a la hora de elegir a su presidente.

Dicho sentido simbólico también se encuentra reflejado en el film analizado, condensado en una breve escena en donde se reproduce un fragmento de un discurso de Obama en donde sostiene: "Si hay alguien que aún dude que Estados Unidos

es un lugar donde todo es posible y aún dude que el sueño de los padres fundadores siga vivo en esta época, y que aún cuestione el poder de nuestra democracia, esta noche tendrá la respuesta". A pesar de ser breve, la cita reflejada en la película posee una carga ideológica inmensa y poderosa, apelando a los cimientos mismos de la nacionalidad norteamericana y a los padres fundadores, el film, a través de Obama, refuerza la creencia en el funcionamiento del sistema y su institucionalidad.

A pesar de que como observamos anteriormente lejos de expresar el *American Dream* y el Self *Made Man,* Obama llegó a la Casa Blanca con la ayuda de las grandes corporaciones y el capital financiero que vieron en él un medio para revitalizar su hegemonía deteriorada y recomponer el sistema político, presentando a un candidato negro humilde y apoyado por la gente común. A pesar también de que como bien sostiene Pablo Pozzi "La elección de Obama no implicó el fin del racismo en Estados Unidos, por cuanto este es parte intrínseca de su forma de dominación capitalista"[11]; ni tampoco cerró la brecha producida por la segregación, ni mejoró sustancialmente la situación de los afro-norteamericanos en Estados Unidos, creemos que el film no tiene por objetivo evaluar el desempeño de Obama como presidente de los norteamericanos, sino que la idea que se desliza es la de reafirmar la victoria del Movimiento, desde su aspecto institucional, al lograr poner a uno de sus miembros en la Casa Blanca.

Bibliografía

Carbone, Valeria L. (2013): "'Banca para ser presidente': Las campañas presidenciales en los Estados Unidos y el rol del dinero en el proceso electoral estadounidense", en *Huellas de Estados Unidos, estudios, perspectivas y debates desde América Latina;* Número 4, marzo, páginas 107-108. En http://www.huellasdeeua.com.ar/ediciones/edicion4/9-Carbone_pp-99-110.pdf Consultado en noviembre de 2017.

——— (2013): "Racismo y raza: ¿el motor de la historia de Estados Unidos?", en Pablo Pozzi y Fabio Nigra: *Huellas Imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro*, Buenos Aires, Imago Mundi/CICCUS.

Ferro, Marc (2000): *Historia Contemporánea y cine,* Barcelona, Editorial Ariel.

Haygood, Wil (2008): "A Butler Well Served by This Election", *Washington Post*, 7 de noviembre, en: http://www.washgtonpost.com/politics/a-butler-well-served-by-

[11] Pablo Pozzi. "Obama, cómo cambiar algo para que nada cambie", en Pablo Pozzi y Fabio Nigra (Coomps.). *Huellas imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro;* Buenos Aires, Imago Mundi/CICCUS, 2013, página 522.

thiselection/2013/08/13/961d5d78-0456-11e3-9259-e2aafe5a5f84_story.html. Consultado en noviembre de 2017.

Joseph, Peniel E. (2013): "A Civil Rights Professor Reviews 'Lee Daniels' The Butler'", 16 de septiembre, en: http://www.indiewire.com/article/a-civil-rights-professor-reviews-lee-daniels-the-butler. Consultado en noviembre de 2017.

Marable, Manning (1991): *Race, Reform and Rebellion: The Second Reconstruction in Black America (1945-1990)*, Jackson & London, University Press of Mississippi.

Pozzi, Pablo (2013): "Obama, cómo cambiar algo para que nada cambie", en Pozzi, Pablo y Nigra, Fabio (Comps.): *Huellas imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro*, Buenos Aires, Imago Mundi/CICCUS, 2013.

Rocchio, Vincent (2000): *Reel Racism. Confronting Hollywood's construction of Afro-American Culture*, Colorado, Westview Press.

Rogin, Michael (1996): *Blackface, white noise: Jewish immigrants on the Hollywood melting pot*, Los Angeles, University of California.

Rosenstone, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes*, Barcelona, Editorial Ariel.

Rustin, Bayard (1965): "From Protest to Politics: The Future of the Civil Rights Movement". *Commentary,* febrero, en: http://www.commentarymagazine.com/article/from-protest-to-politics-the-future-of-the-civil-rights-movement/. Consultado en noviembre de 2017.

Narrativas del presente: cine y video experimentales, series televisivas y circuitos de exhibición

Autorreflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en *Muñecos del Destino*, o El Contenido de la Forma

MARIANA MUSSETTA
Universidad Nacional de Villa María

Resumen

La Ley Nº 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) ha posibilitado la producción de series televisivas de ficción realizadas en, por, y sobre diversas regiones del país, lo que propició una multiplicidad de nuevas estéticas, temáticas, y géneros para repensar nuevos territorios audiovisuales en términos de identidades regionales. Tal es el caso de *Muñecos del Destino* (MDD), ganadora del concurso federal organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y el Ministerio de Planificación de la Televisión Digital Abierta (TDA): una telenovela tucumana realizada íntegramente con títeres de tela y entornos de cartón, que versa sobre una familia descendiente de inmigrantes libaneses y su tradicional sedería de la calle Maipú en San Miguel de Tucumán. Con todas y cada una de las convenciones del género, MDD está realizada en absoluta clave tucumana, tanto en sus protagonistas como en sus escenarios, y la forma peculiar que presenta habilita diversas estrategias autorreflexivas. El presente trabajo se propondrá indagar sobre el aporte de sentido a la obra por parte de la forma en que aparece, es decir, cómo contribuyen el género melodrama y los títeres de tela en su fuerte carácter material a construir una forma particular de hablar de lo tucumano y a transmitir al espectador experiencia y memoria cultural mediante operaciones hápticas (Marks, 2000), a la vez que se constituye como celebración de lo artesanal como modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo.

Palabras clave: autoreflexividad /visualidad háptica / materialidad / melodrama

Introducción

Mediante el fomento al sector a través del apoyo oficial en forma de diversos programas, convocatorias, y concursos, la Ley N.º 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009 hizo posible la emergencia de numerosos productos audiovisuales en la Argentina, en un fenómeno de descentralización y verdadera federalización de las voces con lugar en la pantalla. Entre ellos, la producción de series televisivas de ficción realizadas en, por, y sobre diversas regiones del país propició una multiplicidad de nuevas estéticas, temáticas, y géneros para repensar nuevos territorios audiovisuales en términos de identidades regionales. Tal es el caso de *Muñecos del Destino* (en adelante MMD), cuya producción fue posible gracias a un concurso federal organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y el Ministerio de Planificación de la Televisión Digital Abierta (TDA), y cuya primera temporada,[1] que consta de ocho capítulos, se estrenó en la pantalla de la televisión pública en mazo de 2012.

Se trata de una telenovela tucumana realizada íntegramente con títeres de tela y entornos de cartón, que versa sobre una familia descendiente de inmigrantes libaneses y su tradicional sedería de la calle Maipú en San Miguel de Tucumán. Con todas y cada una de las convenciones del género, la trama incluye engaños y desencuentros amorosos, un asesinato, conflictos generacionales y mandatos familiares, pero en absoluta clave tucumana: desde el acento de los personajes y sus regionalismos, hasta las comidas ofrecidas en los restaurantes donde comen los personajes, desde la minuciosa representación en tela y cartón de las calles de la ciudad hasta el origen familiar/cultural de sus protagonistas. El presente trabajo se propondrá indagar sobre el aporte de sentido a la obra por parte de la forma en que aparece, es decir, cómo contribuyen el género melodrama y los títeres de tela en su peculiar escenografía de papel a construir una forma particular de hablar de lo tucumano y a transmitir al espectador experiencia y memoria cultural, a la vez que se constituye como celebración del trabajo manual, de lo artesanal y local como modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo.

[1] En una entrevista publicada el 4 de enero de 2017 en *La Gaceta*, diario tucumano, los productores anunciaron oficialmente que habrá un lanzamiento de la segunda temporada, quizás a fines de este mismo año, gracias a que se les otorgó el subsidio para esta nueva producción en el marco del llamado de Series de Ficción Federal del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

La presencia sirio-libanesa en Tucumán

Disputando el primer puesto a la italiana y a la española en los comienzos del siglo XX, la inmigración sirio-libanesa en la Argentina se concentró primordialmente en las provincias de Noroeste, en especial en Tucumán, donde se denominó a estos inmigrantes de manera generalizada como "turcos" por provenir de tierras que, por cuatro siglos y hasta después de terminada la primera guerra mundial, pertenecieron al Imperio Otomano. En Tucumán, se dio de manera masiva a partir de la década de 1880, donde la inauguración de ferrocarril conllevó un notable avance de la urbanización, el desarrollo y el crecimiento económico, que ofrecía numerosas posibilidades de trabajo a los recién llegados, muchos de los cuales escapaban de su lugar de origen por persecuciones políticas o religiosas, o el flagelo de la pobreza.

La cadena migratoria cumplía un papel muy importante en el asentamiento de las nuevas familias de origen árabe: al llegar, encontraban familiares y amigos que los albergaban y les daban trabajo. Se formaban cooperativas entre paisanos que comenzaban como vendedores ambulantes, y que al tiempo lograban establecer tiendas-almacenes que prosperaban gracias a la venta ambulante de otros paisanos llegados más recientemente (De Luca). En la capital provincial, con el tiempo, se transformaron en los responsables de la instalación de numerosos comercios mayoristas, entre los cuales predominan en la actualidad las grandes mercerías, sederías, y tiendas.

El hecho de que los protagonistas de MDD sean descendientes de libaneses, entonces, no es un detalle menor, ya que la impronta inmigratoria de la cultura árabe es parte constitutiva de la identidad tucumana, en especial en la capital provincial, así como quizás no podría pensarse la idiosincrasia de la pampa gringa sin el legado de los italianos llegados a principios del siglo XX.[2] A lo largo de la trama, la tradición y el sistema de valores de los adultos mayores de la comunidad árabe son puestos en tensión con la forma de pensar de las nuevas generaciones. No es casual que en la primera escena del primer capítulo Lidia, una empleada de la famosa sedería Masmud, sea despedida por burlarse de su jefe, don Masmud, en su intento de aleccionar a sus empleadas sobre la importancia del trabajo duro y el ejemplo de su padre inmigrante comenzando desde cero en la comercialización de telas. Don Masmud es exageradamente mezquino con el dinero y dedicado a su trabajo, que considera un deber supremo, y demanda la misma actitud por parte de sus empleadas y de su hijo. Su rigidez es ridiculizada por Lidia, y, de alguna manera, DDL co-

[2] El nombre de uno de los productores, de apellido Salim, es un ejemplo más que evidencia esta influencia.

mo un todo pareciera hacer lo mismo, poniendo en ridículo a las viejas generaciones. De hecho, el melodrama en su carácter hiperbólico, y en este caso protagonizado por muñecos, pareciera caricaturizar a la sociedad tucumana en su conjunto. Sin embargo, ¿es DDL una mera sátira de la sociedad tucumana?

Autorreflexividad

Respighi afirma que MDD no es una "sátira del género, sino que es un exponente particular de ese mismo formato," y, por el tono halagador del resto de su artículo, esta afirmación pareciera entenderse como un elogio. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, MDD es admirable justamente por su logro paródico. Ahora bien, no hay que olvidar que la parodia no necesariamente se inclina por el tono burlesco, sino que puede apuntar simultáneamente a un amplio arco que complejiza tributo y cuestionamiento, crítica y revaloración de un determinado género u obra, con los valores sociales que éstos presenten (Hutcheon 50-69). Por otra parte, el melodrama parodiado no deja de ser melodrama por ello, sino todo lo contrario: lo que lo transforma en parodia es una fuerte impronta autorreflexiva.

MDD logra la autoconciencia mediante diversos mecanismos, siendo el más evidente la forma material que adopta: obviamente, los títeres con varillas visibles y sus contextos de tela y cartón, cual casa de muñecas, constantemente llaman la atención sobre los dispositivos de construcción del melodrama en sí mismo, rompiendo la ilusión diegética y constituyendo un comentario sobre su propio devenir. Por otro lado, los diálogos de los personajes también refuerzan esta impronta autorreflexiva, como por ejemplo cuando un policía le pide a Lidia que "se ponga los deditos en la sien, a ver si recuerda," pedido que simultáneamente remite a los clichés del lenguaje corporal esperado en el género, y a la imperiosa necesidad de recurrir a tal lenguaje en el caso de aquellos personajes prácticamente sin rostro que pueda expresar algún sentimiento. Por otra parte, la exclamación "¡Esto es un culebrón!" por parte de Blas, joven amigo del amor imposible del protagonista, para referirse a la historia del desencuentro amoroso de su amiga, es una evidencia más entre las numerosas instancias en que el melodrama se autocomenta humor mediante.

Lo interesante de tal autoconciencia genérica, es que, en este caso al menos, lleva indefectiblemente a una autoconciencia identitaria: el cliché, los estereotipos, el melodrama en hipérbole sirven como reflexión sobre la propia representación social del ser tucumano. ¿Qué mejor que un género tan fuertemente convencionaliza-

do y generador de estereotipos para explorar el estereotipo del ser tucumano? El mismo creador afirma:

> La telenovela equivale a sobreactuación, teatralidad, pero a la vez sus actores son siempre un poco de madera: te das cuenta cuando ves muchas novelas que realmente no necesitás que el actor sea bueno o muy expresivo, porque la música, el montaje, la cámara y en muchos casos el mismo diálogo, literalmente, lo expresan todo… el mismo género de la telenovela es así, todo subrayado, sobremusicalizado, movimientos de cámara que remarcan cosas (García, en Respighi).

Sumado al género melodrama, la forma en que aparece, protagonizada por títeres de tela cuyos hilos no se intenta esconder, y que se mueven en escenarios de cartón, llevan lógicamente a reformular la pregunta retórica recién presentada: ¿qué mejor que un melodrama hecho con títeres, de movimientos limitados y rostros inexpresivos, para hacer notar, justamente a través de la ausencia de expresividad visual acompañada de grotesca y exagerada expresividad sonora en los llantos, las risas, y las exclamaciones, que hay toda una dimensión que escapa a los convencionalismos? El ser tucumano, como cualquier otra identidad cultural o de cualquier otra índole, se escurre de los moldes si se pretende explorarla en profundidad. En los hilos y varillas visibles se pone de manifiesto la artificialidad y la sobre simplificación de la representación, y nada mejor que un melodrama con muñecos para ponerlo de manifiesto.

La mirada tucumana sobre el tucumano que arroja MDD es compleja. Por un lado, pone en valor su buena disposición y amabilidad, por ejemplo, en el trato de las empleadas para con los clientes, pero no sin cierto tono humorístico en relación a su dedicación al trabajo. Una de las candidatas a empleada del negocio afirma en la entrevista de trabajo que le gustaría trabajar allí porque "Yo las veo a las chicas acá que están todo el día sentadas, tomando mate cocido con tortillas…este…tá bueno…después cuando las van a atender a las clientas, dicen 'qué va a querer mami, o qué va a llevar mi amor'…Así…la verdad…me ha parecido lindo eso." En este sentido, la honestidad brutal de la potencial empleada, que valora positivamente el hecho de estar todo el día sin hacer nada pero a su vez resalta la dulzura y paciencia con que las empleadas atienden a sus clientes, se vuelve comentario sobre el sistema de valores del pueblo tucumano.

En el caso de Don Masmud, en cambio, se resaltan los valores del trabajo y de la palabra al intentar explicar su escala de valores mostrando la forma en que fue criado, en una infancia pobre que refracta la dura realidad de los inmigrantes en la

primera mitad del siglo XX. De todas maneras, MDD amonesta ciertas tradiciones machistas retrógradas y la hipocresía que él encarna, y a esto se suma la crítica de las instituciones en sí: no es casualidad que tanto el comisario como el cura sean presentados tomando alcohol a cualquier hora del día, y que este último, en palabras de la futura suegra del protagonista, "esté medio loco, pero necesita la plata," lo que explica el verdadero motivo por el cual quiere darles un curso de novios a los futuros esposos. La gendarmería tampoco escapa a la crítica, ya que se la muestra como inútil: los tres gendarmes que deben custodiar a Lidia y a su amiga, por ejemplo, no se percatan que escapan hasta que es demasiado tarde, y ni siquiera tiene un celular para avisar a las autoridades.

Podríamos continuar agregando ejemplos en donde se combinan la denuncia y el elogio, la reivindicación y la crítica ácida. No obstante, creemos que lo importante no es esta enumeración, sino lo que postula MDD en su clave autoparódica, esto es, la reflexión sobre la imposibilidad de abordar la identidad sin caer en simplificaciones y estereotipos. La tela y el cartón nos recuerdan constantemente las limitaciones de cualquier intento de representación, que siempre será sesgado, parcial, incompleto.

Los títeres comparten con las caricaturas el hecho de que, aun cuando se admite que están lejos de representar fielmente a alguien, se reconoce a ese alguien en ellas. El identificar la brecha entre referente y referencia se da porque a priori se reconoce lo que los une, lo que tienen en común, no importa cuán ridiculizados, exagerados o escondidos aparezcan ciertos rasgos de aquello que es representado. Es esta diferencia lo que provoca risa o disgusto, y quizás es ésta la razón por la que con MDD no se encuentran espectadores indiferentes: o son fieles admiradores, o enérgicos detractores. Es que el teatro de títeres "es un acto altamente refinado, pero requiere de algo así como la relación de un niño, un payaso, o un loco en relación con los objetos. Y esto puede ser riesgoso"[3] (Gross 28). Jugar a que hay vida donde racionalmente no la hay supone transgresión y voluntad de la audiencia adulta a aceptar otras reglas de verosimilitud.

En este sentido, resultan interesantes los rostros sin boca (y de nariz, a excepción del protagonista), ya que esto pareciera a prima facie deberse simplemente a una limitación técnica: si tuvieran boca, uno esperaría que se movieran al expresarse, lo que resultaría materialmente muy dificultoso en marionetas de tela. Se podría argumentar, por otra parte, que si tuvieran rasgos fijos, se contaría con la ventaja de reforzar el estereotipo. Sin embargo, renunciar a este recurso, fijo o móvil, lejos de

[3] Ésta y todas las traducciones subsiguientes del inglés al castellano son propias.

quitarles potencialidad verosímil, paradójicamente la refuerza. Por un lado, la música y los cambios de ángulos y planos—rigurosamente y por momentos subrayadamente respetuosos del género— no dejan lugar a dudas sobre las emociones y actitudes de los personajes. Pero hay algo más. La ausencia de boca resulta en este caso preferible a una boca que no se mueve, o que se mueve de manera limitada, restringida por el material de los muñecos, ya que se produce una interesante conjunción entre los rostros completamente inexpresivos, que solo cuentan con un par de cuentas cosidas por ojos, y las voces con las que son dotados.

> Si el cuerpo del títere con su completa falta de autonomía enfatiza la cinestesia como la condición necesaria para que los seres vivientes conscientemente tomen posesión completa de sí mismos, su mudez, compensada por la del titiritero, apunta a la voz como condición de la inmanencia a sí mismo del cuerpo humano. Sin embargo, mientras el movimiento pertenece a la naturaleza animal del hombre, el discurso le pertenece en cuanto ser racional, y la voz, que es la transmisora del discurso, parecería dar cuenta de la conjunción entre cuerpo y espíritu, no la distancia entre ellos (Cappelletto 44-45).

En MDD, las voces tienden un puente entre el mundo espiritual y el material: el muñeco inanimado es movido para emular un ser vivo, pero es la voz con la que se lo dota que misteriosamente le infunde vida *humana*. El espectador se distraería con movimientos torpes de la boca. El discurso, para ser creíble, debe plasmarse en una voz sin obstáculos visuales, por así decirlo.

Así, el impulso hacia la suspensión del descreimiento que se logra paradójicamente en la falta de rasgos de los títeres se enfrenta a uno opuesto de auto-reflexión en la materialidad de los muñecos. Lo que es más, la paradoja se complejiza al conjugarse una fuerza de atracción y acercamiento a la obra por la vía paródica, cuyos creadores utilizan el humor para bajar guardias y atravesar barreras en pos de seducir a la audiencia, con un proceso contrario de distanciamiento y encapsulamiento: la historia es contada a través de títeres de tela, que a su vez aparece mediada por una pantalla en formato de serie televisiva. La combinación de estas fuerzas encontradas es lo que permite una especie de mirada desde fuera y desde dentro al mismo tiempo. Como en toda buena crítica, se requiere de cierta distancia y objetividad combinada con conocimiento de causa "desde el fenómeno mismo."

Visualidad háptica

Esta oscilación entre el afuera y el adentro se evidencia también en MDD gracias a la atracción háptica que ejerce la materialidad de los títeres y su entorno. Las distintas texturas de los materiales empleados, en especial la de las telas con que están hechos los muñecos, apreciadas en numerosos primeros planos, ejercen una fuerza irresistible hacia la audiencia, quien es llamada a aproximarse a la imagen de una manera particular. En su *The tactile eye: Touch and the cinematic experience,* Barker se basa en el concepto de *visualidad háptica* desarrollado por Marks para reflexionar sobre cómo cierto fenómeno de percepción táctil del mundo se manifesta en el arte cinematográfico enfatizando textura y materialidad. Es decir, explora cómo el cine, que es obviamente de carácter audiovisual, apela a los otros sentidos, como el del tacto, que técnicamente no podría representar. Al explicar el efecto del tacto en la relación entre el espectador y la imagen en ciertos films, Barker afirma que se produce como si fuera una caricia entre la piel del film y la piel del espectador, en donde este "llega a la superficie de sí mismo" y experimenta encontrarse a ambos lados del borde en donde se tocan el cuerpo del espectador y el cuerpo del film, al mismo tiempo "aquí en la superficie del cuerpo" y "allí en la superficie del film" (36).

Pero, ¿qué es exactamente visualidad háptica? Marks la define como un modo de mirar que "tiende a moverse sobre la superficie de su objeto más que a zambullirse en profundidad ilusionista, no tanto para distinguir la forma sino más bien para percibir la textura. Tiende más a moverse que a enfocar, más a rasguñar [*graze*] que a detener la mirada [*gaze*]" (162). Ciertos films demandan este tipo de visualidad, invitando a que los ojos del espectador se comporten como yemas de los dedos que acarician la superficie de la película. La imagen háptica requiere, de alguna manera, que el espectador "contemple la imagen como presencia material más que como pieza representacional fácilmente identificable en la rueda narrativa" (Totaro 108). Algunas de las cualidades formales y textuales que presenta la visualidad háptica incluye, entre muchas otras,

> imágenes granuladas, poco claras; imágenes sensuales que evocan la memoria de los sentidos (agua, naturaleza); posiciones de cámara cercanas al cuerpo y paneos por sobre la superficie de los objetos; imágenes densamente texturizadas; o la representación de personajes en estados agudos de actividad sensorial. (Totaro)

De esto se deduce que, si bien lo háptico en su etimología refiere específicamente al sentido del tacto, en el marco de la teoría de Marks también posibilita la evocación de la memoria sensorial en su conjunto. Por un lado, problematiza la experiencia de observación distante que postula la noción de cine como medio puramente visual, y, por otro, apela a un conocimiento no visual por parte del espectador, que no se reduce sólo a la dimensión táctil.

El objeto de estudio de Marks para desarrollar su noción de visualidad háptica es lo que ella denomina cine intercultural, entendido como aquel que "constituye un esfuerzo de representación de la experiencia de vivir entre dos o más regímenes culturales de conocimiento, o de vivir como minoría en Occidente, que aún hoy es mayoritariamente blanco, euro-americano" (1). Estas obras son la expresión de aquellos que comparten desplazamiento e hibridez cultural, y el propósito de su estudio es demostrar que este cine recurre a este tipo de visión de manera de representar culturas nativas en nuevas formas de expresión. Es decir, que apuntan a representar configuraciones de percepción sensorial que no son las de las sociedades modernas euro-americanas, donde la visualidad óptica goza de una supremacía única. Así, estas formas funcionan como el sentido del tacto para involucrar al espectador desde el punto de vista corporal y así transmitir experiencia y memoria cultural. De esta manera, Marks quiere probar que la imagen háptica permite experimentar el cine como encarnación física y multisensorial de la cultura, no sólo como representación visual de la experiencia.

Afirmar que MDD puede categorizarse como manifestación de una cultura híbrida, minoritaria, desplazada, que no coincide con los cánones de occidente sería, por supuesto, desmedido. De todas maneras, sin embargo, se trata de un producto cultural que definitivamente no es mainstream en su estética, y cuyos protagonistas y escenarios no son los naturalizados por la audiencia masiva argentina, acostumbrada a la representación de "lo porteño" concebido "por porteños" desde la capital porteña. Esto es así no sólo en la producción televisiva en general, sino en especial en lo que refiere al género telenovela. Puede que los espectadores en el interior accedan, por ejemplo, a algún noticiero regional en alguna señal local, pero definitivamente no existía, hasta la aparición de MDD, ficción televisiva argentina en el género telenovela que no sea hecha en Buenos Aires. Y si algún personaje en ellas se identificaba como "del interior," era usualmente caracterizado estereotipadamente, reforzando la representación social que se tiene de ellos en Buenos Aires.

En el primer capítulo de MDD, cuando el Sr. Masmud abre el paquete que contiene la tela para el vestido de novia de su futura nuera y consuegra, la cámara muestra en primer plano su mano (recordemos que está hecha de felpa) acarician-

dola, y un par de escenas después, mientras se enfoca el género nuevamente, se la muestra a su hijo, diciéndole "Ven, acércate y toca esta tela, sentí la suavidad que tiene esta tela." Aquí claramente se combinan dos formas en que se puede activar la visualidad háptica: por un lado, hay un paneo a través de la superficie de un objeto, y, por otro, se hace foco en mostrar a los personajes en evidente "estado de actividad sensorial." Lo que refuerza el efecto háptico es el hecho de que los mismos personajes están hechos de tela, y no sólo tocan el trozo de género, sino que además, simultáneamente, hablan sobre ella. Evidentemente, es la autoconciencia de la materialidad de la puesta ofrecida por la escena lo que permite al espectador experimentar la dimensión táctil de una manera mucho más intensa que si, por ejemplo, se tratara de actores en lugar de títeres de paño.

Ahora bien, ¿qué hay de la experiencia y memoria cultural de la que habla Marks? Si seguimos su razonamiento, la generación de experiencia sensorial en el film que va más allá de la audiovisual no obedece a un mero esfuerzo de verosimilitud, en el simple intento de acercar al espectador y atraparlo en el mundo fílmico ofrecido. En MDD, a través del *appeal* al conocimiento encarnado, no-visual, y a otras experiencias sensoriales, se contribuye a evocar una memoria cultural determinada. Las numerosas escenas en la calle no sólo son ricas en imágenes visuales (en el detalle de las vidrieras y el puesto de diarios, por ejemplo), u auditivas, como el sonar de las campanas o el ruido de los autos, sino que muchas de ellas simultáneamente evocan el sentido del gusto o el olfato, por ejemplo, en las voces que venden panchuques y el repiquetear del caballo del sulky. Todos ellos se combinan con el motivo recurrente de la tela entre muchos otros elementos para darle a la película su carácter corpóreo, sensorial, en un todo que habla de una memoria cultural específica. "La propia historia que contábamos nos llevó a pensarla con muñecos de tela en referencia a la tela que se comercia," comentan los creadores (García, en Respighi). Las sederías de la calle Maipú, cuyos dueños son mayoritariamente descendientes de inmigrantes de medio Oriente, son parte indiscutible de la historia e idiosincrasia tucumana, de esta experiencia cultural que pretende ser transmitida en pos de ser revivida a través de la *forma* en que aparece el melodrama. Esta fuerte atracción háptica se vincula estrechamente con lo concreto y lo material. En última instancia, la visualidad háptica como metáfora sirve para "enfatizar cómo el film significa a través de su materialidad" (Marks xi).

Materialidad

La fuerte apuesta a la materialidad y a los objetos "tangibles" en MDD puede leerse además en sintonía con una creciente tendencia que ha ido potenciándose a medida que avanzamos en el siglo XXI, y que los críticos acuerdan en denominar el *giro material*: aquel que enfatiza el rol activo de las cosas materiales en dar forma a la vida humana. Este interés emergente señala un cambio de foco en el análisis de lo que las imágenes y las cosas *significan* a lo que en realidad *hacen*, es decir, un intento por explorar los efectos sociales de lo material, al considerar a las cosas en un campo social en el que, en términos de Latour y su teoría del Actor-Red, no hay diferencia entre *actantes* humanos y no humanos. Esta reorientación concibe a la materia como capaz de poseer agencia, y posibilita la mirada sobre la acción humana y la historia dentro de procesos activos de materialización, es decir, la concepción de la relación entre la gente y las cosas como mutuamente constitutiva, en relaciones recíprocas de influencia. Por otra parte, intenta explorar la experiencia afectiva, encarnada, de los mundos sociales y materiales, argumentando que las emociones, incluidas las de dimensión corporal, son cultural e históricamente determinadas, y no necesariamente comunes a todos los seres humanos. En otras palabras, aunque enraizadas en una base neurológica, las emociones son aprendidas y expresadas de diferentes maneras de acuerdo con el contexto social y temporal. Es desde esta perspectiva que cobra especial sentido el esfuerzo háptico de MDD, para ir más allá de la representación de una determinada realidad cultural y apunta, en cambio, a transmitir una experiencia cultural auténtica.

En este sentido, Docx asegura que puede detectarse un deseo creciente de autenticidad, y afirma que

> se promociona y celebra una cultura del cuidado. Los valores son importantes una vez más: los valores que el artista pone en la fabricación de un objeto, así como los valores que el consumidor toma del objeto. Y todos estos valores buscados con ahínco van por fuera de su valor comercial… Vayamos más profundo aún y podremos ver una reverencia y apreciación creciente por el hombre o mujer que es bueno para construir objetos. Notamos una celebración de la meticulosidad…objetos que son originales, informados por historias personales y de edición limitada.

En la meticulosidad de la puesta en escena y la construcción manual de los personajes, MDD pone de relieve—y no sólo metafóricamente—lo artesanal como va-

lor. Constantemente se pone de manifiesto la profusión y el cuidado del más mínimo detalle: desde la ambientación de los interiores hasta el más pequeño objeto de utilería, hasta el vestuario de los personajes, todo apunta a una revaloración del trabajo manual. Inclusive la tipografía empleada en los diversos carteles, folletos y etiquetas ha sido cuidadosamente pensada desde su importación discursiva (Norgaard) con asombrosa precisión de forma y color.

Esta meticulosidad manual en tres dimensiones parece constituirse como inclinación hacia lo material y concreto de cara al avance de la virtualidad en la vida actual (Jakubowski). En su análisis de la ficción literaria del siglo XXI, Boxall señala el surgimiento de nuevos mecanismos formales con los cuales "captar lo real," e identifica como una de las tendencias actuales el "intento de asir la textura de lo real contemporáneo, una nueva y notable atención a la naturaleza de nuestra realidad—su materialidad, su relación con el tacto, con la narrativa y la visualidad" (10). Estas narrativas ficcionales exploran las condiciones materiales del ser contemporáneo, que no han desaparecido sino que han sido puestas en tensión con aquellas nuevas formas espaciales y temporales de los entornos virtuales "en que tales condiciones se vuelven colectivamente significativas" (Boxall 9).

> Sin lugar a dudas, es el espectáculo de nuestro "mundo social en progresiva disolución," junto con nuestra necesidad de aprender a vivir en una vida "cada vez más móvil," que explica la aparente tendencia a reevaluar lo que puede ser verificado. Necesitamos encontrar algunos puntos fijos mediante los cuales orientarnos en el mundo posmoderno. (Sutton, Brind y McKenzie 15)

En el ámbito editorial, según Pressman (2009), existe un renovado foco fetichista sobre el libro como objeto de lectura al que llama "la estética de la *bookishness*," que consiste en concebir a la amenaza de las tecnologías digitales hacia el libro como fuente de inspiración artística y experimentación formal en las páginas de la ficción del siglo xxi: una estrategia literaria en los relatos novelescos a nivel internacional que le habla a nuestro momento cultural. En este sentido, MDD también puede leerse como un proyecto que problematiza tal condición contemporánea en su estética de tela y cartón visiblemente concreta, tangible, material. En medio del poder homogeneizante y liquidizante de la globalización en términos Baumanianos, la audiencia se muestra ávida de encontrar en la ficción televisiva, al igual que los lectores de libros que tematizan su corporalidad en las nuevas ficciones literarias, algún anclaje—aunque frágil, rudimentario y transitorio—con la realidad cotidiana concreta en su materialidad. La experimentación formal parece ser uno

de los derroteros en este sentido, ofreciéndose a un público cada vez más masivo que paulatinamente naturaliza lo experimental.

Por otro lado, la celebración del esfuerzo manual encarna una tendencia a reivindicar lo original, artesanal y no industrial en respuesta a la valoración de la producción en serie, lo rápido, consumible y descartable como dominante cultural. En el campo específico de la oferta televisiva de melodramas, lo "hecho en casa" que propone MDD, tanto en su sentido de artesanal y único como en su sentido geográfico (hecho en Tucumán, Argentina), no puede sino leerse como alternativa a las telenovelas extranjeras y "enlatadas", listas para usar, que se importan del exterior para el consumo de las masas.

Conclusión

En conclusión, MDD logra en clave paródica una fuerte tendencia autoreflexiva que va mucho más allá de una mirada fresca del género telenovela sobre sí mismo, y que permite a través de esta perspectiva una reflexión más profunda sobre los estereotipos y las identidades culturales. En este sentido, la atracción háptica se suma como estrategia fuerte a una apuesta por lo artesanal y original, logrando así no ya una mera representación sino la transmisión de experiencia cultural encarnada en lo sensorial y anclada en un evidente juego con la materialidad. En otras palabras, MDD se presenta como dispositivo de resistencia o respuesta activa a un mundo cada vez más dominado por lógicas digitales y fuerzas culturales monopólicas.

Bibliografía

Barker, Jennifer M. *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. California: University of California Press, 2009.

Boxall, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Cappelletto, Chiara. "The puppet's paradox: An organic prosthesis." *Res: Anthropology and Aesthetics* 59.1, 2011, pp. 325-336.

De Luca, Julián. "La Inmigración Sirio-Libanesa en la Argentina". http://webiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/1.pdf

Docx, Edward. "Postmodernism is dead". *Prospect Magazine*. Agosto 2011. Web. 16 marzo 2017.

Gross, Kenneth. *Puppet: An essay on uncanny life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Hutcheon, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

Jakubowski, Zuzanna. "Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence and Leanne Shapton's Important Artifacts". *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations* 21, 2013, pp. 124.

Sutton, D., Brind, S., y McKenzie, R. *The state of the real: aesthetics in the digital age*. Londres: IB Tauris, 2007.

Marks, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. London: Duke University Press, 2000.

"'Muñecos del destino' tendrá una segunda parte." *La Gaceta*. 4 de enero de 2017. http://www.lagaceta.com.ar/nota/713913/television/munecos-destino-tendra-segunda-parte.html

Nørgaard, Nina. "The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach." *Orbis Litterarum*, 64, 2009, pp. 141–160.

Pressman, J. "The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature". *Michigan Quarterly Review*, 48(4), 2009, p. 465.

Respighi, Emanuel. "Títeres en manos de la pasión." *Página 12*. Web. Acceso: mayo de 2017.

Totaro, Donato. "Review of *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses"* by Laura Marks. *Canadian Journal of Film Studies. Revue Canadienne D'études Cinématographiques*. Volume 10 No. 1., 2001, pp. 106-127.

Totaro, Donato. "Deleuzian Film Analysis: The Skin of the Film". *Off Screen,* Volume 6, Issue 6 / June 2002.

Dispositivos demiúrgicos en la construcción discursiva de un ensayo. Ética/estética. Proceso/Obra

MARIELA DÍAZ Y JULIA MONTICH
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo indaga las relaciones ético/estéticas que pueden presentarse a partir de la innovación técnica puesta al servicio de la construcción discursiva. Así, el cine ensayo se presenta como el marco de experimentación que propicia un ejercicio de construcción colectiva.

A partir de la experiencia del proceso creativo de la obra: *Malagueño, a cal y piedra* se propone una reflexión sobre la imagen estereoscópica y el sonido binaural como recursos técnicos y estéticos que propician nuevas relaciones entre imagen/sonido/representación.

Trabajando concretamente sobre los procedimientos realizativos que estas técnicas específicas demandan, se cuestiona la representación de lo real a partir de un juego entre memoria/imaginación y ficción/no ficción, que pone en diálogo y tensión las múltiples subjetividades de los involucrados en este proceso de creación colectiva.

Un pueblo y la reconstrucción de la historia de un mítico personaje y su anecdotario, son las excusas que permiten indagar, experimentar y reflexionar sobre el uso de herramientas tecnológicas más allá del cine de ficción.

Este trabajo indaga sobre las relaciones ético/estéticas que pueden presentarse a partir de la innovación técnica puesta al servicio de la construcción discursiva. Así, el ensayo audiovisual se presenta como el marco de experimentación que propicia un ejercicio de construcción colectiva.

A partir de la experiencia del proceso creativo de la obra: *Malagueño, a cal y piedra* se propone una reflexión sobre la imagen estereoscópica y el sonido binaural como recursos técnicos y estéticos que propician nuevas relaciones entre imagen/sonido/representación.

Trabajando concretamente sobre los procedimientos realizativos que estas técnicas específicas demandan, se cuestiona la representación de lo real a partir de un juego entre imaginación y memoria/ficción y no ficción que ponen en diálogo y tensión las múltiples subjetividades de los involucrados en este proceso de creación colectiva.

Un pueblo y la reconstrucción de la historia de un mítico personaje y su anecdotario, son las excusas que permiten una indagación, experimentación y reflexión sobre los tópicos aquí propuestos.

El cine que estamos pensando

El cine que estamos pensando (haciendo) es un cine documental, un ensayo audiovisual y busca, precisamente, entendernos como actores sociales, tanto en la experiencia realizativa como en la experiencia espectatorial/perceptiva.

En tiempos en que el soporte audiovisual experimenta múltiples cambios en torno a las posibilidades de extensión, interacción y participación del espectador en la construcción discursiva del audiovisual, aparece la idea de un espectador demiúrgico. Capaz de construir su propia experiencia perceptiva, el espectador puede tornarse un sujeto activo en la construcción del relato, dando lugar a entender la relación espectador/realizador como el anverso y el reverso de un mismo proceso dialógico de construcción de sentido.

Al respecto, el análisis axiografico de Bill Nichols a cerca de la posición del realizador, la postura que asume frente al audiovisual y la manera en que negocia la distancia de su mirada con la de la cámara, es nuestro punto de partida para pensarnos como realizadores (y espectadores). Si para el autor el cuerpo y la mirada del realizador están implicados política e ideológicamente en el discurso audiovisual, en tanto discurso social, ¿por qué el cuerpo y la mirada del espectador no lo estarían también? más cuando pensamos en el discurso social como indisociable de la

otredad. ¿Podemos pensar al espectador del documental también como un actor social (activo), cuyo posicionamiento espacial dentro del relato construye sentidos políticos e ideológicos? Si esto es así, las experiencias perceptivas del espacio/tiempo cinematográfico están fuertemente ligadas a la manera en que se manifiesten las formas visuales y sonoras que componen el audiovisual. En este sentido, de la misma forma en que no sería lo mismo mirar un documental desde un dispositivo móvil en la calle que en el cine, no sería lo mismo mirar un documental en dos, que en tres dimensiones. La pregunta será ¿Cómo operarán la tridimensionalidad, los efectos de inmersión, la continuidad ilimitada del espacio, la interactividad y los efectos especiales en la experiencia de percepción de un audiovisual de no-ficción? ¿La espontaneidad y la captura de lo que ocurre sin artificios que alejen al espectador de la realidad ¿Continuarán siendo requisitos formales de la imagen de no-ficción? ¿Podría, en definitiva, el 3d influir en la raíz persuasiva de "realidad" en los documentales? ¿Desaparece o acaso es necesario un replanteo?

Sobreviviendo a la isla del doctor Moreau

Pensar el diálogo entre la película y el soporte tecnológico. 1, 2, 3, 4 D

Otrora la disputa entre el cinematógrafo de Lumière y su contemporáneo, el kinetoscopio, ora el sistema de reproducción Dolby Surround 5.1 frente al Estéreo, cine color / cine blanco y negro, cine 3d/cine 2d, etc. El diálogo cine/soporte siempre se presenta a la orden del día, para generar interrogantes en el mundo audiovisual.

Comolli (2010) sostiene que, desde sus comienzos, el dilema tecnológico/cinematográfico ha estado presente en la historia del cine, tanto en la producción como en la exhibición, haciendo necesaria la problematización de esos determinantes tecnológicos.

Solo a fines de ejemplificar, podemos efectivamente pensar al sistema de sonido surround, como la evolución de los sistemas de audio, su nomenclatura es sorprendente, casi podríamos decir la palabra y representar el efecto (surround, round, round). Y podríamos entender a este sistema, como la forma más precisa y certera de localizar una fuente sonora (dentro y fuera de campo) que el realizador haya utilizado hasta el momento en el cine. O no. También podemos pensar en el dolby surround, nada más y nada menos, que como una expresión/posibilidad creativa más del realizador, que busca generar en el espectador una sensación de "inmersión", una actividad perceptiva aumentada, un anclaje a la diégesis sonora del film,

o lo que, en definitiva, siente que busca generar utilizando esa técnica. Entonces ¿Podríamos pensar en una relación entre el cine y la tecnología, que prescinda de esa noción "innovadora" de las técnicas? Suponiendo que existe en el cine una tendencia/tentación "evolucionista" que entiende a las nuevas prácticas tecnológicas aplicadas al cine como una innovación, una superación dentro del lenguaje audiovisual ¿podríamos simplemente presentar a estas exploraciones técnicas como posibilidades estético/realizativas que rodean al realizador en su búsqueda/encuentro creativo? ¿Qué consecuencias derivan de pensar en la problemática tecnología/cine como un diálogo y no como una carrera?

¿Cómo se presentan estos interrogantes en el territorio de disputa entre la ficción y la no-ficción? ¿Podemos pensar que estas problematizaciones entre arte/tecnología o cine/soporte, estén fuertemente vinculadas a los debates en torno al realismo / artificio, registro directo/persuasión de realismo? En las ataduras que se han aplicado a ciertas prácticas realizativas, en las diferencias establecidas en universos representacionales específicos, en las categorías depositadas y contenidas en el binarismo ficción/documental ¿habita el debate cine/soporte?

Buscamos también liberar las herramientas tecnológicas del uso instrumental válido para el cine de ficción.

La estereoscopía acecha.
Para aterrizar en el planeta de los simios

A finales del siglo XIX, los compradores y usuarios de aparatos visualizadores de estereoscopía eran considerados sospechosos de comportamiento "desviado" o "indecente"
Arlindo Machado

La visión tridimensional, (Frutos, 2008). "consecuencia de la percepción binocular de los seres humanos, permite apreciar la longitud, la profundidad, la anchura de los objetos y las distancias relativas entre ellos, recomponiendo así dos claves fundamentales de la interpretación del espacio: el volumen y las distancias relativas".

¿Será entonces necesario contemplar la profundidad de la estereoscopía en guion? Mendiburu (2009) sostiene que la importancia de incluir la configuración de la profundidad de la imagen tridimensional en el guion, al igual que los elementos visuales o sonoros que generen algún tipo de "ambiente" en la escena dado que la cantidad y el efecto de la profundidad 3D afecta a la historia.

A partir de un análisis del autor sobre la película "Toy Story" en 3D, Sánchez Delgado desarrolla en su escrito "Percepción y procedimientos cognitivos en los constructos audiovisuales estereoscópicos" una serie de principios que intenta modificar "de forma definitiva la conceptualización narrativa y por lo tanto el lenguaje de los contenidos audiovisuales en 3 dimensiones":

a) Es necesario evitar los movimientos de cámara alrededor de un elemento aislado horizontal.
b) Los elementos de gran tamaño y cercanos, no deben atravesar los límites de la pantalla, ya que provocará tras su desaparición una profundidad irreal y no esperada.
c) No someter el plano en 3D a grandes contrastes entre el fondo y los elementos cercanos. Eso provocará errores de filtración en las gafas creando doble imagen y grandes círculos de confusión no debidos a la iluminación.
d) Los cambios de foco o transfoco debe realizarse con mucha lentitud y dentro de un contexto narrativo justificado. Un exceso en el empleo de este recurso expresivo puede provocar una dimensión irreal de la escena.
e) Los movimientos de cámara deben establecerse como un recurso extra, y no como una posibilidad habitual. Los cambios paralácticos creados desarrollan una perspectiva confusa.

Así todo, el análisis de ambos autores, deja de lado la posibilidad de entender al espectador como "artífice de su propia "aventura perceptiva" y tienden a colocar al realizador en el lugar de un fantasma demiúrgico, con la idea de que "Los realizadores se exoneran de justificar su presencia corporal en nombre de un fin superior" (Nichols, 1997). Ahora bien, ese fin superior, indiscutiblemente contendrán un contenido ético y revelarán un esquema de valores presentes en el realizador. Y vayamos a un ejemplo oscuro y contundente. Escribe Sánchez Delgado:

> El australiano Philippe Mora, encontró en 1970, en el Archivo Federal de Berlín, películas realizadas en 3D durante el nazismo, que formaban parte de las producciones propagandísticas ideadas por Joseph Goebbels. Mientras buscaba material para nutrir a su documental "How the Third Reich was Recorded", el cual busca analizar el modo en que los Nazis utilizaban las imágenes para manipular la realidad, Mora se encontró un documental de 30 minutos rodado en 35 mm y aparentemente filmado con un prisma en frente de dos lentes. Con parte de ese material realizó "Swastika" de 1974. "Es en Alemania y no en Hollywood donde se creó el 3D", aseguró Mora, quien contó: "la calidad de los films es fantástico. Los Nazis estaban obsesionados con filmar todo y cada imagen era controlada, todo era parte de cómo ganaban el control sobre el país y su gente".

Pasemos ahora a pensar no ya el papel del realizador, sino el del espectador en el análisis axiográfico de Nichols, para esto, plantearemos nuestra experiencia a través de la creación de un ensayo audiovisual, con contenido documental, actores sociales que se constituyen en espectadores, entrevistados y actores y actrices de ficción. Una película en 3D y sonido binaural.

Una excusa tecnológica para una propuesta política. Malagueño en 3D

La ocasión favorable me ha permitido notarlo. Ser testigo clandestino
de varias entrevistas de las mismas personas no es frecuente.
Como en el teatro, las escenas se repiten.
La Invención de Morel. Adolfo Bioy Casares

En nuestro proceso de creación del film, intentamos entender la manera en que los procedimientos realizativos experimentales que le son propios al cine ensayo, permiten abordar la construcción dialógica de la memoria, entendiéndola como un proceso colectivo que se desarrolla continua, inmediata e ininterrumpidamente en el entramado de múltiples subjetividades que elaboran el pasado, el presente y el futuro.

A partir de las búsquedas formales-expresivas para nuestro proyecto, que escapa a las distinciones taxativas entre ficción y no-ficción, encontramos en el universo del cine-ensayo el marco de referencia teórico-práctico pertinente. Christina Scherer, citada por Antonio Weinrichter (2007), desglosa los rasgos del ensayo enumerando la "visión subjetiva (relacionada con los sueños, la imaginación y la memoria), la puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, las afirmaciones indecisas, la narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, el estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas".

A modo ilustrativo diremos que nuestro proyecto dialoga con una serie de experiencias y obras audiovisuales que se enmarcan dentro de esta concepción del cine-ensayo y con otras que escapan a este universo y penetran las categorías de no-ficción, falso documental y otras fronteras de género. De esta manera y a modo de antecedentes realizativos, podemos mencionar en primer lugar a *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2008)[1] por construir la biografía de un personaje de ficción a partir de un relato polifónico. Las entrevistas recorren momentos claves de la vida del personaje creado por el realizador entrelazados con anécdotas propias de los entrevistados, que metonímicamente, trazan el devenir del contexto socio-político-cultural en Colombia de 1934 a 1981. En segundo lugar, *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2009) es relevante en cuanto al tratamiento del tema porque intenta despuntar una reflexión acerca de la construcción subjetiva de las representaciones y la memoria en el pueblo natal del realizador. Desde el mismo anclaje subjetivo, tomamos

[1] "*Un tigre de papel* es en sí mismo un collage en donde se yuxtaponen el arte y la política, la verdad y la mentira, el documental y la ficción; fragmentos dispersos, evidencias y relatos recientes de figuras del mundo cultural colombiano", Luis Ospina (2009).

como referencia *Workingman's death* (Michael Glawogger, 2005) que por un uso de la técnica de found-footage propone, mediante la intervención de material de archivo, lecturas alternativas a los discursos de sobriedad (Bill Nichols, 1993).

Entender la memoria como un proceso continuo e ininterrumpido que atraviesa las categorías de espacio/tiempo nos llevó a indagar en una propuesta técnica que permita contraer en percepciones, una multiplicidad de momentos y actualizar en una percepción una capa de recuerdos al mismo tiempo. Deleuze, al retomar la idea de Bergson de que existen dos memorias: una *memoria-contracción* y *una memoria-capa*, plantea que existen recursos técnicos, como el plano secuencia y la profundidad de campo, que permiten la simultaneidad y convivencia de ambos fenómenos al mismo tiempo (1977, pp. 81-87). Así todo, limita las aplicaciones a la ficción.

Sonido Binaural - Memoria Contracción - La huella y la marca sonora

Indagando sobre las posibilidades de aplicación para el cine ensayo, apostamos a la técnica binaural en el sonido para partir de las percepciones y actualizar los recuerdos a partir de la localización espacial de los sonidos dentro del relato, en un espacio en el que también se encuentra el espectador, no mediado por la distancia de los parlantes, ni el espacio físico de sala en la proyección del sonido. Esta inmediatez en la percepción del sonido invita al espectador a dejar de lado el espacio físico de sala y considerarse inmerso dentro de un espacio audiovisual/representacional que no conoce. El desafío es lograr que el espectador finalmente acepte la invitación a ser parte activa en la construcción del relato y hurgue en su propia memoria aquellos elementos sonoros que resulten relevantes a la construcción de la biografía de nuestro personaje y las identifique como auténticas *marcas y huellas sonoras (*Schafer, 1969).

Imagen estereoscópica - Memoria Capa

Encontramos en la estereoscopía para la imagen, una técnica aliada que nos permite actualizar, en una percepción, una capa de recuerdos. Al permitirnos trabajar de manera volumétrica la profundidad de campo, nos brinda la posibilidad de entender los enfoques perceptivos de manera completa en una misma imagen, sin necesidad de recurrir a otra (anterior, sucesiva o sobreimpresa). La propuesta es trabajar la imagen con un enfoque integrador que permita particularizar cada componente que, a partir de su relación dentro del mismo plano, como partícula fun-

damental de una sinapsis de sentido a la que se somete el espectador a partir de las sensaciones y percepciones que despierta la estereoscopía.

La aplicación de ambas técnicas en conjunto, nos permite desarrollar de manera sincrética una búsqueda discursiva que se extiende, en su forma, hacia aquellos procesos intelectuales y perceptivos que se generan en la construcción/deconstrucción de la memoria, permitiéndonos indagar acerca del modo en que son representados.

Persuasión / de realidad

Nuestro desafío consiste en ser el punto de sutura de los retazos de historia que pueblan Malagueño. Plasmar la raíz de la que se nutre el entramado de significaciones que permitirá al espectador, finalmente, "recolectar" aquellos elementos que resulten relevantes para anclar su propia construcción del relato. Sin embargo, al espectador esto le podrá parecer una pura y simple ficción de documental, o un falso documental si se quiere. No obstante, hay un elemento que se encuentra presente en el film que apunta hacia una ineludible presencia del realizador, y no es la voz del realizador en fuera de campo, o los reencuadres, las preguntas, o la no intervención frente a los sucesos, sino la mirada directa de los actores sociales frente a la Directora, vecina del lugar, sobre quién puede inducirse que ellos conocen más de su historia, que ella misma. Este juego de tensiones rompe la ilusión de ficción planteada a través del montaje, la puesta de cámara y el sonido y apunta hacia la búsqueda de una relación dialógica entre realizador / entrevistado y espectador. Al fin de cuentas, nosotros hicimos esta película para los vecinos de Malagueño, y pensar en nuestros destinatarios nos ayudó a pensarnos como enunciadores también.

Entonces, volviendo a una de las primeras preguntas ¿Podría el 3d influir en la raíz persuasiva de "realidad" en los documentales? ¿Dónde queda la raíz persuasiva? ¿Desaparece o es necesario replantearla?

Vivirlo. Preguntarnos. En las formas audiovisuales inmersivas que trabajamos, la experiencia perceptiva de realidad ¿Se establece a partir de la ubicación del realizador en los términos axiográficos de Nichols? ¿Se deduce también de la "ubicación axiográfica" que los actores sociales nos dieron a nosotros mismos? Si nos involucramos, en tanto realizadores, como actores sociales, ¿No suena raro seguir hablando de ficción? Si ser parte del mundo es actuar, ¿No será el cine es nuestro campo de batalla?

Bibliografía

Bioy Casares, Adolfo (1940). *La invención de Morel.* Buenos Aires, Losada.

Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires, Manantial.

Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.

Machado, Arlindo (2009). *El sujeto y la pantalla.* Barcelona, Gedisa.

Mendiburu, Bernard (2009) *3D Movie Making: Stereoscopic Digital Cinema from Script to Screen*. Taylor & Francis.

Nichols, Bill (1991) *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

Sánchez Delgado (2011) *Percepción y procedimientos cognitivos en los constructos audiovisuales estereoscópicos*. Valencia, Universitat de València.

Schafer, Raymond Murray (1969). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Editorial: Ricordi americana.

Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

Un trayecto por las prácticas del audiovisual en tiempo real

ANDRÉ RICARDO DO NASCIMENTO Y TATIANA GIOVANNONE TRAVISANI
Universidade Anhembi Morumbi

Resumen

Las performances audiovisuales en tiempo real están caracterizadas, primordialmente, por una construcción narrativa no lineal, en que el artista compone la obra durante su propio acontecimiento en la ejecución simultánea de imágenes, sonidos y datos en general. Es un hecho donde, tanto el contenido cuanto la actuación determinan el resultado final, en que la imprevisibilidad y el azar permiten novedosas correlaciones. Así, en el campo de las experimentaciones en video y cine, ofrece muchas posibilidades estéticas.

El proceso creativo producido en tiempo real mientras se procesan los datos visuales y sonoros, resulta en una experiencia siempre independiente y exclusiva relacionada al tiempo presente.

Para esta ponencia, discutiremos el proceso narrativo no lineal en la práctica del audiovisual en tiempo real, posibilitando la comprensión de este sistema amplio de conexiones. Presentaremos el funcionamiento de una metodología propia creada a partir del trabajo autoral de Clássicos de Calçada, nuestro dúo en actividad desde 2013.

Las experimentaciones performáticas que utilizan el sonido, la imagen o la luz no son prácticas actuales, desde el principio del cine se produjeron instrumentos propios para pruebas llamadas de Música Visual. Pero la facilidad ofrecida por los softwares a partir de los años noventa posibilitó un uso más expandido de esos formatos.

Aparte de las cuestiones técnicas y poéticas del proyecto, también analizaremos los nuevos formatos utilizados en este lenguaje y espacios disponibles a esos trabajos como fiestas, espacio público, galerías y festivales.

Introducción

Las performances sonoro-visuales en tiempo real se caracterizan primordialmente por la construcción narrativa no lineal, en que el artista compone la obra durante su propio acontecimiento. Es un hecho donde, tanto los datos como la actuación son determinantes para el resultado final, ocurriendo una simbiosis hombre-máquina en que la imprevisibilidad y el azar permiten novedosas correlaciones.

Para la presente ponencia discutiremos el proceso narrativo no lineal en la práctica del audiovisual en tiempo real, posibilitando la comprensión de este sistema (audiovisual) como un conjunto de componentes en estado de interacción. Presentaremos también el sistema como un aglomerado de partes independientes, discutiendo su formación a partir de la compresión del concepto de códigos, medios y ritmos en este tipo de práctica. Finalmente, hablaremos de la gestión en los medios telemáticos para generar e intercambiar informaciones en tiempo real.

Para explicar estas cuestiones, presentaremos como estudio de caso el Dúo de arte electrónico Clássicos de Calçada, proyecto de investigación sonoro-visual en tiempo real, basado en experiencias personales y exploración urbana, formado por los autores de esta exposición, DeCo Nascimento y Tatiana Travisani.

Performance audiovisual en tiempo real

Las performances sonoro-visuales en tiempo se caracterizan, primordialmente, por la construcción narrativa no-lineal, donde el artista compone la obra durante su propio acontecimiento, en la ejecución simultánea de imágenes, sonidos y dados en general. Son presentaciones en que la improvisación y el acaso participan del proceso creativo permitiendo al público experimentar la manifestación de una pieza de autor única e inmersiva.

El resultado estético ocurre con la acción de los performances, de esta manera tanto los dados cuanto la actuación son determinantes para la respuesta final de la obra, permitiendo que ocurra una simbiosis hombre-máquina donde el inesperado y el azar esencialmente son incorporados de manera dialógica.

Christine Mello (2008) puntúa las transformaciones en los procedimientos creativos en el campo del vídeo, reconociendo una nueva perspectiva a partir del momento en que pasa a ser manipulado y presentado en tiempo real. En estos momentos, él gana un discurso estético libre, rompiendo con la pasividad de la con-

templación, pasando a incorporar el espacio de la acción tanto por los artistas, cuanto por el público.

El tiempo simultáneo, integrando procesamiento de dados y la realización de la performance, opera el propio resultado que siempre es independiente y exclusivo, si relacionando solamente con el tiempo presente. Así, el discurso poético gana elementos al alrededor de la modalidad en sí, de las acciones presentadas en un ambiente inmersivo sujeto al imprevisto "de la realidad de un espacio-tiempo construido en el plan del objeto artístico, pasando para la realidad de las manifestaciones procesadas simultáneamente al tiempo en que la creación artística si manifiesta" (Mello, 2008:43)[1].

El proyecto Clássicos de Calçada

Clássicos de Calçada, en actividad desde 2013, es un proyecto de investigación autoral compuesto por el artista sonoro DeCo Nascimento y la vídeo artista Tatiana Travisani. El proyecto consiste en investigar el proceso de integración sonoro-visual en tiempo real, basada en experiencias personales de exploración urbana. Son realizadas capturas visuales que buscan reconocer el espacio público a través de la exploración pautada por la poética del error, fundamentada en las deambulaciones surrealistas.

La herramienta utilizada por el dúo fue desarrollada inicialmente en el entorno de programación Pure Data que está en proceso continuo de modificación y ampliación desde el inicio del proyecto. Los proyectos del dúo, ofrece el encuentro entre el espacio público y el privado, indicando la dinámica y el ritmo de la calle a partir de las experiencias de los artistas en el paseo. Las estructuras ofrecidas por *Clássicos de Calçada* apuntan para una estética de manipulaciones electrónicas y analógicas en tiempo real.

Con parte del eje narrativo, utilizamos también mezcla y procesamiento de los dados: por un lado la composición, utilizando síntesis sonora con métodos aditivo y sustractivo, además de construcción de una sonoridad basada en la cultura glitch y estética club. Por otro lado, complementando la acción visual utilizamos el live paint y objetos luminosos "callejeros" adquiridos en las deambulaciones.

El patch desarrollado para el proyecto posee parámetros de modificación de imagen, con dos salidas externas: una de imágenes pre-grabadas y almacenadas en un banco de datos, y otra capturada con auxilio de una webcam instalada, posibili-

[1] MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Editora Senac, São Paulo, 2008, p. 43. [traducción propia]

tando la mezcla entre ambas. El control de los dados en el ordenador, funciona según el protocolo MIDI, programada para que los efectos interfieran en las estructuras de las imágenes permitiendo crear texturas distintas en cada presentación, además de incorporar el gesto y distintas interfaces al proyecto.

Presentación en la Mostra AVAV, São Paulo, dic. 2014.

Mia Makela (2008)[2], una de las precursoras en el lenguaje del live cinema, habla de los elementos de las performances les separando en cinco etapas: espacio, tiempo, proyección, performance y público. Esas divisiones nos ayudan a reconocer y reflexionar a respecto del proceso creativo de las piezas elaboradas.

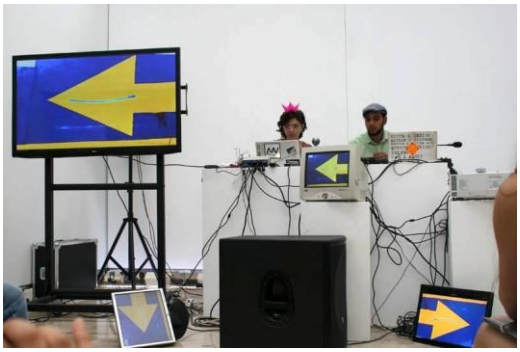
En la etapa espacio, se encuentran: el espacio físico donde ocurre la acción, el espacio digital donde se procesa el contenido, el espacio del desktop donde se operan los softwares de manipulación y el espacio de la pantalla y de los altavoces donde se la reproduce.

En la etapa del tiempo están integradas las acciones de la improvisación, de la práctica del tiempo real y del bucle como elemento de la composición sonora-visual. En la etapa de la proyección reparte en: espacio de la proyección (que puede ser una pantalla, un edificio, un tejido con texturas, etc.) y en la estructura de la media (el proyector, luces, instrumentos musicales y altavoces). Finalmente en performance se acerca de la posición del performer en las presentaciones audiovisuales, donde no se puede reconocer su ejecución de modo que se mantiene (generalmente) por

[2] MAKELA, Mia. *The pratice of live cinema*. 2008. (Disponible en el enlace: http://miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf)

detrás de su laptop; y del público que tiene un papel distinto del cinema o de una instalación, estando en el medio donde no puede esperar una obra de narrativo lineal y tampoco actúa con su propio cuerpo como a una instalación.

En *Clássicos de Calçada* todas esas etapas hacen parte de la estructura de la obra y se modifican según cada presentación. Los espacios son siempre distintos una de los otros, exigiendo una constante adaptación, de este modo el público también cambia, si la hacemos en una galería o en una fiesta la respuesta es muy particular una de la otra.



Presentación multi-pantalla, apertura Master AVM, UPV, Valencia, sep. 2014.

Mismo las etapas enlazadas con la ejecución, como la del tiempo y de la proyección, ni siempre se repiten, el proyecto está en todo momento integrando nuevos elementos según la propia experiencia que va adquiriendo con sus presentaciones. Lo que se opera mientras se construye la performance en el espacio físico entre los artistas y sus herramientas telemáticas, es exhibido al público en el mismo momento, dejando margen a cualquier tipo de error, casualidad y descontrol.

El sistema desarrollado

En *Clássicos de Calçada* comprendemos el sistema de audiovisual en tiempo real como un "conjuntos de componentes en estado de interacción"[3]. De esta manera, la interacción o relación entre componentes es una cuestión esencial al sistema. Como nos afirma Vasconcelos:

[3] BERTALANFFY apun VASCONCELOS, Maria José Esteves. O Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência. Campinas, Ed. Papirus, 2002 [traducción propia]

> Es un aspecto central que identifica la existencia del sistema como entidad, distinguido de un simple aglomerado de partes independientes una de las otras (...) para comprender el comportamientos de las partes, tórnase indispensable llevar en consideración las relaciones (...) las relaciones son lo que da cohesión al todo el sistema, otorgándole un carácter de totalidad, una de las características responsables por definir el sistema[4].

A partir de nuestra investigación sobre la práctica del tiempo real, consideramos como parte fundamental en el proceso de concepción de la obra el concepto de códigos, medios y ritmo. Basados en la cantidad de informaciones producidas y procesadas durante la acción: captura de vídeo, producción sonora a través de sintetizadores y manipulación de las imágenes a través del patch de Pure Data y con auxilio del software Modul 8, sentimos la necesidad de establecer una serie de normas para romper con el caos de las informaciones.

En este sentido compartimos con la idea propuesta por Deleuze y Guattari sobre el caos, abordada por Obici en su texto sobre el territorio sonoro en los media: *"el caos está compuesto por infinitos componentes en curso que, actuando en una velocidad inconmensurable, amenazan el agotamiento de los medios*[5]". De esta manera, teniendo en cuenta la gran cantidad de informaciones en tiempo real fue creada una normativa de codificación de los componentes que definen la obra, partiendo del medio físico para el medio telemático, retomando al medio físico a través de la performance. Este ciclo sería la constitución de la propia obra, en un proceso de transducción y transcodificación, como apunta Obici:

> Los códigos si repiten, pero nunca de la misma manera, cada vez que vuelven ellos si transforman por procesos de transducción y transcodificación, tornándose punto de conexión entre medios. En otros términos, todo medio se constituye a partir de una red de códigos en constante cambio[6].

Aunque el resultado estético de la performance sea la mezcla de imágenes y sonidos, caracterizando la propuesta poética, la estructura de *Clássicos de Calçada*

---

[4] VASCONCELOS, Maria José Esteves. O Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência. Campinas, Ed. Papirus, 2002, p. 199 [traducción propia]

[5] OBICI, Giuliano Lamberti. Condição da escuta: mídia e território sonoro. Rio de Janeiro, Ed. Viveiro de Castro, 2008, 64 [traducción propia]

[6] OBICI, Giuliano Lamberti. Condição da escuta: mídia e território sonoro. Rio de Janeiro, Ed. Viveiro de Castro, 2008, 64 [traducción propia]

está basada en los dados manipulados en tiempo real. El acto performático, funciona como resultado del encuentro entre el ritmo del tránsito de dados del sistema, con la propuesta poética en abordar elementos visuales y sonoros.

La dinámica que pasa en el flujo de los códigos comprende el ritmo estético de la obra, exigiendo un estado de percepción atento y apto a las pequeñas transformaciones sensibles. De esta forma, el sistema es bien sucedido en la concepción, manejo y recepción.

Presentación en la Mostra AVAV, São Paulo, dic. 2014.

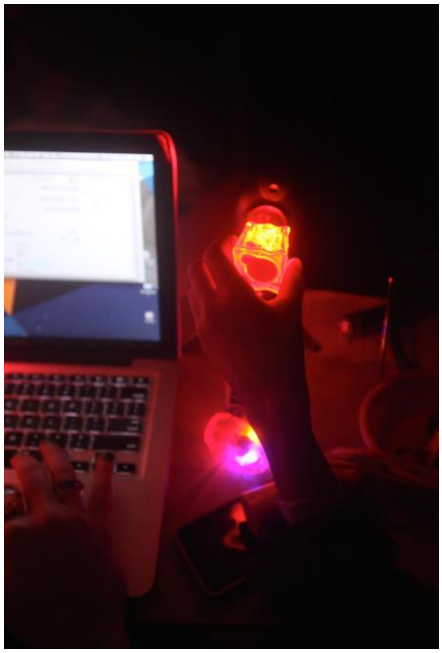
Presentación en la apertura de la Bienal The Wrong, Plutón, Valencia, dic. 2013.

Para la estructuración poética utilizamos el ritmo como fuente para integrar los sistemas. El concepto de ritmo que adoptamos no posee ningún tipo de relación con la estructura temporal utilizada en la música o en el montaje del cine, sino con la finalidad de ordenar el caos del flujo de información generado.

> El ritmo es una manera de lidiar con el caos, consiste en aquello que si establece en dos medios. En perspectiva de entradas y salidas, transcodificaciones y transducciones de

los códigos, entre un medio y otro medio, acontece lo que se define como ritmo. Algo que está entre, que no es, que transita, que pasa en este ínterin[7].

Así, en nuestros trabajos de audiovisual en tiempo real, separamos la cuestión del ritmo en dos momentos: relacionando la dinámica creada entre tránsito de dados para cada evento del sistema, y con relación al resultado estético generado durante cada actuación.



Presentación en la residencia del Estúdio Fitacrepe, São Paulo, abr. 2015

Dada la experiencia de *Clássicos de Calçada* en festivales de live cinema, live electronic y muestras de arte sonoro y exploración audio visual, seguimos la propuesta presentada por el artista e investigador del United Vjs, Vj Espeto, cuando dice que hay dos entidades mezclándose en el mismo espacio: el arte y la fiesta. En el proceso de producción estas dos entidades precisan ser respetadas.

Para que esto ocurra, desarrollamos dos patchs en el software libre Pure Data, con la función de descodificar (reconocer códigos), transcodificar (transitar códigos en medios distintos) y descodificar (transformar el código, hacer el ritmo), conforme la separación conceptual sugerida por Deleuze y Guattari. Además, utilizamos los sonidos como productores de medios.

[7] OBICI, Giuliano Lamberti. Condição da escuta: mídia e território sonoro. Rio de Janeiro, Ed. Viveiro de Castro, 2008, 64 [traducción propia]

Estos medios producidos por toda la parafernalia sónica que disponemos para manipular el sonido en tiempo real que es el responsable por formar os territorios sonoros durante la acción. La sonificación del territorio crea un estadio de afecto y es justo este espacio creado que va proporcionar este encuentro entre la acción y las entidades mencionadas anteriormente.

Consideraciones finales

Podemos decir que las prácticas audiovisuales en tiempo real poseen estructuras creativas que pasan por distintos procesos de construcción, desde su concepción conceptual hasta la presentación pública. Lo que percibimos y sentimos es una dialogo intenso en las relaciones entre la captura y producción en medios físicos, a las transferencias telemáticas. Mientras que la comunicación hombre-máquina pueda simbolizar esta misma relación, en un juego continuo donde la improvisación y la sinergia del ambiente sean la dimensión definidora de los resultados estéticos.

Nos apoyamos en los conceptos poéticos de la obra, en las etapas de la performance y en el sistema desarrollado para tener lo máximo de garantías posibles de que la pieza mantenga su integridad estética, pero es justamente los factores más sutiles e intangibles que permiten la exclusividad y la personalidad del acontecimiento performativo. Si nuestra inspiración esencial es la calle y sus constantes modificaciones, quizás lo más intenso de nuestro trabajo esté justamente en la capacidad de percibir los cambios y las nuevas necesidades adaptando el método permanentemente.

Bibliografía

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2005): *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol I, II, III y IV, Río de Janeiro, Ed. 34.

Makela, Mia (2008): *The pratice of live cinema***.** Disponible en http://miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf.

Mello, Christine (2008): *Extremidades do vi´deo,* Editora Senac, São Paulo, 2008.

Obici, Giuliano Lamberti (2008): *Condição da escuta: mídia e território sonoro,* Río de Janeiro, Ed. Viveiro de Castro.

Travisani, Tatiana Giovannone (2013): *REDES e CIDADES em REDES,* Tesis doctoral, Artes Visuales, ECA/USP.

Vasconcelos, Maria José Esteves (2002): *O Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciencia,* Campinas, Ed. Papirus.

"Family Game", una obra en tensión entre el biodrama, la videodanza y la performance en telepresencia

MARÍA JOSÉ RUBIN
Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes

Resumen

En septiembre de 2016, "Family Game", una obra de Yanina Rodolico, inauguró la primera edición de Lugar Otro, el ciclo de danza dirigido por Iván Haidar que fue emitido en vivo a través de internet. Al igual que el resto de las obras que compusieron el ciclo, "Family Game" fue transmitida en una sola ocasión y el video resultante permaneció disponible para reproducirlo solo durante un breve período (una a dos horas) luego de terminada la emisión. Mediante el uso de una serie de dispositivos conectados entre sí por teleconferencia, la obra, montada en el hogar familiar de la creadora, tematiza sus propias condiciones de comunicación: la escena es recortada, ampliada y transformada a través de cámaras que captan en tiempo real lo que ocurre en distintos lugares. Los dispositivos proyectan ante la cámara principal las imágenes resultantes, componiendo así un montaje en vivo que habilita el acceso a ciertos espacios a la vez que, por la superposición de pantallas, oculta otros.

Así configurada, consideramos que esta experiencia novedosa cruza características propias de la performance en telepresencia y de la videodanza que, además, son marco para el tema central: la familia. Situada en el hogar habitado por padres, madres, abuelos —o sus recuerdos—, la pieza también introduce diálogos y tareas cotidianas, previstas solo en términos generales, que dejan la puerta abierta al azar, al acontecer. De esta manera, "Family Game" también entraña rasgos clave del biodrama.

Estas tres disciplinas de referencia son, a su vez, resultado de experiencias relativamente recientes que hasta hoy continúan definiendo y redefiniendo sus propios límites. Aproximarnos a "Family Game" a partir de estos lenguajes híbridos o experimentales es una vía para analizar las posibles consecuencias de algunos de sus rasgos principales, con el propósito de acercarnos a una primera comprensión de la obra.

Palabras clave: danza / videodanza / performance / arte / tecnología / biodrama

En septiembre de 2016, "Family Game", una obra de Yanina Rodolico, inauguró la primera edición de Lugar Otro, el ciclo de danza dirigido por Iván Haidar que fue emitido en vivo a través de internet. Al igual que el resto de las obras que compusieron el ciclo, "Family Game" fue transmitida en una sola ocasión y el video resultante permaneció disponible para reproducirlo solo durante un breve período (una a dos horas) luego de terminada la emisión. Mediante el uso de una serie de dispositivos conectados entre sí por teleconferencia, la obra, montada en el hogar familiar de la creadora, tematiza sus propias condiciones de comunicación: la escena es recortada, ampliada y transformada a través de cámaras que captan en tiempo real lo que ocurre en distintos lugares. Los dispositivos proyectan ante la cámara principal las imágenes resultantes, componiendo así un montaje en vivo que habilita el acceso a ciertos espacios a la vez que, por la superposición de pantallas, oculta otros.

Así configurada, consideramos que esta experiencia novedosa cruza características propias de la performance en telepresencia y de la videodanza que, además, son marco para el tema central: la familia. Situada en el hogar habitado por padres, madres, abuelos —o sus recuerdos—, la pieza también introduce diálogos y tareas cotidianas, previstos solo en términos generales, que dejan la puerta abierta al azar, al acontecer. De esta manera, "Family Game" también entraña rasgos clave del biodrama.

Estas tres disciplinas de referencia son, a su vez, resultado de experiencias relativamente recientes que hasta hoy continúan definiendo y redefiniendo sus propios límites. Aproximarnos a "Family Game" a partir de estos lenguajes híbridos o experimentales es una vía para analizar las posibles consecuencias de algunos de sus rasgos principales, con el propósito de acercarnos a una primera comprensión de la obra.

La videoconferencia y el *streaming*: telecomunicación en y para la danza

Se ha señalado que, por medio de la incorporación de la videoconferencia, "Family Game" tematiza sus propios medios de transmisión, pero es importante distinguir en este punto las diferencias y similitudes, así como los distintos usos que hace la obra de ambas tecnologías. Por un lado, la videoconferencia, diseñada para comunicar a personas situadas en lugares distantes a través de internet, permite la interacción entre los individuos comunicados. Este tipo de recurso se utiliza habitualmente para la performance en telepresencia, dado que ambos polos participan-

tes pueden ver y oír a su interlocutor a la vez que son vistos y oídos. Así, en el ámbito artístico, la videoconferencia permite sostener también una característica clave de la performance: cuestionar los límites entre público y creador, convirtiendo a todos los participantes en coautores de la experiencia.

El *streaming*, en cambio, supone un destinatario fijo y un emisor que no intercambia su rol con aquel: se trata de una transmisión unilateral. Esta es la tecnología utilizada para presentar las obras del ciclo Lugar otro, mientras que la videoconferencia fue una incorporación de "Family Game", un gesto que permite llevar a la escena un modo de telecomunicación que comparte algunos rasgos con el *streaming* (es decir, con el medio de transmisión de la obra).

Parte de las pantallas conectadas por videoconferencia con otros personajes (una tía radicada en un país distante, por ejemplo) desplegaron en vivo la posibilidad de una comunicación bidireccional: permitieron el diálogo entre los personajes de la casa y los que no estaban presentes físicamente. Sin embargo, enfrentadas a la cámara principal, estas instancias de videoconferencia dejaron de lado su capacidad de entablar una comunicación dialógica y se limitaron a funcionar como otra instancia de *streaming* ubicado en el interior de la casa: sirvieron para mostrar al ojo de la cámara principal lo que captaban en tiempo real desde otro sector de la escena. De este modo, es posible observar en primer plano la pantalla de un celular que transmite por videoconferencia lo que ocurre en el patio. De otra forma, no podríamos acceder a ese detalle pero, a la vez, la pantalla del celular que se aproxima a la cámara principal también nos impide ver qué hay detrás de ella, e incluso llega a ocultarnos el mismo patio al que pretende acercarnos.

Semejanzas y diferencias respecto de la performance en telepresencia

Desde 1998, el Grupo de Investigación Corpos Informáticos, de la Universidad de Brasilia, desarrolla prácticas de performance en telepresencia. Maria Beatriz de Medeiros, su coordinadora, define esta experiencia del siguiente modo:

> Lo propio del lenguaje artístico Performance es el acaecer en la vida (en presencia real y en tiempo real), estar abierto a la participación del público, a veces haciéndolo coautor. La tecnología del video permite que la Performance ocurra, en tiempo casi real, sin embargo en presencia bajo forma de fantasma, presencia espectral que denominamos telepresencia.

El rol del espectador es puesto en cuestión a través del encuentro dialógico e interactivo entre individuos situados en lugares distantes. Esta función espectatorial

no deja de estar presente, sino que es compartido, y tanto creador como participante experimentan los efectos enunciativos de estos "cuerpos descorporificados que se comunican, se mueven, se encuentran en la red mundial de computadoras: presencias espectrales capaces de Performance, acción, interlocución".[1]

Esta práctica, posibilitada mediante la "tecnología de la videoconferencia", guarda semejanzas y diferencias con "Family Game". Su análisis permitirá realizar una primera aproximación a algunas de las cuestiones centrales de la pieza. En primer lugar, cabe destacar que la obra de Rodolico se aproxima a la performance en su carácter de "acaecer en la vida". Sin embargo, la tecnología por la cual el espectador accede a la obra no es la videoconferencia, sino el *streaming*, la transmisión en vivo a través de internet que le permite observar todo lo que ocurre en tiempo "casi real",[2] pero que no abre la puerta a su participación. Queda vedada así la posibilidad de que se convierta en coautor, de que interactúe con los artistas y de que exista una retroalimentación entre ellos. En otras palabras, la "presencia bajo forma de fantasma, presencia espectral"[3] con la que Medeiros se refiere a la performance en telepresencia en este caso es unilateral. Los espectadores permanecen en su rol de observadores.

Desde la perspectiva del intérprete, por otra parte, desarrollar una obra en un espacio virtual, que es construido a partir de cámaras y pantallas para el espectador, tiene importantes consecuencias. Ivani Santana, coordinadora del grupo de Investigación en Poéticas Tecnológicas: cuerpo, imagen (GP Poética), de la Universidad Federal de Bahía, lo plantea en estos términos:

> […] la percepción de un individuo en la Cultura Digital ocurre en las acciones entre los espacios llenados por dispositivos tecnológicos —artefactos cognitivos— que reconfiguran y redimensionan el aparato sensomotor y, por lo tanto, el sistema conceptual del individuo. […] los artefactos tecnológicos que usamos en el proceso de la danza […] redimensionan nuestra acción-percepción.[4]

Con esta afirmación, Santana establece claramente la relación entre la percepción del bailarín y el espacio en el que se desempeña. Los dispositivos afectan ambas variables, dado que "percibir es (entre otras cosas) aprender cómo el entorno

---

[1] MEDEIROS, María Beatriz de, "Arte de la Performance en telepresencia y cuerpos Informáticos", p. 1. Disponible online: http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.htm

[2] MEDEIROS, *Ídem.*

[3] MEDEIROS, *Ibíd*., p 1.

[4] SANTANA, Ivani, "Remote Encounters: Connecting bodies, collapsing spaces and temporal ubiquity in networked performance", *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 10, nº 1, mayo de 2014, p. 15.

estructura nuestras posibilidades para el movimiento".[5] Dado que en el caso de "Family Game" el intérprete no tiene ningún tipo de contacto en vivo con los espectadores, estas consecuencias se ven en parte atenuadas. Su entorno, ciertamente ampliado por las cámaras, conlleva, si aceptamos lo planteado por Santana, la ampliación o, cuando menos, una cierta modificación de su propia percepción. Su espacio ya no es la escena, no está delimitado siquiera por la propia casa que conoce sino que se despliega más allá de sus proporciones físicas en ese mosaico creciente de imágenes que componen las pantallas. Su cuerpo es multiplicado a la vista del espectador, es en cierta forma diseccionado con el afán de mostrar más, una ambición que concuerda con el componente biodramático de la obra que analizaremos a continuación.

Parentesco con el biodrama

Regresamos entonces al lugar del espectador que, en el marco de esta obra, parece adquirir un estatuto de analista o de *paparazzi*, un observador minucioso al que se le presenta una bailarina y un escenario desde todos los ángulos posibles. Esa escena está compuesta por el hogar familiar de la bailarina y por la rutina de domingo que la abuela y las tías siguen con aparente normalidad. En este sentido, es posible relacionar a "Family Game" con una tendencia observada por Cornago como "la recuperación de lo real", que se halla presente en diversos ámbitos de las artes y el entretenimiento.

> Tanto en el arte como en la escena mediática se ha tratado de crear un efecto de realidad que estuviera más allá de lo ficticio, de lo que no es verdadero, del engaño y lo teatral. Fenómenos casi opuestos como los ready made en artes plásticas y los *reality shows* en televisión se presentan como *auténticas* realidades.[6]

El biodrama también forma parte de este universo de propuestas que recuperan algo de lo real — "una realidad personal y cotidiana, de las pequeñas realidades de personas anónimas"—[7] para trasladarlo a la escena. En el caso de "Family Game", puede observarse un movimiento en cierto modo opuesto al proyecto "Biodrama. Sobre la vida de las personas" realizado por Vivi Tellas desde 2002. Mientras que el biodrama lleva a escena el relato anecdótico en voz de su familia, "Family Game"

---

[5] NÖE, Alva. *Action in Perception*. Cambridge, MIT Press, 2004. Citado en SANTANA, *ibíd*.

[6] CORNAGO, *Ibíd*., p 1. Las bastardillas pertenecen al original.

[7] CORNAGO, Óscar, "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review*, Kansas University, 39.1, otoño de 2005, pp. 5-27. Traducción de Artea, p. 3.

propone un gesto en sentido inverso: introduce la mirada del espectador al hogar, donde este puede observar las coreografías cotidianas que se desarrollan en tiempo real. No son los diálogos los que están previstos, sino los movimientos, y no necesariamente por una coreografía de la danza sino por la rutina diaria de la familia. Desde las pantallas conectadas con el exterior por una videoconferencia que también es parte de la vida cotidiana de este hogar con familiares radicados en países distantes, las voces de tías lejanas dialogan con las tías y la abuela presentes sobre temas que pueden resultar banales al oído extraño pero que son tratados con suma importancia en cualquier charla familiar íntima: anécdotas recientes, la merienda del día, los medicamentos diarios, matizados con el humor que caracteriza al código compartido de esta familia, distinta de cualquier otra. Estos fragmentos evocan historias que el espectador puede reconstruir con su imaginación: solo accede a detalles y modos del decir, como quien mira por una cerradura y oye parte de la conversación y claves del tono característico del habla de esta pequeña comunidad.

Así, la escena familiar es desplegada en un espacio no escenificado y mediante esos movimientos y diálogos que no parecen haber sido revisados para la cámara, sino que son descubiertos en su devenir, sorprendidos por el ojo del espectador en toda su intimidad. Esto, sumado a las características del mosaico de pantallas que revelan y amplían distintos sectores de esta casa construyen un efecto enunciativo similar al de un *reality show*: ubican al espectador en el lugar de un *voyeur* invitado, le ofrecen la vida de sujetos anónimos tal cual se desarrolla cotidianamente, expuesta ante cámaras omnipresentes. En cierto sentido, la mediación de las cámaras aproxima a "Family Game" más al formato del *reality show* que al del biodrama. Sin embargo, estas cámaras no pretenden ser neutras. No se trata exactamente del ojo de un Gran Hermano que todo lo ve, sino de pantallas que entran y salen de campo guiadas por manos visibles. El azar está presente en la performance de la familia pero totalmente ausente de la coreografía que respetan los cuerpos para componer el caleidoscopio que multiplica, a la vez que disloca, los espacios que componen la casa.

"Family Game" a la luz de la videodanza

No sería erróneo afirmar que "Family Game" es una "danza para la cámara", uno de los nombres que recibe la videodanza. ¿Qué hay de semejante y de diferente entre ambas en relación con la captura y emisión de imágenes de video? Ya hemos

señalado que, a diferencia de la videodanza, "Family Game" transmite en vivo las imágenes que capta y no permanece como obra más allá del momento de su realización. Sin embargo, su propuesta no deja de ser la de una obra relativamente cerrada: aunque presenta aspectos performáticos, no da lugar a un espectador que pueda convertirse en coautor, sino que compone su escena, sus personajes y su narrativa de forma unilateral y previa. Su trabajo con las cámaras también está estrictamente previsto, al igual que ocurre en la videodanza. Es por esto que analizar "Family Game" a la luz de esta disciplina seguramente pueda darnos pistas para aproximarnos a sus rasgos principales.

Uno de los conceptos clave de la videodanza es el de coreo-edición. Este neologismo da cuenta del trabajo que el artista realiza con archivos de video previamente capturados: "Una primera instancia es la instancia de registro de la transformación digital del evento; una segunda, la *coreo-edición* de ese material digitalizado".[8] En "Family Game", en cambio, no existe esta instancia posterior: la coreo-edición tiene lugar antes —en una tarea que podríamos llamar provisoriamente "coreo-guion"— y durante el desarrollo de la obra. Como es sabido, la edición está presente no solo en cine y video, en el período de posproducción, sino también en la transmisión en vivo, por ejemplo, de la televisión, mediante el uso de múltiples cámaras que son seleccionadas sucesivamente y que, con recursos como la pantalla dividida, también pueden mostrarse en simultáneo.

El trabajo de cámara en "Family Game" se aproxima a esta última opción: distintos dispositivos superpuestos registran y exponen lugares distantes de la casa donde transcurre la obra y también aquello que ocurre en otras pantallas a su vez conectadas mediante videoconferencia. De ese modo, puede verse al mismo tiempo un cuerpo que baila en el patio, la mesa del comedor, la videoconferencia que transcurre en una *laptop* sobre esa misma mesa, fragmentos de lo que ocurre en el patio desde otro ángulo. Esas cámaras entran y salen de campo, se mueven, cambian de lugar y posición, coreo-editando en vivo.

Ahora bien, lo que aparta a "Family Game" de la videodanza es, a la vez, lo que la aproxima a la performance en telepresencia: "la performance artística se da en el tiempo, su efimeridad es condición", señala Medeiros.[9] En efecto, el gesto de proponer solamente un acceso en vivo a la pieza, sin posibilidad de reponer la experiencia a través del video resultante, está en línea con esta noción. Lo que queda

[8] CERIANI, Alejandra, "Proyecto WEBCAMDANZA: una coreografía del gesto digital". En TEMPERLEY, Susana y SZPERLING, Silvina (compiladoras): *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Buenos Aires, Centro Cultural de España, 2010, p. 65.

[9] MEDEIROS, *Ibíd*., p 6.

luego de terminada la función son archivos de video que actúan como meros registros y que "por permanecer, estarán semimuertos, aunque capaces de leves resonancias".[10]

A modo de conclusión

Ni videodanza ni performance en telepresencia ni biodrama, "Family Game" parece ubicarse en una encrucijada que reúne características afines a las tres disciplinas. Estos rasgos, que la acercan a uno de los extremos del triángulo mientras la apartan de los otros, la mantienen en tensión. La tecnología de emisión en vivo a distancia, cuyo registro grabado no constituye una obra sino simplemente material de archivo, la aproxima a la performance en telepresencia, una tendencia que también es potenciada por la relación con el biodrama y su naturaleza performática. De este último presenta también la mostración de una realidad cotidiana y anónima que introduce una "incómoda proximidad, que les confiere [a los espectadores] una condición casi de voyeur, hasta el punto de convertirse de manera tangencial en un tercer personaje más".[11]

En esa realidad se despliega una red de dispositivos que hacen uso de la videoconferencia para traer a la escena la voz y la imagen de personas que no están allí físicamente y para estructurar un mosaico compuesto por distintos lugares del hogar que, de otro modo, no podrían verse al mismo tiempo. Es decir que esa red de pantallas se encuentra en la escena pero a la vez es una de las vías para su configuración y su exposición ante la audiencia, aproximando a la obra a la videodanza. Esta proximidad es, al mismo tiempo, matizada por el tiempo casi real del encuentro unilateral, que nos regresa nuevamente a la performance en telepresencia.

La relación con el público también está tensionada entre la distancia física y la coincidencia temporal, entre el acceso a la vida cotidiana, conectada con otros espacios por teleconferencia, y la imposibilidad de interactuar con ella como coautor de una pieza que, aunque genera una red abierta de espacios, permanece cerrada para su público. Pese a que puede acceder a ella en tiempo real, no puede intervenirla, pero tampoco volver a verla luego de que ha terminado: en otras palabras, aunque "Family Game" no permanece en el tiempo más que como registro, tampoco reniega de su estatuto de obra.

---

[10] MEDEIROS, *Ídem.*

[11] CORNAGO, *Ibíd.*, p 23.

Bibliografía

Cornago, Óscar (2005): "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review*, Kansas University, 39.1, otoño. Traducción de Artea.

Ceriani, Alejandra (2010): "Proyecto WEBCAMDANZA: una coreografía del gesto digital". En Temperley, Susana y Szperling, Silvina (comps.): *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza,* Buenos Aires, Centro Cultural de España.

Medeiros, María Beatriz de: "Arte de la Performance en telepresencia y cuerpos Informáticos". Disponible online: http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.htm

Nöe, Alva (2004): *Action in Perception,* Cambridge, MIT Press.

Santana, Ivani (2014): "Remote Encounters: Connecting bodies, collapsing spaces and temporal ubiquity in networked performance", *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 10, nº 1, mayo.

Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital

MIGUEL ANGEL LOMILLOS GARCÍA
Universidade Federal do Maranhão

Resumen

La pregunta de André Bazin "¿qué es el cine?" es una cuestión que ha enfrentado la mayoría de los teóricos y estudiosos de la teoría cinematográfica desde sus inicios. A partir de la última década del siglo XX, y especialmente a remolque de la llamada revolución digital y de los *new media*, fueron retomadas las cuestiones bazinianas sobre la ontología del cine (su base fotográfica) y otras cuestiones correlativas (el realismo, la supuesta pérdida de su poder referencial, su relación con las artes visuales, etc.) en función de la noción de índice (C. S. Pierce). Frente a este escenario que llegó pronto a la saturación y a ciertos despropósitos, pasamos revista a cuatro autores que se han desmarcado de incrustar la ontología baziniana en la semiótica y han propuesto otras demarcaciones epistemológicas a la relación intrínseca entre la fotografía y el mundo físico (T. Gunnning, S. Cavell, D. Morgan) e incluso uno de ellos ha elaborado una teoría relevante: la noción de "radical fotográfico" del pensador español Jesús González Requena.

Palabras clave: Bazin / Ontología / Índice / Huella / Radical fotográfico

Si comparamos la producción teórica de la fotografía -la primera imagen técnica y "el medio moderno de la imagen por antonomasia" (Belting, 264)- con la del cine, debemos concluir que aquella era bastante escasa a principios de los años 80. Además de Kracauer, Benjamin, Bazin, Sontag, Barthes y otros autores menos conocidos entonces (T. Beiler, V. Flusser, etc.), el cómputo global no debía superar la decena. A la producción francesa (P. Dubois, H. Van Lier, J.M. Schaeffer, etc) y anglosajona (R. Krauss) de los años 80 y 90 -periodo conocido por la eclosión de las especulaciones y estudios fotográficos- que discute la naturaleza de la fotografía a partir de la noción del índice o index (C. S. Pierce) o de la noción de huella o impresión (Bazin), se contrapuso el pensamiento posestructuralista y deconstructivo más radical que ve la fotografía como conjunto de códigos, denuncia del "efecto de realidad", artificio, lenguaje o verdad particular, proceso de escritura e ideología en autores como V. Burgin, Arlindo Machado, J. Fontcuberta, H. Damisch, P. Bourdieu, etc1. Lo paradójico es que con la emergencia del llamado paradigma digital, la vieja querella de acoplar la ontología baziniana de la base fotográfica del cine con la noción de índice pierciano (que ya había sido planteada por Peter Wollen en *Signs and Meaning in the Cinema*, 1969), rebrota con inusitado brío. Nunca antes Bazin había sido estudiado con tanto ahínco teniendo como fondo el nuevo paisaje audiovisual de los new media, especialmente en el mundo anglosajón (R. N. Rodowick, L. Mulvey, W. J.T. Mitchell, L. Manovich, etc,). No es el objeto de este trabajo explicar paso a paso ese proceso que ha llegado a un callejón sin salida. Este trabajo toma el camino opuesto y pretende apenas trazar brevemente otro recorrido, sin duda más fructífero y singular, que ha sido menos explorado.

Ese camino no es otro que mostrar la influencia de la teoría de André Bazin sobre la base fotográfica del cine en algunos autores y teóricos que han sabido sacar partido de la posición expuesta por el autor francés en el célebre artículo de 1947 "Ontología de la imagen fotográfica" que abre su libro *¿Qué es el cine?* La teoría de Bazin -cuyos puntos principales serán abordados con mayor amplitud en relación con los autores estudiados- puede resumirse en la identidad no solo visual sino ontológica entre el objeto y la fotografía: "No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella" (Bazin, 173). Los cuatro autores aquí estudiados han rechazado la reformulación de la teoría baziniana en términos semióticos: los norteamericanos

[1] En realidad, esta oposición, a grandes rasgos, podría equivalerse a la de J.M. Schaeffer (24) entre teorías de la impresión (Bazin, Beiler, Vanlier, Dubois) y las teorías del lenguaje codificado de orientación semiótica. Por otro lado, Dubois es uno de los estudiosos que ha emigrado de la imagen-huella a la imagen-ficción (basada en la teoría de los "mundos posibles" de G. W. Leibniz), o dicho en los términos planteados en *El acto fotográfico* (1983), ha pasado del "discurso del índice y de la referencia" al "discurso del código y de la deconstrucción".

S. Cavell, T. Gunning, D. Morgan y, sobre todo, el pensador español J. González Requena que con su concepto de "radical fotográfico", que retoma la herencia de Bazin y Barthes, ha propuesto la teoría más sorprendente y brillante: la huella foto-cinematográfica puede identificarse con la huella de lo real (esta posee todas las propiedades de aquella).

Antes de entrar en materia debemos hacer dos puntualizaciones. La primera es que existe una convención en los estudios cinematográficos en designar como "indicial" a la fuerte relación que la imagen fotográfica o cinematográfica establece con el mundo físico, esto es, la luz reflejada por el objeto establece una relación causal en la creación de la imagen producida por el proceso automático (y esto sirve, nos permitimos anticipar, para las máquinas de registro de suporte fotoquímico, electromagnético y digital). No nos planteamos en este punto inicial el ingente bagaje de ataques y cuestionamientos que ha tenido y aún tiene tal concepto peirciano aplicado al dispositivo foto-cinematográfico, sino su capacidad de tener éxito o de contentar a griegos y troyanos a la hora de definir una problemática (el éxito de tal noción semiótica estriba en el hecho de que "ha triunfado" frente a otras nociones que planean en una similar constelación semántica como "la huella o impresión" de Bazin o el "ha estado allí" de Barthes). Así, por ejemplo, cuando J. Aumont dice llanamente que Bordeaux Piece de David Claerbout (2004), "articula una referencia indicial al mundo" (150) está no solo describiendo con justeza un producto del cine expandido de catorce horas de duración, sino confirmando la validez operativa de un término convencional, de la misma forma que ocurre cuando usamos conceptos teóricamente poco rigurosos como "cine clásico" o "lenguaje cinematográfico", pero que han cuajado en el quehacer teórico y crítico. La "indicialidad" sería una especie de comodín que nos sirve para llenar ese concepto teórico aun vacante que dé cuenta de la estrecha relación que el dispositivo cine-fotográfico establece con el mundo.

La segunda puntualización refiere a la confusión que el término digital concita en el mundo de las imágenes técnicas, producto del determinismo tecnológico que impera en el denominado paradigma digital. Así, términos o nociones diferentes como suporte, medio o lenguaje se usan de forma reversible o liviana (como siempre, se piensa erróneamente que la aparición de una nueva tecnología trae aparejado un nuevo lenguaje) o imágenes tan diferentes como una fotografía hecha con cámara digital o una imagen artificial sintética creada a partir de un programa de computador son consideradas con las mismas propiedades en el todo-digital que nos envuelve.

En aras de resolver esta confusión, dos estudiosos mejicanos, Alberto Carrillo y María Gómez Mendoza, establecen

en términos ontológicos la existencia de tres medios diferentes: el pictórico tradicional, el fotográfico ya sea análogo o digital y, por último, el pictórico digital, cada uno con su categoría estética determinante, la cual depende de la naturaleza del medio en cuestión (1).

Esta clasificación puede equivalerse a los "tres paradigmas de la imagen" desarrollados por L. Santaella y W. Nöth: lo prefotográfico (pinturas, esculturas, grabados, etc.), lo fotográfico (fotografía, cine, televisión, video, holografía) y lo posfotográfico (imágenes sintéticas o infográficas). Ambas clasificaciones son en exceso esquemáticas y tienden a identificar lo analógico con lo indicial y lo digital o posfotográfico con la mera transformación o codificación en una matriz de números, pero no llegan a resolver completamente la cuestión de que lo digital, en tanto modo de producción, puede darse perfectamente en las dos últimas opciones: para decirlo en los términos de Santaella y Nöth, puede ser máquina de registro que implica necesariamente la presencia de objetos reales preexistentes y puede ser una imagen enteramente producida por computación, de manera que no es necesaria la presencia del objeto real y la conexión con el mundo.

Lo que nos interesa resaltar aquí son dos cuestiones -y con ello traemos a colación a nuestro primer autor, puesto que nos hemos basado en gran medida en T. Gunning[2]:

1) Una fotografía hecha en una cámara digital es tan "indicial" como una fotografía hecha en una cámara con película fotosensible: "Las series de datos numéricos producidos por una cámara digital y la imagen de la fotografía química tradicional son ambas determinadas indicialmente por objetos que están fuera de la cámara" (Gunning, p. 40).

2) Una fotografía puede ser tratada -manipulada, transformada- en el computador *hasta cierto punto* o incluso hasta la generación de algo nuevo, atenuando o eliminando completamente las propiedades "indiciales" de la fotografía original. Por ejemplo, si hacemos un meme a partir de un retrato fotográfico podemos llegar al punto de dejar reconocible el objeto y su base fotográfica (lo que siempre ocurre en buena lógica, pues se trata de no perder *completamente* los rastros "indiciales" e "icónicos" del registro original) o ir hasta lo pictórico digital o lo posfotográfico, sin huellas del registro (al kino-pincel, en la terminología de Manovich).

[2] El hecho de abordar en este trabajo la cuestión de la imagen fotográfica en la era digital nos ha hecho desestimar la cronología histórica y abordar en primer lugar a T. Gunning (2004) antes que a S. Cavell (1971).

En definitiva, una fotografía digital puede mantenerse en lo "fotográfico", puede hibridarse con lo pictórico digital o posfotográfico, y puede "pasar" o transformarse por completo a este último concepto. Apelando sobre todo a esta capacidad de transformación de lo digital -llámese maleabilidad, facilidad, instabilidad o como se prefiera-, muchos autores de la utopía digital (y entre ellos son numerosos los que se incluyen en los *film studies*) han confundido la potencialidad o virtualidad con la inmanencia y se han dedicado a pontificar la pérdida de la "indicialidad", del referente y de la conexión con el mundo visible de las imágenes digitales. No se trata de negar los profundos cambios tecnológicos, económicos, estéticos, etc. que se están operando en el paisaje audiovisual contemporáneo, pero de ahí a proclamar que el "paradigma digital" haya supuesto un cambio epistemológico no deja de ser una broma que debe incluirse en los ociosos campos de la moda o de la posverdad. Antes de dar paso a T. Gunning, damos por terminada esta larga introducción afirmando que este paradigma no ha modificado la naturaleza de las imágenes técnicas -fotográficas, electrónicas y ahora digitales-, esto es, el ser huellas (huellas *reales* dirá Requena, absolutamente únicas y singulares) de los cuerpos y objetos que estuvieron delante de la cámara en su captura.

Crítica de Tom Gunning al discurso de lo digital: *¿y para qué sirve un índice?*

El artículo de Tom Gunning es un ajuste de cuentas a la manera en que fue planteado el debate de los nuevos medios y su reificación utópica en base a dos ejes: la noción de indicialidad (indexicality) de C. S. Pierce (identificada con los viejos medios y supuestamente opuesta o reluctante a los nuevos medios digitales) y la noción complementaria de pretensión de verdad (truth claim) en tanto que aquella, especialmente debido a su "puntual" reproducción mecánica, se ha asociado en las prácticas sociales a nociones de credibilidad, verismo o realismo.

Gunning considera mistificador referirse a lo digital como lo "posfotográfico" y señala que "la revolución digital alterará la forma de hacer fotos, sus usos y producción, pero ellas seguirán siendo fotografías" (47-48). Lo mismo vale, sugiere, para el cine.

Respecto a la manipulación o fraude en la fotografía digital, Gunning responde que esta amenaza siempre fue un aspecto de la práctica fotográfica y que el engaño visual no se circunscribe de modo exclusivo a un mero dispositivo técnico (puesto que es en extremo fácil y está en manos de cualquiera poder manipular las fotos

digitalmente, ahora todas las fotos "mienten" o dejan de tener relación con el mundo físico, se perdió definitivamente lo indicial), sino que "el riesgo que define el juego depende del valor social de la pretensión de verdad de la fotografía":

> Dado que esta pretensión [de verdad] es un producto de los discursos sociales, así como un atributo indicial de la cámara, parece probable que se buscarán formas para preservarlo, por lo menos en determinadas circunstancias [aunque no lo dice aquí, el contexto sugiere que se refiere a aéreas como periodismo, documental, ciencia, justicia, etc.]. El riesgo permanecerá un riesgo, no la regla. Puesto que la fascinación de una foto manipulada reside, parcialmente, en su verosimilitud [en caso contrario, no nos podrían engañar], es probable que incluso en el ámbito popular o artístico el sentido de la fotografía como un registro preciso del modo como las cosas se parecen también sobrevivirá, o el placer encontrado en la distorsión se atenuará (p. 48).

Gunning reconoce que la posición de Bazin fue distorsionada por su encaje en la semiótica del índice. Aunque la fotografía puede funcionar como signo de algo (como cualquier objeto, aclara, en un determinado contexto), esto es secundario. La fotografía es algo más que un signo que reduciría su referencia a una significación: "la fotografía suscita una vía de acceso a su objeto, no como una significación, sino como un mundo, múltiplo y complexo" (p. 46).

Gunning parece compartir la creencia de Bazin y Barthes de que la fotografía nos coloca delante de la presencia de algo que mantiene una continuidad con el mundo:

> delante de una fotografía no suelo hacer un juicio basándome en mis conocimientos sobre su forma de producción. Yo habito inmediatamente una imagen, aunque este reconocimiento suponga un descubrimiento sorprendente de que ese mundo es imposible (p. 45).

No obstante, Gunning se coloca en una encrucijada en la que parece no encontrar salida. Critica con ímpetu la insuficiencia de la semiótica (lo indicial) para abordar la fotografía, comparte los insights de Bazin y Barthes, pero estos tampoco le ofrecen una aproximación plenamente satisfactoria -posiblemente debido a sus posiciones "realistas"- a pesar de que reclama "una investigación fenomenológica (y no semiótica) de nuestro investimento en la imagen fotográfica" (p. 44).

En su análisis de Bazin y Barthes, elabora una síntesis de las principales cuestiones planteadas por estos dos pensadores franceses. La fotografía excede las fun-

ciones del signo y la fascinación que despierta se debe, en parte, a ese exceso, a su "casi ilimitada riqueza visual", capaz de registrar los más mínimos detalles (incluso aquellos en que no reparamos), a su ambigüedad y singularidad radicales, su resistencia a la significación, su exceso de ruido (que caracteriza su realismo). La fotografía refiere un objeto singular y un momento único de la existencia de ese objeto, no ofrece ni una copia (un simple signo icónico) ni un substituto (función de todos los signos, incluidos los indiciales) (p. 40-46).

Gunning propone ir más allá del la semiótica del índice pero queda atrapado en ella por vía negativa, pues todo se dice en relación a la indicialidad. Seducido por las ideas de Bazin y Barthes, abducido por la constante necesidad de referirse al índice, Gunning experimenta en carne propia, pese a requerir una fenomenología de la fotografía que no consigue describir, la obstinada resistencia de la fotografía a la especulación teórica. Pero trasmite con firmeza que lo indicial ha llegado a su completa liquidación para designar "la relación continua entre la fotografía y la realidad preexistente", cuestión que -y aquí se hermana con Bazin- parece ser el principal factor de "la fascinación fenomenológica con la fotografía" y su poder irracional.

Stanley Cavell: la "inquietud ontológica" que genera la fotografía y el cine

En una época (1971) en que André Bazin era ignorado o desautorizado en un medio dominado por el (pos)estructuralismo y la desconstrucción, no debió sorprender que fuera justamente un filósofo, el norteamericano Stanley Cavell, quien asumiera con llaneza en su libro *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* las condiciones a priori dadas por el pensador francés de que el medio cinematográfico es fotográfico y su tema es la realidad (p. 74).

Para Cavell, la fotografía no se nos presenta con la "semejanza" de las cosas, se nos presenta con las cosas mismas (p. 17). La fotografía no es una réplica, ni una reliquia, ni una sombra, ni una aparición, aunque guarda una fuerte relación con todas ellas, un aura o magia que las envuelve (p. 18).

Cavell (18) diferencia entre vista o visión (sight) y sonido (sound) y observa dos diferencias: 1) Esto es lo que ocurre, ontológicamente, cuando vemos una foto: vemos cosas que no están presentes. Es más natural o habitual escuchar un sonido reproducido y decir "Este es un violín" que ver un objeto reproducido y decir "Este es Juan". 2) lo que vemos al ver algo no es una visión producida, sino el objeto

mismo. Cavell concluye que mientras una reproducción sonora es ontológica y empíricamente la misma que su fuente original, no ocurre lo mismo con las "transcripciones visuales" (19).

En realidad, Cavell destaca los usos que hacemos de las cosas en el lenguaje común más que una aproximación heurística al acto perceptivo de ver:

> Decimos que la grabación reproduce sus sonidos, pero no podemos decir que una foto reproduce una visión (o una mirada o una apariencia). Parece que falta en el lenguaje una palabra para este lugar. [...] Lo que se pierde no es una palabra en el lenguaje, sino en la naturaleza: el hecho de que los objetos no hacen vistas, o no tienen vistas. (19-20).

A Cavell parece no satisfacerle los términos de Bazin de molde, impresión o huella visual, pues estos al final se liberan de sus originales, mientras que en la fotografía el original está todavía tan presente como siempre (20). Pero coincide en lo esencial (24): "Una pintura *es* un mundo, una fotografía es *de* este mundo". Además, el mundo de una pintura no se proyecta en continuidad fuera de los límites del espacio representado como hacen la fotografía y el cine: "que el mundo proyectado no exista (ahora) es la única diferencia con la realidad" (24)[3].

Cavell concluye que no sabemos cómo situar ontológicamente las *conexiones* entre una fotografía y lo fotografiado (17-18). Para él lo primordial de la fotografía es la peculiar tensión entre "presente" y pasado en que la temporalidad del primero opera una cualidad más compleja entre el ser y el estar, entre la presencia y la ausencia:

> La fotografía mantiene la presentidad -*presentness*, noción que Cavell toma de Michael Fried- del mundo aceptando nuestra ausencia de él. La realidad en la fotografía está presente para mí mientras no yo estoy presente en ella; ese mundo que yo conozco y veo, pero en el cual, sin embargo, no estoy presente (por causas ajenas a mi subjetividad), es un mundo pasado. (p. 23).

[3] A este respecto, el título del libro de Cavell *The World Viewed* (El mundo visto) se ha traducido al francés (1999) por *La projection du monde* (La proyección del mundo). Por otro lado, es lícito anotar aquí nuestra deuda con el artículo de L. Esqueda Verano y E. Cuevas Álvarez (5-6) a la hora de escoger algunos de los aspectos más importantes de la reflexión de Cavell.

Daniel Morgan: ¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico ontológicamente al objeto fotografiado?

En *Rethinking Bazin* (2006), Morgan rechaza la interpretación estandarizada de lo que él denomina el "argumento ontológico" de Bazin en tanto que ha sido descrito en términos semióticos y propone volver a su tesis fundamental, esto es, la de que "los objetos en una fotografía son ontológicamente idénticos a los objetos del mundo" (445).

Morgan subraya que la mediación entre el objeto y su representación -la imagen- no es humana, sino mediada por el aparato, y como dice Bazin, el objeto es representado: "El fotógrafo tiene el control en la selección del objeto que la cámara registra (así como otros factores también), pero no en la formación de la imagen" (448).

Para Morgan, Bazin va más allá del modelo semiótico que le han atribuido y lo hace desarrollando un conjunto de metáforas brillantes: "La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico" (Bazin, 28). Morgan comenta aquí que el cristal de nieve y la flor no "representan" un objeto ausente ni refieren a un (hecho) pasado. En las fotografías los objetos están en el aquí y ahora con un valor positivo (448-449): "(La fotografía) se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta" (Bazin, 30).

Otro elemento que destaca Morgan es la noción de transferencia que usa Bazin: "La fotografía se beneficia con una *transferencia*[4] de realidad de la cosa a su reproducción" (Bazin, 28). Aquí se muestra la incompatibilidad de la posición de Bazin con el argumento del índice, pues la ligazón que la fotografía tiene con los objetos es tan fuerte e intensa que no puede englobarse en un signo, incluso en el indicial (449).

En este sentido, Morgan cita la célebre frase en que Bazin muestra su posición central (450):

> [La fotografía] en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis

[4] En el libro de Ediciones Rialp se traduce erróneamente al español *transfert* por transfusión.

de la ontología del modelo, *ella es el modelo*[5] (*elle procède par sa genèse de l'ontology of the model; elle* est *le modèle*) (Bazin, 28).

Dado que la tesis de la identidad ontológica de Bazin ha sido ampliamente rechazada o ignorada (con la excepción, dice, de Dudley Andrew y S. Carroll, pero también del último Barthes, de Sontag y de Krauss entre otros, debemos añadir), Morgan la aborda con seriedad, aunque con muchas dificultades. Su empeño es intentar responder esta cuestión a la que no consigue dar respuesta: ¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico (ontológicamente, no sólo visualmente) al objeto fotografiado? (450)

Morgan asume sus dificultades a la hora de interpretar las nociones de transferencia e identidad ontológica y ve en las numerosas metáforas de Bazin un síntoma de la propia resistencia o inhabilidad del crítico francés para dar cuenta de forma clara y positiva de la ontología de la imagen fotográfica: momia, molde, máscara mortuoria, espejo, equivalente, substituto y asíntota... (451) (y aún podemos añadir: huella digital, impresión, velo de la Verónica, calco, Santo Sudario de Turín e incluso reliquia, *souvenir*).

Morgan afirma que lo cierto sería ver qué va bien o qué va mal con cada metáfora, pero concluye que cada una sugiere una ontología que es más fuerte que el argumento del índice (452).

Jesús González Requena: lo radical fotográfico o la huella de lo real

Para Requena la fotografía es un espejo de las cosas del mundo natural, marca sus huellas con la precisión de lo mecánico y por tanto debe incluirse dentro de las imágenes especulares: "La fotografía es el espejo de las cosas porque sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo"6. Requena no solo parte de las ya clásicas ideas de Bazin (huella, identidad entre objeto y foto, objetividad y automatismo) y Barthes (su unicidad y singularidad radical, punctum, emanación de la realidad) sobre la fotografía, sino que ahon-

[5] Por increíble que parezca, la frase en cursiva que enfatiza la plena identidad entre imagen y modelo (*ella es el modelo*) está ausente en la traducción española.

[6] Dado que el libro, compuesto por 3 volúmenes y publicado en la website del autor, del cual tomamos las citas, no está paginado, remitimos al lector a los dos capítulos que forman la 5ª parte del Volumen I del mismo: La Imagen y la Huella. Historia del Arte: Capítulo 1. La Fotografía en la Historia de la Representación y Capítulo 2. Lo Radical Fotográfico. http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-i-la-imagen-y-la-realidad-los-registros-de-la-imagen-b/

da en su lado más primario y salvaje. Lo sorprendente es cómo un estilo (el naturalismo), un dispositivo (la fotografía) y una concepción lacaniana de la realidad (lo real) pueden coincidir en sus propiedades y elementos constitutivos, en base al concepto clave de huella. Como desarrollaremos más adelante, dentro de los límites de este trabajo, la fotografía, antes de ser "imagen", es huella de lo real y en este sentido el mecanismo fotográfico es una réplica del proceso perceptivo visual (la imagen retiniana es justamente una huella visual).

La teoría de Requena, en tanto que las incorpora, da respuesta a esa aguda terquedad de la fotografía a la especulación teórica, a ese exceso, violencia y singularidad que carga en su visualidad y en la naturaleza del propio dispositivo. No es una teoría "estética" o "genética" al estilo de las teorizaciones posmodernas que circulan hoy en día en el dominio audiovisual y los new media, cuya atención se dirige de modo exclusivo a una determinada caracterización, sea del orden semiótico o de la retórica de la imagen, sea del soporte tecnológico. Se inscribe en el corazón de las teorías clásicas que se preguntan sobre el ser de las imágenes, sobre su naturaleza específica, pero enraizándola en una concepción de la realidad que asume y reinterpreta -esto es, reelabora- el marco lacaniano (imaginario, simbólico, real).7

Después de trazar las coordenadas históricas y culturales del surgimiento de la fotografía, Requena resalta la concomitante emergencia del Naturalismo, que es un estilo o proceso de exacerbación del realismo: "el realismo dio paso al naturalismo en el mismo punto en que la pintura cedió el lugar a la fotografía". Ambos, por tanto, coinciden en un momento clave de la historia de la representación visual y literaria y en la radicalidad de su realismo. Los discursos de la época se incrustaron con igual fuerza en ambos fenómenos: la ideología burguesa, el realismo, el discurso científico-técnico, el positivismo, el discurso periodístico de la objetividad, "las pasiones del ojo", etc.

Requena matiza el punto de vista de Bazin que veía en la emergencia de la fotografía la culminación o liberación de la pintura en su afán de semejanza y afirma que la pintura no perdió en nada su soberanía respecto a la fotografía en el tema del realismo, esto es, en la construcción de mundos legibles, dotados de dotados de significación, visibilidad y reconocibilidad de los objetos. Aunque reconoce "la intuición que latía en el pensamiento de Bazin cuando afirmaba que la "fotografía es

[7] Requena señala la influencia del psicoanálisis lacaniano en *La cámara lúcida*, así como la dificultad de Barthes -como también en U. Eco y Schaeffer- para desentenderse de las categorías semióticas al reflexionar sobre la fotografía, pese a reconocer que "el signo no cuaja". Por otro lado, para una aproximación a la Teoría del Texto de J. G. Requena, véase en la bibliografía "En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación" (2015).

ontológicamente realista", Requena diferencia el realismo de lo verosímil -que es el del realismo discursivo- del "realismo radical" consustancial al mecanismo foto-cinematográfico y, coincidentemente, del naturalismo:

> Si el realismo atiende a la realidad para describirla como un mundo inteligible, todo lo duro y dramático que pueda imaginarse, pero siempre significativo, el naturalismo, en cambio, responde al reclamo de lo real: de eso real que se descubre en los pliegues y en las hendiduras de la realidad; es decir, allí donde emerge la aspereza de los hechos y de las cosas brutales en su singularidad y, por eso mismo, que amenaza al orden de la significación.

El hecho de que el naturalismo se haya desarrollado con más intensidad en la literatura que en la pintura no es óbice para identificar plenamente el naturalismo con la fotografía, como si ésta fuese en sí misma una exacerbación "mecánica" del realismo visual o pictórico. La pintura, desde la figuración, no puede dar cuenta de ese aumento de intensidad y cambio de registro que el naturalismo opera con respecto al realismo y que se identifica plenamente con el realismo radical de la fotografía, en su potencia bruta de la huella de lo real, con su visualidad turbia e inquietante. De ahí que las manchas, *granos* y texturas -sucias, borrosas, azarosas- ya hiciesen parte de esa visualidad técnica radical -forman parte de la materia de la expresión de la huella fotográfica y de la propia materia bruta de lo real- antes de que la pintura iniciase su camino hacia la abstracción. En este sentido, Requena "corrige" a Benjamin y Bazin al sostener que no fue apenas la llegada del nuevo aparato en sí, sino el estilo naturalista y la propia visualidad 'sucia' de la imagen fotográfica, los que *sobre todo* impulsaron a la pintura, desde el impresionismo, a volcarse hacia su propio quehacer pictórico y a sus materiales y, en el límite, hacia la abstracción.

Como comenta Baena, Requena no parte de la “imagen” propiamente dicha (fotografía, texto), sino de la huella, con respecto a la cual, la imagen es segunda y relativamente autónoma. La imagen o texto fotográfico se debe a -se forma en función de- las estructuras subjetivas y los mecanismos perceptivos, más que a lo real. Esta relación primordial con lo real de la huella es lo que escapa a los semióticos, dice Requena:

> La fotografía produce -imprime- huellas. No se trata de ser huella de algo o de alguien -*–yo dejo signos, es mi cuerpo el que deja huellas–*, pues entonces sería o funcionaría como un signo, sino ser en sí misma huella, huella real de algo real.

La condición intrínseca de lo fotográfico sería ese ser huella de lo real, el registro de lo real antes de su articulación a los niveles imaginario y semiótico, es decir, antes de todo código y de toda significación. En el momento en que la huella se codifica se convierte en imagen, en formas discretas capaces de ser identificadas y reconocidas. (Baena, 1996).

La imagen retiniana es, de facto, una huella, la impresión de huellas lumínicas en la superficie viva de la retina -sería más pertinente, por tanto, hablar de huella retiniana que de imagen retiniana-. Por tal razón, el dispositivo fotográfico replica el natural del proceso perceptivo visual. Es la huella que el fondo, lo real bruto inflige al ojo que reacciona en primer lugar "enmarcándola", configurándola, organizándola (como icón o imagen). Pero las huellas retinianas son pura materia sensible, pulsional, estimular, que se producen antes de cualquier proceso perceptivo o cognitivo. A partir de aquí se dan las operaciones de conformación de una imagen: "una configuración sintácticamente ordenada a modo de un conjunto de perceptos que recubren nuestro campo visual y lo constituyen en espacio de inteligibilidad".

La violencia con que se imprimen las huellas fotográficas (huellas de luz, dirá Baena) sin duda le hizo emplear a W. Benjamin, en su célebre "Pequeña historia de la fotografía", el uso metafórico del fuego y del azar en su descripción de un retrato de K. Dauthendey y la que era aún su novia en 1857: "el observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad[8], de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen" (381). Requena, que gusta del deletreo en sus análisis materialistas, se aparta de la metáfora cuando se trata de describir literalmente fenómenos o procesos:

> La fotografía imprime huellas, quemaduras -pues la superficie del celuloide queda quemada por el impacto de la luz-, zarpazos de lo real sobre el celuloide que son, por ello mismo, reales. Y, en cuanto tales, en nada formalizados: ni abstractos, ni genéricos, ni categóricos: violenta, si no brutalmente, singulares. Y, por ello mismo, asignificantes.[9]

Por eso, dirá Requena, de forma tajante como corresponde a la visceralidad con que actúa la huella fotográfica: "cuanto menos sometida al orden de las formas y los signos, cuanto menos compuesta, ordenada por los códigos, más intensamente vio-

[8] En otras traducciones del texto benjaminiano, se emplea 'azar' en lugar de 'individualidad'.

[9] Uno de los conceptos claves de nuestro autor, sobre el cual no podemos detenernos aquí, es el *punto de ignición* (Requena, 2015).

lenta nuestra percepción [... y] más alimenta el goce del espectador". Requena relaciona esta cuestión con el *punctum* barthesiano, capaz de suspender la percepción, al extremo de agujerearla y de sustraerla a toda significación. En su radicalidad, "la fotográfica es una máquina que genera una visión que no responde a la lógica de la mirada humana".

Al analizar la "Ontología de lo fotográfico (Bazin)" en su libro *El ser de las imágenes*, no por casualidad Requena trae a colación la siguiente cita de Bazin que muestra "la fotografía como "*revelación de lo real*" en la misma medida en que se muestra capaz de neutralizar los usos perceptivos" que la ciñen:

> Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real... sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la *mugre espiritual* que le añadía mi percepción, puede devolverle la *virginidad* ante mi mirada y hacerlo *capaz de amor* (Bazin, 29).

Aunque Requena es consciente de que las metáforas cristianas de Bazin (en cursiva) "pueden resultar incómodas a primera vista", no hay "ninguna ingenuidad" en esa aproximación que es capaz de despejar los códigos perceptivos y cognitivos, heredados de la pintura, que ciñen a la fotografía: "a eso se refiere Bazin cuando habla de la mugre espiritual que le añadía mi percepción". Y resulta realmente sorprendente cómo la metáfora de la "*crasse spirituelle*" de Bazin se encaja perfectamente en la "aislable", *desnuda*, irreducible noción de huella o radical fotográfico de Requena, antes de que las excesivas operaciones retóricas y de discursivización la amordacen como "imagen", antes de "ser tapada por un signo y por una gestalt", es decir, por los códigos que la conducen por los cauces de la significación y el sentido.

Requena aborda la noción baziniana de huella como un elemento irreductible que constituye "el núcleo mismo de lo fotográfico", "un enunciado en absoluto metafórico que cercena de inmediato sus implicaciones idealistas": "La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital" (Bazin, 29-30).

En la conclusión de su breve análisis del texto baziniano, Requena reconoce implícitamente su deuda con el autor francés:

> En cualquier caso, el límite de la reflexión baziniana estriba en su tendencia [...] de concebir lo real como algo en sí mismo -y sin mediación alguna del lenguaje- legible, inteligible, transparente en su sentido para la mirada que lo afronta sin telarañas. Es

decir, en suma: falta en él el concepto de lo real que pudiera permitirle obtener de sus brillantes intuiciones los efectos teóricos -y epistemológicos- que en ellos, a pesar de todo, apuntan.

La teoría de la fotografía de Requena es la primera teoría, desde Barthes (1980)[10], que propone una formulación novedosa sobre la naturaleza de la imagen fotográfica. Ciertamente ha habido muchas "teorizaciones" -sociológicas, antropológicas o estéticas- sobre los usos de la imagen y sus estilos particulares, pero nada que dé cuenta de esa emergencia radical que habita el ser de la fotografía, para la que el propio autor ha propuesto la denominación de radical fotográfico y que define en los siguientes términos:

> esa huella de lo real que, por mor del automatismo de la máquina fotográfica, emerge independiente de cualquier voluntad significante y que, por su absoluta singularidad, por su carácter siempre gratuito, azaroso y asignificante, se manifiesta resistente a todo orden discursivo y refractario a todo investimiento deseante. Lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa tanto al orden semiótico como al orden imaginario: lo que hace de ella huella real de lo real**.** Lo radical fotográfico es, en suma, lo Real en la fotografía.

Conclusión

Al reelaborar el concepto baziniano de huella y proponer la formulación teórica de radical fotográfico, Requena viene a cubrir ese concepto vacante que decíamos al principio del artículo y que ha sido ocupado de manera infundada con el término semiótico de índice. Hemos visto cómo allí donde los autores anglosajones Cavell, Gunning y Morgan, al descartar el encaje de la ontología de Bazin en la economía del signo, luego se encontraban ante un horror vacui, o más bien pánico, al tener que enfrentarse a la noción de huella baziniana, o en su caso, a la extraña -mágica, perturbadora, singular- identidad entre el objeto fotografiado y la fotografía. Se veían delante de un horizonte apenas rastreado por Bazin y Barthes, que les hacía revolotear, detenidos e inermes, ya sea en las vagas formulaciones de Cavell "inspiradas por la filosofía del lenguaje corriente, [...] de las relaciones entre palabra y cosa constitutivas de nuestro uso corriente" (Chateau, 102), o en las constantes comparaciones al índice como objeto perdido, apelando a una fenomenología nunca

[10] Para Belting (264), "Barthes no desarrolló propiamente ninguna teoría de la fotografía, sino que, casi en contra de su voluntad, expandió las fronteras mediales de la fotografía, que tanto le fascinaba, a las cuestiones generales de la imagen".

objetivada (Gunning) o al cuestionamiento de sentidos metafóricos ante la incapacidad propia de sondar las preguntas planteadas (Morgan).

La teoría de Bazin, de corte fenomenológico y humanista, es "idealista y materialista" (Belton, 99). No obstante, la ontología de Bazin -la noción de huella- se encuentra críticamente diseminada en sus escritos cinematográficos y hoy resulta sorprendente percibir cómo su atención a la materialidad del texto, a la forma como se produce la imagen en su génesis, ha sido oscurecida por los constantes ataques de idealismo. Vemos, pues, que Bazin aplica la huella fotográfica en muchas cuestiones como la noción de presencia, la relación entre actor y personaje, la valorización del plano-secuencia o la tensión entre espacio in y off. Pero sobre todo en la crítica diaria de películas, como por ejemplo en los dos artículos agrupados en "El cine y la exploración": la huella de las imágenes precarias o 'desfiguradas' de las películas de montañismo (una mancha, un corte brusco, la blancura de la nieve) no solo "son más conmovedoras que el relato sin lagunas del reportaje organizado", sino que se integran a la propia materia del film: "Porque un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura" (Bazin, 50-51).

El propio Requena, en un trabajo precursor titulado "Del lado de la fotografía" (1988), cuando ya se aproximaba pero aún no había formalizado su noción de radical fotográfico, empleó el texto baziniano y su teoría del realismo fotográfico (así como el Barthes de *La cámara lúcida*) para *aprehender* el cine clásico: "todo el sistema de representación fílmico clásico se orquestra para someter a la fotografía [...] y anular la huella de lo real". Las diferencias que Bazin constató en algunos cineastas (Stroheim, Buñuel, Dreyer, Renoir, Rossellini) que abolían la supremacía del esquema dramático-narrativo son reelaboradas por Requena para establecer la tensión entre la materia de la experiencia -la huella fotográfica de lo real- y el orden del signo icónico y narrativo: "La materia de la expresión (fotográfica) se hacía más densa, justamente atenuando o desarticulando las operaciones retóricas de inscripción en la imagen del orden perceptivo, plástico o narrativo" (27). Se da entonces la emergencia de cuerpos, objetos y atmósferas inquietantes en su densidad que se resisten a ofrecerse plenos de sentido a la mirada del espectador, en definitiva, la emergencia de la huella de lo real que puede llegar a fracturar la significación y el sentido tutor del texto (28-30).

Esta densidad que Requena supo ver en las obras de los cineastas modernos estudiados por Bazin -densidad que se ha multiplicado exponencialmente en el cine contemporáneo y sus prácticas colindantes- encontraría poco después su acomodo en la noción de radical fotográfico: "La densidad de los objetos que emergen en la

fotografía -cuando ésta se manifiesta en toda su pureza mecánica, en su ser rabiosamente extrapictórico, extrapresentacional, extrasimbólico - es la densidad de lo real". Por esta razón la operatividad de la teoría de Requena de lo radical fotográfico se muestra en extremo eficaz para el análisis de los textos y productos audiovisuales, especialmente en la era digital en que el hiperrealismo, las marcas de lo real, la duración, la pregnancia de cuerpos y sensaciones, en definitiva, el flujo de imágenes provenientes de lo "fotográfico" saturan los viejos y nuevos medios, es decir, ya inexorablemente *todos los medios* (pues qué sentido tiene llamarlos *digitales* si ya todos lo son): el cine y sus aledaños, los informativos, los anuncios, la pornografía, los programas de televisión, las series, el videoarte, etc. Si el texto de 1947 nos enseñó que el cine, por un lado, era una "huella digital" y, por otra parte, que era un lenguaje, Bazin no podría vaticinar, sesenta años después, que las huellas que inundan tan vorazmente el paisaje audiovisual parecen haber olvidado articularse en función de los lenguajes, especialmente del artístico.

Bibliografía

Aumont, Jacques [2014] (2016): *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander. Shangrila.

Baena Díaz, Francisco (1996): *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico),* Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.

Barthes, Roland [1980](1982): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* Barcelona, Gustavo Gili.

Bazin, André [1958](1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

Belting, Hans [2002] (2007): *Antropología de la imagen,* Buenos Aires, Katz Editores.

Belton, John (2002): "Digital Cinema: A false Revolution". *October*, n. 100, Primavera.

Benjamin, Walter (2007): "Pequeña historia de la fotografía" (1931), en *Obras. Libro II/ vol. 1,* Madrid, Abada Editores.

Carrillo Canán, Alberto y Gómez Mendoza, María (2010): "La estética fotográfica en el paso a la digitalización. Primera parte. La ontología de la imagen fotográfica análoga" en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 71, setiembre, México. Disponible en http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei

Cavell, Stanley [1971](1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass, London, Harvard University Press.

Chateau, Dominique [2005](2012): *Cine y filosofía,* Buenos Aires, Colihue Imagen.

Esqueda Verano, Lourdes y Cuevas Álvarez, Efrén (2012): "Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin", Area Abierta, n. 33, Noviembre. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055

Dubois, Philippe [1983](1990): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción,* Barcelona, Paidós.

González Requena, Jesús (2000): *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen*, Memoria de Cátedra, Madrid, Universidad Complutense, Edición digital de 2013: http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/

——— (1988): "Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico" en Pérez Perucha, Julio (ed), *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*, Valencia, Ed. de la Filmoteca Valenciana.

——— (2015): "En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación" en Eguizabal, Raúl (ed.) *Metodologías I*, Madrid, Ed. Fragua. También disponible en la website del autor: http://www.gonzalezrequena.com/resources/2015%20En%20torno%20a%20la%20quemadura.pdf

Gunning, Tom (2004): "What's the Point of an Index? or Faking Photographs" en *Nordicom Review*, Vol. 25, N. 1–2.

——— (2007): "Moving away from the index: Cinema and the Impression of Reality" en *Differences*: *A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, N. 1.

Joubert-Laurencin, Hervé y Andrew, Dudley (2014): *Ouvrir Bazin*. Montreuil, Ed. de L"oeil.

Morgan, Daniel (2006): "Rethinking Bazin" en *Chritical Inquiry*, Vol. 32, N. 3, Primavera, Chicago.

Santaella, Lúcia y Nöth, Winfried (2005): *Imagem: cognição, semiótica, mídia,* São Paulo, Iluminuras.

Schaeffer, Jean-Marie (1987) : *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico,* Madrid, Cátedra.

Wollen, Peter [1969](1973): *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press/ BFI.

Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago, 1988)

ALEJANDRO DE LA FUENTE Y CLAUDIO GUERRERO
Investigador independiente / Universidad Diego Portales

Resumen

Esta ponencia busca relevar un hito poco conocido en la historia del video en América Latina, como es el Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo, desarrollado en Santiago de Chile en abril de 1988. Este evento se desarrolló en un momento bastante particular, marcado por el progresivo fin de las dictaduras en el Cono Sur y la apertura a regímenes democráticos que se encontraban en plena negociación acerca del rol de la comunicación alternativa en la sociedad. A la vez, en todo el continente se desdibujaba el modelo de cine político heredado del Nuevo Cine Latinoamericano, al mismo tiempo que este movimiento tendía a convertirse en memoria y dejaba de considerarse una tendencia viva.

El Encuentro fue organizado por los colectivos más importantes de comunicación alternativa que existían en Chile, tales como el Grupo Proceso, Teleanálisis, Ictus, ECO y Vitel. Por su parte, desde el extranjero concurrieron el Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP, Río de Janeiro), TV VIVA (Pernambuco), TV dos Trabalhadores (São Paulo), la Associacao Brasileira de Video no Movimento Popular (ABVMP, São Paulo), el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA, Montevideo), el Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (CESPAC, Lima), Wallparrimachi (Cochabamba) y Qhana (La Paz). Las conclusiones de este encuentro quedaron documentadas en el Manifiesto de Santiago, al que adhirieron unos 80 audiovisualistas chilenos y latinoamericanos. La ponencia realiza una reconstrucción histórica de este evento (su organización, desarrollo, consecuencias) y un análisis de las ideas y propuestas esbozadas en el manifiesto antes nombrado.

La presente ponencia fue realizada a partir de una investigación mayor aliento en torno al Grupo Proceso, un colectivo y productora audiovisual vigente en Chile en las décadas del 80 y del 90[1]. En ella se revisaron los materiales del archivo y se pusieron en relación con el contexto audiovisual, tecnológico y político latinoamericano. En ese camino llegamos a la convicción de que la experiencia del Grupo Proceso se enmarcaba en un contexto más amplio, el de la construcción de diversas experiencias de video y comunicación alternativa en el paso de las dictaduras a las post-dictaduras en América Latina. Por ello es que consideramos importante relevar un acontecimiento escasamente documentado, como es el Primer Encuentro de Video Latinoamericano realizado en Santiago de Chile en 1988.

Dedicaremos la ponencia a este Primer Encuentro. Primero presentaremos al Grupo Proceso, uno de sus principales organizadores. Luego revisaremos el desarrollo de esta actividad según la hemos reconstruido a partir de diferentes tipos de fuentes. Finalmente, expondremos ciertas conclusiones que pueden extraerse a partir del *Manifiesto de Santiago* que suscribieron sus participantes y revisaremos brevemente algunas de sus principales consecuencias, como fue la realización de nuevas versiones de este Encuentro en algunas ciudades de Sudamérica.

En 1982, junto con una agresiva crisis económica y con las primeras protestas masivas contra la dictadura chilena, nació en Santiago el Grupo de Experiencias Piloto en Video-Casette (GEPV). Sus integrantes eran jóvenes profesionales ligados a la comunicación y a las ciencias sociales decididos a investigar, registrar y divulgar la realidad nacional ante la escalada de agitación social que se organizaba contra la dictadura. En algún momento entre 1984 y 1985, dos de sus integrantes, Hermann Mondaca y Ximena Arrieta, pasan a llamarse Grupo Proceso. Patricia Collyer y Héctor Palacios, integrantes del GEPV, continuaron su trabajo en otros medios de comunicación alternativo.

El Grupo Proceso tenía como objetivo elaborar y comunicar contenidos audiovisuales alternativos a los que emitía la televisión abierta, en el marco de un control casi absoluto de los medios de comunicación masivos por parte de la dictadura (todos los diarios y canales de televisión; casi todas las emisoras de radio y las revistas). Esto lo hacían a través del video, en una estrategia que buscaba aprovechar las reformas neoliberales promovidas por la dictadura que permitieron que Chile accediera temprana y masivamente al video casero[2]. Según la investigación que realiza-

[1] Esta investigación se abocó a la colección Grupo Proceso de la Cineteca Nacional de Chile y fue auspiciada por la misma institución a través de su II Concurso de Promoción del Archivo. Los resultados pueden consultarse en la siguiente publicación digital: http://www.ccplm.cl/sitio/grupo-proceso-2/

[2] Los aparatos tecnológicos que producen y reproducen imágenes (como las cámaras fotográficas, máquinas xerográficas, videograbadoras portátiles y reproductoras de video), se hicieron accesibles a nue-

ron los integrantes del GEPV, a inicios de los 80 en Chile existían unos 90 mil reproductores de video, lo que significaba 90.000 dispositivos que podían recibir contenidos audiovisuales diferentes a la televisión oficial. "Al comprobar esto —recordaba Mondaca en 1990— pensamos que se podía hacer algo con las imágenes. (…) Tomamos la decisión y nos trazamos el objetivo de rescatar la memoria popular" ("Grupo 'Proceso' videos para la gente", 1990).

Tal como muchos colectivos audiovisuales latinoamericanos, el Grupo Proceso se propuso convertir una transferencia tecnológica que estaba dirigida a ser un factor más en la privatización de la experiencia ("grabe y vea sus propios contenidos en casa") en una experiencia "piloto" de comunicación alternativa cuyo potencial era enorme, aún más si se consideraba la tasa de crecimiento de los reproductores y la posible recepción colectiva de los contenidos. El primer producto de dichos esfuerzos, cuando aún eran el GEPV, fue el *Noticiario alternativo*, una serie de tres programas dedicados a difundir en video la intensa contingencia nacional que se inicia con las protestas de 1982 y que no aparecía en la televisión controlada por el régimen o lo hacía sólo bajo su enfoque oficial de la dictadura, que desacreditaba al movimiento social y justificaba la represión. Según recuerda Arrieta, eran conscientes de que se trataba de "un momento histórico, un momento muy importante para la vida, para los pobladores, para la juventud: un primer hito a nivel de movilización y manifestación"[3].

Luego de tres ediciones del *Noticiario*, tras un ejercicio de autocrítica centrado en la recepción que generaban, el Grupo Proceso decide dejar de dar protagonismo al registro de la violencia en la represión callejera. En cambio, comenzaron a trabajar con dos énfasis fundamentales: el registro de los efectos cotidianos de las violaciones de los derechos humanos y la investigación y apoyo a las diversas formas de organización de la sociedad civil ante este panorama. Respecto al primer énfasis, transitaron desde los registros más evidentes de la violencia dictatorial a la captura de imágenes que implicaban un concepto más amplio y holístico de los derechos humanos: la vivienda, la salud o el trabajo, no en sus dimensiones estadísticas, sino sus consecuencias en experiencias concretas. En particular, optaron por trabajar desde las propias voces de pobladores, mujeres, jóvenes y familiares de detenidos desaparecidos que entrevistaron; de ahí en adelante casi no utilizaron el narrador *en off*.

---

vos usuarios gracias al dinamismo que adquirió ese mercado que daba fácil acceso al crédito de consumo y a la transferencia masiva de productos importados de bajo costo.

[3] Entrevista realizada a Ximena Arrieta por Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero. 10 de mayo de 2016, Santiago de Chile.

Respecto al segundo énfasis, ya desde la tercera edición del *Noticiario alternativo* resulta evidente que no se muestra a los pobladores (en este caso) sólo como víctimas del terrorismo de Estado, sino también como agentes políticos capaces de generar formas de resistencia y organización comunitaria. De ahí en adelante, buena parte de sus videos se dedicaron a registrar y promover experiencias y modelos de organización de diferentes sectores de la sociedad, con el objetivo de difundirlas a través de sus redes de distribución, formada por estas mismas organizaciones. De ahí también la importancia que tendrá la educación popular como un foco de varias de sus producciones y también la posibilidad de democratizar el video como herramienta de comunicación popular a través de la transferencia de conocimientos y tecnología.

Durante la segunda mitad de los ochenta, el Grupo Proceso comenzó a divulgar su producción más allá de las fronteras de Chile a través de la participación en festivales. El año 1987 participaron de dos instancias que resultarían fundamentales: la XVI Jornada de Cinema da Bahia (Brasil) y el IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. En Salvador de Bahia, Proceso recibió su primer reconocimiento internacional, cuando *Más allá del silencio* (1985, 30 min) obtuvo el premio "Walter da Silveira". Además de ganar mayor visibilidad, pudieron conocer de cerca el trabajo del vigoroso movimiento brasilero de video popular (algunas de sus estrategias luego serán adoptada por el Grupo Proceso) y participar de un intercambio entre videastas que sirvió como antecedente o puntapié inicial para los futuros encuentros de video latinoamericano.

Los contactos se vieron reforzados cuando en diciembre del mismo año participaron del Festival de La Habana, que desde su versión anterior otorgaba un espacio importante al video. Cabe recordar que este festival y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) realizaban una suerte de tutelaje ideológico sobre el cine latinoamericano independiente, de resistencia o antiimperialista, en la medida que se reconocían como fundadores y herederos del Nuevo Cine Latinoamericano. En 1986, esto se vio reforzado con la fundación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, bajo la dirección de Fernando Birri, para muchos el "padre" del Nuevo Cine Latinoamericano en su calidad de creador de uno de sus mitos fundantes: la Escuela de Cine Documental de Santa Fe. El año 1987 era una fecha clave en este entramado de redes políticas y simbólicas, pues el Festival de la Habana se dedicó a homenajear los 20 años del Festival y Encuentro de Cineastas de Viña del Mar de 1967, con el que suele marcarse la fecha de nacimiento del Nuevo Cine como un proyecto continental.

En este marco, se discutió largamente el rol del video y la televisión en relación al cine. Mientras para algunos se trataba de un camino continuo a través de nuevos formatos, para otros estábamos ante un paradigma tecnológico y comunicacional nuevo. En tal sentido, cabía preguntarse si ante el nuevo contexto (neoliberal, televisivo, etc.) seguían estando vigentes los fundamentos del Nuevo Cine Latinoamericano, tal como el "tercer cine" de Octavio Getino y Fernando Solanas, la "estética del hambre" de Glauber Rocha o el "cine imperfecto" Julio García Espinosa. Esta no era sólo una pregunta teórica, sino también política, pues de ella definía el grado de dependencia e integración de los videastas respecto a sus "hermanos mayores", la generación de realizadores del Nuevo Cine.

Parte importante de los videastas que asistieron al Festival asumieron que el video necesitaba de una política específica y 19 de ellos suscribieron la declaración "A veinte años de Viña del Mar: por el video y la televisión latinoamericano"[4]. En ella se describen algunos elementos de continuidad respecto al Nuevo Cine (la liberación como horizonte), pero se establecen una serie de diferencias que requerirían de estrategias particulares respecto a este referente histórico, particularmente, un contexto político social diferente y una tecnología que implica diversas posibilidades y realidades en su producción, distribución y recepción. Tal vez lo más relevante, sin embargo, fue el programa de acción que establecieron, donde explicitaron la importancia de que los videastas se organizaran a nivel nacional y regional. En efecto, en La Habana comenzó la formación de un movimiento de video latinoamericano de horizonte utópico, coordinado a través de encuentros, colaboraciones e intercambios que tuvieron su auge a fines de los 80 e inicios de los 90.

Las instancias de encuentro y coordinación se multiplicarán el año 1988. Fue en esta contingencia en que un grupo de colectivos, instituciones y productoras de Chile decide en 1988 hacerse cargo de organizar en Santiago el Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo. El evento se realizó entre el lunes 4 y el sábado 9 de abril de 1988, aprovechando el discreto clima de apertura de los meses anteriores al plebiscito en Chile. Pocas semanas antes, videastas de Chile, Brasil, Bolivia, Argentina y Perú se habían encontrado en Montevideo en el seminario "El video en la comunicación popular".

Las conversaciones entre los videastas se realizaron durante las mañanas en el Centro el Canelo de Nos, una organización no gubernamental ubicada en San Ber-

[4] Los firmantes corresponden a videastas de Chile, Bolivia, Brasil, Argentina, Nicaragua, Cuba, Perú, México, Ecuador y Uruguay. Varios de ellos aparecen como representantes de instituciones, colectivos y productoras audiovisuales. Cabe destacar el protagonismo de diversas instancias de autoría colectiva en el movimiento de video latinoamericano, si lo comparamos con la épica de las autorías individuales de la generación del Nuevo Cine.

nardo (comuna periférica de Santiago) y coordinada por Hernán Dinamarca, que había tenido como eje de su trabajo la educación popular y el apoyo a los campesinos, utilizando continuamente el video. La organización del Encuentro recayó en representantes de cuatro importantes productoras independientes: Hermann Mondaca (Grupo Proceso), Sergio Navarro (ECO), José Manuel Sahli (ICTUS) y de Augusto Góngora (Teleanálisis).

El evento convocó, a su vez, a representantes de colectivos y entidades de seis países, además de los chilenos. De Brasil participaron el Centro de Criação de Imagem Popular[5] (CECIP, Río de Janeiro), TV Viva[6] (Pernambuco), TV dos Trabalhadores[7] (TVT, São Paulo) y la Associacao Brasileira de Video no Movimento Popular[8] (ABVMP, São Paulo). De Uruguay participó el Centro de Medios Audiovisuales[9] (CEMA, Montevideo) e Imágenes. De Argentina lo hizo el Centro de Comunicación y Desarrollo Alternativo[10] (CECODAL) y CEDIS-CEDEP[11] de Ecuador. Desde Perú concurrieron el Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación[12] (CESPAC, Lima) y el Instituto Para América Latina (IPAL). De Boli-

[5] El CECIP fue fundado en 1986 y su trabajo estuvo enfocado, principalmente, en la creación de materiales de educación popular. Hacia finales de la década del ochenta realizaban "Telao Na Praça", organizados bajo el nombre de TV comunitaria "Maxambomba", que consistía, básicamente, en poner una pantalla en las calles en los barrios de la Baixada Fluminense.

[6] TV Viva fue creada en 1984 por el Programa de Comunicación del Centro Cultural Luiz Freire. Fue dirigido por Eduardo Homem y Claudio Barroso, entre otros. Transmitían de forma itinerante cubriendo los suburbios de la zona metropolitana de Recife.

[7] TVT fue un proyecto desarrollado por el sindicato de trabajadores metalúrgicos de San Bernardo y Diadema en 1986, coordinado por Regina Festa, y consistía en la expresión audiovisual de la creciente organización sindical brasilera, que en 1980 había formado el Partido de los Trabajadores.

[8] La ABVMP fue fundada en 1984 en el marco del Primer Encuentro Nacional de Video Popular en São Paulo. Se trató de una experiencia asociativa que reunió más de un centenar de realizadores audiovisuales con un marcado énfasis en el "video-proceso". Junto a Cine Distribución Independiente impulsaron la difusión y distribución a nivel nacional de sus productos en VHS. Contaba con secciones en Río de Janeiro, Porto Alegre y Recife.

[9] CEMA (Centro de Medios Audiovisuales) funcionó entre los años 1982 y 1994. Lo conformaron figuras como Esteban Schroeder, Guillermo y Eduardo Casanova, entre otros.

[10] El CECODAL era una productora independiente y academia de formación en cine documental formada por Hugo Rey.

[11] El Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS) y el Centro de Educación Popular (CEDEP) fueron dos entidades hermanas creadas con el objetivo de desarrollar programas de educación popular dirigidos a sindicatos y organizaciones rurales, el primero desde la investigación académica y el segundo a través del desarrollo concreto de los programas.

[12] CESPAC fue fundado en 1975 con apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, FAO. Manuel Calvelo Ríos, uno de sus directores, quien fue responsable de desarrollar una propuesta de pedagogía audiovisual de carácter masivo. Realizaban, además, talleres en sectores rurales sobre la técnica y el lenguaje del video.

via, por su parte, participaron el Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi[13] (Cochabamba) y Centro de Educación Popular Qhana[14] (La Paz).

Cabe destacar que el Encuentro estuvo protagonizado por colectivos, productoras e instituciones, de las cuales los videastas actuaban como representantes, lo que nos habla tanto de las dinámicas de trabajo del campo del video como de los afanes de los organizadores de institucionalizar esta escena. Fue en esos términos que se discutieron "los aportes del video alternativo en el terreno de la búsqueda de nuevos lenguajes; las formas de articular las redes de distribución y difusión de los materiales; el video alternativo frente a la TV, tanto en su definición como un medio distinto a ella como su aporte a los procesos de una lectura crítica de los mensajes televisivos; las redes regionales y el movimiento latinoamericano de video alternativo; y, finalmente, sus aportes a los movimientos sociales y a los procesos de democratización" ("En Santiago Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo", 1988: 158).

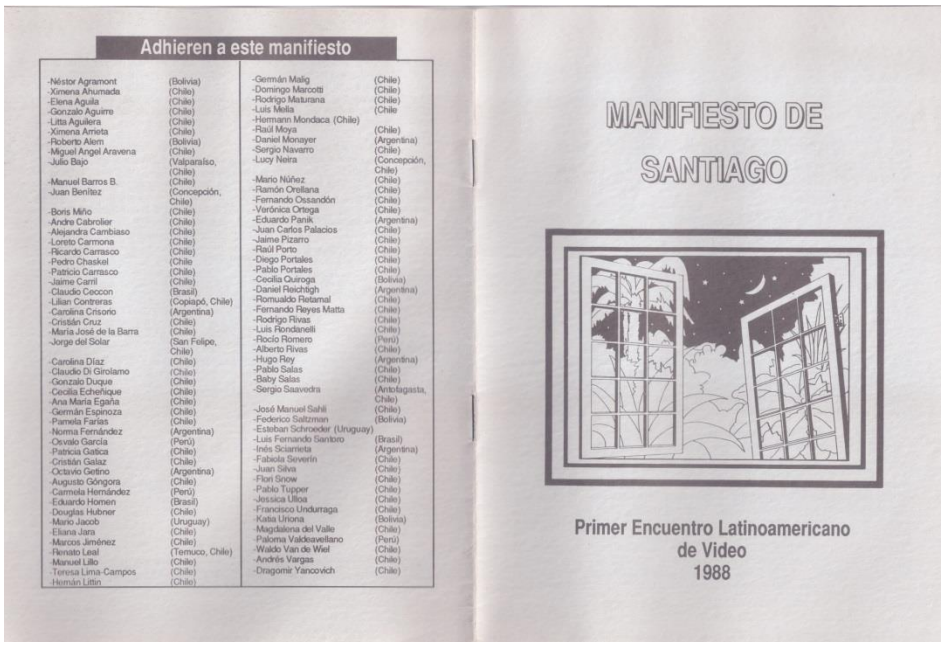
Durante las tardes, en paralelo a las discusiones del Encuentro, tuvo lugar una muestra de videos de las organizaciones participantes, abierta al público y seguida de un foro junto a los realizadores. El lugar fue la Comunidad Enrique Alvear, una casa de la iglesia Católica ubicada en la Plaza Pedro de Valdivia, en Providencia (un barrio acomodado cercano al casco histórico de Santiago). El martes se desarrolló la muestra de videos de Brasil, el miércoles de Uruguay y Argentina, el jueves de Perú y Ecuador, el viernes de Bolivia y el sábado una muestra general latinoamericana. El encuentro fue cubierto por gran parte de los medios de prensa alternativos o de oposición a la dictadura en Chile, tales como las revistas *Apsi*, *Análisis*, *Mensaje* y el diario *La Época*.

Entre las productoras y organizaciones que participaron en esta primera edición del encuentro, es notoria la tendencia hacia el uso del video como herramienta de educación y comunicación popular. En buena medida, esta línea de producción se desarrollaba en lo que se conoce como "video-proceso", una práctica de comunicación en estrecho contacto con las organizaciones sociales: articulaciones de trabajadores, pobladores, mujeres, indígenas y campesinos, entre otros. Los contenidos y resultados se elaboran de manera horizontal, con la participación directa de sus protagonistas o de los sectores que se busca representar. La idea de "proceso", en este caso, se utilizaba en oposición a la idea del video como "producto", arrojando

[13] Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi fue creado en 1983 en Cochabamba y posee un amplio repertorio de documentales antropológicos, históricos y en colaboración con movimiento de campesinos y trabajadores.

[14] El Centro de Comunicación Popular Qhana desarrolló una línea de colaboración con comunidades indígenas, trabajando con elementos de la tradición oral y con la elaboración colectiva de guiones.

así una crítica tanto al video como un bien de consumo como a la idea de obra acabada y cerrada.



Adhieren a este manifiesto

-Néstor Agramont (Bolivia)
-Ximena Ahumada (Chile)
-Elena Aguila (Chile)
-Gonzalo Aguirre (Chile)
-Litia Aguilera (Chile)
-Ximena Arrieta (Chile)
-Roberto Alem (Bolivia)
-Miguel Angel Aravena (Chile)
-Julio Bajo (Valparaíso, Chile)
-Manuel Barros B. (Chile)
-Juan Benítez (Concepción, Chile)
-Boris Miño (Chile)
-Andre Cabrolier (Chile)
-Alejandra Cambiaso (Chile)
-Loreto Carmona (Chile)
-Ricardo Carrasco (Chile)
-Pedro Chaskel (Chile
-Patricio Carrasco (Chile)
-Jaime Carril (Chile)
-Claudio Coccon (Brasil)
-Lilian Contreras (Copiapó, Chile)
-Carolina Crisorio (Argentina)
-Cristián Cruz (Chile)
-María José de la Barra (Chile)
-Jorge del Solar (San Felipe, Chile)
-Carolina Díaz (Chile)
-Claudio Di Girolamo (Chile)
-Gonzalo Duque (Chile)
-Cecilia Echeñique (Chile)
-Ana María Egaña (Chile)
-Germán Espinoza (Chile)
-Pamela Farías (Chile)
-Norma Fernández (Argentina)
-Osvalo García (Perú)
-Patricia Gatica (Chile)
-Cristián Galaz (Chile)
-Octavio Getino (Argentina)
-Augusto Góngora (Chile)
-Carmela Hernández (Perú)
-Eduardo Homen (Brasil)
-Douglas Hubner (Chile)
-Mario Jacob (Uruguay)
-Eliana Jara (Chile)
-Marcos Jiménez (Chile)
-Renato Leal (Temuco, Chile)
-Manuel Lillo (Chile)
-Teresa Lima-Campos (Chile)
-Hernán Littin (Chile)
-Germán Malig (Chile)
-Domingo Marcotti (Chile)
-Rodrigo Maturana (Chile)
-Luis Mella (Chile
-Hermann Mondaca (Chile)
-Raúl Moya (Chile)
-Daniel Monayer (Argentina)
-Sergio Navarro (Chile)
-Lucy Neira (Concepción, Chile)
-Mario Núñez (Chile)
-Ramón Orellana (Chile)
-Fernando Ossandón (Chile)
-Verónica Ortega (Chile)
-Eduardo Panik (Argentina)
-Juan Carlos Palacios (Chile)
-Jaime Pizarro (Chile)
-Raúl Porto (Chile)
-Diego Portales (Chile)
-Pablo Portales (Chile)
-Cecilia Quiroga (Bolivia)
-Daniel Reichtigh (Argentina)
-Romualdo Retamal (Chile)
-Fernando Reyes Matta (Chile)
-Rodrigo Rivas (Chile)
-Luis Rondanelli (Chile)
-Rocío Romero (Perú)
-Alberto Rivas (Chile)
-Hugo Rey (Argentina)
-Pablo Salas (Chile)
-Baby Salas (Chile)
-Sergio Saavedra (Antofagasta, Chile)
-José Manuel Sahli (Chile)
-Federico Saltzman (Bolivia)
-Esteban Schroeder (Uruguay)
-Luis Fernando Santoro (Brasil)
-Inés Sciarrieta (Argentina)
-Fabiola Severín (Chile)
-Juan Silva (Chile)
-Flori Snow (Chile)
-Pablo Tupper (Chile)
-Jessica Ulloa (Chile)
-Francisco Undurraga (Chile)
-Katia Uriona (Bolivia)
-Magdalena del Valle (Chile)
-Paloma Valdeavellano (Perú)
-Waldo Van de Wiel (Chile)
-Andrés Vargas (Chile)
-Dragomir Yancovich (Chile)

MANIFIESTO DE SANTIAGO

Primer Encuentro Latinoamericano de Video 1988

Tapa y contratapa del *Manifiesto de Santiago*, 1988.

La voluntad histórica y fundacional del grupo de videastas que participó de este Primer Encuentro quedó plasmada en el *Manifiesto de Santiago* (1988). El impreso en que se difundió este texto aparece firmado por ECO, Teatro Ictus, Grupo Proceso y Teleanálisis, pero además se incluye una extensa lista de casi cien adherentes chilenos y latinoamericanos. Queda manifiesto el afán de reconocerse como parte de la historia del cine latinoamericano y como herederos del Nuevo Cine, pues nuevamente se hace referencia al Festival de Cine de Viña del Mar de 1967. Por cierto, entre los adherentes al *Manifiesto de Santiago* encontramos a algunos cineastas de la generación del Nuevo Cine y participantes del Festival de 1967, como los chilenos Pedro Chaskel y Douglas Hubner y el argentino Octavio Getino.

El *Manifiesto* tenía como punto de partida la oportunidad que significaba el soporte video para la democracia y la comunicación popular en Latinoamérica:

> En una región que ha estado marcada por la dominación, el autoritarismo y la exclusión, constatamos el uso creciente del video por cientos y cientos de grupos animados por una vocación democrática. Su trabajo ha servido para que nuestros pueblos aparezcan por fin en las pantallas, como protagonistas del tiempo que viven y del tiempo al que aspiran (*Manifiesto de Santiago*, 1988: 3).

El texto reconoce que existe una gran diversidad de propuestas en el continente, pero insiste que en "esta diversidad, el movimiento de video, se inserta también en una perspectiva estratégica de cambio y profundización de los procesos democráticos del continente" (*Manifiesto de Santiago*, 1988: 4). Esta vertiente estratégica se basaba en la red de apoyo entre diversas organizaciones sociales, con las que colaboraban registrando sus actividades y por medio de estrategias para socializar y expandir sus programas de acción a otros lugares y contextos. La participación social en la producción audiovisual sería un aporte democrático porque implicaría el fortalecimiento de la sociedad civil y ayudaría a garantizar el derecho a la comunicación y la información de la población, especialmente de sus sectores marginales cuyas necesidades no son cubiertas por los medios masivos de comunicación.

Según declara el *Manifiesto*, "los aportes del video ensanchan el espacio comunicativo tal cual lo definían hasta ahora los medios de comunicación masivos, relevando además nuevos desafíos" (*Manifiesto de Santiago*, 1988: 8). En tal sentido, en él se recomendaban diversos tipos de articulaciones con la televisión abierta, así como una serie de acciones que permitieran mejorar la distribución del video latinoamericano. De hecho, es probable que la discusión más trascendente del Encuentro fue en torno a la estrategia era acerca de la postura que debía tomarse ante la televisión. Al menos así lo parece si observamos cómo se proyectó el asunto en las siguientes versiones del evento.

La publicidad y el marketing ganaban rápidamente terreno en el espacio televisivo latinoamericano de aquellos años. La tendencia apuntaba a la privatización de la programación, con emisoras que importaban un alto porcentaje de contenidos envasados, y cada vez más, hacia la apertura de canales privados. En el contexto de las reformas neoliberales en el continente, una fuerte transferencia tecnológica estaba convirtiendo a la televisión en el principal medio de información y entretención sobre una población que cada vez tenía más acceso a adquirir estos productos. El auge neoliberal de la televisión también implicaba un auge de la industria publicitaria, lo que se vuelve evidente, por ejemplo, en el caso chileno,

> Si en 1970 existían 53 receptores por cada mil habitantes, en 1980 hay 205; prácticamente cada hogar posee un televisor. El mercado cultural ha sido reintegrado nacionalmente bajo la égida de la televisión. Simultáneamente, la televisión -concebida en sus inicios como un servicio público bajo tuición del Estado y universidades- se orienta ahora hacia el circuito comercial, bajo la creciente pasional del financiamiento publicitario. La inversión publicitaria aumenta en Chile, entre 1971 y 1981, de 7.1 a 221.7 millones de dólares" (Brunner y Catalán, 1987: 59).

Este proceso tuvo resultados contradictorios, pues la misma industria neoliberal significó un importante desarrollo para las escenas audiovisuales locales, al inyectar nuevas fuentes de trabajo, recursos y tecnología y al estimular la formación profesional. En el caso chileno, una figura referencial fue la productora de publicidad Filmocentro, que "se convertiría paulatinamente en el lugar de confluencia de muchos realizadores que comenzaban silenciosamente a producir material audiovisual de denuncia contra los atropellos que cometía la dictadura" (Liñero, 2010: 16). Igualmente contradictorias y tensas resultaron las relaciones que se establecieron entre el uso publicitario y popular del video al nivel del lenguaje audiovisual y el establecimiento de definiciones éticas en torno a la posibilidad de trabajar con grandes empresas y otros grupos de poder.

Hernán Dinamarca, en su estudio sobre el video en Latinoamérica, señala que la publicidad era el "sector económicamente líder la utilización del instrumento [el video] y, en su rol de unilateral financiadora, ocupa una buena parte de la programación en la actual industria televisiva" (1991: 14). Ante las propuestas del movimiento de video que apuntaban a la liberación y democratización de la información, la publicidad y la televisión aparecían, generalmente, como agentes alienantes. Para Augusto Góngora, "en la televisión, 'el espectáculo de la realidad' fue sustituido por 'el mundo del espectáculo', con pretensiones de convertirlo en 'la realidad'" (Góngora, 1988). Cabe destacar que esto lo decía como uno de los responsables de Teleanálisis, una productora de reportajes de "contrainformación" que, por lo demás, seguía formal y técnicamente el modelo de los noticieros de televisión.

El *Manifiesto* registra también la dificultad de establecer definiciones políticas para un movimiento latinoamericano lo que se tradujo en disputas semánticas y estratégicas que se proyectarían en el tiempo. En el movimiento se daban cita líneas de trabajo muy diversas. Existían agentes ligados a procesos de microcomunicación y de comunicación popular en el seno de organizaciones y movimientos sociales; creadores que utilizan el video como herramienta pedagógica (Cuba, por ejemplo, a mediados de los ochenta adoptó la política de dotar a los centros de estudios superiores con equipamiento de video); también estaban quienes lo utilizan para el registro y memoria de los conflictos sociales; para otros el video era una herramienta de estudio antropológico (en Bolivia, por ejemplo, las comunidades indígenas están muy presentes en el medio audiovisual). Y así podríamos continuar una larga lista.

Una discusión semántica pero con importantes consecuencias parece haber acaparado una parte de las discusiones: la distinción entre comunicación alternati-

va y popular. En una nota de prensa, los organizadores del Encuentro declaraban: "Como somos productores independientes nuestros montajes no son comerciales, están destinados a un público que tras ver las obras, las comenta y las reflexiona y por lo tanto, tienen una mirada diferente de la realidad y la cultura. Por eso somos alternativos" ("No hacemos televisión de guerrilla", 1988: 27). En ese entendido fue el que el evento se convocó como Primer Encuentro de Video Alternativo y así aparece en el programa y la prensa. Sin embargo, en el folleto en que luego se publica el *Manifiesto de Santiago* se lo llama simplemente "Primer Encuentro Latinoamericano de Video" y así se nombraron las versiones que siguieron.

Al parecer, algunos videastas no se identificaron con la designación de "video alternativo", en la medida que trabajaban más cerca de la categoría de "video popular". De acuerdo a Hernán Dinamarca, la comunicación alternativa y la comunicación popular apuntaban a un horizonte similar, pero diferían en sus énfasis y estrategias. Mientras que la primera espera constituirse en un contraste respecto a la comunicación hegemónica masiva, la segunda se enfoca en la comunicación más localizada y sectorial. Más que una cuestión semántica sobre la categoría o definición, el asunto era un tema político: apuntar a la televisión masiva y la distribución comercial o bien resistir desde una comunicación popular de base. Esto implicaba decidir el modo de inserción en la esfera pública, el grado de incidencia en una escala masiva, la relación con la televisión y, también, la pertinencia de extenderse a otros circuitos. En tal sentido, en el caso chileno resulta notoria la participación de realizadores audiovisuales provenientes de campos como el periodismo y la publicidad en varias versiones del Festival Franco-Chileno de Video Arte organizados por el Instituto Chileno-Francés entre 1983 y 1994, que constituyó otro polo que aglutinó a los videastas del periodo.

Guardando las distancias, en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano se habían producido debates análogos. Tradicionalmente se contrastaron las estrategias del Cinema Novo brasilero, basadas en la producción y distribución comercial, y el Grupo Cine Liberación argentino, que propugnaba un cine de guerrilla de distribución clandestina. Por cierto, este tipo de discusiones se relacionaba con los contextos de producción de cada país (el grado de censura era fundamental, por ejemplo) y los objetivos de los videastas (si apuntaban a públicos urbanos integrados a la modernización o a audiencias rurales).

Algunos videastas buscaron otros conceptos que señalaran las singularidades del movimiento y fue así como se comenzó a utilizar la categoría de Espacio Audiovisual (EA), para aludir, en palabras de Octavio Getino, "a la confluencia del cine, con la televisión y el video, este último una tecnología a través de la cual se produ-

cían y difundían muchas más imágenes en movimiento que en cualquier otro medio" (Steiber, 2011). De acuerdo a Dinamarca, esta noción fue utilizada a mediados de los ochenta en los países europeos (Dinamarca, 1991: 22), en el marco de una rearticulación tecnológica, política, económica, legal y simbólica de la difusión de imágenes en movimiento en la esfera pública. En particular, la idea de Espacio Audiovisual surgió para discutir el rol del Estado y la sociedad civil ante la creciente privatización de los medios de comunicación.

Cuando surgieron, a mediados de la década del 70, los equipos semiprofesionales U-matic y de los equipos domésticos VHS se inició un cambio rotundo, especialmente al interior de la hegemonía sobre la producción audiovisual que poseían los canales de televisión. Como señala Dinamarca: "la tecnología video revolucionó la producción de programas en la industria de la Televisión al permitir la grabación y el registro permanente, abriendo paso a la edición electrónica que utiliza el lenguaje narrativo heredado del cine" (Dinamarca, 1991: 31). De esta manera se desplazaban los programas en vivo y en directo cuya producción estaba en manos de los mismos medios que emitían el producto, en ese sentido el video vino a democratizar y, de alguna manera, rompió con la concentración en las industrias televisivas del proceso de producción, incorporando nuevos actores independientes.

No obstante, entre la televisión y movimiento de video existía una desconfianza ideológica mutua que, de acuerdo a Luis Fernando Santoro, "provenía de la época del Nuevo Cine Latinoamericano" (citado en Dinamarca, 1991). Esto implicó que existieran realidades muy diferentes en la región respecto a la integración del video independiente en la región. Cabe preguntarse, de todas maneras, hasta qué punto la desconfianza ideológica por parte de la televisión hegemónica hacia el movimiento de video se debía a su potencial democratizador de la producción, distribución y recepción de las imágenes en movimiento.

Las propias transformaciones tecnológicas de la televisión supusieron, no obstante, nuevos oportunidades que también estuvieron presentes en las estrategias y debates del movimiento de video. A la frecuencia de alta banda VHF (la banda de emisión tradicional a nivel nacional) se le agrega la baja banda UHF que permitía transmitir a nivel regional, al mismo tiempo que se introducía la televisión por cable en la región. Ambos factores incentivaron una creciente producción audiovisual independiente que aspiraba a emitirse por televisión.

Uno de los primeros grupos que quiso aprovechar estas transformaciones fue TV dos Trabalhadores, al proyectar la primera emisora televisiva UHF autogestionada, con una programación definida por el Partido de Trabajadores en conjunto a diversos sectores de la sociedad civil paulista. El proyecto jamás se concretó debido

a dificultades en la legislación brasileña. En Chile también hubo licitación de bandas UHF y el Centro el Canelo de Nos se adjudicó una frecuencia para transmitir por banda UHF. No obstante, el proyecto tampoco se concretó debido a los altos costos y las bajas expectativas de rentabilidad.

El alcance regional que alcanzaron estas discusiones, estratégicas y terminológicas, fueron algunas de las consecuencias más importantes del Primer Encuentro Latinoamericano de Video y, como tales, se proyectaron en las siguientes versiones que se realizaron de este evento. El segundo se realizó en Cochabamba en 1989 con más 173 participantes que representaban organizaciones de toda la región.

En el Tercer Encuentro Latinoamericano de Video, realizado en agosto de 1990 en Montevideo, se incorporó una dinámica inédita, "la participación de directivos de televisoras europeas y organismos de cooperación que dialogaron con los productores sobre co-producción, mercado y solidaridad" (Dinamarca, 1991: 194). Esta medida generó la desconfianza de ciertos sectores acerca de la relación con la industria televisiva, que para algunos entraba en contradicción con los lineamientos fundamentales anotados tanto en el *Manifiesto de Santiago* como en la *Declaración de Cochabamba*. En ese sentido, los cruces entre el video, el mercado y la industria cultural que promovía el encuentro en Montevideo, generaron una tensión entre dos visiones dentro del movimiento que representaban, en términos generales, caminos contradictorios para la inserción del video en el Espacio Audiovisual: "por un lado, en la sociedad civil o mundo popular; por otro, ingresar a los circuitos industriales que abre la innovación tecnológica y los nuevos contextos políticos" (Dinamarca, 1991: 202).

Debido a estas y otras tensiones, el cuarto Encuentro proyectado en São Paulo en 1991 fue suspendido por los propios brasileros. La cuarta versión recién se vino a desarrollar en Cuzco en 1992 y la quinta en Río de Janeiro en 1993. A esas alturas, las tensiones internas y externas comenzaron a desdibujar el movimiento latinoamericano que se proyectó entre 1987 y 1988. Las nuevas geografías del poder que emergían tras la post-dictadura, el auge del neoliberalismo, el aparente fin de la Guerra Fría y el imparable avance de la televisión parecen haber bajado la intensidad de un movimiento utópico que buscó generar en Latinoamérica un espacio democrático de producción y distribución de imágenes en movimiento.

Bibliografía

Brunner, José Joaquín y Catalán, Carlos (1987): *Industria y mercado culturales en Chile: descripción y cuantificaciones*, Santiago, Flacso.

De la Fuente, Alejandro y Guerrero, Claudio (2017): *El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993*, Santiago, Cineteca Nacional de Chile. Publicación digital. 17 dic. 2017 <http://www.ccplm.cl/sitio/grupo-proceso-2/>

Dinamarca, Hernán (1991): *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio Audiovisual*, Santiago, Centro Canelo de Nos.

Góngora, Augusto (1988): "Videos alternativos: Las imágenes de un país invisible". *Mensaje*, nº 368: 155–159.

Liñero, Germán (2010): *Apuntes para una historia del video en Chile,* Santiago, Ocho Libros Editores.

Santoro, Luiz Fernando (1989): *A imagen nas maos,* Sao Paulo, Summus editorial.

Steiber, Marcela (2011): "Octavio Getino, cofundador del Grupo Cine Liberación, investigador y activista del cine y la cultura: 'La vida del hombre transcurre entre lo deseable y lo posible'", *Página 12*, 17 de octubre.

VV. AA. (1988): *Manifiesto de Santiago. Primer Encuentro Latinoamericano de Video,* Santiago, s.d.

S/A, "En Santiago Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo", *Mensaje*, nº 368.

——— (1988): "No hacemos televisión de guerrilla", Santiago, *La Época*, 30 marzo 1988, pág. 27.

——— (1990): Grupo 'Proceso' videos para la gente", en *Análisis,* 29 enero.

Disrupciones y renovaciones en animación argentina: el caso de *2 Metros*

ALEJANDRO R. GONZÁLEZ
Universidad Nacional de Villa María / Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El presente trabajo focaliza sobre el corto animado 2 metros (2007) co-dirigido por Javier Mrad, Javier Salazar y Eduardo Maraggi; con la intención de aportar a la construcción conceptual del campo de la animación argentina.

En un rápido repaso de la producción audiovisual animada en Argentina desde 1917 – año de "nacimiento" de la animación en nuestro país hasta la década del '90, observaremos que nuestra filmografía animada posee una fuerte impronta de dibujo – y las diversas técnicas de animación que utilizan dibujos – en detrimento de otras técnicas con referentes más fotográficos / fotorealistas (pixilación, stop motion, CGI, etc.). El término "animación argentina" se presenta casi como un sinónimo de "dibujo animado"; y esta descripción es particularmente ajustada en lo que respecta a la vertiente comercial / industrial de la animación, integrada por largometrajes ficcionales y cortos publicitarios. A partir de la década de '90 esta situación evoluciona, por diferentes factores, y observamos un numeroso despliegue de nuevas voces con perfiles más autorales y la utilización de técnicas menos tradicionales.

En este contexto surge el cortometraje 2 Metros, realizado en técnica stop motion corpóreo, pero con un uso particular de la misma en cuanto a la construcción espacio – temporal fílmica, que significa una renovación y un aporte particular al campo de la animación argentina.

Animación en Argentina

El hito fundacional de la animación en Argentina lo constituye el estreno de *El Apóstol* de Quirino Cristiani el 9 de noviembre de 1917 en el cine Select de la ciudad de Buenos Aires[1], película que fue tardíamente reconocida como el primer largometraje de animación del mundo (Bendazzi, 1983; Mell, 1986; Manrupe, 2004). Este temprano origen de la animación en Argentina haría suponer que esta forma audiovisual ha tenido un extenso desarrollo en nuestro país; pero desafortunadamente éste no es el caso: La trayectoria de la animación argentina es una de las más extensas e influyentes de América Latina, pero en comparación con la producción de acción en vivo se encuentra en una situación desventajosa. Podemos identificar algunas causales de esta situación, tales como el aislamiento (tanto geográfico como disciplinar) de los realizadores que trabajan el audiovisual animado; y la escasa tecnología específica para animación existente en el país; entre otras. Luego del importante inicio de "El Apóstol" las experiencias en animación se desarrollaron en forma aislada y discontinua, de manera tal que los realizadores y/o microemprendimientos productivos dedicados específicamente a animación conformaban un pequeño grupo en relación a sus pares de acción en vivo, y su ubicación geográfica se limitaba a la ciudad de Buenos Aires. Si enumeramos a los principales referentes de la animación en nuestro país en el período 1917 – 1950, la acotada lista sólo incluiría a Quirino Cristiani, Andrés Ducaud, Federico Valle, Juan Oliva, Tulio Lovato, Jorge Burone Bruché.

El arribo de la televisión a Argentina en la década del '50 genera numerosos cambios. La gran demanda publicitaria televisiva favorece a la animación como forma audiovisual de preferencia; lo cual trae aparejado un fuerte impulso hacia la producción de esta forma audiovisual. Surgen numerosas microempresas productoras dedicadas específicamente a la animación publicitaria, cuyos películas impactan sobre la sociedad y provocan renovaciones en los modos de recepción y consumo. En simultáneo, confluyen además nuevos públicos y nuevas voces con interés en el audiovisual a través de la conformación de los movimientos cineclubistas. Durante las décadas del '60 y del '70 la producción animada argentina se consolida, surge la primera asociación / cámara de la industria de la animación[2]; se identifica produc-

1 Si bien "El Apóstol" no fue la primera animación argentina – el propio Cristiani había desarrollado otras experiencias animadas previo a este film, y se desconoce hasta el momento cuán expandida estaba la práctica de la animación en nuestro país – el carácter paradigmático de este largometraje en la historia de la animación mundial lo instituye como hito.

2 AARCA, Asociación Argentina de Realizadores de Cine de Animación.

ción animada en el interior de país[3] – ya no sólo Buenos Aires - ; y se estrenan los primeros largometrajes animados. A través de su productora, Don Manuel García Ferré genera animaciones para toda la familia, y su nombre se instala en el común de la gente como la respuesta argentina a Disney.

En la década del '80 la animación se inserta en las aulas, porque empieza a ser objeto de estudio en los distintos niveles de la enseñanza, tanto del ámbito público como del privado (González, 2012). Las tecnologías audiovisuales incorporan al video y la computadora como herramientas de trabajo, y una nueva generación de individuos logran acceder a la producción audiovisual animada. Y a partir de los '90 entramos en un ciclo que podría caracterizarse como de "explosión" animada, provocada principalmente por la manera en que Internet interviene como medio y soporte de los distintos géneros animados. En la actualidad el panorama audiovisual animado se percibe como muy dinámico, con un gran número de actores en este campo, y con un destino promisorio que involucra lo transmedial.

Resulta interesante destacar que en todo este período, la técnica de animación más representada es la técnica de animación de dibujos en sus distintas variantes: animación por recorte, animación con celuloide, animación 2D, etc. La tradición de animación local, y la enseñanza de animación, ha focalizado principalmente en esta técnica frente a otras. El término "animación argentina" durante el siglo XX se presenta casi como un sinónimo de "dibujo animado"; y esta descripción es particularmente ajustada en lo que respecta a la vertiente comercial / industrial de la animación, integrada por largometrajes ficcionales y cortos publicitarios.

La animación *stop motion* de elementos corpóreos en Argentina

La noción de stop motion como técnica es muy amplia e imprecisa[4], puesto que el común de los animadores denomina stop motion a técnicas que proponen resultados visuales muy diferentes: se denomina así a un espectro que va desde la animación de recortes de *El Apóstol* a la animación de muñecos articulados en *Kubo y la Búsqueda del Samurai* (2016, Travis Knight). A fin de acotar este universo, en este ensayo consideraremos únicamente a la animación stop motion de elementos corpóreos (muñecos con o sin estructura articulada, objetos preexistentes, etc.). De

3 Luis Bras en Rosario, Bernardo Vides Almonacid en Tucumán, Guillermo López y Miguel de Lorenzi en Córdoba, entre otros.

4 Si bien reconocemos esta zona indefinida, proponer una definición de animación stop motion escapa a los objetivos de este trabajo.

esta manera, películas como *El Apóstol* que utilizan figuras recortadas y emplean técnicas más vinculadas al dibujo, se encuentran excluidas de nuestro recorte.

A lo largo de este primer siglo de animación argentina, las experiencias en stop motion corpóreo han sido muy limitadas. En el primer momento del desarrollo animado (previo a la TV) se encuentran ciertas referencias a la producción de cortometrajes del matrimonio checo de Karel Dodal e Iréna Dodalova (Mell, 1986)5, que escapando de los campos de concentración tuvieron una breve estadía en nuestro país, para luego emigrar a Estados Unidos. Y también es de destacar la producción de animación en muñecos de Carlos González Groppa (Manrupe, 2004), que luego de desarrollar una breve pero intensa producción audiovisual en stop motion en nuestro país, emigra a Estados Unidos. Otros antecedentes lo conforman algunas experiencias aisladas de Rodolfo Sáenz Valiente en su producción publicitaria; el fragmento de la vaca estudiosa en *SOS Gulubú* (Susana Tozzi, 1994); y la producción de escuelas6. Como podemos observar, el stop motion con corpóreos es una técnica que no posee demasiada tradición en nuestro país. A partir de la década de '90 esta situación evoluciona, y en el siglo XXI observamos un numeroso despliegue de nuevas voces en el campo animado con perfiles más autorales, que optan por emplear técnicas de animación alternativas a la de la producción industrial. Es aquí cuando el stop motion se transforma en una de las técnicas más elegidas (González y Siragusa, 2013). Representantes actuales de esta coyuntura son los animadores Juan Pablo Zaramella, Santiago Grasso, Juan Manuel Costa, o el director referente del caso que nos ocupa, Javier Mrad.

El caso de *2 Metros*

En este contexto, nos interesa detenernos en una película del campo de la animación de autor local. Se trata de *2 Metros*, un cortometraje de seis minutos codirigido por Javier Mrad, Javier Salazar y Eduardo Maraggi en el año 2007.

El cortometraje surge en forma colaborativa entre los tres directores y el animador principal, Juan Manuel "Becho" Lo Bianco. Los directores Mrad, Salazar y

5 Mell (1986) sugiere que el matrimonio Dodal serían los primeros en desarrollar animación *stop motion* de muñecos en Argentina. En la Muestra de Animación Argentina en el Festival Internacional de Animación de Annecy del año 1993, curada por Caloi en su Tinta, se incorporó un cortometraje en stop motion de autor y fecha desconocidos, el cual fue reeditado y titulado *La Gran Carrera* y datado en la década del '30. Desconocemos sobre qué evidencias se realizaron estas acciones.

6 El *stop motion* corpóreo posee cualidades táctiles que lo vuelven particularmente interesante en la enseñanza de la animación, sobre todo en talleres para niños.

Maraggi son socios en diversos emprendimientos productivos audiovisuales, tales como la productora Medialuna y Banzai Films[7]. De los tres, Mrad es quien posee una trayectoria más vinculada a la producción animada.

Javier Mrad nace en Buenos Aires en 1969, y a la temprana edad de diecisiete años ingresa a trabajar a Proartel (Canal 13 de Buenos Aires, luego Artear). Cursa estudios de diseño gráfico en la UBA, pero abandona la carrera sin recibirse. En 1990 Mrad genera el primer departamento de identidad visual de una emisora argentina, el Centro de Arte Electrónico, siendo responsable de distintas secuencias de títulos de programas y de toda la identidad de la programación de Canal 13 y TN. Luego de trece años de trabajo en Artear, Mrad decide independizarse y establece su propio estudio de animación llamado Medialuna, el cual se especializa en el diseño de imagen corporativa para televisión.

En 2005 integra como socio fundador Banzai Films, empresa dedicada a la producción de cortos y series de animación. A partir del 2007 Mrad se retira de la producción comercial para dedicarse a la realización de cortos animados de autor, y la codificación de software experimental sin fines de lucro. Actualmente se dedica a la docencia universitaria, y colabora en las producciones del estudio porteño Can Can Club.

El sello personal de Mrad en sus producciones de diseño audiovisual / motion graphics es evidente, e impulsa un quiebre estético en la televisión argentina en la década del '90. Por ejemplo, su trabajo en la secuencia de títulos de la telenovela *Montaña Rusa* (1994 – 1996), realizado con espontaneidad en animación *stop motion* de recortes, irrumpe con frescura en un momento donde el flujo televisivo sólo piensa en títulos sobreimpresos mediante un videograph.

La película que nos ocupa, *2 Metros*, cuenta una anécdota de una absoluta simpleza: dos seres luchan por un objeto, uno de ellos lo domina, el otro se lo disputa. En la lucha, el objeto cae al mar. Uno de los seres se lanza a buscarlo, y se ahogaría de no ser que su contrincante lo rescata. Fin.

La temática de la película enfoca en la amistad entre dos seres iguales, pero diferentes.

Lo interesante de esta película radica, en primer término, en su propuesta visual / espacial; y en segundo término en el tipo de resignificación lograda sobre lo visual a partir de la animación misma. Los dos seres / personajes que se disputan el

7 Medialuna es una de las primeras productoras argentinas dedicadas específicamente al diseño de packaging audiovisual / on air design (secuencias de títulos, isologotipos animados, sistemas gráficos para programas y/o canales de televisión, etc.). Banzai Films surge como una extensión de Medialuna, pero dedicada a la producción de contenidos y propiedades intelectuales específicamente de animación.

objeto son un perro y un pequeño animal reptante (¿Un caracol, quizás?), y el objeto que se disputan es una pelota. Pero toda esta construcción de sentido – la lectura que decodifica lo que se ve en pantalla como perro, animal, o pelota – son interpretaciones realizadas por el espectador sin considerar en primer término a los aspectos morfológicos propios de la construcción física de los personajes, sino que son características brindadas por la animación propiamente dicha, por el tipo de movimiento en sí que se ha construido. En principio podríamos considerar que los personajes caen en la lógica del *ready – made*: no se trata de muñecos articulados construidos para la película que guarden semejanza a animales o perros; sino que los personajes y el entorno donde se ubican son objetos comunes cotidianos, que han sido seleccionados para conformar los personajes: Tanto el "perro" como el "animal reptante" son dos tipos de cintas métricas, y la "pelota" que se disputan es un reloj. La caracterización del personaje a partir del movimiento se impone sobre la identificación que realizamos del objeto propiamente dicho; pero ambas lecturas coexisten: El personaje es simultáneamente una cinta métrica y un perro.

En la construcción espacial del corto también se reitera la misma dualidad disruptiva. Identificamos el espacio donde se encuentra el personaje, pero la noción de arriba / abajo y adelante / atrás es forzada en función de la necesidad expresiva. Los directores han puesto especial énfasis en generar un espacio diegético alejado de la propia referencialidad de la imagen fotográfica; pero brindan numerosos índices sonoros para poder generar espacialidad. Los sonidos referenciales contextuales – tales como el ladrido del perro, el sonido del mar – señalan ambientes y espacios con precisión; y se entrelazan con otros sonidos más arbitrarios (no referenciales) que brindan una rítmica musical.

La película *2 Metros* fue exhibida en numerosos festivales y muestras de cine, video y animación, logrando numerosos reconocimientos. En el ámbito argentino, *2 Metros* recibió una Mención Especial del Jurado Internacional en el Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA07, y obtuvo una nominación a los Premios Cóndor de Plata en la categoría de Mejor Cortometraje, entre otros galardones. A continuación de *2 Metros*, Mrad dirige *Teclópolis* (2009), una fábula distópica futurista. Es posible observar muchos puntos de contacto entre ambas, y una maduración de estilo de parte del director.

A modo de cierre

En el contexto de la animación argentina, encontramos que *2 Metros* tiene una acción doblemente disruptiva.

En primer término desde la elección del *stop motion* como técnica, puesto que rompe con la tradición del dibujo animado, fuertemente arraigada desde los inicios de la animación argentina e institucionalizada a partir de las producciones de corte industrial.

En segundo término, *2 Metros* plantea además un quiebre particular sobre la propia tradición del *stop motion* en nuestro país. Al alejarse de la figuración, focaliza específicamente sobre la animación y su poder transformador. El recurso de *2 Metros* no es novedoso[8] en el contexto de la animación a nivel mundial, pero resulta particularmente renovador en el campo de la animación argentina.

Por último es interesante destacar además que esta producción audiovisual, diseñada por tres directores provenientes de la "industria" (y donde también puede apreciarse la influencia de su animador principal) puede considerarse una producción autoral. La película se exhibe en pantallas alternativas a los circuitos comerciales, pero pantallas que conforman el sistema del arte de la animación y la validan en ese entorno. De esta manera, sujetos externos a lo que habitualmente se considera el arte animado provocan un quiebre en el campo del arte. Lo vanguardista provendría, entonces, como una respuesta o consecuencia al propio entorno donde estos sujetos / animadores / artistas desarrollan su práctica cotidiana.

Bibliografía

Bendazzi, Giannalberto (1983): *Due volte l'oceano. Vita di Quirino Cristiani, pionieri del cinema d'animazione,* Pavia, La Casa Usher.

González, A. (2012): La enseñanza de la animación en Argentina. Publicado en Romano, Silvia (Ed.). *Actas del III Congreso de ASAECA – Córdoba, 2012*. Disponible on line en : http://www.asaeca.org/aactas/gonzalez__alejandro_-_ponencia.pdf

González, Alejandro R. y Siragusa, Cristina (2013): *Poéticas de la animación argentina 1960 – 2010: Córdoba, Rosario y Buenos Aires*, Córdoba, La Barbarie.

8 Uno de los cortometrajes más paradigmáticos de Norman McLaren, *A Chairy Tale* (1957), propone una exploración del vínculo entre un lector y la silla sobre la que intenta sentarse. *2 Metros* continúa esta tradición de animar objetos reales y antropomorfizarlos desde la animación propiamente dicha.

Manrupe, Raúl (2004): *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires, Libros de Rojas.

Mell, Natacha (1986): *Cine de animación en la Argentina,* Buenos Aires, Museo del Cine "Pablo Cristian Ducrós Hicken". Inédito.

Ficha técnica

Título: *2 Metros*. Técnica: animación stop motion de objetos con postproducción digital. Dirección: Javier Mrad, Javier Salazar, Eduardo Maraggi. Animación: Becho Lo Bianco. Dirección de Animación: Javier Mrad. Música original: Pablo Paz. Dirección de arte: Javier Mrad. Montaje: Eduardo Maraggi, Diego Primero. Storyboard: Javier Salazar. Online: Diego Primero. Producción: Melisa Martínez de San Vicente. Postproducción: Diego Primero. Idea original: Javier Mrad. Guión: Javier Salazar, Eduardo Maraggi, Javier Mrad. Diseño de Títulos: Ana Burroni. Productora: Banzaifilms.

La infancia como estrategia narrativa en *Twin Peaks* (David Lynch, 2017)

EUGENIA GUEVARA
Universidad Argentina de la Empresa

Resumen

Twin Peaks, la serie que David Lynch estrenó en 1990, viene a culminar en 2017 con una tercera temporada que posee la particularidad de que el personaje principal, el agente del FBI Dale Cooper, aparece desdoblado en tres personajes, o "dobles". A grandes rasgos, podríamos hablar de uno malo, otro bueno y un tercero que manifiesta, en apariencia al menos, todas las características propias de la infancia: acaba de nacer (aunque se trata de un re-nacimiento) como Dougie Jones, no sabe hablar, ni comer, ni satisfacer sus necesidades fisiológicas. Al mismo tiempo, el juego resulta ser estimulante para él y vive un interesante proceso de aprendizaje donde un niño es quien lo instruye. Considerando que cine e infancia, a partir de André Bazin en adelante, ha sido una relación muy fructífera tanto para pensar la ontología del cine como la de la infancia, nos proponemos realizar una lectura en estos términos de este personaje híbrido que posee la exterioridad física de un adulto, pero el comportamiento de un niño. De la misma forma que el niño en el cine aparece como un misterio imposible de descifrar, tampoco es posible saber qué esconde Dougie Jones, un niño con fachada de adulto. Nos interesa ahondar en los sentidos posibles del empleo de esta "infantilización" del protagonista, en el marco del cine del director, poco afecto, salvo excepciones a poner en escena a la infancia.

En este trabajo intentamos reflexionar a partir de un personaje de la tercera temporada (y última) de la serie *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch, de 2017. Teniendo en cuenta la forma axiomática de hablar de un film, según la propuesta de Alain Badiou (2005:30), esto es "examinar las consecuencias del modo propio en que una idea es tratada así por ese film", creemos que el trayecto del personaje Dougie Jones resulta atractivo para observar y analizar la forma en que el concepto de infancia se presenta en la serie. Creemos que en Dougie Jones, el "ser niño" o siguiendo Deleuze, el "devenir niño" (2005), es un rasgo de identidad muy definido, en el que nos interesa profundizar.

Convertida en una reciente área del saber, los interdisciplinarios "estudios de la infancia" permiten explorar desde diferentes perspectivas la categoría de infancia y sus posibilidades inagotables. En este caso, recurriremos a la filosofía, a partir de Walter Benjamin y Giorgio Agamben; así como también a André Bazin, el filósofo del cine, pionero en abordar el tópico "cine e infancia".

Regreso a Twin Peaks

Twin Peaks se estrenó en 1990 por la cadena norteamericana ABC. Tuvo dos temporadas, la primera de 8 y la segunda de 22 capítulos. Se suspendió y dejó de emitirse en septiembre de 1991 debido a los bajos índices de audiencia, luego de su éxito inicial. Veinticinco años después, David Lynch, consagrado director de culto, y Mark Frost, el co-guionista original, retoman la historia en esta tercera temporada llamada *Twin Peaks: El regreso* producida para Showtime. Fueron 18 capítulos de una hora de duración aproximada que se emitieron semanalmente.

Dirigida en tu totalidad por Lynch, a diferencia de lo que ocurrió en la temporada 2, donde lo hizo en pocos capítulos, la serie no solo se exhibió por televisión, también fue programada en teatros y en el Museo de Arte Moderno. En el marco de la producción reflexiva que generó, por parte de la crítica y los fanáticos, se produjo un debate interesante sobre su pertenencia al cine o a la televisión.[1]

La historia transcurría en un pueblo de montaña llamado Twin Peaks, donde habían asesinado a la adolescente Laura Palmer. El detective del FBI Dale Cooper, el héroe y protagonista, llegaba para investigar. La trama mutaba de una estructura narrativa clásica que entrelazaba al policial con toques cómicos, a lo fantástico y lo inesperado. Pronto, la búsqueda del asesino de Laura Palmer dejaba de ser el obje-

[1] La incluyeron como mejores películas de 2017 *Cahiers du cinema* (N °1) y la encuesta de críticos en *Sight & Sound* (N °2).

tivo y la serie se centraba en la lucha entre el bien y el mal, que es el tema más importante de *Twin Peaks: el regreso,* una serie que entra y sale de los géneros; de lo clásico, lo moderno y lo posmoderno; del teatro y del recital en vivo; de las artes plásticas y las vanguardias.

La acción se retoma donde finaliza en 1991, en las entrañas de La Logia Negra, un lugar de otro mundo (infierno, purgatorio, limbo), en contacto y en conflicto con el mundo de lo "real", donde queda atrapado el agente Cooper, o más bien, el buen agente Cooper, porque un doble suyo (un doppelganger) lleno de maldad sale en su lugar. Veinticinco años después, el buen Cooper intenta volver al mundo del agente especial del FBI, pero para lograrlo necesita que el Cooper malo regrese a la Logia Negra. El Cooper malo tiene sus propios planes, se resiste y el Cooper bueno termina ocupando un envase transitorio: el cuerpo del empleado de seguros de Las Vegas Dougie Jones.

Dougie aprende a hablar

En el caso de Dougie Jones, un hombre mayor de 50 años, lo infantil no puede considerarse desde criterios objetivos como lo biológico o lo jurídico. Dougie es transición, lo que forma parte de la esencia de la infancia. Además, adquiere capacidades que lo constituyen como sujeto, como hablar. Siguiendo la etimología de infancia, que proviene del latín *infans-ntis, que si*gnifica literalmente 'no hablante', Agamben afirma que el sujeto se constituye en el lenguaje y a través del lenguaje. Esto conlleva la apropiación de la experiencia "muda" de la infancia, que no desaparece en la vida adulta si no que permanece y es la que intentaremos reconstruir, a través de la memoria.

Para el análisis de Dougie Jones tomamos los capítulos del 3 al 16[2], donde lo vemos nacer, crecer, madurar y morir. En paralelo, existen otras subtramas protagonizadas por niños o relacionadas con la infancia, que pondremos en diálogo con la concepción de infancia que encarna Dougie.

¿Cómo nace y crece Dougie? Cuando el buen Cooper sale de la Logia Negra, viaja por terrenos surrealistas, conducido por la electricidad, mientras en Las Vegas, el Dougie Jones original, de saco verde y pantalón marrón, finaliza su encuentro con una prostituta. En un instante, es abducido por un enchufe que va a devolver en su lugar al buen Cooper que permanecerá recostado en el piso, recién nacido, con su

[2] La excepción son el E 8 y el E 14. En el E 12, la aparición de Dougie se limita a un plano.

traje negro de agente del FBI. Cuando la prostituta lo ve, nota el cambio, pero no le presta atención. Termina de vestirlo, lo lleva en su auto, lo deja en la puerta del Casino donde le repite: "Pide por ayuda". Y eso es lo Dougie hace: repetir y pedir ayuda.

En el Casino ve a un jugador ganar en el tragamonedas. El hombre grita "*Hello!*" y hace un gesto estrafalario. Dougie, que habita más bien un umbral entre dos mundos, tiene un poder que le permite ver cuáles son las máquinas que tienen premio asegurado. Así va insertando monedas en cada una, moviendo la palanca, ganando, y gritando "*Hello!*" y haciendo un gesto estrafalario en repetidas oportunidades. Imitación y repetición le hacen ganar casi 500 mil dólares.

Imitando y repitiendo, es como se adquiere el lenguaje, Dougie aprende quién es y donde vive. Tiene una familia: su esposa, Janey E. lo recibe enojada porque ha estado ausente por días, pero olvida todo al ver el dinero. Es protectora como una madre, y Sonny Jim, su hijo, se convierte en un maestro y un compañero de juegos. Arrastrado por el mecanismo de lo cotidiano, Dougie es llevado a su trabajo en la compañía de seguros, donde sin necesidad de tener que hablar, y de la misma forma que ganó en el Casino (viendo lo que solo él puede ver) desarticula una red interna de corrupción, lo que lo convierte en un héroe para su jefe.

Poco a poco, del mundo le llegan reminiscencias: el café y el pastel de cerezas, la bandera americana, unos zapatos rojos de mujer, las placas policiales y una estatua de James Stewart en *La historia del FBI* (1959).[3] También se emociona al ver de lejos a Sonny Jim, al escuchar una canción interpretada al piano, y reacciona a la sonoridad de ciertas palabras. En el capítulo 10, Dougie tiene relaciones con Janey E, lo que acelera su proceso madurativo.

En el capítulo 11, escucha una expresión ("*damn good*") que usaba constantemente el agente Cooper., lo que es decisivo. En el capítulo 15, Dougie mira *Sunset Boulevard* por televisión, mientras come uno de sus pasteles. En pantalla Cecile B deMille dice: "Hay que llamar a Gordon Cole". Al escuchar el nombre de Gordon Cole, su jefe del FBI, Cooper toma conciencia y busca la salida. Introduce el tenedor en un enchufe lo que produce un cortocircuito que lo deja en coma y cuando despierta, ya es "ciento por ciento" el agente Cooper (cap. 16) y su capacidad de hablar.

[3] En uno de libros que complementan la historia (*Twin Peaks* fue pionera en su carácter transmedial, desde los 90), *Mi life my tapes: the autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooer* (1991), Cooper cuenta que en su habitación de infancia tenía un póster de esta película en la cabecera de su cama.

Las infancias de Dougie

Una de las lecturas más recurrentes que se ha hecho de Dougie tiene que ver con la infancia. "Es un niño descubriendo el mundo, y también es un ser carente que busca algo que desconoce y donde los demás, como en un espejo, reflejan lo que quieren ver…" (Vaca, 2017).

Desde nuestro punto de vista en Dougie, integrante de una familia nuclear, que ha trastocado sus roles pero que intentará reequilibrarlos, encarna una visión de la infancia naturalmente buena e inocente, ligada a las ideas de Rousseau. Él es un salvador, un redentor, aunque no se da cuenta de lo que producen sus acciones puras y sinceras. Esta idealización de la infancia entra en conflicto con otras posibilidades que aparecen en paralelo. En contraposición a un Dougie infante de 50 años, inocente y soñador, veremos a cinco niños, cuyas experiencias los enfrentan a la muerte, al abandono y a la violencia. Cuando Dougie nace y vive su primera infancia, el Niño 1 (caps. 3 y 5) es ignorado por su madre adicta a la heroína y corre el riesgo de morir en una explosión; cuando Dougie dibuja y muestra el fraude en la empresa, el Niño 2 (cap. 6) muere atropellado por un camión conducido por un joven iracundo; mientras Dougie salva su vida con un pastel de cerezas y reacciona frente a las palabras que le recuerdan quien fue (cap. 11), el Niño 3, vestido con ropa de camuflaje militar igual que su papá, dispara por la ventanilla de su auto un arma que acaba de encontrar y el Niño 4 parece estar enfermo y vomita. Cuando el Niño 5 (cap. 12) encuentra a su padre recién asesinado a balazos en la puerta de su casa, Sonny Jim intenta enseñarle a Dougie a jugar al béisbol, sin lograr ni un movimiento de su parte.

Curiosamente, cuando Dougie "madura", desaparecen los niños y las referencia a la infancia, que en algunos casos son explícitas: por ejemplo, el doctor Jacoby clama en su programa pirata de televisión "Salven a los niños", al tiempo que Dougie descubre su sexualidad.

De esta forma, es posible ver que el tratamiento de la infancia en *Twin Peaks* expone dos posibilidades: por un lado lo que Chombart de Lauwe (1979: 34) denomina un niño idealizado, que "expresa una simbolización de la infancia más que la imagen de un niño", en Dougie, y por el otro, retratos de niños "aparentemente realistas" (1979: 57), cuyas tipologías incluyen algunas de las referidas como el niño enfermo o cerca de la muerte (Niño 1 y niño 4) o el "buen pequeño diablo" (Niño 3).

Sueño, juego y tiempo

Otras lecturas que se han hecho sobre Dougie tienen que ver con la pérdida de la memoria y el estado sueño. Por eso, se habla de él en términos de despertar o recordar. La variante del sueño es obligada tratándose de Lynch. El director describió una vez a Paul Atreides, el protagonista de *Duna*, también interpretado como Dougie, por el actor Kyle MacLachlan, como "el durmiente que debe despertar y convertirse en lo que tiene que ser" (Rodley, 2017: 138), lo que se aplica a Dougie. Sin embargo, el sueño no es ajeno a la infancia -como tampoco la memoria- si no que la constituye. Lynch ha expresado que la mente de un niño funciona con el 75% de sueños y un 25% de realidad (Rodley, 2017: 22), lo que se aplica a Dougie, y se ve reforzado cuando Cooper dice estar de vuelta al 100%.

El sueño, así como el juego, y la infancia, funcionan como pausas o bloques de tiempo puros, no mensurables, una memoria permanente. La distinción entre pasado y presente se disuelve gracias al juego. Desde que Dougie debuta en el Casino, que más que juego de azar funciona como representación teatral, el juego construye su identidad. Juega con su hijo, en el trabajo, y lo que más disfruta es la repetición: prender y apagar la luz aplaudiendo, abrir y cerrar la puerta del ascensor. Como dice Benjamin (1989: 93) es la gran ley que rige el mundo de los juegos, el alma del juego.

Una de las máximas del tópico infancia y cine es la idea de André Bazin (2012: 232), sobre la imposibilidad de descifrar el enigma que encierra el rostro del niño. "Los signos del juego y de la muerte pueden ser los mismos sobre un rostro de niño, los mismos al menos para nosotros que no podemos penetrar en su misterio". De la misma forma, Benjamin (1989:104) consideraba el gesto infantil como "orden y señal de un medio del cual solo unos pocos hombres abrieron una perspectiva" y Agamben (2007: 71) se ha referido a lo inefable como infancia: "La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia".

De esta forma, si consideramos infante a Dougie no podemos penetrar en el misterio de su rostro. Qué es, quién es, cuántos años tiene, si perdió la memoria o está dormido, queda fuera de nuestro conocimiento. Nos queda interpretar. En su "Carta de amor para Dougie", JC Hotchkiss (2017), una fanática colaboradora del sitio 25 Years Later, resalta precisamente la dimensión temporal del personaje al que define como "el tiempo que necesitaba Cooper para volver": "Necesitabas tomar tiempo para restablecer tus partes que habían sido suprimidas durante 25 años. Esas partes que te permitieron ser Dougie, mientras Dale se estaba curando, despertando a una nueva realidad".

Para finalizar, creemos que la infancia es una de las claves para leer la obra de David Lynch, aunque en muchos de sus films no haya niños propiamente dichos. Desde sus primeros cortometrajes, sí protagonizados por niños, *El alfabeto* y *La abuela*, hasta Twin Peaks, pasado por sus películas más personales como *Eraser-head* o *Terciopelo azul* y las más comerciales como *El hombre elefante* y *Duna*, la infancia es central. Como dice Chris Rodley (2017: 15) sobre algunas de sus criaturas híbridas, siempre en búsqueda de su identidad, por ejemplo, Henry en *Cabeza borradora* y Jeffrey en *Terciopelo azul*, se trata de: "alter ego lynchianos por excelencia: inocentes (o niños) que luchan por comprender sus entornos inmediatos y lo que les sucede".

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007), *Infancia e historia,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Badiou, Alain (2005), Imágenes *y palabras. Escritos sobre cine y teatro,* Buenos Aires, Manantial.

Bazin, André (2012), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

Benjamin, Walter (1989), *La literatura infantil, los niños, los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva visión.

Chombart de Lauwe, Marie J. (1979), *Un monde autre: l'enfance,* Payot, Paris.

Deleuze, Gilles (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

Frost, Scott (1991), *My life, my tapes. The autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper*, Pocket books, Estados Unidos, disponible en http://www.glastonberrygrove.net/texts/dalecooper.pdf Consultado: diciembre de 2017.

Hotchkiss, J.C. (2017) My Love letter to Dougie, https://25yearslatersite.com/2017/08/29/my-love-letter-to-dougie/ Consultada: diciembre 2017.

Rodley, Chris (2017), *Lynch por Lynch*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Vaca Alejandra (2017), *David Lynch el mago entre dos mundos*, http://continuidaddeloslibros.com/david-lynch-mago-dos-mundos/

El espectáculo del dolor en la pantalla norteamericana contemporánea. Los casos de *Hostel*, *Saw* y *Hannibal*

VALERIA ARÉVALOS
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El terror necesita víctimas. Es un hecho ineludible que se requiere de un Sujeto terrorífico y, al menos, una víctima a quien hacer sufrir. Esta dinámica tiene sus raíces más profundas en la característica principal del género, que es la de provocar ansiedad o miedo, es decir, movilizar a un Otro. En el presente trabajo se buscará poner en diálogo producciones como *Saw* (James Wan, 2004) y *Hostel III* (Scott Spiegel, 2011) con el serial televisivo *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013). Todo esto bajo la luz de los trabajos de Susan Sontag sobre la sensibilidad ante la imagen del sufrimiento ajeno en *Ante el dolor de los demás*, y de Michela Marzano, sobre la espectacularidad de la muerte y el consumo de películas snuff en *La muerte como espectáculo*. La hipótesis inicial refiere a una mutación en cuanto a la recepción tanto intra como extra diegética, es decir, el vínculo que establece un tercero "a salvo", personaje, ante el dolor de la víctima y el establecido por el espectador ante ese tipo de imágenes que, poco a poco, van perdiendo su capacidad de sensibilizar en el plano de lo real.

El terror necesita víctimas. Es un hecho ineludible que se requiere de un Sujeto terrorífico y, al menos, de una víctima a quien hacer sufrir. Esta dinámica tiene sus raíces más profundas en la característica principal del género: esta es, la de provocar ansiedad o miedo, es decir, movilizar a un Otro. En este trabajo, además de revisar la cuestión del dolor y su mostración, pensaremos en el rol de la mirada de aquel tercero que convierte el sufrimiento ajeno en un espectáculo.

Para ello tomaremos como punto de partida la película dirigida por Scott Spiegel, *Hostel 3* (Scott Spiegel, 2011). Allí, nos encontraremos con un grupo de ricos que participan en subastas de personas, vía internet. El premio para el mejor postor es la posibilidad de torturar y asesinar a su presa en un espacio cuidado y libre de leyes. El motivo por el cual tomaremos sólo la tercera entrega de la saga, es el cambio que plantea el film en lo referido a la expectación. En las anteriores, el cuarto de tortura era un rincón abandonado y cerrado dentro de un galpón, mientras que, en este caso, pasará a ser un escenario vidriado con público VIP alrededor. De este modo, no sólo se participará desde la observación del horror, sino que los espectadores intradiegéticos contarán con una botonera que pueda provocar cambios en la acción, si la consideraran muy aburrida (cambiar las armas, soltar a la víctima para que se defienda, apostar cuánto tarda en pedir piedad, etc.).

Lo que se pone de manifiesto, aquí, es la cosificación del Sujeto en su máxima expresión. El cuerpo deviene objeto manipulable hasta su fragmentación. Y dicho cambio, del todo por las partes, conduce a un tratamiento en término de zonas erógenas, en donde el placer estará ligado a la idea de fraccionamiento.

"La acción satisface el deseo al destruir la cosa en sí y transformarla en para sí. (La cosa deja de ser una entidad otra y pasa a ser un elemento creado, producido, transformado por el hombre que contiene, en él, algo del hombre)." (Negro de Leserre, s/d) De este modo, recortando la instancia del sufrimiento para un Otro, que "solo" mira, se puede pensar al espectáculo del horror en relación con la pornografía. Joanna Bourke, historiadora estadounidense que trabaja sobre la historia de la violación, relaciona a la Tortura con la Pornografía. Allí manifiesta que las imágenes son pornográficas ya que son creadas por y para la cámara y que, a su vez, el sufrimiento, que dichas imágenes captan, produce placer (Bourke, 2009),

Partiendo desde estos supuestos, es que se verá la relación de la pornografía con el cine *snuff*, como aquello no sustentado por la ficción. Desde la lógica del *snuff* lo que se desmiembra no es tanto el cuerpo, sino que es la imagen del cuerpo la que queda destruida. Imagen toda que nuclea pedazos y sirve de mercancía para un Otro que goza con el sufrimiento ajeno.

Para esto, podemos tomar en cuenta (en relación al lugar de la mirada) por un lado, al tercero que, dentro de la diégesis, observa y legitima la tortura; pero, por otro lado, se puede pensar también en la instancia final de la mirada, el espectador, y el goce que se pone en juego al presenciar escenas de sufrimiento. Michela Marzano tomará este tema de la sensibilidad de la expectación y analizará la cuestión del cine *snuff* y de los videos de ejecuciones en Medio Oriente. Allí circularán imágenes explícitas del tratamiento cruel sobre el cuerpo ajeno. Este material surge en las redes, arrastrando un innumerable grupo de observadores y transformando la instancia de la muerte en espectáculo. Así es entonces como la *mirada contemplativa* pasa a convertirse en *mirada consumidora*, al devorar cuerpos cosificados y destruidos.

Como ejemplo de este tratamiento corporal extremo, tenemos la serie televisiva *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013), en donde, a partir del mítico personaje de *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes,* Jonathan Demme, 1991), Hannibal Lecter, se desarrollará una trama terrorífica, haciendo principal incapié en la cuestión de la antropofagia. De este modo, durante la serie, se realizará una manipulación del cuerpo de la víctima como una suma de partes a ser consumidas, utilizando un esteticismo muy cuidado, equiparable a los programas de cocina del estilo *Top Chef* (Magical Elves Productions, 2006).

Al transformarse, literalmente, en pedazos, las víctimas desaparecen incorporándose al personaje devorador. De este modo, son borradas de la historia como entes individuales, para pasar a formar parte del Otro terrorífico que, al consumirlas, se empodera y refuerza su entidad de *monstruo*.

En diálogo con *Hostel III,* encontraremos una diferencia fundamental en cuanto al tratamiento posterior de la víctima. Su consumo o descarte. En *Hannibal* se plantea una especie de filosofía del cazador, que sostiene que el sacrificio ofrecido por la víctima, exige el respeto y la puesta en valor de cada fragmento. De ahí, la obligación por parte del asesino, de consumir cada parte del cuerpo. De este modo, se mantendría el círculo de la vida en una especie de equilibrio, dándole a otro cuerpo fuerza en forma de alimento, y no, transformando a un ser en basura.

Caso contrario será lo visto en la saga *Hostel*, ya que una vez destruida la persona, su cuerpo desaparece, sin grandes preámbulos. Parte del contrato que ampara a los asesinos, garantiza el deshecho de los despojos. Por ende, todo cuerpo devenido cadáver, se transforma inmediatamente en basura. Si tomamos en cuenta que el concepto general de la película toma al cuerpo como mercancía (primero subastada, comprada, destruida y tirada) no es ilógico que el fin de los cuerpos sea ese. Mien-

tras que *Hannibal* maneja una intriga más cercana al ideal ritualista, *Hostel* peca de pura corporalidad.

La victima será ubicada en un rol activo y central en la saga *Saw* (*El juego del miedo*, James Wan, 2004), ya que su condición de indefensión estará directamente vinculada a sus pecados. Jigsaw, el asesino en cuestión, plantea que las personas no saben apreciar el sentido de la vida y, por esto, merecen ser puestas a prueba. La idea es cuestionar cuánto valoran estar vivos. Para ello, en una primera instancia, los secuestrará y luego, los ubicará en trampas elaboradas con muy poco margen de escape. La filosofía de Jigsaw sostendrá que, si la víctima no es capaz de resignar algo (perder un miembro, por citar un ejemplo) no está tomando real dimensión de lo verdaderamente importante.

Al igual que en *Hostel*, la imagen irá al interior del asunto (y del cuerpo) con escenas que remiten directamente al *gore* y al *splatter*. De este modo, tras las escenas de ejecuciones, quedarán los restos como testimonio de una lección no aprendida a tiempo.

Entonces, en los tres ejemplos mencionados, podemos ver tres concepciones diferentes de la víctima. Por un lado, la animalidad de *Hannibal* y la víctima como una presa inferior a devorar, en *Hostel*, tendremos la mercantilización del hombre, su tratamiento como objeto de valor e, inmediatamente después, su deshecho y conversión a basura, y, en el caso de la saga *Saw*, tendremos a la víctima culpable, que, al no superar la lección ofrecida, muere como símbolo directo de su falta de aprecio por la vida.

Para finalizar, también tendremos marcadas diferencias en cuanto al estatuto del tercero hacia quien es dirigido el mensaje. En el caso de *Hannibal*, el cuerpo devenido comida es ofrecido en grandes banquetes aristócratas. De este modo, el asesino involucra tácitamente en sus crímenes a otros que, desconociendo su participación, darán el cierre a la cadena de un ciclo vital viciado. Sin embargo, estos otros, que comen sin saber, de una u otra manera estarán relacionados con las ideas macro de los crímenes (oficiales de policía, políticos, etc). En el caso de *Hostel*, al tratarse de un cuerpo-cosa que ya no sirve y se descarta, desaparece. Por lo tanto, lo efímero de la transacción queda registrado sólo en la experiencia de los participantes. Sin cuerpo, no hay delito. Y, por último, en *Saw*, el cuerpo destruido debe permanecer necesariamente como mensaje al observador. Al tratarse de una lección de vida, parte de la responsabilidad de quien muere es transformarse en soporte del mensaje. Su cuerpo roto quedará allí, entonces, para dar testimonio.

Bibliografía

Bourke, Joanna (2009), *Los violadores. Historia del estupro desde 1860 a nuestros días*, Barcelona, Crítica.

Butler, Judith (2010), *Marcos de guerra*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Marzano, Michela (2010), *La muerte como espectáculo*, Madrid, Tusquets.

Negro de Leserre, Marcela (s/d), "El deseo es el deseo del otro. La influencia de Hegel en Lacan", Consultado en web: https://www.kennedy.edu.ar/wp-content/uploads/bsk-pdfmana-ger/El_deseo_es_el_deseo_del_otro._La_influencia_de_Hegel_en_Lacan_131.pdf (Diciembre 2017).

Sontag Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Buenos Aires.

Filmografía

Demme, Jonathan (1991), *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes*), USA: Orion Pictures.

Fuller, Bryan (2013), *Hannibal*, USA: NBC, 2013 / 2015.

Roddam, Franc (2006), *Top Chef*, USA: Magical Elves Productions, 2006 / - .

Spiegel, Scott (2011), *Hostel 3*, USA: Raw Nerve.

Wan, James (2004), *Saw* (*El juego del miedo*), USA: Lionsgate.

Brasil e Argentina no Infotenimento

CARLOS EDUARDO DOS REIS
Universidade Anhembi Morumbi

Resumen

Este estudo apresenta uma análise do formato *infotenimento*, sobretudo, através dos programas "*O Mundo Segundo os Brasileiros*" (Brasil, TV Bandeirantes, 2011 – atual) e "*Clase Turista: el mundo según los argentinos*" (Argentina, Telefe, 2010-2011). Ao mesmo tempo, propõe-se a compreender as relações das mídias sociais, bem como suas influências nas duas séries televisivas. Ambas as produções possuem o mesmo formato: imigrantes apresentam para o telespectador os pontos históricos e culturais da cidade documentada, e principalmente, demonstram como vivem e se relacionam naquele ambiente. O termo *infotenimento* deriva da junção entre as palavras informação e entretenimento. Este formato merece ser analisado, pois é visto cada vez mais nas produções televisivas tornando-se assim mais atraente para o receptor. Ao percorrer um caminho no qual a informação e o entretenimento se cruzam, os produtores têm o desafio de não abusar da dramatização e do sensacionalismo. As novas tecnologias abrem novas perspectivas de interação entre produtor e consumidor. A influência das mídias sociais na produção deste programa pode ser vista desde o recrutamento dos apresentadores até a divulgação dos episódios. Este estudo é relevante, pois parece ser uma tendência das emissoras de TV produzir formatos, narrativas e linguagens mais leves, e consequentemente mais propensas ao consumo.

Palavras-chave: infotenimento / mídia social / audiovisual / comunicação

Introducción

Neste artigo, analisamos os programas de TV "*Clase Turista: el mundo según los argentinos*" (Argentina, Telefe, 2010-2011) e a sua versão brasileira "*O Mundo Segundo os Brasileiros*" (Brasil, TV Bandeirantes, 2011 – atual), buscando compreender a presença do formato *infotenimento* e de que modo os produtores utilizaram as mídias sociais para o desenvolvimento deste produto. Escolhemos os episódios sobre a cidade de Londres, presentes em cada versão, uma cidade histórica e cosmopolita, cheia de diversidades e tendências, e que é reconhecida como umas das mais importantes capitais financeiras e culturais do mundo contemporâneo.

Decidimos pela análise de dois episódios temporalmente próximos, apresentados em 2010 (exibido no "Clase Turista" argentino) e em 2012 (na versão brasileira). O programa "*Clase Turista: el mundo según los argentinos",* estreou na grade da emissora Telefe em 2010. Já a versão brasileira foi chamada de "*O Mundo Segundo os Brasileiros*", e estreou na TV Bandeirantes, também conhecida como Band, em 2011. Ambos os programas fazem parte do portfólio da Eyeworks.

A parceria entra a produtora Eyeworks e a Band foi iniciada em 2008. A necessidade de diminuir custos, sem perder a qualidade do conteúdo, é um dos motivos de se associar a uma produtora independente. Esse tipo de parceria é bom para todas as partes, a emissora brasileira compra o formato por um custo menor do que se fosse produzir o programa, e assim, utiliza o *know how* e a tecnologia da Eyeworks para preencher a grade de programação, enquanto que a produtora vende o seu produto para uma emissora de representatividade e obtém retorno financeiro. E assim foi até 2017, quando a Eyeworks encerrou as atividades nos dois países.

Brasil e Argentina no infotenimento

Para conquistar mais audiência, as emissoras de tevê estão deixando os programas menos densos, juntando em uma mesma produção, conteúdos informativos e de entretenimento. Uma história pode ser contada de várias formas, mas se for contada de uma forma leve e divertida, certamente cairá no gosto popular. Gomes (2009, p. 204) entende que o *infotenimento* é mais do que um gênero ou um formato, e sim uma estratégia para alavancar a audiência: "[...] infotainment designa uma das principais estratégias comunicativas, aquela que se traduz por contar uma história que seja suficientemente excitante ou dramática

para atrair telespectadores". Os produtores percorrem um caminho desafiador, e precisam se preocupar em não abusar da dramatização e muito menos de sensacionalismo.

Como bem explica Souza (2004, p. 36) "a classificação dos gêneros dos programas de televisão no Brasil não acompanha um padrão internacional e é flexível, conforme os interesses de cada rede", assim, compreendemos que o *infotenimento* pode ser considerado tanto como um gênero quanto que um formato, principalmente, porque no Brasil não há uma classificação oficial quanto essa determinação. A definição depende do interesse de quem produz e da compreensão de quem consome. Porém, Martino (2013, p. 155) entende que o *infotenimento* é um gênero e assim o descreve como a "articulação estética para tornar informações reais agradáveis e fáceis de serem compreendidas ou mesmo borrar a fronteira entre informação e entretenimento passando mensagens sérias ao lado de atrações mais leves".

Para Dejavite (2006, p. 95) "o que realmente diferencia uma e outra (a matéria séria da não séria) é menos o conteúdo e mais a forma de veicular a informação". Dessa forma vemos cada vez mais a presença do *infotenimento* em todas as editorias, como bem entende Sacramento (2014, p. 188): "[...] Especialidades voltadas ao entretenimento, mas que também informam como artes, beleza, cinema, cultura, música, turismo, entre outros, são considerados, também como sendo da categoria de *infotenimento*".

O *infotenimento* pode ser visto na mídia televisiva, radiofônica ou escrita. O jornalismo tradicional está perdendo espaço para fórmulas que tragam sucesso e audiência. O papel do jornalismo na contemporaneidade é trazer a informação de uma forma dinâmica e se possível divertida. Esses artifícios são essenciais para sobrevivência do setor. A notícia precisa ser veiculada de uma forma que distraia o telespectador. O acesso à internet e a popularização de smartphone/tablet, assim como o surgimento de plataformas - Netflix -, deixam a concorrência mais acirrada. A televisão precisa se reinventar e pensar em novos caminhos para informar e entreter.

Não se deve confundir o *infotenimento* com um *reality show*, já que o *infotenimento* apresenta um acontecimento real através de uma linguagem informal e recreativa, enquanto que o *reality show* mostra uma situação artificial e fantasiosa como se fosse o mundo real. Martino (2013) conclui o assunto: "No *Infotenimento*, uma situação real é estetizada e apresentada sob a forma de entretenimento; no reality show uma situação artificial é preparada e apresentada como realidade" (MARTINO, 2013, p. 160). O público quer ser atraído por uma

narrativa cênica, mas os produtores devem tomar cuidado para não confundir entretenimento com humor. As editorias precisam estar bem alinhadas com a informação, sabendo a hora certa de entreter o público, para assim produzir conteúdos *hard news* e *soft news*, atendendo todo e qualquer tipo de audiência. Podemos distinguir os termos conforme Zago e Bastos (2013:120), "[...] *hard news* estão associadas ao debate público, em notícias informativas e objetivas sobre política, economia e segurança. Já as *soft news* aparecem invariavelmente associadas a notícias com temáticas e estilo mais leves, como cultura, esporte e entretenimento".

Para identificar se os programas "*Clase Turista: el mundo según los argentinos*" e "*O Mundo Segundo os Brasileiros*" são de *infotenimento*, analisamos dois episódios - um de cada versão - sobre a cidade de Londres, buscando encontrar se dentro desses episódios há uma junção da informação com o entretenimento, e se as apresentações e as inserções gráficas existentes estão de acordo com as definições do que é *infotenimento*. Ambos os programas são compostos por apresentadores (imigrantes) que retratam para os telespectadores os principais pontos turísticos, históricos e contemporâneos da cidade documentada.

No dia 28 de abril de 2010, foi ao ar, na Argentina, pela emissora Telefe, o sétimo episódio da primeira temporada do programa "*Clase Turista: el mundo según los argentinos*", e retratou a cidade de Londres. Em aproximadamente 49 minutos de duração, sete argentinos, Diego, Guillermo, Laura, Sergio, Javier, Gabriela e Alejandro, demonstraram como vivem na capital do Reino Unido. Para delimitarmos ainda mais a pesquisa, optamos por descrever apenas a apresentação do primeiro apresentador: Diego.

O episódio começa com uma introdução de pouco mais de um minuto: um trecho do que cada um dos apresentadores argentinos irá mostrar durante o episódio. Assim que acaba esta introdução, Diego, um gerente de restaurante, entra em cena. Ele vai até um PUB para ver de lá uma partida do Tottenham[1], seu time na Inglaterra. Ao chegar ao local, Diego esbarra em um cliente e acaba derrubando a cerveja deste. Sem nenhum conflito, esse cliente, brinca ao ver a câmera. Diego conversa com outros clientes e faz observações sobre o costume dos torcedores ingleses e compara a torcida do Tottenham com a do Racing[2]. Ao longo de sua visita ao PUB, três legendas são inseridas para complementar as informações futebolísticas dadas pelo apresentador.

[1] O Tottenham Hotspur Football Club é um tradicional clube de futebol inglês fundado em 1882.

[2] Racing Club de Avellaneda é um dos times mais tradicionais da Argentina e da América do Sul.

Em Oxford Circus, Diego criticou o trânsito, porém elogiou o transporte público. Mais duas legendas aparecem informando quais as linhas de metrô que passam por aquela região. Diego explica para os telespectadores que a rua Oxford Street é considerada o maior shopping aberto da Europa e uma legenda retifica, e esclarece que não é o maior da Europa, mas sim do mundo. A apresentação de Diego é realizada em uma época de Natal, e assim ele explica que o *Boxing Day* acontece todo ano, entre os dias 26 e 27 de Dezembro, e as lojas abrem nesta data com preços promocionais. Ao mostrar as ruas enfeitadas para o Natal, uma legenda informa que o uso de luzes de Natal começou em 1959. Em Picadilly Circus, Diego encontra com um cidadão iraquiano e informa que um quarto da população de Londres é formada por imigrantes. Duas legendas são inseridas durante essa caminhada com informações complementares sobre o tema.

Diego anda pela New Bond Street, e comenta que lá é um dos locais mais caros da Europa, já que é a base de estilistas de toda a Europa. Ele passa por lojas que abrem por 24 horas e conta a história de construção de uma galeria e de que forma Lord Cavendish influenciou nesta obra. Essa informação pode parecer sem importância para quem pensa em viajar para Londres, mas é uma história importante para os moradores locais, dessa forma, vemos que o programa não só se preocupa em mostrar os principais pontos turísticos, e sim apresentar uma Londres do ponto de vista do imigrante. Uma legenda explica quem foi Lord Cavendish.

Para finalizar a apresentação, Diego apresenta a alfaiataria de Savile Row e explica o tipo de vestimenta londrina. A passagem é completada por diversas legendas relacionadas ao local.

Já o episódio que vamos analisar de "O Mundo Segundo os Brasileiros", tem duração aproximada de 64 minutos e mostra a vida de sete pessoas que moram em Londres. Esse episódio foi ar pela primeira vez no dia 09 de janeiro de 2012, na TV Bandeirantes. Assim como na versão argentina, o programa é iniciado com os trechos mais chamativos dos apresentadores. Depois dessa introdução, uma imagem é congelada antes de cada apresentação, realçando as informações básicas do apresentador, tais como nome, idade e profissão. Nesse episódio vemos sete apresentadores: Laila, Silvino, Rudson, Laíssa, Caroline, Uirá e Yami, mas vamos descrever apenas a primeira apresentação: Laila.

A publicitária Laila visita o bairro de Notting Hill, famoso pelo filme "Um lugar chamado Notting Hill" e nos leva até a livraria Bookshop, que é retratada no filme. Ela também mostra a Ponte Millenium que une o lado mais moderno da cidade com a tradicional Saint Paul Cathedral. Ao passar pela London Bridge, uma legenda

aparece no vídeo informando que existia uma ponte há dois mil anos onde agora se encontra a London Bridge.

Laila se mostra surpresa com a coexistência de jovens e idosos nos pubs londrinos. E fala dos hábitos alimentícios como a comida vegetariana e o Chá das 17h. As diferenças entre brasileiros e londrinos também são evidenciadas na hora do almoço: "A comida aqui é junk total. Primeiro, os caras trabalham muito. Eles não param para comer. Não tem duas horas de almoço como tem no Brasil. Sabe hora feliz? Então, eles pegam qualquer coisa e voltam para comer na frente do computador".

Outras atrações visitadas foram o Shakespeare Globe, o Byron Market e o Portobello Road Market. Laila usou os famosos Black Cab para chegar a todos esses lugares. Durante o caminho, Laila brincou bastante com o taxista. Durante a participação de Laila, outra legenda aparece informando que no inverno, o sol se põe às 16h.

Analisando as duas apresentações, Diego (*Clase Turista*) e Laila (*O Mundo Segundo os Brasileiros*), identificamos elementos de *infotenimento*. Ambas as produções são idênticas visualmente e as inserções gráficas são realizadas da mesma forma. Foram apresentadas informações históricas e contemporâneas sobre Londres, e, sobretudo, relevantes para quem tem interesse em se aprofundar na cultura londrina. As inserções de legendas complementares as informações dadas pelos apresentadores demonstram a preocupação em informar os telespectadores. Se por um lado, as informações são verdadeiras e obviamente, fiscalizadas pela produção, a vida dos apresentadores pode não ser real. Quando o imigrante se apresenta, ele quer mostrar para os telespectadores como ele vive naquele ambiente, e principalmente, como ele venceu em outro país. Não dá para saber se realmente aquelas situações são reais ou se são forçadas. Quando Diego derruba a cerveja de um cliente, por exemplo, jamais saberemos se haveria um conflito caso a câmera não estivesse ali presente. Do mesmo jeito, que jamais saberemos se o motorista do Black Cab estava gostando ou não das brincadeiras de Laila.

As mídias sociais têm um papel importante na produção desses programas. É pelas fanpages que se inicia o recrutamento dos apresentadores. O Facebook é uma das plataformas mais utilizadas pelas empresas, pois alguns conteúdos são produzidos e compartilhados entre os seguidores. As redes sociais não são apenas meios destinados ao relacionamento e ao entretenimento, e sim, tornaram-se ferramentas de negócio. Assim, Goulart (2014, p. 12) entende que as redes sociais "se destina mais especificamente, a denotar sistemas computacionais construídos para conectar as pessoas, permitindo troca de informações". O mesmo Goulart

(2014, p. 12), também, esclarece que as mídias sociais são plataformas que se aplicam "aos sistemas computacionais baseados na Internet, destinados, fundamentalmente, ao estabelecimento e à manutenção dos relacionamentos entre seus usuários, pessoas ou organizações". Portanto, as redes sociais são lugares de relacionamento, onde os internautas se conectam por meios de grupos (comunidades, fóruns, etc), enquanto que as mídias sociais são plataformas de comunicação (Facebook, Instagram, Twitter, Linkedin, YouTube, etc).

O processo de comunicar faz parte do cotidiano de todas as sociedades. Faz parte da essência de cada um se comunicar para chegar onde quer que seja. Para Fuchs (2014) as empresas se comunicam com o mercado através das mídias sociais com o objetivo de conquistar relacionamento, conhecimento e reputação. O contato entre o emissor e receptor de um programa de *infotenimento*, onde a informação é tão importante quanto o entretenimento, precisa ser bastante explorada. "O aparecimento das novas tecnologias de comunicação - em especial o da internet (a espinha dorsal tecnológica que constitui e organiza essa nova era) - veio reestruturar as formas de como produzimos, distribuímos e recebemos as informações" (DEJAVITE, 2006, p.14).

Não é possível fazer uma avaliação do papel das mídias sociais no programa "*Clase Turista*", pois o programa está fora do ar desde 2011, e as mídias encontradas não possuem um certificado oficial. Como a Eyeworks da Argentina encerrou as atividades, não é possível buscar informações sobre esse assunto. Portanto, optamos em analisar a presença das mídias sociais, somente, em "*O Mundo Segundo os Brasileiros*". Embora a Eyeworks do Brasil esteja em processo de extinção, as mídias sociais continuam ativas.

No mês de dezembro de 2017, a fanpage da versão brasileira indicava mais de 270 mil curtidas. A última publicação foi postada em 01 de maio de 2017 com os seguintes dizeres: "Olá Pessoal! Buscamos brasileiros residentes nas seguintes regiões: CARDIFF (PAÍS DE GALES). Se você tem interesse em participar do programa e apresentar sua rotina e seus lugares favoritos, entre em contato por inbox ou pelo e-mail je.rondon@eyeworks.tv". Esse post teve mais de 420 curtidas, mais de 10 compartilhamentos e mais de 140 comentários. Desde essa data não houve mais atualizações.

Verificamos na página, que a produtora sempre focou na divulgação dos episódios e no recrutamento dos apresentadores, mas quase não interagiu com os comentários da página. Além da Fanpage, a Eyeworks tem Instagram e Twitter oficiais, mas não mantém um canal no YouTube. O programa não está disponibilizado no YouTube por conta da parceria entre a TV Bandeirantes e o

Portal UOL, no qual todos os programas da emissora são disponibilizados, mas nunca na íntegra, sempre em partes.

O Instagram, com mais de 6500 seguidores, também não é atualizado. Depois do dia 05 de agosto de 2016, só houve uma publicação. Uma foto de um episódio da África do Sul, postada em 08 de setembro de 2017. Anteriormente, a produtora publicava fotos do episódio que seria exibido, junto com informações relevantes e convidativas para o seguidor assistir o programa. Muitos comentários foram postados, mas a produtora não interagia. Mais uma plataforma importante deixada de lado. Já o Twitter era usado somente para a divulgação dos programas, mas depois de 26 de dezembro de 2015, essa mídia foi deixada de lado, mesmo tendo mais de 4800 seguidores. A Eyeworks do Brasil possuía um departamento responsável para atualização dessas plataformas, porém com a falta de demanda por parte da Band, em relação à continuidade da produção de novos episódios, a Eyeworks deixou de lado as atualizações.

Considerações finais

Os programas "*Clase Turista: el mundo según los argentinos*" e "*O Mundo Segundo os Brasileiros*" apresentam lugares bastante peculiares que somente quem faz parte daquele cotidiano saberia demonstrar. Os apresentadores não são aqueles tradicionais, e sim imigrantes que assumem no programa, os papéis de jornalistas e guias turísticos, dando a ambos os programas um caráter informativo, sem deixar de lado a diversão e o entretenimento. Mesmo não sendo documentários, e nem produções jornalísticas, ambas as produções se preocupam em complementar as informações apresentadas com inserções de legendas, e assim o público aprende mais sobre uma nova cultura. As duas produções se assemelham quanto à apresentação visual. Os mesmos pontos turísticos são apresentados, mas com focos diferentes, já que os participantes possuem nacionalidades e históricos de vida diferentes. Os elementos descritos acima evidenciam que esses produtos possuem um formato de *infotenimento*.

Os produtores têm o desafio de encontrar anônimos com boa desenvoltura e, principalmente, com histórias interessantes para contar. O surgimento das redes sociais, bem como dos artefatos tecnológicos que usamos no dia-a-dia, estreitou o relacionamento entre empresa/cliente. As mídias sociais transformaram a comunicação empresarial, sendo impensável para qualquer empresa atenta as

mudanças do mercado não se relacionar com as novas plataformas: Facebook/Fanpage, Instagram, Twitter, YouTube, entre outras.

A produção do programa "*O Mundo Segundo os Brasileiros*" utilizava as mídias sociais para recrutamento dos participantes e para a divulgação dos horários de exibição de cada episódio. Entretanto, nos últimos tempos, a produção deixou de atualizá-las pela falta de demanda por parte da emissora brasileira. Devido ao fim do programa na Argentina, e mais o término das atividades da Eyeworks da Argentina, não foi possível fazer essa análise em relação ao "*Clase Turista*". No *infotenimento*, a informação e o entretenimento caminham juntos. A interatividade entre o produto e consumidor também deveriam seguir essa linha. A Band deveria se preocupar em atualizar as mídias sociais e interagir com os seguidores que estão propensos a fazer parte daquele universo.

Bibliografía

Dejavite, F. A. *INFOtenimento: informação + entretenimento no jornalismo*. São Paulo: Paulinas, 2006.

Fuchs, C. *Social media: a critical introduction*. London: SAGE, 2014, pp. 9-35 e 98-124.

Gomes, I. M. M. *O Infotainment e a Cultura Televisiva*. In: João Freire Filho. (Org.). A TV em transição. Tendências de programação no Brasil e no mundo. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Goulart, E.E. *Mídias Sociais: uma contribuição de análise*. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

Martino, L. M. S. *Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

Sacramento, W. Viagem na TV: uma análise sobre o programa "O Mundo Segundo os Brasileiros". *In*: BIEGING, P.; CHIARIONI, B. (org). *Apreensões do cotidiano: por um olhar da comunicação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014.

Souza, J. C. A. D. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

Zago, G. D. S., BASTOS, M. T. *Visibilidade de Notícias no Twitter e Facebook: análise comparativa das notícias mais repercutidas na Europa e nas Américas*. Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. Disponível em: file:///home/chronos/u-ebd90dce251e2bb3a876632f2644c37275d7d927/Downloads/510-2139-1-PB.pdf. Acesso em 21/07/2017.

Filmografía

Clase Turista: el mundo según los argentinos: Episódio Londres (28/04/2010 - 01x07):https://www.youtube.com/watch?v=f8UxdAsWCU&index=1&list=PL9IgKyCooGq3f3N1x_SSQsZH74lW6qCZj. Acesso em 25/05/2016.

***O Mundo Segundo os Brasileiros*:** Episódio Londres (09/01/2012 - 02x02): https://www.youtube.com/watch?v=WUcT1yzYt-4&t=3198s. Acesso em 25/05/2016.

Cartografías ficcionales en la televisión argentina: *lo inédito, lo plural* y *lo clausurado*

CRISTINA ANDREA SIRAGUSA
Universidad Nacional de Villa María

Resumen

A partir de la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual se desarrolló en Argentina un proceso de fomento a la generación de contenidos (incluida la ficción) para la televisión HD a través del Estado nacional vía diversas instituciones. Esta acción habilitó un movimiento irruptivo en la totalidad de los territorios-expresivos de nuestro país lo cual resultó un acontecimiento *inédito* dado que provocó una ruptura histórica en distintos niveles del campo: en relación a la *producción* dado que se ampliaron las comunidades artístico-creativas y los modos de hacer-ficcionalidad televisiva; en cuanto a la dimensión *temática* a partir de la apertura a problemáticas y preocupaciones ligadas a procesos identitarios anclados en realidades locales que impusieron Otra-mirada desde un interés por destituir el estereotipo y la estigmatización; entre otras.

Además, el ingreso de estas narrativas a un régimen escópico en el que disputaron, explícita o implícitamente, la marginalización discursiva a la que estaban conferidas significó la emergencia de una *pluralidad* formal de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes (sin propia voz, sin una poética-de-sí) dentro del dispositivo teleficcional, especialmente desde diferentes territorios nacionales.

Ese cúmulo de obras ha formado parte del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) pero en la actualidad su *acceso público* y *libre* se encuentra *clausurado* por la ausencia de dichas series y miniseries en las vigentes plataformas estatales de exhibición del sistema: ¿se configura un modo discreto de supresión sin que medie, siquiera, oportunidad alguna para su discusión como acontecimiento político-cultural-artístico?

El mundo de la ficción es un laboratorio de formas en el que ensayamos configuraciones posibles de la acción para comprobar su coherencia y su verosimilitud. Esta experimentación con los paradigmas depende de lo que antes llamábamos la imaginación creadora. En este estadio, la referencia se mantiene como en suspenso: la acción imitada es una acción sólo imitada, es decir, fingida, inventada. Ficción es fingere *y* fingere *es hacer. El mundo de la ficción, en esta fase de suspensión, sólo es el mundo del texto, una proyección del texto como mundo.*

~ Ricoeur (2000:194)

En Argentina, tras la sanción de la Ley N.º 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual se implementaron un conjunto de políticas públicas que permitieron la generación de ficción desde la casi totalidad de los territorios nacionales. Se considera que el ingreso de estas narrativas en el régimen escópico televisivo implicó un movimiento de disputa, explícita o implícita, que pretendía horadar "la marginalización discursiva a la que estaban conferidas introduciendo una pluralidad de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes (sin propia voz, sin una poética-de-sí) dentro del dispositivo teleficcional" (Siragusa, 2017:27). En este trabajo se alude a tres operaciones que se desarrollaron en ese movimiento: *una* que hizo posible la generación de un *fenómeno inédito* en la historia de la televisión de nuestro país; *otra* que propició la exploración *plural* de narrativas y formas imagéticas ubicando en un lugar de tensión la noción de lo *local*; *finalmente* aquélla que detuvo la circulación de los contenidos ficcionales a partir de estrategias en las que la televisión-del-stock se volvió inaccesible para la ciudadanía.

Lo inédito

Una vez sancionada la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual se aplicaron una serie de políticas tendientes a apoyar la producción televisual para las pantallas en calidad HD[1]. Uno de los aspectos novedosos de la acción gubernamental estuvo relacionado con su orientación *federal* que fomentó el desarrollo de expe-

[1] Entre las convocatorias se destacaron: Series de Ficción Federal, Prime Time, Series de Ficción para Productoras con Antecedentes, Series de Ficción para Señales Públicas con Productoras con Antecedentes, Series de TV en Co-Producción Internacional, Producción Original BACUA, Series de Ficción Federal Temática, entre otras.

riencias e imágenes ficcionales, entre otras, para el medio televisivo con anclaje en alguno de los *territorios expresivos* nacionales. Como parte del entramado político-institucional fue posible instituir un proceso, lento e irregular con resultados diversos e inciertos, que implicó el desplazamiento de la *centralización* histórica de la generación de contenidos de teleficción en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) *hacia* las diversas regiones del país[2].

A diferencia de la tendencia predominante hasta ese momento, el proceso de *des-centramiento* hizo posible la irrupción de más de sesenta ficciones de una temporada (en esta contabilización no se agregaron los datos de la producción originada en la provincia de Buenos Aires y CABA) en las distintas regiones[3] del país. La emergencia de una televisualidad que, por primera vez *desde* los territorios de pertenencia desplegó variantes de narrativas-identitarias, alcanzó una distribución homogénea (logrando entre un 18% a un 15% de participación NOA, NEA, Nuevo Cuyo y Patagonia) a excepción de la Región Centro-Norte (que incluía a Córdoba y Santa Fe) que obtuvo un 32% del total de la *cornucopia*[4] teleficcional estrenada.

La tendencia de la producción ficcional, al excluir del campo artístico-industrial televisivo a los principales generadores de contenidos del país (Buenos Aires y CABA), expone desde una perspectiva de conjunto una preeminencia de las provincias de Córdoba (18%), Santa Fe (13%), Mendoza (15%) y Corrientes (10%) por sobre el resto de manera significativa.

Del total de ficciones producidas en los heterogéneos territorios nacionales (excluyendo del análisis a Región Metropolitana y CABA) se observó que el 86 % de las teleficciones fue posible por el acceso a una línea de fomento denominada *Series de Ficción Federal* que apoyó la concreción de narrativas de 8 capítulos de 26 minutos de duración cada uno. Esta última decisión implicó la estandarización y reducción morfológica de los relatos asentados en el principio de serialidad, la accesibilidad

---

[2] A modo de diagnóstico Sel establece: "Datos que reconocen una televisión abierta muy fuertemente centralizada en Buenos Aires desde donde retransmite al resto de las provincias, y que expresa la ausencia de una producción federal en el mismo nivel que la hoy centralizada, relegando la producción provincial a noticieros y programas de bajo costo e inserción local. La producción actual en las cuatro televisoras privadas de aire exhibe también una deficiente producción propia, el recurso hacia formatos muy experimentados y la consabida ausencia de programas educativos" (2010:193).

[3] La división en Regiones fue parte de un proceso que respondió a algunas de las políticas de subsidio, de particular relevancia para las convocatorias a *Series de Ficción Federal* por ejemplo. A los fines de esta primera cartografía se recupera esta división reticular por su capacidad para simplificar la exposición de la información relevada.

[4] Se introduce una alegoría para referir el expansivo flujo de la narración que adopta la matriz de la serialidad, compuestas de numerosos y sucesivos capítulos que constituyen la cadena de relatos. De esta manera, a partir de una operación ligada a la entrega dosificada de la historia, se instituye un efecto de sentido en el propio discurso: se genera un *efecto infinito* en un mundo [diegético] finito.

para lograr el financiamiento para productores y directores sin antecedentes[5] de casi todas las provincias del país[6], y el despliegue de modos de hacer-ficcionalidad televisiva en ámbitos que tuvieron que explorar procedimientos alejados de los ejercicios habituales que venían desarrollando profesionalmente, entre otros. Es por ello que se afirma que *lo federal* se constituyó en un eje central de la política pública lo cual significó el retorno de una categoría en ocasiones opaca (porque subyace en su interior la oposición centro-periferia) pero simultáneamente productiva para instituir un horizonte de factibilidad al despliegue de ficciones que por primera vez en la historia de la televisión argentina emanaron de una territorialidad vasta y diversa.

La convocatoria a *Series de Ficción Federal* instituyó como configuración del territorio a las Regiones (seis en total[7]) delimitando reticularmente las oportunidades de presentación y acceso a los beneficios del fomento, y propiciando que cada una de ellas estuviera representada. Estas geo-espacialidades combinaron la división política en provincias (que eran las unidades que las conformaban) y una pseudo-frontera-cultural poblada de prácticas socio-económica-simbólicas e imaginarios comunes subyacentes. Es importante destacar que, a pesar de ser una de las líneas de fomento que contó significativamente con menos recursos financieros por obra/proyecto, propició el desarrollo y circulación de aproximadamente sesenta (60) ficciones seriadas para TV en todo el país lo cual representó un hito sin precedentes en la historia de las comunicaciones en Argentina.

En términos institucionales subyacía una interpelación a los realizadores y productores audiovisuales en su carácter de habitantes de territorios-regionales, lo cual expresa la emergencia de una acción ligada a un territorio administrativo potente y un Estado que se instituyó en un doble nivel político-administrativo: como agente convocante y financiador, y como guardián patrimonial-cultural. Si la pretensión estatal tendía a la puesta en escena de las identidades habitualmente "invisibilizadas", cabe la interrogación acerca del tipo y el modo en el que los "sujetos" se figu-

[5] En lo atinente a la participación de la convocatoria de Series de Ficción Federal se pretendía instituir un campo de oportunidades para el desenvolvimiento de prácticas que se esperaba redundaran en el futuro en la conformación de una incipiente industria audiovisual en las distintas regiones del país. Ahora bien, el actual panorama político, con el corrimiento del Estado en su capacidad de promoción financiera, instituye un lugar de tensión en pos de considerar la continuidad de este proceso.

[6] En el relevamiento de datos no se encontró información acerca de la existencia de experiencias de ficción para TV en las provincias de Chaco, Formosa, Catamarca, San Juan, La Rioja y La Pampa.

[7] *Región Centro Metropolitano* (Provincia de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires); *Región Centro Norte* (Córdoba, Santa Fe); *Región NEA* (Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos); *Región NOA* (Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero); *Región Nuevo Cuyo* (San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja); y *Región Patagonia* (La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego e Islas del Atlántico).

raron: ¿el riesgo de la emergencia de una identidad-entelequia? ¿la oportunidad de una cornucopia de imágenes-Otras a las instituidas por la ficción televisiva dominante?

Lo plural

La interrogación acerca del sentido de lo *local* puede inscribirse en una preocupación ligada a la construcción (relacional) de identidad(es) posibles, y plausibles, de ser contempladas *ante*-si por parte de espectadores de una televisualidad que habitualmente (des)conoció otras modalidades expresivas dentro del dispositivo nacional. Ese movimiento estado-subjetivante de la política pública que se implementó en Argentina habilitó la circulación (aunque limitada y actualmente "clausurada") de *imágenes de sujetos* bajo la pretensión de exhibirlos desde adscripciones geo-territoriales[8].

Sin embargo, múltiples debates emergen al considerar cuál es el estatuto para concebir a las narrativas-*locales*, fundamentalmente en pos de distanciarse de una concepción con raigambre folclórica que destituye la complejidad simbólica que implica la construcción de identidades. Efectivamente, el surgimiento de estas últimas es posible por el desenvolvimiento de procesos de "narrativización del yo" (Hall, 1996:18) que se expanden y en los que las operaciones de ficcionalización provocan, como un efecto del discurso, realidades. Por lo que, como lo expusiera Richard (2009), lo *local* puede en ocasiones concebirse desde el reconocimiento de una suerte de "cultura que debería aislarse de las contaminaciones de signos exacerbadas por los tráficos de la globalización capitalista", pero más interesante es comprenderlo y abordarlo (también para nosotros) como la irrupción de/desde una "diferencia situada" que implica una posición *táctica* en las "geografías de poderes".

En este marco de preocupaciones, y retomando el recorrido cartográfico de la televisualidad nacional, el interés en promover historias enclavadas en [y en-clave-*de*] problemáticas propias del territorio, habilita a interrogar a esas narrativas en pos de considerar una suerte de *agenda* (a veces difusa, otras paradójica) de temas y perspectivas que remiten a modo(s) de dotar de *visibilidad* a cuestiones sentidas como "propias" y posibles de circular en las pantallas regionales, nacionales e inter-

[8] Dado que el *territorio* es representación-que-nos-representa (Segato, 2006), esta noción alberga particulares y complejas configuraciones socio-culturales que remiten a prácticas, sujetos y paisajes que se moldean a partir de un proceso de *historización radical* (Hall, 1996:17).

nacionales. Y, en ese contexto, la distinción de Regiones oficia como un catalizador que permitirá ordenar en esta instancia del abordaje algunos rasgos recurrentes.

En las narrativas del NEA (un total, en términos absolutos, de once teleficciones) es reconocible la existencia de una exploración (en base al principio de serialidad televisiva) de relatos en los que la *realidad* es exhibida desde un hiperrealismo naturalista (en el que se ejercen las acciones más depravadas y amenazantes hacia sujetos marginados socio-económica y laboralmente) con narrativas simples, observándose una pretensión *crítica* hacia lo social. Las alternativas discursivas desplegadas pueden catalogarse (como una posible lectura) bajo los siguientes criterios:

a) Relatos articulados bajo lineamientos diegéticos donde prima lo *sobrenatural*, en los que se recuperan géneros como el fantástico y/o el maravilloso para plantear un discurso de denuncia político-cultural que afecta a sectores de la población. Dentro de este conjunto se inscriben *Payé* (Payé Cine, 2012), *Mañana Siesta Tarde Noche* (Pandemia contenidos, 2011) y *Ander Egg* (Pasto, 2011) en las que se ostentan diversos mitos reconocibles en el imaginario litoraleño y donde el río y el bosque operan como ámbitos liminares para el encuentro entre lo humano y lo mitológico; también *Río atrevido* (Yaguá pirú cine, s/e) que problematiza la relación siempre tensa de lo-civilizado y lo-salvaje exhibiendo la metamorfosis y la animalidad.

b) Relatos en los que se explora la existencia de velos institucionales que producen realidades invisibilizadas *por* el(los) ámbito(s) políticos-corporativos para ocultar el ejercicio-impune del poder: *El Cerrojo* (2016) y *Pueblo que fue* (Koldra, 2016).

c) Relatos que aluden a la aberración-*delictiva* que recae sobre la figura del asesino serial (*Guerrero*, Payé cine, s/e), a prácticas invisibilizadas asentadas en la necesidad de ruptura del espacio vivido como opresión (*El lobo*, Pasto, 2013).

d) Relatos que dan cuenta de procesos de transformación subjetiva que implican la problematización de estructuras socio-culturales opresivas: *La riña* (Zarlek, 2011), *Aquellos días felices* (2014), *Siete vuelos* (Detrás de sol producciones, 2012).

La teleficcionalidad del NOA (un total, en términos absolutos, de once teleficciones) propició un disruptivo narrativo con capacidad de horadar redes vinculares (afectivas, políticas, institucionales) que pusieron en tensión los *órdenes de lo social conservador* por considerarlo un mecanismo capaz de reforzar relaciones de

injusticia y explotación, recorriendo espacios urbanos y rurales de manera diversa. En esa cornucopia televisual se reconocen:

a) Relatos en los que emerge la denuncia socio-cultural y política desde la exploración de recursos paródicos, fantásticos o hiperrealistas para interpelar prácticas clasistas que, aún en el presente, funcionan como mecanismos de exclusión y vulnerabilidad social: *El viaje 9 días buscando Norte* (Fundación 7º Arte, 2012), *Muñecos del destino* (Anarco visión, 2012)*, El aparecido* (Chulo Productora Audiovisual, 2011)*, La casa de los opas* (Chulo Productora Audiovisual, s/d)*, Los anillos de Newton* (2013), *Historias de la orilla: los cuentos de Carlos Hugo Aparicio* (PACT Producciones, 2013), *Doble encierro* (s/d).

b) Relatos que reconstruyen desde la televisualidad leyendas y mitos del Norte argentino: *Sombras de mi tierra* (Auca, 2013).

c) Relatos en los que el mundo del trabajo es revisado desde perspectivas subjetivas en crisis: *Contratados* (2017), *Futuros ídolos* (s/d), *Regresos Las vueltas de la vida* (s/d).

Una revisión de las narrativas que se concretaron en Patagonia (un total, en términos absolutos, de ocho teleficciones) permite reconocer una puesta en escena de múltiples ejercicios de la memoria siempre enclavado espacialmente en los territorios del sur del país como recurrencia. Sin embargo, en su despliegue se observan:

a) Relatos que (re)visitan el pasado lejano (fines del Siglo XIX y las primeras décadas del XX) con diversas voluntades para retrotraer al espectador a otra temporalidad (real acontecido o ficcionalización plena): *Erase una vez en la Patagonia* (Bara Audiovisual, s/d), *Simón Radowitzky* (Juan Pablo Palermo Producciones, s/), *Viento Sur* (Azteca Films, s/d), *Las cartas de Evans* (s/d).

b) Relatos en los que se aborda la institucionalidad que proporciona justicia y auxilio: *Reinas* (s/d) y *Rescatistas, brigada de montaña* (s/d).

c) Relatos que toman como epicentro la chacra como unidad socio-productiva y espacio del ejercicio de modos de relacionamiento familiar (*La Chacra* y *Los corderos se pasean crudos*) o el pueblo rural (*Frin*).

En Nuevo Cuyo (un total, en términos absolutos, de diez teleficciones) las narraciones recuperan el pasado y el presente generando rupturas en los modos-delver (sensible y cognitivamente) a los sujetos y sus vidas. Se destacan:

a) Relatos que (re)visitan el pasado lejano abriendo renovadas lecturas históricas: *Gregoria* (Comunicación & Audiovisual, 2017) y *Cuchillo* (Mariana Rodríguez, 2013).

b) Relatos donde la criminalidad es abordada desde heterogéneas aristas, en un horizonte de posibilidad que incluye la redención: *La educación del rey* (13 Conejos, 2016) y *Una de las cosas terribles* (Perro mecánico, s/d)

c) Relatos que (des)andan las representaciones de género (*Las Viajadas*), de la cultura juvenil (*Mamut*) y de los vínculos vecinales y comunitarios (*En la viña de señor, Ana y el vino, Agustín, Una canción viene de lejos*).

Finalmente, en Región Centro Norte (un total, en términos absolutos, de diecinueve teleficciones) irrumpen narrativas donde la ciudad (y sus pliegues) son recuperados para contar historias con anclaje localista desde la contemporaneidad o desde el pasado. Destacándose en particular:

a) Relatos que evidencian búsquedas, en el marco del lenguaje televisivo, para configurar modos-de-contar humorísticos (especialmente en producciones emanadas en la provincia de Córdoba): *Collage* (Gérmina Films, 2013), *Corazón de vinilo* (Teatro minúsculo, 2012), *Córdoba castings* (Oruga Films, 2012), *El gen de Genaro* (Falco Cine, 2016), *Incomunicados* (Muchas manos films, 2017).

b) Relatos que alternan perspectivas (no siempre ajustadas al real-histórico) para contemplar el pasado cercano y lejano local desde un punto de vista político, social y cultural: *Edén* (Oruga Films, 2011), *La nieta de Gardel* (2779 Home Movies, 2011), *Las Otras Ponce* (Falco Cine, 2012), *Balas perdidas* (HG Producción Audiovisual, 2016), *El censo* (s/d).

c) Relatos del delito que, en clave del suspenso, abordan la criminalidad desde los pliegues de espacios de marginalidad: *El hechicero* (2015), *Guita fácil* (Hibou Producciones, Logia Films, 2010), *La chica que limpia* (Gérmina films y Jaque Productora, 2017), *La purga* (Garabato, Prisma Cine y Multimedio SRT, 2011), *Pájaros negros* (Snap! Producciones, s/d), *¿Quién mató al Bebe Uriarte?* (2013).

Lo clausurado

Como se ha mencionado, la totalidad de las producciones aquí aludidas se concretaron por la vía del concurso de propuestas a convocatorias promovidas por el Estado nacional (más allá de las diversas políticas y entidades intervinientes en su implementación) lo cual implicó un compromiso (por cesión de derechos) para su incorporación al Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA). Este espacio y su plataforma digital en línea para el libre acceso del público (CDA), integraban el "mapa de la televisión pública en las nuevas pantallas" (Muro-

lo, 2014) lo cual resultaba interesante como una alternativa para ampliar *pantallas* en tanto la política pública se orientara específicamente a la democratización de miradas e imágenes, y alentara su difusión[9]. Pero si la situación se revertía se volvía problemática: en caso de que las condiciones político-tecnológicas no habilitaran el acceso concreto para el público a los fines de la visualización de sus contenidos, los mismos podían ingresar en un cono de sombras y en una *cuasi*-invisibilidad.

En octubre de 2016, en el link oficial del CDA apareció la leyenda "página en construcción", a lo que le siguió posteriormente el anuncio de la apertura de una nueva plataforma de video a demanda denominada Odeon cuya función era reemplazar el triple sistema de acceso público (libre y gratuito) de los contenidos del BACUA[10], y en 2017 esta última se sustituye por Cine.Ar Play (con una propuesta en la que se incluyen películas y series) hasta la actualidad. Cuando se implementa Odeon se produce una primera reducción de los contenidos posibles de ser visualizados por el público y que se encontraban en el catálogo del BACUA, con CineAr.Play prácticamente se opera una anulación de la accesibilidad a la ficcionalidad generada en el marco de las políticas de fomento post-sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

En este contexto cabe la reflexión acerca del alcance y las condiciones de posibilidad de la política pública en una acción tendiente a obstaculizar el ingreso para que la "mirada" de los ciudadanos pueda, desde la libre elección, hallar contenidos financiados por fondos estatales. Provisoriamente se denominará a este tipo de procedimiento como "página en construcción" recuperando literalmente la variante con la que se anuncia, y en el que se despliega una operación de borramiento deliberado de obras y autores adoptando vertientes que no resultan sencillas, pero sí plausibles, de catalogar como propias de la censura.

Bajo una expresión que se configura desde la *neutralidad tecnológica* se imposibilita el acceso público a plataformas de Internet específicas (y cuasi-únicas) que albergan patrimonios de imágenes (visuales, audiovisuales, sonoras) con escasa (o casi nula) posibilidad material de circulación en una esfera ampliada de la vida cultural. Es por ello como se adelantaba anteriormente, que este tipo de acción puede abordarse considerando la *censura* como un marco posible de interpretación[11]. La

[9] *Contenidos Digitales Abiertos* (CDA) tenía como objetivo la promoción del "diálogo interregional" y la divulgación de contenidos gestados en nuestro país de forma gratuita.

[10] Se alude no sólo al CDA sino también a ACUA Mayor y ACUA Federal.

[11] A nivel de la doxa, habitualmente, una serie de operaciones aparecen relacionadas a la *censura*: *prohibir, ocultar, eliminar*, *suprimir*. En todos estos casos el acto se vincula a una subjetividad en posición de poder (lo asociamos siempre al Estado aunque esa exclusividad podría impugnarse) con capacidad de incidir (negativamente) sobre el régimen de visibilidad social. La acción de supresión de la pre-

obstrucción del circuito exhibitivo se diferencia diametralmente de las formas habituales de la censura que habitualmente involucran la demostración *violenta* de la supresión: clausura de espacios, sustracción de obras, eliminación de producciones, intervención de fuerzas de seguridad, entre algunas de las posibilidades presentes en tiempos democráticos. Aquí el gesto de anulación pone en movimiento un discurso acoplado al universo textual de la tecnofilia (esta estratagema justifica la suspensión temporaria con argumentos ligados a la optimización tecnológica) pero desacoplados a la accesibilidad de los productos del arte y la cultura (porque el transcurrir del tiempo pone evidencia su carácter no-momentáneo ni circunstancial ingresando a un cono del olvido).

Topográficamente este es un procedimiento inserto en el borde de un pensamiento social acerca de la censura porque se inscribe en una modalidad lábil y silente que se confunde con un acontecimiento tecnológico inofensivo pero que metafóricamente se asume como un velo a obras, sujetos y poéticas. Interesa seguir avanzando sobre este accionar cuasi-fantasmagórico dado que desdibuja su potencia represiva exponiéndose desde la inocuidad, lo cual proporciona pistas acerca de cómo funciona simbólicamente encubriendo su vocación ideológica. En estos casos no hay reacción en las calles por parte de los sectores involucrados, no se plantea ningún tipo de cobertura mediática, es decir, no hay publicidad en el sentido habermasiano, cuestión que atenta contra el proceso de problematización en la arena pública.

De este modo, a partir de esta acción, se obstaculiza el régimen de visibilidad al intervenir sobre las plataformas estatales de exhibición de obras en tanto espacios auto-proclamados como ámbitos para el *acceso libre-público* a producciones artístico-comunicacionales. En el marco de esta problemática se inserta, también, la sesión de derechos de autor y los compromisos, por parte de los artistas, de no insertar sus producciones por fuera de estas plataformas. Ahora bien, ¿cómo denominar a esta práctica institucional a partir de la cual las obras se hallan imposibilitadas de ingresar en otros circuitos de la exhibición por razones legales y se encuentran bajo el velo de un dispositivo que nunca se actualiza y no las expone para su visualización? ¿Se configura un modo discreto de supresión sin que medie, siquiera, oportunidad alguna para su discusión como acontecimiento político-

---

sencia pública es intencional y tiende a *anular* existentes, al mismo tiempo que implica la destitución de Otros con/contra los cuales *debatir* visiones del mundo, obturando el *alcance* de las imágenes y los modos representacionales (si nos centramos en el campo artístico-comunicacional). En ocasiones se debate el *por qué* o el *para qué* de esta acción de revocación, sin embargo, aquí se suspende toda consideración de motivaciones porque se privilegia una exposición preliminar de un procedimiento difuso que suele deslizarse de manera casi desapercibida.

cultural-artístico? ¿Se acalla la confrontación porque ni siquiera se divisa la presencia supresiva?

En tiempos de la Guerra Fría (siglo XX) una metáfora potente en el universo simbólico refería a la presencia de "botones" y "dedos" en posición del poder que detentaba la capacidad de "apretarlos" ocasionando catástrofes mundiales (lanzamientos de bombas atómicas, químicas, por ejemplo). Hoy, hay botones cuasi imperceptibles con ese mismo efecto, y ni siquiera los (re)conocemos. En la Web diversos pliegues de datos e información se configuran, pero no todos ingresan a una dimensión del *ver* (en un sentido amplio), radiografía cuasi-imposible de considerar para el "gran público" en función del lugar privilegiado que ciertos mitos poseen en el sentido común. La superficie, hegemonizada por Google, pareciera ser el inicio y el fin del territorio cibernético, lo que no aparece como link de acceso dentro de la opción de este buscador *pareciera* no *existir*. El *parecer*, en este caso, consolida una percepción de *no-ser*.

Desde hace décadas se ha constatado cómo los corredores de la Webcultura han facilitado la generación y difusión de información de lo más variada, declarándose en ocasiones la emergencia de una nueva Ágora digital. En tiempos de OTT y VoD importa pensar cómo, a través del Ciberespacio y sus andamiajes tecnológicos que hacen posible la yuxtaposición de diversos regímenes escópicos, también se diluyen poéticas de la Otredad aunque, en principio, el gesto irrumpa desde una apariencia pública no atribuible a figuras de la represión.

Bibliografía

Hall, Stuart (1996), "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". Stuart Hall y Paul Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu: Buenos Aires, pp. 13-39.

Murolo, Norberto Leonardo (2014), "Nuevas pantallas para la televisión pública argentina". En Alejandra Pía Nicolosi (compiladora) *La televisión en la década kirchhnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Universidad Nacional de Quilmes.

Richard, Nelly (2009), "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de "Sur". En *Ramona. Revista de artes visuales* nº 91, "¿Podemos seguir hablando de "Arte Latinoamericano"?" [en línea].

Ricoeur, Paul (2000), "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", *Anàlisi* N° 25, 189-207, <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15057/14898>

Segato, Rita (2006), "En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea". En Diego Herrera-Gómez y Carlos Piazzini-Suárez (editores).

(Des)territorialidades y (No)lugares: procesos de configuración y transformación del espacio social. La Carreta Ediciones: Medellín.

Sel, Susana (2010): "Actores sociales y espacio público. Disputas por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina". Susana Sel (comp.) *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo América Latina y sus encrucijadas*, CLACSO: Buenos Aires.

Siragusa, Cristina (2017), "Pasajes, anclajes, montajes". Siragusa Cristina (Comp.), *La imagen Imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*, Universidad Nacional de Villa María: Villa María.

Políticas públicas orientadas al cine y al audiovisual (2012-2017): nuevos instrumentos de fomento, pantallas y regulaciones en torno a la digitalización de los contenidos

PABLO MESSUTI
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Las vaivenes y direcciones cambiantes de las políticas públicas en torno al audiovisual entre 2012 y 2017 han estado condicionados no sólo por la legislación vigente en cada etapa y su grado de aplicación sino también por el cambio en la gestión, con la asunción del nuevo gobierno en 2015. En el terreno de la exhibición cinematográfica, el Plan de Digitalización de Salas ha permitido equipar el 100 por ciento de las salas de nuestro país, lo que ha habilitó el estreno de copias en DCP (*Digital Cinema Package*) y el abandono del soporte fotoquímico. Al mismo tiempo, la absorción del VPF (*Virtual PrintFee*) por el INCAA (Resolución 2834/15) ha permitido alivianar transitoriamente los costos asociados a la migración al nuevo paradigma tecnológico. El nuevo plan de fomento, focalizado en las audiencias, resulta un avance significativo que persigue dar una respuesta al cuello de botella en el sector de la exhibición, aunque su aplicación plantea interrogantes ligados al ritmo de crecimiento de la industria. No obstante, con la nueva gestión se ha relegado a un segundo plano el proyecto de la TDA (Televisión digital terrestre) y TDT (televisión digital abierta), y la derogación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26522 mediante DNU 267/05 plantea un escenario de incertidumbre en torno al fomento de la producción audiovisual, considerando que la mera definición tecnológica de la convergencia no habilita un análisis profundo de la protección de los contenidos producidos localmente (mediante cuotas de pantalla y otros instrumentos).

1. Política de fomento y exhibición de contenidos en nuevas plataformas

Las políticas orientadas al cine y al audiovisual han sido redefinidas a lo largo de los últimos años en función de las transformaciones tecnológicas, la convergencia de medios y el cambio de gestión a partir de 2015, la que ha establecido objetivos y prioridades discordantes con las metas del gobierno anterior

Con la digitalización y la convergencia (Igarza, 2008; Scolari, 2008; Zallo, 2011), surgen nuevos actores en la industria (Bustos, 2016), que conviven en tensión con otros agentes ligados a modelos de negocio anclados en la transmisión punto-masa (Marino y Espada en: Labate, 2017). Katz (2015) realiza una descripción minuciosa de la nueva cadena de valor digital:

> los dispositivos y terminales de acceso a Internet son considerados como insumos de accesibilidad al estadio de transporte en la medida que el transporte provee la conexión esencial requerida para acceder a Internet, pero el dispositivo (teléfonos inteligentes, tabletas) es el método de acceso. Asimismo, el equipamiento de telecomunicaciones es naturalmente un insumo de infraestructura para la provisión de conectividad en el estadio de transporte. Luego, el transporte constituye, a su vez, un insumo para la posición de plataformas de agregación (buscadores, redes sociales) en la medida en que para que éstas lleguen a los usuarios y generen valor necesitan conectividad. Las plataformas de agregación, como su nombre lo indica agregan (o paquetizan) contenido. En este sentido, los proveedores de contenido (sean estudios cinematográficos o discográficas) y los desarrolladores de aplicaciones (sean creadores de videojuegos o cana-les de distribución) necesitan acceder a las plataformas de agregación (Katz 2015).

Sin duda, el cambio tecnológico ha redefinido los distintos eslabones de la producción cinematográfica (preproducción-producción-distribución y exhibición) (Bordwell, 2012), aunque la proyección de films en salas continúa a un ritmo de crecimiento sostenido, a pesar del influjo de nuevas plataformas de exhibición de contenidos en la red (OTT). Así, en comparación con 2014, el 2015 fue el año con mayor cantidad de venta de entradas desde 1986, contabilizando además un total de 55.069.947 espectadores (Piwowarski en: Cuica, 2017) Con la finalización del programa de digitalización de salas, los productores ahora (2017) están en condiciones de presentar la copia final en resolución 2K y 4K, tecnología considerada

igual o superior al fotoquímico en el nuevo régimen general de fomento (Res 1/17 y Decreto 1346/16), que actualiza la normativa en función del recambio tecnológico.

La migración hacia los estándares digitales permitió la emergencia de nuevos actores en el mercado, entre los que se puede mencionar a las empresas integradoras, encargadas de equipar las salas de exhibición con las nuevas tecnologías digitales (servidores, proyectores y claves de seguridad). A nivel mundial, los exhibidores y distribuidores han fijado un nuevo gravamen, el *Virtual Print Fee (VPF),* impuesto destinado a costear el recambio de equipamiento. En la práctica, esto nuevo gravamen ha funcionado como una barrera de entrada frente a los distribuidores independientes, y también ha condicionado la oferta audiovisual, en la medida en que en los contratos también se establecían los títulos a exhibir (Rossi, 2016). Recientemente, el INCAA ha absorbido este impuesto debido a los reclamos efectuados por distintos sectores de la industria. (Resolución INCAA 2834/15)

El nuevo régimen de fomento reemplazó el sistema de vías por una clasificación de proyectos según las audiencias a las que están orientados (medias-bajas-altas). La necesidad de segmentar los públicos y afinar la asignación de recursos en función de los distintos modelos de producción responde a la voluntad de hallar espectadores más receptivos a cada una de las propuestas presentadas a fin de obtener apoyo por parte del Instituto (mediante créditos, subsidios y otros instrumentos). La nueva gestión ha diversificado los concursos a nivel federal (Régimen de Fomento Regional, Resolución 65/2017) y lanzado nuevas líneas de apoyo al desarrollo de guiones y desarrollo de proyectos para fomentar no sólo la etapa de la producción sino también inyectar recursos en otros eslabones de la cadena de producción cinematográfica. Todas estas iniciativas tienen como objetivo contrarrestar el denominado "talón de Aquiles de la exhibición" (González, Barnes y Borello, 2014; Marino, 2016), que responde a la discordancia entre el número de estrenos anuales de películas argentinas y la baja cuota de mercado del cine local. La concentración del sector de la distribución y la exhibición -un proceso que se inició en la década del noventa con el desembarco de las multisalas- continúa en la actualidad, acentuado por un modelo de negocio que se sostiene sobre la base de estrenos simultáneos mundiales provenientes de Hollywood, que acaparan la mayoría de los complejos y salas, con abultadas campañas de marketing. Esta situación no pudo ser revertida por la decisión de obligar a las distribuidoras internacionales a adquirir títulos nacionales. Si bien mejoraron las condiciones de estreno de films argentinos en las salas, la medida afectó negativamente a distribuidoras locales.[1]

[1] Al respecto, consultar: http://www.haciendocine.com.ar/node/40521

Concepto	2014	2015	2016
Población (millones)	42,6	43,1	43,5
PIB-PPA (billones USD)	0,873	0,895	0,879
PIB per capita (USD)	20.500	20.800	20.200
Número de pantallas de cine	867	872	933
Ingresos cine (millones USD)	247,4	342,4	270,1
Espectadores cine (millones)	45,8	52,1	50,8
Espectadores cine nacional (millones)	8,17	7,55	7,32
Cuota de mercado cine nacional (%)	17,8	14,5	14,4
Número de estrenos totales	404	428	445
Número de estrenos extranjeros	232	246	246
Número de estrenos nacionales	172	182	199
Asistencia anual por habitante	1,1	1,2	1,1
Precio medio entrada (USD)	5,4	6,4	5,2

Cuadro 1. Panorama Cinematográfico en Argentina.
Fuente: elaboración propia en base a datos de EGEDA (2016).

Los datos (cuadro 1) dan cuenta de la baja cuota del mercado local en comparación con el influjo de los títulos provenientes de Hollywood. Así, este porcentaje ha descendido ligeramente entre 2014 y 2016, pasando de 17,9% a 14,4%. Al mismo tiempo, a pesar del crecimiento sostenido del número de pantallas (de 867 en 2014 a 933 en 2016) y del número de estrenos nacionales (que pasaron de 172 títulos en 2014 a 199 en 2016), la cantidad de espectadores de cine nacional ha decrecido en los tres años medidos (de 8.17 millones en 2014 a 7,32 millones en 2016).

Si bien medidas como el establecimiento de cuotas de pantallas (Resolución 2016/2004), medias de continuidad y generación de ventanas de exhibición alternativas han contribuido a limitar a concentración del sector de la exhibición y distribución (acaparado por las *majores*, que controlan verticalmente el negocio y lanzan sus films con gran cantidad de copias, relegando a las producciones locales a un segundo plano), estos instrumentos tienen un alcance limitados en comparación con otras medidas necesarias para desarrollar el sector industrial *pyme* y crear audiencias: exenciones fiscales (fijadas en la declaración como industria del cine mediante Decreto 1528/2012, aunque la disposición nunca fue regulada), ampliación de los acuerdos de coproducción existentes, con el fin de diversificar las ventanas de exhibición, generación de programas de formación de audiencias, apertura de nuevos canales de difusión y ventanas de exhibición en nuevos medios (plataformas

OTT, redes sociales) y el sostenimiento de circuitos de exhibición alternativos, como las salas de los complejos Cine Ar Salas, antes denominados Espacios INCAA. Con la derogación parcial de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, el futuro de la aplicación del artículo 67 de la normativa, que establecía la cuota de pantalla televisiva del cine y las artes audiovisuales, es aún más incierto (es importante recordar que, según un relevamiento de Marino (2014), esta medida ha tenido escaso acatamiento en la gestión previa). Las adquisiciones de derechos de antena con antelación al inicio del rodaje - como ocurre con las principales señales televisivas europeas, como Canal+, que destinan cuantiosos recursos al fomento del cine - abría las puertas a la participación de las principales señales de TV en la producción cinematográfica (hasta aquel entonces, sólo los grandes conglomerados mediáticos participaban en el apoyo al cine nacional, sobre todo con films destinados a las audiencias masivas y con actores provenientes el medio televisivo).

Como vimos, a lo largo de los últimos años distintas reglamentaciones han contemplado la transición al digital, aunque a futuro se encuentran en estudio algunas iniciativas orientadas a la regulación de las plataformas OTT (Over The Top), que no tributan en el país y que tampoco son generadoras de empleo, en tanto sus servidores operan en el exterior. Dado que la renta de DVD ya no genera ingresos significativos que permitan engrosar el fondo de fomento (en función del subsidio por medios electrónicos, que analizaremos más delante de acuerdo a los modificatorias del nuevo plan de fomento), distintos sectores de la industria promueven, en base a regulaciones previas, como la Directiva 2010/13/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, la fijación de un gravamen a estos nuevos servicios que operan en el país. Estos proyectos tienen su origen en la puja entre diversos actores que integran el ecosistema digital (reflejados en distintas consultas realizadas a estos sectores para la sanción de un futuro proyecto de ley convergente). Con el lanzamiento de Cine Ar. Play (sitio *on demand* de difusión de cine y series argentinas) y Cine Ar Estrenos (que promueve el estreno en simultáneo en salas y en la plataforma) se procuró ampliar los espacios de difusión de la producción local en los nuevos medios, adaptados a las transformaciones de las prácticas y hábitos de los consumidores de contenidos, que persiguen una experiencia no limitada por las restricciones temporales y geográficas de las emisiones lineales (Baladron y Rivero, 2017; Labrada, 2015; Siri, 2016; Kulesz, 2016) La redefinición del subsidio de medios electrónicos, fijado por Ley de Cine 24.377, permite ahora obtener recursos en función de la exhibición de films y series argentinos en la plataforma Cine.Ar Play (bajo dos modalidades: fija y variable, en este caso dependiente de la cantidad de reproducciones).

2. El futuro incierto de la TDA (Televisión Digital Abierta)

Los inicios del proyecto de la televisión digital se remontan a la segunda presidencia de Menem, cuando se crea la Comisión de Estudios de Sistemas de Televisión Digital. La disputa por la adopción de los estándares tecnológicos para la TDT (ATSC, DVB e ISDB-T) estuvo atravesada por los intereses de los principales conglomerados mediáticos del país, el grupo Clarín y Telefé, quienes, dependiendo de la etapa analizada, preferían una u otra norma, de acuerdo a la procedencia del capital que sostenía económicamente al medio (Albornoz y Leiva, 2009). En 2006 se creó mediante Resolución 4/2006 la Comisión de Estudio y Análisis de los Sistemas de Televisión Digital, integrada por organismos dependientes del Poder Ejecutivo y asociaciones privadas, en la que se procuró establecer criterios para la adopción de la nueva norma que no dependieran exclusivamente de parámetros técnicos (se destacó la importancia de la generación de empleo, transferencia tecnológica y niveles de inversión) A pesar de las presiones de Teléfonica por la norma estadounidense y del grupo Clarín por la norma Americana, finalmente se adoptó la norma japonesa sobre la base de una estrategia regional y geopolítica en el que primaba la alianza con países vecinos como Brasil, que ya habían adoptado dicha norma. Así, en agosto de 2009 se oficializó la adopción de ISDB-T, incorporada también en Brasil, para la Televisión Digital Terrestre (TDT). Con la incorporación del nuevo estándar tecnológico se perseguía no sólo mejorar la calidad de imagen, profundizar la convergencia mediante la interoperabilidad con equipos informáticos y ampliar la oferta existente sino también reconfigurar el mapa de medios televisivos (que en América Latina estaba mayormente controlado por empresas y conglomerados privados). (Albornoz. 2009; Postolski y Bulla en: Sel, 2014). El gobierno otorgó, bajo la forma de comodato, sintonizadores digitales a sectores de bajos recursos y desplegó una red de torres de transmisión en todo el territorio nacional (en el año 2014 se habían instalado más de ochenta torres, cubriendo casi el 82% del país). (Fuente, Ministerio de Planificación).

La implementación del sistema de televisión digital terrestre (TDA) ha sufrido una serie de contratiempos vinculados sobre todo a la ausencia de pantallas que estuvieran en condiciones de retrasmitir los contenidos generados por el BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). Salvo casos aislados, como Televisión por la Identidad, en general, tanto la TV Pública como los medios privados no han mostrado interés en adquirir los derechos de estas producciones para emitirlos en sus pantallas. La ausencia de reflexión en torno a las audiencias a las que estaban destinadas las producciones generadas para la TDA, sumado a una

grilla mucho más limitada que la que ofrecían los operadores privados, han conspirado contra la potencialidad de la oferta de contenidos audiovisuales producidos por el Estado. En la actualidad, la TDA se haya relegada a un segundo plano, y la grilla de programación se ha reducido sensiblemente.

Sumado a esto, el retraso en la constitución del sector comunitario y en la implementación de un plan técnico de frecuencias -con la excusa de que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual se veía frenada por recursos de amparo impuestos por el Grupo Clarín- han relegado a un segundo plano el otorgamiento de licencias a distintos actores (universidades, sindicatos y cooperativas) sin fines de lucro. A su vez, han existido distintas falencias en la adopción de los modelos de decodificadores, cuyas antenas veían limitada su recepción en espacios cerrados, con los inconvenientes técnicos que traía aparejado la imposibilidad de contar con una antena digital en las terrazas de los inmuebles. Según Becerra y Mastrini (2015): "la confusión entre objetivos de política industrial, intención propagandística y subestimación del valor cultural de la televisión se combinan para explicar la baja penetración de la TDA, a pesar de sus seis años de historia, de su inversión y de sus costos". En efecto, los primeros concursos para la asignación de frecuencias, convocados a través de resolución 685/11, contaban con pliegos cuyas exigencias en muchos casos no estaban al alcance de los medios comunitarios, los que cuentan con presupuestos escasos, sumado al costo requerido para que se presenten en el concurso y el pago del canon a ARSAT. Estos condicionantes han sido revertidos parcialmente en la segunda convocatoria (Resolución 39/15), mucho más laxa en las exigencias a quienes estuvieran en condiciones de presentarse (en cuanto a las certificaciones, los montos y los libre de deuda a las asociaciones gestoras de derechos de autor). De todos modos, la ausencia de discriminación de los medios comunitarios en el artículo 67 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que establece una cuota de pantalla televisiva para el cine nacional, de difícil cumplimiento para los medios pequeños, y los costos exigidos y los tiempos mínimos de programación revelaron la dificultad de cumplir con las condiciones demandadas (Vinelli. 2016). Gran parte del articulado de esta ley ha sido derogado mediante el DNU 13/15, cuyo objetivo fue favorecer la inversión privada en infraestructura y redes, a costa de relajar ciertos límites y controles tendientes a evitar la concentración de medios (Becerra, 2016) y generar condiciones mínimas para pluralidad de voces y la diversidad de productos audiovisuales.[2]

[2] Por cuestiones de espacio, no analizaremos las modificaciones posteriores al DNU, las que beneficiaron por igual a las telcos y a grandes conglomerados mediáticos, como el grupo Clarín.

Actualmente, el sector se encuentra desfinanciado, con una grilla reducida y una política de asignación de frecuencias que prioriza el reparto del espectro a compañías que ofrecen servicios de telefonía móvil (Krakowiak en: González y Nicolisi, 2017). La TDA, que ya venía arrastrando dificultades de la gestión previa, ha sido relegada a un segundo plano.

1. Conclusiones

En este escenario de incertidumbre, dado por el cambio de rumbo en la política de medios por parte de la nueva gestión, el espacio de la producción cinematográfica aún cuenta con cierta previsibilidad en el sostenimiento de los recursos que alimentan el fondo de fomento (resguardados por Ley N.º 24.377 de fomento de la actividad cinematográfica nacional), en comparación con otros ámbitos, como la industria televisiva y de medios gráficos, en los que ciertas transformaciones en las pautas de consumo y en el modo en que se distribuye la publicidad han socavado las bases del negocio (sumado al abandono y desfinanciamiento del proyecto de la TDA, que analizamos en el apartado previo). El futuro del sostenimiento del fondo de fomento dependerá del postergado anuncio del Proyecto de Ley de Comunicaciones Convergentes, que pretende unificar la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la Ley Argentina Digital, sobre la base de una concepción de la convergencia, reflejada en la normativa previa (en decretos y resoluciones), meramente tecnológica, en la que no se toma en consideración las asimetrías entre los distintos actores que componen el sector audiovisual ampliado ni tampoco la dinámica específica y los mercados de cada uno de los sectores involucrados en la regulación. Según distintos acuerdos, como la Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO (2005),[3] la producción de contenidos debe tener un trato diferencial, en tanto contribuye al resguardo de las identidades locales y la cultura de cada pueblo. Esta filosofía es la que funda la necesidad de que el Estado se ocupe del fomento de la producción audiovisual, discriminando la regulación de las telecomunicaciones de las normas aplicables a la radiodifusión, a pesar de que ambos sectores empleen la misma infraestructura material y tecnologías. Recientemente, la modificación de las condiciones para percibir créditos (mediante Resolución 942/2017) y la carencia de fondos para solventar la solicitud de créditos industriales otorgados de manera directa por el INCAA

[3] Convención de la Diversidad de la Unesco, reconocida en el marco del Sistema Interamericano de Derechos Humanos.

hasta el ejercicio presupuestario correspondiente al año 2019 (Res 1565 e/2017) han generado un escenario aún más incierto, en un contexto de retracción de la industria y caída de la cantidad de rodajes.

Bibliografía

Baladron, Mariela, Rivero, Ezequiel (2017), *"La regulación de las plataformas OTT audiovisuales: un modelo para armar"* Recuperado de: http://papel.revistafibra.info/la-regulacion-las-plataformas-ott-audiovisuales-modelo-armar/

Becerra, Martín (2015), *De la concentración a la convergencia: políticas de medios en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Paidós.

Becerra, Martín (2016), "Balance del primer año de Macri: una brújula para las comunicaciones".
Recuperado de https://martinbecerra.wordpress.com/2016/12/21/balance-del-primer-ano-de-macri-una-brujula-para-las-comunicaciones/

EGEDA (2016), *Panorama audiovisual Latinoamericano 2017*. Recuperado de: http://www.egeda.com/documentos/Panorama_Audiovisual_Iberoamericano_2016.pdf

Bustos, Juan Manuel (2016), "Los grupos mundiales de comunicación y de entretenimiento, en el camino hacia la digitalización". Recuperado de: https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2016-2-page-127.htm

Bordwell, David (2012*), Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies,* Kindle Edition.

CUICA (2017). *Situación de las industrias culturales argentinas en el período 2014/17* Recuperado de: *http://dha.undav.edu.ar/wp-content/uploads/2017/11/Informe-CUICA-1.pdf*

González, L.; Barnes, C. y Borello, J (2014), "El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina".
Recuperado de: http://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/656.

González, Daniel y Nicolosi, Alejandra (comps.) (2017), *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Recuperado de: http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/59e79166cba11.pdf

Igarza, Roberto (2008), *Nuevos medios. Estrategias de convergencia*, Buenos Aires: La Crujía.

Katz, Raúl (2015), *El ecosistema y la economía digital en América Latina*. Recuperado de: http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/38916/1/ecosistema_digital_AL.pdf

Kulesz, Octavio (2016). *El impacto de las tecnologías digitales en la diversidad de las expresiones culturales de. España e Hispanoamérica*. París: Unesco.

Labrada, Fernando (2015), "Panorama de plataformas de distribución digital de cine VOD y sus modelos de negocio". Recuperado de: http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Plataformas%20Digitales%20-%20F.%20LABRADA.pdf

Labate, Cecilia y Arrueta, César (comps.) (2017), *La Comunicación Digital. Redes sociales, nuevas audiencias y convergencia: desafíos y oportunidades para la industria, el Estado y los usuarios*. Jujuy: Ediunju.

Marino, Santiago (2016) *El audiovisual ampliado*, Buenos Aires: Ediciones El Salvador.

Marino, Santiago (2014). "Los claroscuros del espacio audiovisual argentino" Recuperado de: http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT6-Santiago-Marino.pdf

Rossi, Diego (2016) "Países de Unasur: exhibición y nuevas pantallas de cine para una producción creciente". Recuperado de: http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2967

Scolari, Carlos (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.

Sel, Susana, Armand, Sergio, Pérez Fernández, Silvia (2014), *¿Post analógico? Entre mitos, píxeles y emulsiones*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

Siri, Laura (2016), "El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine" ?, Recuperado de: http://revistahipertextos.org/wp-content/uploads/2016/11/El-rol-de-Netflix-en-el-ecosistema-de-medios-y-telecomunicaciones.-Siri.pdf

UNESCO (2005), *Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: UNESCO.

Vinelli, Natalia (2015) "Concursos en TDA: Itinerario de la TV alternativa y comunitaria". Recuperado de: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/9136/pdf

Zallo, Ramón (2011), *Estructuras de la comunicación y la cultura Políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes

Anuarios INCAA (2012-2016). En: www.incaa.gov.ar
Resolución INCAA Nº 2016/04
Resolución INCAA Nº 65/2017.
Resolución INCAA Nº 2119/12
Resolución INCAA Nº 151/13
Resolución INCAA Nº 1264/14
Resolución INCAA 2834/15
Resolución INCAA Nº 1/17 y anexo
Resolución INCAA N 942/2017
Resolución INCAA N 1565 e/2017.
Resolución COMFER Nº 4/2006
Resolución AFSCA Nº 685/11
Resolución ENACOM Nº 39/15
Ley de Cine Nº 24.377 (1994).
Ley 27.078 Argentina Digital (2011).
Ley 26.522 Servicios de Comunicación Audiovisual (2009)
DNU 267/15
Decreto 1528/2012,
Decreto 1346/16
Directiva 2010/13/UE

Géneros y géneros. De la analogía de los significantes en castellano hacia las pujas e intercambios entre gender y genre

"Darwin noiva de Augusto Annibal": a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923

SANCLER EBERT
Universidade Federal de São Carlos

Resumen

Esta comunicación investiga la participación del artista travestí Darwin en la película brasileña *Augusto Annibal quer casar* de Luiz de Barros, lanzada en 1923. Nos interesa rescatar la trayectoria de Darwin de los escenarios a la pantalla y entender la participación de un travesti en una película brasileña de los años veinte. Para esta comunicación, investigaremos en los periódicos "Gazeta de Notícias", "Correio da Manhã", "A Scena Muda", entre otros y recurriremos a la bibliografía existente sobre el período.

Palabras clave: travestismo / imitador del bello sexo / Darwin / cine brasileño / cuestiones de género.

Resumo

Esta pesquisa investiga a participação do artista travesti Darwin no filme brasileiro *Augusto Annibal quer casar* de Luiz de Barros, lançado em 1923. Interessa nos resgatar a trajetória de Darwin dos palcos às telas e compreender como se deu participação do artista travesti num filme brasileiro da década de 1920. Para isso faremos pesquisas nos periódicos "Gazeta de Notícias", "Correio da Manhã", "A Scena Muda", entre outros e acionaremos a bibliografia existente sobre o período.

Palavras-chave: travestilidade / imitador do belo sexo / Darwin / cinema brasileiro / questões de gênero.

Lançado em 1923, *Augusto Annibal quer casar* é o nono filme de Luiz de Barros como diretor e produzido pela Guanabara Film, empresa criada por Barros uma década antes. Além de diretor de ficções, Lulu de Barros, como também era conhecido, "realizou vários trabalhos com teatro, cassino, prólogos cinematográficos e organizou bailes de carnaval. Mesmo no cinema, além de diretor, foi também cenógrafo, montador, figurinista, fotógrafo e roteirista" (VASCONCELOS, 2015, p. 43). Por estar em contato com diferentes meios culturais, Barros acionava artistas de diferentes palcos e experiências para as suas obras, como acontece em *Augusto Annibal que casar*, onde encontramos artistas do teatro de revista, dos palcos dos cineteatros, dos concursos de beleza e do famoso Ba-ta-clan de Paris.

Neste artigo, nos interessa compreender a participação de um desses artistas convocados por Barros para seu filme: Darwin, o imitador do belo sexo. Para isso, vamos resgatar a trajetória de Darwin nos cineteatros cariocas, buscando entender como o artista acabou nas telas dos cinemas e vamos analisar as publicidades da comédia para dimensionar a presença de Darwin e compará-la ao enredo da obra publicado em forma de conto na revista A Scena Muda (ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 6,7,31), única fonte que temos para recompor a trama do filme, uma vez que, nenhuma cópia da comédia foi preservada. Em busca de informações, realizamos pesquisas nos periódicos Gazeta de Notícias e Correio da Manhã, com o recorte temporal de 1900 a 1950, mas com registros encontrados entre 1914 e 1933; em A Scena Muda do ano de 1923; em O Jornal, de 1919 a 1922 e em edições de O Paiz de 1923.

A relação do cinema brasileiro com os espetáculos de palco em geral e o cinema hollywoodiano é apontado pela professora Luciana Corrêa de Araújo em seu artigo *Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro*, como uma explicação para a inclusão de artistas de diferentes palcos no filme de Lulu de Barros. Sucesso no teatro de revista devido a sua interpretação do Coronel Felipe, Augusto Annibal foi chamado para protagonizar a fita e emprestar seu nome ao personagem principal e título da obra. Como explica Araújo (2015), essa era:

> (...) uma estratégia publicitária recorrente na indústria cinematográfica desde a década de 1910, seja nos títulos originais, seja nos títulos traduzidos para o mercado brasileiro, e bastante explorada em gêneros de grande popularidade, como os seriados e as comédias. A extensa lista inclui desde Charles Chaplin, Max Linder e Pearl White, nos anos 1910, em títulos como Carlito nos bastidores (Behind the screen, Charles Chaplin,

> 1916), Max encontrou uma noiva (Max a trouvé une fiancée, Lucien Nonguet, 1911) e Pearl of the Army (Pathé, 1916) a Harold Lloyd, na década seguinte, como (Haroldo encrencado (Welcome danger, Clyde Bruckman e Malcom St. Clair, 1929). (p. 65)

O comediante era um dos nomes mais famosos daquele período, a peça *Aguenta Felipe!*, protagonizada por ele, havia sido o maior sucesso do ano anterior ao filme, 1922, chegando a ser classificada por Paiva (1991) como "a revista que mudou o curso da história do teatro de revista brasileiro" (p. 220). Com texto de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes e musicada por Assis Pacheco, a peça da Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro Carlos Gomes, pertencente à Empresa Paschoal Segreto, ficou ininterruptamente sete meses e sete dias em cartaz, somando quase 400 apresentações e "nas remontagens imediatas, ultrapassou a oitava centena de vezes em cena – número somente comparável ao de poucas revistas americanas na Broadway" (Ibidem). Devemos ressaltar que essa não foi a primeira colaboração entre Augusto Annibal e Luiz de Barros, uma vez que, este dirigiu o comediante em 1922 no filme *O cavaleiro negro* (ARAÚJO, 2015).

Para embelezar o filme, Barros convidou as girls do Ba-ta-clan, de Paris, que se apresentavam no Rio de Janeiro desde 1922, dirigidas por Madame Rasimi. Os espetáculos das francesas acabaram influenciando as revistas brasileiras, como informa Paiva (1991), com a diminuição das roupas das coristas, a introdução de uma coreografia bem ensaiada e a melhoria nos cenários e figurinos. Entre as artistas francesas recrutadas para a obra estavam Viola Diva, Andrée Fix e Regina Daithy. Com destaque nas publicidades do filme, Yara Jordão era a principal protagonista feminina da trama e foi convidada a participar do longa após participar do concurso de beleza de Copacabana. Completando o elenco, vinha Darwin, conhecido como imitador do belo sexo. Mas qual era a relevância do artista à época do filme? Sua trajetória nos palcos dos cineteatros explica.

Darwin, o inimitável imitador do belo sexo

A primeira aparição do artista foi no Palace Theatre, em 08 de agosto de 1914, local em que estreou junto a diversos artistas como os italianos Los Orlandi; os alemães Agase et George; as bailarinas espanholas Hermanas Fernandes; "o célebre Carvil", anunciado como o primeiro cômico do mundo; a cançonetista francesa Vivian Nett e as americanas The Sisters Kaufmman. Na publicidade das atrações do

cineteatro no Correio da Manhã, na página 8, Darwin é apresentado como "O inimitavel Darwin - Imitador de mulheres". Além de não ser encontrado um registro anterior a essa data sobre Darwin, outra informação que nos leva a crer que essa foi a primeira apresentação do artista no Rio de Janeiro é a confirmação feita por um texto da seção de perguntas do leitor do Gazeta de Notícias de 20 de junho de 1915, na página 04.

> Recados e Lembretes - Mlee. Donguita. - Quem é Darwin? Eis o que esta folha já estampou sobre o imitador de mulheres: "Darwin é admirável. Darwin, quando estreou há tempos no Palace Theatre, onde surgiu duas ou três noites apenas, foi uma encantadora revelação (...).

Após sua estreia no Palace, Darwin se apresenta no Cinema Velo conforme informa o Gazeta de Notícias de 28 de agosto de 1914, página 4, retornando aos holofotes novamente apenas em nota do Correio da Manhã de 26 de outubro de 1914, página 4. No texto, informa-se que Darwin, que é nomeado como transformista, se apresentará no Republica, conjuntamente com a revista *A toque de Caixa*. Nessa nota é informada a nacionalidade espanhola do artista, que será relembrada quase 20 anos depois, em uma notícia na qual é anunciado o retorno de Darwin ao Brasil pelo navio Conte Bianco Mano, que vinha de Barcelona, apontada como cidade natal do artista (Correio da Manhã, 09 de dezembro de 1933, p. 13).

Ao longo de duas décadas, Darwin se apresentou em diversos cineteatros cariocas, em espetáculos que misturavam a imitação de diferentes tipos de mulheres e de cantoras de várias nacionalidades e a exibição de roupas femininas de luxo. Entre os locais que receberam o artista podemos citar o Cinema América, Cinema Americano, Cinema Atlantico, Cinema Centenário, Cinema Central, Cine Palais, Cine Smart, Cine-Theatro Brasil, Cine Theatro Modelo, Palace-Theatre, Pathé Cinema Music Hall, Republica, Rialto, entre outros.

Em suas primeiras apresentações no país, Darwin travestia-se como cantoras de diferentes nacionalidades: francesa, espanhola e italiana (Gazeta de Notícias, 01/11/1914, p. 2), demonstrando dominar diferentes idiomas ao cantar. O que nos leva a entender como após alguns anos no Brasil, o artista passa a interpretar sucessos carnavalescos em português, como a canção Maroca (Correio da Manhã de 19/04/1922, p. 6). Essa renovação do repertório fica evidente nas publicidades e notas sobre o artista, que teria, segundo o Correio da Manhã, um "repertório inesgotável" (05/04/1922, p. 12) ou como promete o Gazeta de Notícias: "Todas as noites números novos" (10/08/1922, p. 8).

No entanto, não temos informações precisas sobre a quantidade de números que Darwin fazia por espetáculo. Apenas uma notícia, do Correio da Manhã de 10 de junho de 1922, sugere que seriam três canções: "(...) Todas as noites se enche o luxuoso cinema do largo da Segunda-feira e Darwin, que pelo programa, tem de cantar três números, é instado para permanecer no palco e canta o dobro (...)" (p. 4). Como até o momento foi encontrada somente essa informação sobre o número de apresentações, não podemos afirmar que os espetáculos em outros cineteatros e em outros períodos seguiam a mesma lógica.

Além dos tipos e canções apresentadas, a outra grande atração dos espetáculos de Darwin eram as roupas de luxo apresentadas pelo artista no palco, que eram anunciadas nas publicidades como "Luxuosíssimas toilettes, últimas novidades da moda! Scenarios deslumbrantes! Uma fortuna empregada em scena! Elegancia! Arte! Belleza, Graça e Donaire" (Gazeta de Notícias, 08/08/1922, p. 8); "Deslumbrante encenação. Vestuarios riquíssimos e de apurado gosto – Sucesso em toda linha" (Correio da Manhã, 09/04/1922, p. 16); "(...) esplendor das 70 differentes "toilettes" de luxo que exhibirá" (Correio da Manhã, 09/12/1932, p. 8); "com as suas luxuosíssimas toilettes, dos mais afamados costureiros de Paris (...)" (Correio da Manhã, 20/12/1932, p. 10).

Embora o vestuário e as canções chamassem a atenção do público, a grande arte de Darwin era o seu poder em imitar perfeitamente o sexo feminino, como aponta o artigo escrito pelo jornalista e político Costa Rego, publicado no Correio da Manhã de 21 de abril de 1922. Em *O poder do artifício,* o jornalista indica que "o que desperta furor em Darwin não é propriamente ele: é a sua ilusão" (p. 2) e defende que a observação do artista sobre os trejeitos e o corpo feminino que o tornava tão famoso:

> (...) porque Darwin não seria perfeito se não houvesse estudado a maneira como a mulher costuma apoiar-se sobre o pé direito, deixando ligeiramente suspenso o pé esquerdo; dos dotes pessoaes, porque essa observação de nada lhe valeria se a natureza não houvesse dado um physico accessivel ao esforço da adaptação (p. 2).

Interessante observar como em alguns textos as performances de Darwin são defendidas como arte, a sua imitação do universo feminino como um dom. Nas notas fica marcado que seu gênero é masculino e que sua transformação em mulher faz parte de uma cuidadosa e trabalhosa arte. Essa ideia nos auxilia na compreensão de como a travestilidade no palco era aceita naquela época, mesmo

com a proibição do Código Penal até 1940, que levava a detenção aqueles que se travestissem em público (GREEN, 2000, p. 172).

> A sua linda figura em scena dominou logo a assistência. As mulheres levantavam-se nas frisas e nos camarotes para ovacionarem Darwin. E mordiam os lábios nervosamente... A exteriosação 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 scena, dentro de um vestido decotado, onde o seu colo desabrocha, como uma flor muito branca e muito linda, é fascinada criatura, uma perfeita mulher com toda a perturbação do seu encanto dominador. (...) E a graça encantadora das mulheres fascinadoras, das mulheres que seduzem, está estampada na sua expressão do seu rosto, na doçura de seu sorriso, na meiguice daquele seu olhar rasgado e quente. Darwin então é mulher. Tira depois a cabeleira em scena e Darwin é o rapaz formoso que com uma arte toda sua e verdadeiramente admirável consegue dar-nos através de uma sensação boníssima, dentro de uma ilusão esplendente, todo esse encanto, tão mysterioso, para nós, que só as mulheres possuem. Bendita seja a arte de Darwin, o formoso. (Gazeta de Notícias, 01/11/1914, p. 2).

Podemos encontrar outra menção ao trabalho de Darwin como artístico numa nota sobre seu retorno ao Rio de Janeiro na década de 1930 após alguns anos afastados da Capital:

> (...) Darwin é, realmente, inescedível nas imitações que faz. Quando ele se mostra em pleno trabalho artístico, ninguém adivinhará que se trata de um homem, tal a perfeição absoluta da simulação, não só as formas, os movimentos exteriores, visíveis da mulher, como também, ganha tudo o que há de impalpável, de fugitivo, nas filhas de Eva. (...) (Correio da Manhã, 09/12/1932 , p. 8)

Ainda no período de sua volta ao Brasil na década de 1930, encontramos uma notícia que, pela primeira vez, revela que Darwin também se apresenta em sua forma masculina no palco. Até então, os textos publicados na imprensa carioca informavam apenas que o artista se desmontava ao final do espetáculo, tirando sua peruca, para desfazer o encanto sobre a plateia, principalmente a masculina.

> (...) No seu gênero, Darwin é atualmente o maior artista do mundo. Nenhum existe que, como ele, saiba imitar o sexo frágil, já na apresentação de toilettes, já no canto, já nas maneiras. Dir-se-ia que ele possui duas almas, e delas se serve à vontade, quando

> aparece em cena. Ora é uma linda mulher cujos vestidos feitos pelos melhores costureiros de Paris encantam principalmente as senhoras; ora é um rapaz simpático e insinuante que canta maravilhosamente tangos e rancheras. É esse artista incomparável que os frequentadores do Eldorado vêm admirar segunda-feira no palco do elegante cinema: e dele vão conhecer as mais recentes novidades da moda (20/12/1932, p.10)

O entendimento da travestilidade de Darwin como arte explica porque o artista fazia sucesso num período em que a travestilidade em público constituía uma violação do Código Penal. A travestilidade só poderia ser aceita se fosse arte e não forma de vida. Fora do palco e até mesmo nele, no encerramento do espetáculo, Darwin afirmava-se como homem, reforçando que seu trabalho era criar a ilusão no público. As provas de que a travestilidade no palco era bem aceita são o sucesso de Darwin, que é alardeado nas publicidades e comprovado pela quantidade de tempo no qual o artista se apresentava em cada cineteatro; suas apresentações em matinés infantis, como nas do Rialto (Gazeta de Notícias, 31/08/1923, p. 8), apontando que o público do artista não era apenas adulto e por fim, a sua participação numa produção cinematográfica, no caso, em *Augusto Annibal quer casar*. Assim, o sucesso nos palcos lhe deu aval para sua estreia nas telas.

Darwin, num papel femino de entontecer os homens

Embora nenhuma cópia do filme tenha sido preservada, podemos ter uma ideia de como era o enredo de *Augusto Annibal quer casar* por meio de um cine-romance assinado por C. Veiga na revista A Scena Muda (ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 6,7,31). Na trama, Augusto Annibal é um rapaz de coração ardente, que sonhar em casar-se, mas não encontra uma noiva. Em um certo dia, ele decide que vai arranjar uma noiva a qualquer custo e decide perseguir a primeira moça que encontrar. Enquanto passeia com seu carro, Augusto Annibal vê Yara Jordão passar e passa a segui-la. Ela foge dos galanteios dele, que continua a persegui-la. Em uma rua, um automóvel cheio de belas moças e dirigido pela francesa Viola Diva esperava Yara, que sobe no veículo para fugir do rapaz. Augusto Annibal passa a seguir o carro das moças e vão parar na praia da Gávea, onde o carro do comediante sofre uma derrapagem o arremessando na areia. Ele perde os sentidos e é socorrido pelas jovens. Antes de voltar a si, ele sonha com as moças ora como lindas banhistas, ora como ninfas que dançam em torno dele. Ao despertar, Augusto

Annibal é perseguido por homens barbados, tão assustadores, que para escapar o jovem até abandonar as calças nas mãos de um dos seus perseguidores. Ao retornar à cidade as belas garotas decidem curar a mania matrimonial de Augusto Annibal e para isso vão à casa de Darwin e conseguem convencê-lo a se passar por uma moça bonita aos olhos do ingênuo Annibal. Elas escrevem uma carta ao rapaz avisando que encontraram uma noiva para ele e que a única condição é que o casamento fosse naquele mesmo dia. Augusto Annibal aceita a imposição e depois de mil sacrifícios para conseguir levar seu carro até Santa Tereza, chega a casa onde Darwin o espera já vestido de mulher, junto a um falso padre. O casamento acontece e logo após a cerimônia Darwin passa a falar e andar como um homem causando um susto a Augusto Annibal que sai em corrida louca em camisa e ceroulas pelas ruas da cidade, pelos cais e até pelo mar, onde se agarra em um aeroplano para ir procurar uma noiva no céu.

Pelo conto, podemos perceber que o filme se desenrola a partir de várias situações cômicas envolvendo perseguições, trapaças, investidas amorosas frustradas e confusão de gêneros, elementos que Araújo (2015) elenca como comuns a filmes da "linhagem da slapstick comedy norte-americana (a comédia pastelão, como viria a ser chamada no Brasil)" (p. 67). Nas publicidades, *Augusto Annibal quer casar* será vendido como um filme do gênero Sunshine Comedy, que era uma unidade de produção da Fox, direcionada a comédias curtas de dois rolos, que utilizavam animais, belas garotas e manobras arriscadas por parte de seus artistas.

É interessante observar a partir do conto que Darwin aparece no filme somente na parte final, tendo possivelmente pouco tempo de tela. A descrição da trama também nos permite inferir que o artista aparece primeiramente na sua forma masculina, quando recebe as meninas em sua casa e posteriormente, no casamento, travestido como mulher (apenas uma imagem de Darwin como noiva ainda existe, publicada junto ao conto na revista A Scena Muda, ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 06) (Figura 1). O possível pouco tempo de tela de Darwin não faz jus a sua presença nas publicidades, nas quais é grande destaque, merecendo fontes de letra diferentes dos outros artistas e em alguns casos, em tamanho maior.

Figura 1. Augusto Annibal e Darwin (em destaque) no falso casamento. Revista A Sena Muda, n. 129, 13 de setembro de 1923, p. 6.

Em um dos primeiros anúncios sobre o filme em 05 de setembro de 1923, no Correio da Manhã, cada artista é apresentado por meio de adjetivos como: Yara Jordão, a Rainha de Copacabana; Viola Diva, a mulher mais perfeita do BA-TA-CLAN; Andrée Fix a deusa do BA-TA-CLAN; Regina Daithy, estrela do BA-TA-CLAN; Augusto Annibal, o "lindo" cômico nacional e Darwin, o assombroso imitador do belo sexo. O nome do artista surge tão grande quando o de Augusto Annibal e numa fonte diferente e "fechando" o elenco do filme (Figura 2).

Figura 2. Publicidade do Correio da Manhã de 05 de setembro de 1923.

No dia seguinte, também no Correio da Manhã, a publicidade anuncia "Ninguém deixe de vir ver 2ª. Feira este estupendo film da Guanabara. Tem graça, faz rir a valer e nos deliciará com a beleza de Viola Davis, Yára Jordão, Andrée Fix, Regina Dothy, Yara Brasil, as graças de Augusto Annibal, Araujo Vidal, Harry Fleming e Darwin, num papel femino de entontecer os homens" (p.). Continuando a campanha do filme, no mesmo periódico, no dia 07 de setembro de 1923, o texto vende o filme como "A estupenda comedia brasileira com que a Guanabara-Film vai mostrar o que se pode fazer e já se faz no Brasil quanto à fita cinematográfica" e anuncia "20 lindas banhistas no Leblon... Um luxuoso baile... O Ford phantastico! Graça e Belleza!". Finalizando a publicidade, como último item e em destaque, surge "Darwin noiva de Augusto Annibal". Na mesma data, no periódico O Paiz, uma nota fala das filmagens de *Augusto Annibal quer casar* na praia do Leblon, com destaque para presença de Yara Jordão e de "mais algumas damas deliciosas, como Regina Dally, Andreé Fix e Viola Diva e Darwin, que mostra as suas extraordinarias habilidades como imitador do belo sexo..." (p. 02).

O interesse pelo filme é destaque no dia 08 de setembro, em nota que informa que o filme é (...) tão ansiosamente esperado, a julgar pela avidez com que diariamente accorrem ao querido cinema centenas de pessoas que vão admirar as lindas photographias desse bello trabalho da cinematographia brasileira, expostas em sua sala de espera" (Correio da Manhã, p.05). O texto ainda elogia a produção a comparando com os filmes norte-americanos e afirmando que se os cariocas não reconhecessem Yara Jordão, achariam que ela era uma bela *girl* da Sunshine e Augusto Annibal "passaria por um novo comico yankee, rival de Carlito". E o jornalista segue com os elogios, afirmando ser o filme "no genero, é a melhor coisa produzida até hoje no Brasil" e o primeiro filme cômico editado no país. Embora diga no texto que as afirmações não são exagero, mas sim justiça, as informações nos levam a crer no primeiro caso.

Com a estreia da obra no dia 10 de setembro no Parisiense, saem as primeiras informações sobre o público. A edição de O Paiz no dia 11 de setembro traz uma nota com a seguinte afirmação: "pelo successo de bilheteria que alcançou (o filme) pôde ter a prova do interesse do publico pela produção nacional. À noite, os pretendentes a um lugar na sala enchiam inteiramente a larga calçada em frente ao cinema e a maior parte foi obrigada a adiar a satisfação de seu justo desejo" (p. 02). No Correio da Manhã a informação sobre o público se confirma com o jornal destacando *Augusto Anibal quer casar* como o maior sucesso da semana (12/09/1923, p.12).

Interessante observar que, quatro dias após o lançamento do filme no Parisiense, Darwin passa a se apresentar no Rialto, cineteatro que ficava ao lado do primeiro, sendo localizado no cruzamento da Rua Chile, atual Rua da Ajuda, com a Avenida Rio Branco. Como os meios culturais se retroalimentavam já naquela época, parece óbvia a decisão do Rialto em contratar Darwin para suas atrações de palco, uma vez que o artista estava nas telas do cineteatro vizinho, o que também era interessante para o Parisiense.

Apenas uma crítica, publicada em O Jornal em 19 de setembro de 1923, fala da recepção à presença de Darwin no filme de Luiz de Barros e o texto reforça o sucesso do imitador do belo sexo. Assinada por Mendes Fradique, a crítica fala das interpretações dos atores, elogia as gravações em externas e diz que as em estúdio ainda ficam devendo. Mas o trecho mais engraçado e revelador do texto trata de Darwin:

> Manda, entretanto, a verdade declarar em que pése ao mulherio, depois da srta. Yara Jordão, a mulher mais bela do film é... é... Darwin.
> O dr. Ataulpho Napoles de Paiva, que, ao meu lado, assistia a projecção com os olhos vidrados de patriotismo, monologou pezaroso, enxugando uma lagrima:
> - Que pena, o Darwin ser homem!...
> Justamente a esta altura, o imitador do bello sexo, atirando-se ao divan, arrancava a peruca feminina. E o conspicuo desembargador enguliu o cuspo. (O Jornal, 19/09/1923, p. 5)

O trecho citado reforça o poder de ilusão de Darwin, assim como a quebra do encanto, recorrente em notas que descreviam os espetáculos nos palcos dos cineteatros cariocas, o que nos leva a imaginar que o filme reproduz em parte a dinâmica dos espetáculos de Darwin, agora nas telas. Assim como os outros artistas acionados, Darwin foi incorporado à trama devido ao seu sucesso e a trama parece ter sido criada pensando nas habilidades de cada um dos intérpretes. Embora a presença de um artista travesti num filme da década de 1920 pareça inovadora, se observarmos o sucesso que o mesmo já fazia nos palcos, compreendemos que sua participação está dentro de uma lógica dos meios culturais da época, que se retroalimentavam. Além disso, a recepção ao artista era positiva, porque havia um entendimento de que sua transformação em mulher era uma arte e não uma forma de vida, a travestilidade de Darwin tinha uma conotação diferente da travestilidade contemporânea. Darwin permaneceu sendo sucesso nos palcos até a metade dos

anos 1930, no entanto, sem repetir um papel nas telas, sendo Augusto Annibal quer casar sua primeira e última experiência no cinema.

Bibliografía

Araújo, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. Alceu, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

Green, James. *Além do Carnaval*. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado* – Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Vasconcellos, Evandro Gianasi. *Entre o palco e a tela*: As relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.

Periódicos

A SCENA MUDA. Disponível em http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/

CORREIO DA MANHÃ. Disponível em http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da--manh%C3%A3/089842

GAZETA DE NOTÍCIAS. Disponível em http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de--noticias/103730

O JORNAL. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1974. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal/110523

O PAIZ. Rio de Janeiro, RJ: Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/364843

El no de las niñas. Infancia y género en el cine de Leopoldo Torre Nilsson (1956-1967)

EUGENIA GUEVARA
Universidad Argentina de la Empresa

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar, desde un enfoque narratológico y con ayuda de herramientas de la semiótica, la presencia infantil femenina en cuatro films de Leopoldo Torre Nilsson: *La casa del ángel* (1956), *La caída* (1959), *La terraza* (1963) y *La chica del lunes* (1967). Consideramos que esta presencia cobra especial significación y nuestro objetivo es desentrañar sus características, su función dentro de la historia y la narración y el sentido que ésta adquiere en el marco del desarrollo de un cine "moderno", donde el punto de vista femenino adulto aparece como rasgo fundamental. Esto también se observa en las películas que Torre Nilsson dirigió durante este periodo. A partir de la constatación de una recurrente presencia infantil femenina en estos films, que en la mayoría de los casos oficia de protagonista o de punto de vista desde el cual se narra la historia, nos preguntamos: ¿Qué es una niña? ¿Cuál es su rol en la historia y en la narración? ¿Qué lugar ocupa en relación al universo infantil masculino? ¿Qué es lo que estas niñas ven? ¿De qué manera sus miradas dotan de un particular sentido aquello que ven? ¿Qué dicen y qué valor adquieren sus palabras en estos films? ¿Qué lecturas habilitan sus presencias en relación al contexto en el que fueron realizadas estas películas y qué nos dicen sobre el "ser niña" en la Argentina de los años sesenta?

En este trabajo realizaremos una primera aproximación a la presencia infantil femenina en cinco films que Leopoldo Torre Nilsson realizó de 1957 a 1967: *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959), *La terraza* (1963), *El ojo que espía* (1966) y *La chica del lunes* (1967). Como en estas películas el director trabajó con Beatriz Guido, a partir de sus historias originales o en el guion, las consideraremos como obras conjuntas.

Las niñas poseen un papel crucial en estas películas y nuestro objetivo es describirlas, identificar las funciones que cumplen en la historia y la narración, y explorar los sentidos que pueden asociarse a ellas, en la convulsionada y cambiante década del 60, en la que mujer y niño adquieren importancia central.

Siguiendo a Braidotti (2000), el significante "mujer" ha sido codificado en una larga historia de oposiciones binarias, con lo que, en la base del concepto de mujer, se encuentra la idea de oposición o de negación. La mujer, como el niño, se definen en relación con lo que no son: varón u adulto. La definición de "infancia" también se ha construido en la historia, como ya demostraron los estudios pioneros de Philip Ariés en los 60. Según Ferrán Casas (2006:29), infancia es "lo que cada sociedad, en un momento histórico dado, concibe y dice que es la infancia".

En el periodo que nos ocupa está cambiando la forma de pensar y considerar a las mujeres y a los niños que ya no son "los antes". Un ejemplo de la centralidad que ambos agentes adquieren es *Mafalda,* el personaje niña de Quino, que comienza a publicarse en 1962.

Como explica Isabella Cosse (2010), los sesenta son una bisagra en el auge del modelo de la domesticidad y la consolidación de pautas de organización familiar sobre nuevos presupuestos como el divorcio, la integración de la mujer al mercado laboral, la difusión de las uniones consensuales y la natalidad fuera del matrimonio.

Por otro lado, existe una nueva sensibilidad en relación con la infancia (Villalta 2010, Carli 1997) que se relaciona por un lado con el peronismo, que había hecho de la infancia una pieza central de la política estatal; con la divulgación de las ideas psicoanalíticas y de la pedagogía, y con el reconocimiento de los derechos del niño. En la periodización que Carli (1997: 222) propone de las transformaciones discursivas respecto a la infancia denomina a este periodo de 1955 a 1976, como "niños, psicoanálisis, derechos infantiles y nuevas políticas".

Según Borinsky[1] (2006) en la década del 50 las preocupaciones giraban en torno a la personalidad y la psicología del niño. Se comienza a cuestionar la educación disciplinada y se afirma la individualidad infantil. Escuela para Padres, la

[1] Borinsky analiza la divulgación de las prácticas de crianza a partir de fuentes destacadas en el periodo que va de 1930 a los 60. *Nuestros hijos* (1954) y *Escuela para padres* (1956 -1971).

columna de Eva Giberti abogaba por "saber qué es un niño, qué necesita y qué se le debe dar". "Si en los 30s la mayor preocupación era la rebeldía infantil, en los 60s era considerada un rasgo de normalidad" (Borinsky, 2006: 125).

Las niñas de Torre Nilsson

Para definir como niñas a los personajes analizados no hemos establecido un corte a priori en determinada edad si no que hemos dejado que las películas definieran o problematizaran su pertenencia o no a la infancia.

La casa del ángel inaugura la modernidad en el cine argentino, a través del punto de vista de un personaje femenino, Ana Castro, que recuerda el momento en que perdió su inocencia. Perteneciente a una familia de alta sociedad, es la menor de cuatro hermanas. Su madre es católica y autoritaria, el padre es político, está la niñera Nana, el chófer, a veces sus primos, y en ocasiones, Pablo Aguirre, un correligionario de su padre. El film se instala en un presente en el que la protagonista relata que todos los viernes debe ver a Pablo Aguirre, el hombre que la violó a los 14 años. Un flashback desarrolla aquellos años, en los que Ana Castro se encontraba en un estado de transición entre la niñez y la pubertad.

Su definición como "niña" o no aparece constantemente: para su madre es "niña" o "muy chica" y para Nana también es "niña", como le dice la primera vez que Pablo Aguirre aparece en escena. Para él, Ana es "toda una señorita" y Ana misma afirma: "yo ya no soy una niña".

En *La caída, A*lbertina, una joven de 18 años, alquila un cuarto en la vieja casa en la que viven Marta Cibils, una viuda enferma crónica de asma, y sus cuatro hijos: Laura, Gustavo, Lidia y Diego. Los mayores, Laura y Gustavo, ejecutan una performance de lo que se podría emparentar con los roles de madre y padre; mientras los menores se desempeñan con libertad.

La definición de los chicos aparece también problematizada, y no existe una marca discursiva que los individualice. Para Marta Cibils, no son niños. Son "perversos y mentirosos". Para Albertina primero "son chicos como todos" y luego dice que deberían estar en un colegio, "como chicos de veras". Para Indarregui, un pretendiente de Albertina apegado a los valores tradiciones, "parecen disfrazados".

La Terraza está anclada en su mayor parte, en el punto de vista de Belita. Es huérfana de madre, tiene 12 años y vive con su abuelo, en la portería del edificio sobre la avenida del Libertador del que es encargado. Belita tiene una fuerte personalidad y trabaja ayudando a su abuelo o haciendo diversas tareas para los

propietarios, a cambio de dinero. Cuando el relato no se centra en ella, sigue a un grupo de jóvenes que decide tomar la terraza del edificio por aburrimiento. Belita, que es testigo y colaboradora (fuerza de trabajo) de los jóvenes ricos rebeldes, es definida como "perversa" por su abuelo, como Lolita[2] o "nenita" por algunos de los jóvenes. Por su parte, la niña cuestiona su estatuto de infante, en función de los servicios que presta (que van desde mandadera, a espía o a moza): "Para eso no soy chica", dice.

En *El ojo que espía*, la infancia femenina aparece problematizada por un lado en la figura de Inés, joven amiga del protagonista, Martín Casal, y por dos niñas, sin relación con la trama que pueden leerse en términos metafóricos o simbólicos. Casal es un joven nacionalista, que ha participado en atentados terroristas, y se está escondiendo en un cuarto de hotel de la Avenida de Mayo, con su amiga Inés, que tiene "cara de nena" y "actúa como nena de 3 años", según Casal. Al lado vive una extraña niña que los espía, asusta a Inés con su oso de dos caras, dispara un arma de juguete en el balcón o practica tiro. La vecina del otro lado, Mariquita, la define como una "niña" que no está bien pero es "inofensiva", aunque más tarde, ya es "maligna". La otra niña es pequeña, casi no habla. Sale de ninguna parte y le toma la mano a Casal en una plaza frente al Congreso, le pide que la suba sobre la escultura para mirar hacia ese lugar.

La chica del lunes se focaliza en su mayor parte en Alice, de 11 años. La película transcurre en Puerto Rico donde viven los Richardson, familia norteamericana burguesa integrada por el padre, la madre y Alice, la hija. Hubo un hermano, que murió hace 12 años en un vuelo de instrucción, con lo cual si Alice tiene 11 años, es obvia la razón por la que existe.

El padre es débil y oscila presionado entre los deseos de su mujer, deprimida desde que perdió a su hijo, y los de su caprichosa hija. La trama gira alrededor de Anabele, una muñeca de Alice que su madre dona a los damnificados por una gran inundación. Cuando la niña nota que su muñeca no está y conoce su destino, convence a sus padres de ir en su búsqueda.

En ese viaje Alice, única hija de una familia nuclear burguesa norteamericana, se enfrenta a varios niños y niñas pobres latinoamericanos que han sufrido las consecuencias de las inundaciones; entre ellos, está María Carita, una niña que ha perdido a su familia y que ha recibido la muñeca que Alice quiere recuperar.

La definición explícita de infancia solo se da con Alice. Su madre la llama despectivamente "muñequita de papá"; mientras que su padre la trata de niña al

[2] Guillermo le dice: "Volvé cuando tengas 15, Lolita", Lolita de Nabokov, cuya protagonista tiene 12 años, se editó en la Argentina en 1959.

comienzo, y luego la define como una "pequeña arpía disfrazada de niña, pervertida por dos fantoches disfrazados de hombre y mujer".

Solas, activas y transgresoras

Sobre los modelos de familia que exponen los films trabajados, *La casa del ángel* aún presenta resquicios de una familia extensa pero ya se configura una incipiente familia nuclear. El modelo que incluye al padre, a la madre y a los hijos, desaparece en las películas siguientes, para ser retomado recién en 1967, en *La chica del lunes*. No hay padres en *La caída*, ni *La terraza*. La madre muere en *La caída* y ha muerto en *La terraza*. Así estamos frente a lo que Nora Domínguez (2004: 226) llama un sistema familiar "transgredido" por la alteración de las posiciones fijas en el parentesco". Además, aquellas niñas que tienen padres, sufren la soledad: Ana Castro es separada de sus hermanas por su edad y Alice dice sentirse sola y necesitar "alguien con quien jugar".

Como han notado varios autores (Zangrandi, Cisterna Jara, Kratje) analizando los personajes femeninos de Beatriz Guido, estos son activos y las niñas de nuestro análisis aparecen aun más activas. Coincidimos con Cisterna Jara (2009) en cuanto la infancia aparece para el sujeto femenino como una parte del desarrollo que, a pesar de estar siendo normada en los códigos sociales de su género, otorga a las mujeres un grado mayor de independencia que la vida adulta". Así, la infancia posibilita evidenciar el carácter cultural de los roles de genero.

Por último, estas niñas son transgresoras: Ana Castro con la mirada, viola todas sus prohibiciones. Laura y Lidia, como sus hermanos, han creado un universo con su religión y moral propia. Belita tiene conciencia de clase y la vecina de Casal dispara armas de juguete . Mientras, Alice actúa como si no tuviera que amoldarse a ningún tipo de norma o código social o familiar.

Si como afirma Chombart de Lauwe (1979:7) "las representaciones del niño podrían constituir un excelente test proyectivo del sistema de valores y de aspiraciones de una sociedad"; hacia finales de la década del 50 en la Argentina, según Borisnkiy (2006: 125-126): "los valores que se destacan son la libertad, la autonomía, la seguridad personal y la expresión de los afectos en contraposición a la obediencia, la sumisión y el ejercicio del poder considerados valores tradicionales". Buena parte de estos valores, si no todos, forman parte de estas niñas.

Una propuesta de clasificación

A partir de esta aproximación, realizamos una propuesta de tipología para las niñas de las películas de Leopoldo Torre Nilsson que, por su cantidad, su diversidad, su personalidad y su complejidad, resultan muy productivas para pensar la representación infantil femenina en el cine de los años sesenta.

Así, encontramos las siguientes niñas:

La niña deseante. Ana Castro. Como afirma Zangrandi, "la escenificación del deseo de la mujer quiebra toda imagen mítica de la feminidad, aunque este deseo esté cercado por la punición" (2005).

La niña madre. Laura y María Carita. Laura realiza una performance que corresponde al rol tradicional femenino, ligada al ámbito de lo doméstico, pero como hemos señalado, esto tiene un efecto paródico. María Carita protege a Alice de los otros niños y muestra una actitud maternal con la muñeca Anabele (cosa que no hace Alice).

La niña proletaria. Belita. Es combativa, canta canciones de protesta, y cuando los jóvenes ricos maltratan a su amigo Gaspar, otro niño proletario, expresa su indignación. Gaspar es descubierto por los jóvenes en la terraza, arrojado a la pileta, obligado a feminizarse siendo disfrazado "de mujercita" obligado a actuar imitando a "la del Maipo".

La niña problemática. Alice y la vecina noctámbula de Casal. Tienen problemas de socialización y se hace referencia a la enfermedad. Es el niño por descubrir que intriga al psicoanálisis, llena de culpas y preocupaciones a los padres, y de incomprensión a los adultos.

A modo de conclusión, es claro que las películas muestran un interés y una inquietud en relación con los sujetos que nos ocupan, al tiempo que reflejan los cambios y transformaciones que se están produciendo durante esos años en la Argentina, tanto en relación con la mujer como con el niño. Si en los 60, la mujer está ganando protagonismo y el niño se convierte en un interrogante a dilucidar, Torre Nilsson y Beatriz Guido sitúan a ambos problemas en un lugar central de sus películas.

Torre Nilsson (Couselo, 1985) ha dicho que su obra tendía al "auscultamiento de la mujer argentina" (y del hombre) y ha expresado su preocupación por la infancia. Con motivo de la presentación de *La caída* en el Festival de Berlín, en 1959, dijo:"si después de ver este film un solo hombre mira a los ojos de un solo niño buscando algo más que esa ecuación simplificadora que hemos hecho de la

infancia, la mitad de nuestro camino estará cumplida; la otra mitad difícilmente se mida con los resultados inmediatos" (Couselo, 1985: 156).

Bibliografía

Borinsky, Marcela (2006). "Todo reside en saber qué es un niño: Aportes para una historia de la divulgación de las prácticas de crianza en la argentina", Anu. investig. [online], vol.13, pp. 117-126. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862006000100043&lng=es&nrm=iso Consultado: diciembre de 2017.

Braidotti, Rosi (2000), Corporizaciòn y diferencia sexual en la teorìa feminista contemporànea, Buenos Aires, Paidós.

Carli, Sandra (1997), "Infancia, psicoanálisis y crisis de generaciones. Una exploración de las nuevas formas del debate en educación. 1955-1983". En Puiggrós, Adriana y otros, *Dictaduras y utopías en la historia reciente de la educación argentina 1955-1983*. Buenos Aires, Galerna.

Casas, Ferrán (2006), *Infancia y representaciones sociales,* Política y Sociedad, Volumen 43, Número 1, Universidad Complutense de Madrid.

Cisterna Jara, Natalia, "Buenos Aires, la ciudad de la infancia y los deseos en La casa del ángel (1955) de Beatriz Guido", Representaciones urbanas e identidades femeninas en América Latina (de fines del siglo XIX a principios del siglo XXI) – Dossier coordinado por Claudia Darrigrandi, María Lucía Puppo y Graciela Queirolo. Disponible en http://journals.openedition.org/nuevomundo/57697.

Cosse, Isabella y otros (2010), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Prometeo: Buenos Aires.

Couselo, Miguel (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Ed. Fraterna. Buenos Aires.

Domínguez, Nora (2004), "Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido", Revista Iberoamericana, Vol. LXX, Núm. 206, Enero-Marzo 2004, 225-235. Disponible en: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5594/5742.

Kratje, Julia (2016), Deseo y disonancia. Estudio crítico de La casa del ángel (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), en Vol. VI Edición N° 22, California, Buenos Aires. Disponible en: http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/deseo-y-disonancia.pdf Consultado: Diciembre 2017.

Villalta, Carla, 2010. "Imitar a la naturaleza. La adopción de niños en los años '60: entre ficciones legales y prácticas consuetudinarias", en Cosse, Isabella y otros, *Los '60 de*

otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina, Buenos Aires, Prometeo.

Zangrandi, Marcos, "Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo", X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario, 2005. Disponible en: http://www.aacademica.org/000-006/382 Consultado: Diciembre de 2017.

Relações entre corpos e repertórios audiovisuais no cinema brasileiro contemporâneo

FÁBIO RAMALHO
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumo

Nesta comunicação, proponho discutir algumas operações estéticas e políticas da produção cinematográfica brasileira contemporânea que acionam o repertório de imagens e sons da cultura midiática. *Riscado* (2010), de Gustavo Pizzi, *Doce amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, e *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, engendram um reprocessamento de repertórios audiovisuais que se dá não tanto pela via do distanciamento, mas por um engajamento afetivo que não esconde seu apreço pelos elementos visuais e referências assimiladas. Em nossa análise comparativa, daremos ênfase aos modos pelos quais tais obras distorcem os códigos e estruturas normativas que regulam os regimes de apresentação e de visibilidade dos corpos. Com isso, buscamos chamar a atenção para as dissonâncias que se expressam nesses filmes e que decorrem da própria inadequação do corpo aos modelos representacionais dominantes.

Palavras-chave: imagen / Corpo / Repertório / Cinema brasileiro

1. Corpos, códigos e expressividade no cinema

As discussões em torno das artes e da cultura audiovisual contemporânea apontam para uma recorrente centralidade do corpo como elemento fundamental para pensar a imagem. Essa ênfase na corporeidade se traduz numa reorientação epistemológica, que desloca muito de sua ênfase daquilo que tradicionalmente se entendeu como o campo da representação – dos discursos e construções *a respeito de* algo – em direção a uma crescente ênfase atribuída ao dado material das obras – a realidade dos corpos e mundos ali constituídos, bem como a concretude das operações e recursos mobilizados em cada obra ou ação artística específica. O que se atesta é a crescente importância que a imagem adquire como elemento que engendra mundos e formas de vida, em vez de apenas mediar o acesso a uma realidade prévia que seria exterior ao campo de operações que essa mesma imagem postula.

No cinema, Nicole Brenez (1998) tem sido uma das muitas vozes que chamam a atenção para essa ênfase no caráter de intervenção e mesmo de especulação em que consiste a obra cinematográfica. Ao demarcar o afastamento em relação ao referente e o abandono da noção de um objeto ou de um sujeito *a priori*, Brenez não nega a realidade material do mundo na qual o artista ou a artista se encontram inseridos, mas afirma a obra cinematográfica como um trabalho do pensamento e, por isso mesmo, como um gesto crítico sobre essa mesma realidade. Há um mundo, mas ele está fora de campo, como diz a pesquisadora, de modo que acessá-lo através da obra implica confrontar o fato de que este acesso não está dado de antemão; ele precisa ser criado, inventado (BRENEZ, 1998, s/p). A opacidade das imagens se impõe, portanto, como dado incontornável.

Tem-se, assim, não apenas os *corpos na imagem* como um elemento central das preocupações contemporâneas, como também a compreensão de que cada obra, intervenção artística ou artefato cultural compõe um *corpo de imagens* que nos afeta e transforma, e que por isso mesmo não pode ser pensado sem levar em conta sua presença física no mundo.

Por sua vez, o corpo é também ele mesmo uma imagem, imersa num universo de estímulos e percepções. Trata-se, de todo modo, de um tipo peculiar de imagem, capaz de reter e processar os estímulos exteriores. Ele constitui uma espécie de dobra no fluxo de imagens, um corte que opera seleções no meio material que o circunda. É essa capacidade de reter e processar os estímulos, bem como de formular ações reflexivas, que nos dá margem de atuação e de transformação sobre o mundo. Como Henri Bergson escreve em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da*

consciência: "ou a sensação não tem razão de ser, ou é um começo de liberdade" (BERGSON, 1988 [1889], p. 31).

Tanto os sentidos quanto as presenças, para retomar as teorizações de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), são produzidos pela cultura e constituem aspectos marcados por uma relação de oscilação e instabilidade. Não seria possível falar em significados e sentidos atribuídos que se encontram plenamente desvencilhados da materialidade dos significantes, assim como não seria plausível acreditar numa fruição sensível que permanecesse absolutamente livre dos investimentos da consciência em sua incessante produção de leituras e interpretações dos fenômenos. Em suma, é por isso que Gumbrecht defende que todos os objetos culturais integram efeitos de sentido e efeitos de presença, e que ambos coexistem num estado de tensão.

Também sob essa perspectiva, o corpo desponta como elemento primordial, uma vez que se encontra sempre saturado de inscrições, sentidos e representações, mas não deixa de estar ao mesmo tempo, também, dotado de uma expressividade que não pode ser esgotada por esquemas de significação e de interpretação.[1] Daí a importância de pensá-lo como o lugar de complexas negociações que são travadas no âmbito da cultura e, por isso mesmo, como recurso para potencializar a apreensão crítica de formas dominantes e mesmo sua possível desestabilização. Decorre daí a ambivalência e, igualmente, a potência que advêm da mobilização do corpo como recurso expressivo. Conforme sintetiza James Loxley:

> Nossos corpos não podem ser entendidos como algo que se situa numa posição de exterioridade em relação à cultura, como a base ou origem de nossas identidades sociais. Mas isso não quer dizer que nossos corpos deveriam, por sua vez, ser entendidos como superfícies inertes ou passivas nas quais a cultura inscreve seus significados da mesma maneira em que um autor escreve no papel. Isso implicaria numa mera reversão dos termos e, por consequência, em produzir tão somente uma imagem-espelho do termo rejeitado dessa relação (LOXLEY, 2007, p. 117, tradução nossa)

No seu esforço para traçar uma espécie de genealogia dos estudos visuais latino-americanos, bem como daquilo que chama de "epistemologias visuais e

[1] Sigo Eve K. Sedgwick na compreensão de que não se trata de reforçar qualquer separação estrita – mesmo que por meio de uma "inversão de prioridades" – entre os "fenômenos linguísticos" e aquilo que excede à linguagem, mas de pensar a linha que divide esses diferentes campos como "cambiante", "permeável" (SEDGWICK, 2003, p. 6).

sensórias", Esther Gabara (2010) sublinha o lugar ocupado em tal campo por problemas conceituais tais como a potência do gesto, a centralidade dos arquivos e as "interseções entre corpo, linguagem e código". Para além da íntima conexão entre estes três eixos, caberia ressaltar que a questão do arquivo – uma das linhas de força nas investigações contemporâneas sobre cinema – articula-se de maneira complexa com a noção de repertório nas obras cinematográficas.

Para Diana Taylor (2013), o repertório é o âmbito da performance, naquilo que ela tem de "agoridade" (TAYLOR, 2013, p. 51), ao passo que a noção de arquivo remete à compreensão da obra como artefato, registro material que dura devido à sua fixação em um suporte. Para as questões que aqui me interessam particularmente, faz-se necessário trabalhar uma noção de repertório que não se defina em contraposição ao arquivo. Afinal, no cinema prevalece a contiguidade entre performance e registro, pois o ato performático é desempenhado sobretudo com vistas à sua retenção e transmissibilidade a partir de suportes tais como a película e o arquivo digital.

Repertório é aqui entendido, portanto, não apenas como um conjunto emblemático de obras pertencentes aos campos das artes e da cultura midiática, mas também como o acúmulo de gestos, poses e expressões que permeiam os universos de tais obras e que se sedimentam no universo midiático contemporâneo, constituindo um quadro de referências e expectativas que incidem sobre os corpos e terminam por demarcar as suas condições de aparição e de visibilidade na cena pública contemporânea. Poderíamos dizer que os repertórios se constituem como o resultado das relações que travamos com imagens e obras; como o percurso dos muitos encontros entre o corpo do espectador ou espectadora e o corpo de imagens. Isto nos leva a dizer que repertório implica incorporação. Primeiramente, porque engloba expressões e manifestações socioculturais que têm o corpo como suporte – performances, rituais, movimentos, canto e dança, gestos. Em segundo lugar, é possível dizer que o repertório é "incorporado" no sentido de que se inscreve no corpo, implicando portanto as contingências do sujeito que mobiliza as ações e gestos repertoriados e os atualiza.

Nesse processo, encontramos corpos que se mostram em descompasso, em desacordo com os múltiplos regimes visuais e repertórios com os quais eles entram em relação. Tais corporeidades engendram modalidades de registro que perturbam a conjunção harmônica de elementos em favor de uma intensificação dos pontos de tensão, divergência, desarmonia e dissenso no universo da cultura. Tais divergências são muitas vezes da ordem das sexualidades e dos gêneros – como as obras discutidas adiante tornam evidente –, mas também dizem respeito a toda

uma rede mais difusa composta pelos modos de apresentação e de representação dos corpos que permeiam os intensos fluxos audiovisuais com os quais travamos contato na nossa vida diária.

Decorre desse quadro de apreciação que as imagens são capazes, em suma, de delinear um certo senso de defasagem: defasagem que pode existir (e que, de fato, frequentemente existe) entre a contingência dos corpos visíveis na tela e os regimes audiovisuais com os quais estes mesmos corpos são confrontados. Trata-se, afinal, de regimes audiovisuais em grande medida dominantes –o cinema hegemônico, a televisão, as culturas de mercado e a lógica do espetáculo–, mas que nem por isso são simplesmente rechaçados como unidimensionais e homogêneos nos seus modos de incidir e de participar no imaginário de pessoas, grupos e sociedades. E isso não apenas porque tais imagens trazem uma heterogeneidade constitutiva, mas também porque elas se prestam a usos que parecem exceder o seu escopo inicial de incidência. Dito de outro modo: mesmo naquilo que a elas não se adéqua – ou aliás, exatamente naquilo que a estas imagens não se adéqua – há uma possibilidade de criar uma torção, um desvio, um investimento na inadequação, em vez de procurar evadi-la.

Daí a importância de pensar a corporeidade como instância de complexas negociações que são travadas no âmbito da cultura e, por isso mesmo, como recursos para potencializar a apreensão crítica de formas dominantes e também sua possível desestabilização. O corpo ocupa uma posição primordial, posto que é ele que dá a ver mais intensamente as fraturas que marcam os contextos de atualização das formas e repertórios reapropriados por obras audiovisuais. Se, como observou Steven Shaviro (2004, p. 133), "há sempre alguma margem ou resíduo entre as demandas ideais do papel desempenhado e a atualidade da(o) performer que tenta preencher este papel", o corpo constitui um recurso privilegiado para elaborar o senso de inadequação aos modelos, ao mesmo tempo em que abre o registro das presenças em cena à possibilidade de um trabalho de criação que afirma as potencialidades de tais corpos dissonantes.

2. Corpos-imagens[2] em relação no cinema brasileiro contemporâneo

Gostaria então de apresentar, ainda que brevemente, algumas obras que, acredito, permitem pensar as questões anteriormente esboçadas. Começo com aquela que talvez seja a configuração mais exemplar, no cinema brasileiro recente, da distância existente entre diferentes regimes de apresentação e de visibilidade dos corpos. *Riscado*, longa-metragem brasileiro de 2010, constrói um senso de distância ou de defasagem ao articular imagens que colocam em relação duas temporalidades, duas estéticas e, por fim, duas inflexões de uma performance de "feminilidade". No filme de Gustavo Pizzi, acompanhamos uma mulher cujo ofício consiste, em grande medida, na personificação de diferentes ícones femininos – Marilyn Monroe, Carmen Miranda, Betty Page– em pequenas performances "sob encomenda". Personificar não seria, no entanto, um termo adequado, posto que a síntese das diferentes versões de estrelas midiáticas são condensadas em pequenos gestos, em roupas e adereços, numa música que é dublada, num pequeno traço característico etc. Em suma, tais integrantes do *starsystem* global são citadas a partir de efeitos de superfície.

Em certo momento, a justaposição de figuras[3] se dá de modo mais contundente mediante um registro composto pela sobreinscrição de imagens da *pin-up* Betty Page projetadas sobre o corpo da atriz Karine Teles, que performatiza os gestos e poses dessa feminilidade idealizada. Inicialmente meu impulso havia sido falar dessa cena como a apresentação, por parte do filme, de uma relação entre imagem e corpo. É evidente, no entanto, que tal formulação (que coloca a imagem de um lado e o corpo do outro, como termos discrimináveis) é equivocada: trata-se de duas imagens de corpos que se sobrepõem e se combinam. A imagem dos corpos da atriz e da *pin-up* compõem um novo corpo de imagens, justamente a cena do filme que agora vemos. É a partir da sobreposição, aliás, que se torna possível postular de maneira contundente a construção dessas referências emblemáticas como efeitos de superfície.

Por sua vez, em *Doce amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, deparamo-nos com uma visualidade marcada pela assunção de uma estética afetada e *over the top*, ao mesmo tempo em que joga com certos clichês dos contos de

2 Recorro à formulação de Jérôme Game, que decorre em grande medida de Henri Bergson e Gilles Deleuze: "La centralité du corps-image n'est donc jamais fixe ni même statique: dans le flux incessant des images constitutif de la réalité, le corps-image est comme un pôle sans cesse effrangé, reconstitué sur et par ses marges" (GAME, 2010, 2010, p. 11).

3 Sobre o "pensamento figural" e o conceito de "figura" como elementos operativos para uma reflexão sobre os campos do cinema e das artes, ver MARTIN (2012).

fadas, apenas para abandoná-los muito rapidamente. O filme rejeita toda a cartilha convencional do amor romântico a que rapidamente se alude numa sequência bem-humorada na qual a protagonista, numa espécie de *flash forward*, traça o seu futuro com um rapaz que acaba de conhecer numa boate, apenas para atestar que aquele, de fato, é um caminho falido.

Nesse panorama onde a fabulação desponta como exercício para delinear um universo próprio, o corpo da protagonista aparece como materialidade visível que desloca a familiaridade dos estereótipos e referências apropriadas. Algo que me chama a atenção ainda hoje quando vejo *Doce amianto* é o fato de que o deslocamento operado pelo corpo de Deynne Augusto nunca chega a explicitar-se inteiramente no campo do discurso: ele persiste como efeito de presença irredutível, lançando Amianto a um lugar muito singular, que resiste à nomeação. Ela não está ali para encarnar um caso exemplar de identidade sexual e de gênero. Pelo contrário, coloca-se justamente como uma dissonância em relação à própria possibilidade de situar a presença singular que dá corpo à personagem nos marcos de uma identidade estável. Nada no filme, afinal, parece buscar essa exemplaridade.[4]

Já *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, toma como mote a ideia de uma "suspensão do ocidente", sugerida pelo quadro apocalíptico de disseminação de uma peste e de precarização da experiência, para situar os corpos em decadência – mutilados, confinados – dos dois personagens principais. O filme se engaja numa profusão de referências heterogêneas que vão de publicidades antigas a programas de televisão, de canções populares a referências teóricas e do campo da arte, e sobretudo pela mobilização do universo dos super-heróis; mais especificamente, Batman e Robin, figuras cujo status é aqui plenamente assumido como o de imagens exploradas à exaustão pela indústria do entretenimento.

Em alguns momentos, os dois personagens autografam pôsteres e fotografias antigas de estrelas, parodiando o lugar das celebridades e, em particular, inserindo-se na cadeia de intérpretes que deram corpo a Batman e Robin em distintos momentos da história da cultura midiática e nos sucessivos produtos que circularam globalmente. Esta inflexão dos super-heróis, no entanto, é inegavelmente periférica: eles vivem em meio ao colapso das cidades e da economia, em zonas ditas intermediárias, compostas por pequenos agrupamentos que constituem suas próprias leis e sobrevivendo mediante a prática de saques –

[4] É por esse caminho que entendo a consideração do diretor Guto Parente, durante a sessão de apresentação do filme no VI Janela Internacional de Cinema do Recife, realizado em 2013, de que não se tratava de pensar em Amianto necessariamente como uma personagem trans.

um dos poucos motivos que os levam a incursões para fora de seu refúgio. As outras investidas que os fazem abandonar temporariamente o sofá, as bebidas, a televisão e o espaço interno do trailer são as buscas por sexo e outras aventuras. Em tais momentos, o imaginário midiatizado que permeia o universo da obra se encontra condensado no recurso das *back projections*, artifício presente durante os ocasionais passeios de carro realizados pela dupla.

A articulação de múltiplas imagens e sons oriundos de diferentes suportes e linguagens é cumulativa. Ela abrange desde vinhetas televisivas, desenhos animados e documentários de esportes até um comercial de uma marca de uísque – a mesma que os personagens bebem, criando assim uma cadeia de ressonâncias. Cada signo e cada fragmento apropriado parecem valer menos por sua qualidade individual do que pela possibilidade de tecer paisagens midiáticas que são elas mesmas, também, escombros que os corpos em cena devem habitar.

Mais do que apresentar uma conclusão, eu gostaria de recolocar uma pergunta: não seria o caso de afirmar que, afinal, qualquer corpo, em sua materialidade e contingência, guarda algo de inadequado em relação à sua figuração, à sua conversão em imagem cinemática, fantasmática, evanescente? Se isso é verdade, colocar em relação e em situação de conflito dois momentos – um que a partir do presente do registro atualiza, por assim dizer, outros corpos e registros, situados no passado – seria um artifício capaz de sublinhar, de colocar em primeiro plano esta condição de todo corpo: precário em sua materialidade, inadequado a qualquer modelo. Corpos que ainda assim são capazes de gestos, de performances e de criação, e capazes também de, nesse impulso, ampliarem seu campo de potencialidades estéticas, suas possibilidades de vida.

Bibliografía

Bergson, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70 (Coleção Textos filosóficos), 1988 [1889].

Brenez, Nicole. El viaje absoluto: propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine. Revista Imagofagia - Asociación Argentina de Estudios del Cine y Audiovisual, n.1, [1993] 2010.

Gabara, Esther. Gestures, Practices, and Projects: [Latin] American Re-visions of Visual Culture and Performance Studies. E-misférica 7.1: Unsettling visuality, 2010. Disponible en http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/e-misferica-71/gabara. Acceso en 30 de noviembre de 2017.

Game, Je´ro^me. “Introduction: Corps-cinéma”. In: GAME, Je´ro^me; AMIEL, Vincent (orgs). *Images des corps / corps des images au cine´ma*. Lyon: ENS, 2010.

Gumbrecht, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO, 2010.

Loxley, James. Performativity. London and New York: Routledge, New Critical Idiom, 2007.

Martin, Adrian. Last day every day: figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez. Brooklyn, NY: Punctum Books (Versao Open Access), 2012.

Sedgwick, Eve K. Touching feeling: affect, pedagogy, performativity. Durham and London: Duke University Press, 2003.

Shaviro, Steven. The life, after death, of postmodern emotions. Criticism, volume 46, number 1, Winter, 2004, pp.125-141.

Taylor, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Feminismos y totalitarismo: *The Misandrists* de Bruce Labruce y el cine *queercore*

ELIS DANOVIZ
Universidad de Buenos Aires

Resumen

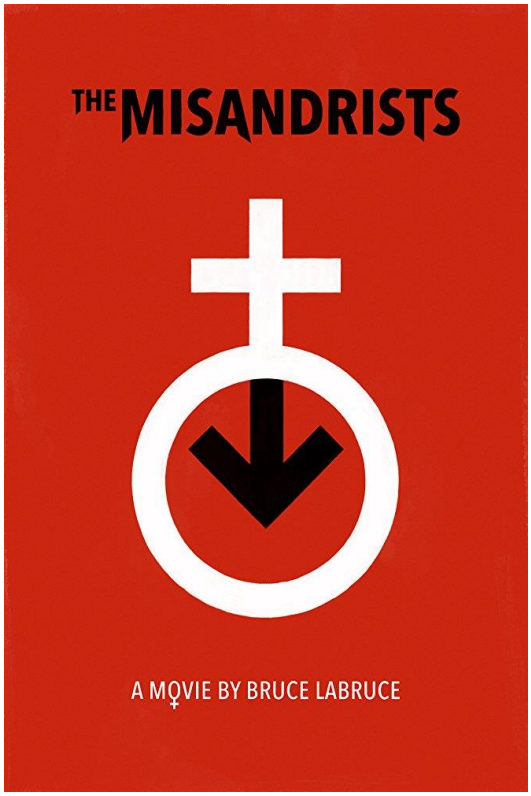
En *The Misandrists,* Bruce Labruce recoge, desde una comedia contemporánea, la lucha de las mujeres frente al hetero-patriarcado. Inmerso en un cine de base *queercore*, la película relata cómo un Ejército de Liberación Femenina (integrado por mujeres y trans) persigue la revolución feminista desde una posición extrema y totalitaria. Desde nuestra perspectiva, buscamos indagar en el film la representación del ejercicio del poder femenino, para dilucidar las formas en las que, mediante los usos de la violencia, el discurso y la propaganda, este ejército recurre a los principios que busca erradicar y propone determinados efectos paródicos.

Al considerar el cine como elemento insurreccional y servirse del porno como herramienta contra lo reaccionario, este autor utiliza la emergencia de lo político para cuestionar la inclusividad de las revoluciones, reflexionar sobre las relaciones que la pornografía puede establecer respecto a la construcción de un discurso político y considerar los lugares posibles para las mujeres dentro de la comunidad LGTTBIQ.

Asimismo, es menester interpretar la guerra contra el hetero-patriarcado al borde de una posición totalitaria sobre el poder que propone el film, desde diversas perspectivas feministas, postfeministas y queer, que construyen el contexto ideológico-social que consume este tipo de cine y la influencia que ejercen sobre éste los debates acerca de las identidades de género en la actualidad.

Un Ejército Revolucionario Feminista, bajo la apariencia de una escuela de monjas para señoritas "conflictivas", se prepara para erradicar el patriarcado y liberar a las mujeres de la opresión que vienen sufriendo a lo largo de la historia. Se proponen este objetivo porque todas fueron recuperadas de la vida callejera, el crimen, las drogas y la prostitución a las que las sometió el machismo.

Dirigida por Bruce La Bruce, *The Misandrists* no es ajena a los estandartes que levanta en su estilo cinematográfico: el queercore. El director utiliza la provocación al espectador desde la crítica política, el uso de la pornografía, la parodia y etimológicamente, la temática queer.



Para entender por qué este director y su film se ubican dentro de este estilo, es necesario buscar en las raíces del queercore: el movimiento punk de los '80 que combina lo queer, o raro, término acuñado peyorativamente, en un principio, y resignificado positivamente desde el colectivo LGTBIQ como aquello que hace referencia a "un redil en el que entran las comunidades lesbiana, gay, bi y trans, aunque la mayoría de teorías coinciden en que usar el término como un paraguas es contraproducente en sí mismo. La falta de especificidad del término es motivo de confu-

sión, pero hay que entender que lo queer toma significado precisamente de lo que "no es", en relación opuesta a la norma".[1]

Por ello, se puede ver en este cine una resistencia simbólica frente a las hegemonías culturales. Si bien la calidad de la imagen es óptima, tiene características de cine Z, sus actrices y actores provienen generalmente del porno, la música, la cultura pop, el feminismo, más que del cine mainstream, con un humor absurdo y sarcástico, donde se materializan las incoherencias, la oposición fulgurante a la cultura machista heterosexual y, en el caso de La Bruce, al sistema capitalista.

Después de relatar diversas historias donde los homosexuales son sus protagonistas, como *The Raspberry Reich* (2004) u *Otto el zombie* (2008), La Bruce enfatiza aquí el punto de vista femenino dentro del mundo machista en el que vivimos. Y mediante la parodia satiriza el concepto de misoginia desde su opuesto: la misandria, el odio hacia los hombres.

Para quienes no vieron este film es pertinente hacer un resumen.

El film comienza en algún lugar de Alemania o, como indican los títulos: Ger(WO)man y en el año 1999, donde dos chicas en uniforme coquetean, se persiguen y se besan en un descampado. Una de ellas, Hilde (Olivia Kundisch), le dice a la otra, Isolde (Kita Updike), que gusta de ella, mientras Isolde replica que ella la quiere, pero como camarada. Ambas pertenecen al FLA (Ejército de Liberación Feminista), comandado por su líder, Big Mother (Susanne Sachsse) y sus secuaces: la Hermana Dagmar (Viva Ruiz), la Hermana Bárbara (Caprice Crawford), la Hermana Kembra (Kembra Pfahler) y la Hermana Grete (Grete Gehrke). En medio de esa persecución amorosa, encuentran un militante comunista (Til Schindler) que huye herido de la policía por vandalismo y les pide ayuda. Hilde tiene claro que ayudar a un hombre desobedece las reglas, pero Isolde decide esconderlo en el sótano del convento porque, por algún motivo, ella se siente tan criminal como él. Sin embargo, la presencia del radical izquierdista rompe con el orden del ejército revelando que no todo es lo que parece.

A partir de ese momento, los diálogos de lxs personajes van delineando la ideología a la que adhieren todas las mujeres, excepto Isolde, quien, a su manera integra el grupo, pero se autodefine como una separatista entre separatistas. Y las demás mujeres no desconocen esta diferencia. Saben que es distinta a las demás: no menstrúa en sincronía con todas, no ha debutado sexualmente en el grupo, la tildan de arrogante… Tanto ella como Volker, el hombre que esconde en el sótano, serán la

[1] Montero Izarra, M.(2016). Queercore: el punk sin género.
https://www.diagonalperiodico.net/culturas/32479-queercoreel-punk-sin-genero.html

base del conflicto principal en el film: la entrada de dos "intrusos" al ejército femenino.

A su vez, otra de las mujeres, Editha, (Aussie Enoch, Lo Fi Cherry) llama la atención de las demás porque demuestra demasiado interés en la causa, quiere saber el origen de cada una de sus integrantes y Hilde cree haberla visto antes, cuando vivía en la calle. Editha, a pesar de tener una actitud contraria a Isolde, quien oculta su genitalidad por miedo al rechazo, también llama la atención. Cuesta integrar en sus filas a una mujer con tanta "energía masculina". Sobre el final se darán cuenta que ella también esconde un secreto.

A lo largo del relato, las muchachas van expresando su odio y repulsión hacia los hombres. Algunas desde una posición más tranquila, otras, como Ute (Victoire Laly), con ira, bronca y hartazgo expresa: "las mujeres hemos esperado eternamente. ¿Cuándo vamos a tomar acción? ¿Cuándo vamos a ubicarnos auténticamente como sujetos?" Todas estas cuestiones las decide Big Mother, la líder de su ejército, a quien deben obedecer porque representa La Ley, porque las salvó a todas de la opresión masculina brindándoles un hogar, educación feminista y la posibilidad de amar libremente a otras mujeres. Este movimiento no lucha por la igualdad, como algunas ramas del postfeminismo actual pretenden, ya que no quieren ser un reflejo de lo que ven como un Sistema corrupto. Es por ello que La Bruce ubica su historia en el año 1999, donde las ideas del feminismo no estaban tan fracturadas. Ellas persiguen, lisa y llanamente, erradicar la sociedad falocentrista: adoran diosas mujeres y, paradójicamente, reformulan la bendición judía "Querido Dios que no me ha hecho mujer" a su favor, rezando siempre antes de cenar: "Bendita sea la Diosa de todos los mundos que no me ha hecho hombre".

Esta formación tiene como norma amar a todo el mundo... mientras que tenga una vagina. Así, Big Mother planea la creación de un nuevo estilo de pornografía lesbiana que será utilizada como una herramienta de propaganda y llamamiento a la revolución. Con estas películas costearán los gastos del ejército, ya que para ellas, el porno, como la prostitución, es una expresión honorable de la sexualidad mientras que respete la libertad y dignidad de lxs individuxs implicadxs en estos actos.

Al descubrir que Isolde se siente una chica pese a que nació con genitales masculinos, esta célula terrorista manifiesta indirectamente la adhesión heteropatriarcal que considera el cuerpo de una mujer como el que asigna su sexo y su género. Esto ya establece un recorte y plantea un conflicto. Su presencia en el grupo pone en riesgo toda la revolución feminista y cuestiona las bases del pensamiento del FLA. ¿Cómo pueden llevar a cabo su revolución contra los hombres si hay penes dentro de su ejército?

Esta cuestión de la genealogía del género y la sexualidad la resume en su *Manifiesto Contrasexual* (2002), Paul Preciado, donde especifica que "Los roles y las prácticas sexuales que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro. La diferencia sexual es una hetero-partición del cuerpo en la que no es posible la simetría"[2]. Esta regulación es la que rechaza el FLA cuando persiguen la realización de sus films eróticos lesbianos, buscando proclamarse sujetos en un mundo machista que las somete en tanto fuerza de trabajo sexual y reproductivo. Además, reniegan de esta explotación cuando, en una de las clases a las que asisten las chicas, se les enseña sobre la Partenogénesis (la reproducción desde un óvulo o huevo no fertilizado, donde el macho es excluido del proceso reproductivo) y se ansía el avance de la ciencia sobre esta materia. Este tópico fue tratado por feministas más extremas en el pasado, pero luego se descartó por el feminismo más moderado, al considerarse muy radical. Sin embargo, dentro de la ficción, La Bruce lo toma desde la parodia para llevar este retrato de un totalitarismo feminista al absurdo.

Preciado ahonda en esta cuestión del género desde la lectura del texto de Judith Butler *Cuerpos que importan* (1993) al asegurar que "el sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual en la que ciertos códigos se naturalizan"[3]. Es por ello que la heterosexualidad no surge de forma espontánea cuando un ser humano nace, sino que "debe re-inscribirse o re-instituirse a través de operaciones constantes de repetición y de re-citación de los códigos (masculino y femenino) socialmente investidos como naturales"[4]. También reflexiona al hablar del sistema de sexo-género como un sistema de escritura o de pensar a los cuerpos como textos. No pretende que se intervenga políticamente el lenguaje, modificando palabras con marcas de género dentro de sí, como ocurre en el film, cuando se reemplaza la asignatura HIStoria por HERstoria (en alusión al posesivo masculino en inglés que, aunque no tenga nada que ver, coincide con el inicio de la palabra Historia), o cuando se habla de Ger(WO)many y WOmanual (en referencia al Manual de normas del FLA). Por el contrario, el asunto reside en modificar las posiciones desde las cuales se enuncia un discurso. De algún modo, esto está claro para Big Mother y sus secuaces. Entienden que el problema es el sistema heteropatriarcal, pero su postura totalitaria

[2] Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*, Madrid: Opera Prima. Pág. 22.
[3] Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós. Pág. 22.
[4] Op. Cit. Pág.23.

no discrimina, sus reglas son firmes. Para suprimir el sistema, hay que modificar todos los órdenes, incluido el plano discursivo.

Para Judith Butler el género es performativo, es decir, es producto de prácticas culturales lingüístico-discursivas y Preciado discute esta idea sosteniendo que el mismo es prostético, es construido y se da en la materialidad de los cuerpos. No obstante, esta construcción es la que confiere a los géneros femenino y masculino su carácter de natural, excluyendo a todo lo que no entre en la norma (la homosexualidad, bisexualidad y transexualidad) en tanto perversión de esa naturaleza regulada. Así, al momento de castigar a Isolde, Big Mother expone que ve su genitalidad como una anomalía. No es concebible para el ejército alistar a una mujer que nació siendo hombre. A su vez, cree que reasignándole el sexo femenino a Volker, el muchacho cautivo, puede vengar la violencia que sufrió la mujer a lo largo de la historia y, así como él indica que está comprometido con la misma causa que ellas, estima que un compromiso total de su parte involucra el cambio de sexo. Aquí el director lleva al relato un ejercicio de autoritarismo sobre los cuerpos y repite en Big Mother una característica típica de sus personajes: el oprimido se convierte en el opresor.

Así como esta mutilación metaforiza el sometimiento al que fue condenada la mujer durante toda su vida, el caso de Isolde es diferente. Ella quiere conservar su miembro y seguir siendo mujer. Y es dentro de este planteo que la Hermana Dagmar le pide a Isolde que tenga paciencia ante el enojo de Big Mother: no será fácil convencerla de mantenerla dentro del ejército siendo transexual. Por último, le confiesa a la novicia que ella nació con género dual y fue asignada como mujer en su infancia… Un secreto más revela, nuevamente, que no todo es lo que parece.

En su texto, *Cuerpos que importan*, Butler desarrolla la idea del travestismo como un ejemplo de performatividad, teniendo en cuenta que la generización implica una incorporación de normas, una asignación que "nunca se asume plenamente de acuerdo con la expectativa, las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen"[5]. Esto se produce porque el ideal de mujer se concibe desde el heteropatriarcado dentro de parámetros acotados: mujer se es porque se carece de falo, la sexualidad se desarrolla en la interacción con el sexo opuesto y se logra la plenitud como tal cuando logra reproducirse. Pero el concepto de mujer excluye a las lesbianas, transexuales y travestis, entre muchas otras minorías que, por cuestiones culturales, también quedarían fuera de esta definición. En el film, al poner en escena el travestismo o la transexualidad de estos

[5] Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós. Pág. 325.

personajes, se puede ver que, como indica la autora, esta elección genérica se vuelve una postura subversiva problemática. "Cumple una función subversiva en la medida en que refleje las personificaciones mundanas mediante las cuales se establecen y naturalizan los géneros ideales desde el punto de vista heterosexual y que socava el poder de tales géneros al producir esa exposición"[6]. Pero, muchas veces esa exposición de la naturalización heterosexual no basta para subvertirla y la heterosexualidad puede exponer su hegemonía mediante ella sin cuestionarla. Y "con todo, en otras ocasiones, el carácter transferible de un ideal o una norma de género pone en tela de juicio el poder de abyección que lo sostiene"[7] porque "la reterritorialización de un término que fue empleado para excluir un sector de la población puede llegar a convertirse en un sitio de resistencia, en la posibilidad de una resignificación social y política capacitadora"[8]. Se puede pensar que estas posibilidades tienen lugar en la historia sobre el final del film, cuando se ve como ambos, Volker e Isolde, se integran al grupo y llevan adelante la revolución junto con las demás mujeres, todas diferentes entre sí. De alguna manera, en un final conciliador, se demuestra que la revolución es inclusiva. Serán mujeres quienes así lo sientan, la guerra es contra el patriarcado y su consecuente construcción del género desde la idea de masculinidad en oposición a la feminidad.

En su texto, *La herejía lesbiana* (1993), Sheila Jeffreys plantea una reconstrucción histórica de la teoría política del feminismo lesbiano y retoma el rol de las mujeres lesbianas en los estudios académicos del Siglo XX. Se toma este texto como referencia ya que, el film recorta temporalmente su historia a fines de la década de los '90 porque, como se estableció más adelante, el director consideraba que el feminismo se encontraba mucho menos astillado que en la actualidad.

Jeffreys afirma que, en la década de los '70 se comenzó a construir un nuevo universo feminista que echaba por tierra las ideas del lesbianismo en tanto desviación, envidia del falo o anomalía congénita. Se redefinió el feminismo como una elección saludable para las mujeres que se basaba en el amor por otras mujeres, la autoestima y el rechazo a la opresión masculina. Esto se sostiene fervientemente en *The Misandrists*, pero, desde la parodia se hace ley, norma obligada para quienes integren el Movimiento. "Toda mujer podía ser lesbiana. Se trataba de una opción política revolucionaria que, si millones de mujeres la adoptaran, llevaría a la desestabilización de la supremacía masculina, en la medida en que los varones perderían los fundamentos de poder, sustentado en los servicios domésticos, sexuales, repro-

[6] Op. Cit. Pág. 325.
[7] Op. Cit. Pág. 325.
[8] Op. Cit. Pág. 325.

ductivos, económicos y emocionales desinteresados y no remunerados de las mujeres."[9] Aquí, esto se ve como una toma de acción revolucionaria por la fuerza, es inminente la toma del poder por parte del feminismo radical.

Desde la filosofía feminista lesbiana, indica Jeffreys, tanto la teoría como la práctica del lesbianismo se elaboran desde el feminismo. "El concepto feminista de que lo personal es político supone, por lo tanto, un análisis de todos los aspectos de la vida lesbiana en función del proyecto feminista."[10] En este sentido, no parece ilógica la idea del FLA de ejercer, mediante sus propias normas, un estilo de vida feminista, por más que La Bruce exagere el rol autoritario de Big Mother para conducir a su movimiento hacia tal fin. "En los años '70 existía la profunda determinación de rehacer nuestras vidas para adecuarlas a nuestra visión de un futuro feminista. Para muchas esto sigue siendo cierto, aunque las exigencias de la vida [..], la necesidad de encontrar un puesto de trabajo y el impacto de los gobiernos conservadores nos han llevado en muchos casos a mantener posturas menos estrictas."[11] Este es otro de los motivos por los cuales el director ubica temporalmente la historia en 1999. Hoy el feminismo está más alineado con la búsqueda de igualdad de derechos entre hombres y mujeres en miras a adaptarse al sistema capitalista y no quizás a derrocarlo con el énfasis que supo tener en décadas anteriores.

Otro tema que resulta interesante tocar es la cuestión de la sexualidad que retoma la película. Aquí, el sexo es libre entre mujeres lesbianas y es gracias a él que pueden solventar su ejército mediante la filmación de películas pornográficas femeninas. Dentro del relato esto se expresa en diversas escenas, cada una con distintas intencionalidades: al principio del film vemos como Ursula (Serenity Rosa) y Antja (Lina Bembe) ven una película porno gay y la cámara pone énfasis en ciertas tomas mientras el diálogo entre ellas tiene lugar. Una de ellas siente repulsión ante esas imágenes, mientras que la otra las toma como referencia porque ambas fueron designadas las pornógrafas oficiales y Big Mother indica que está bien ver esas imágenes mientras sirvan como terapia de aversión masculina. Después de todo, según Antja: "son maricas, nacieron con esa condición, al igual que ellas."

La firma de La Bruce se hace muy presente en esta escena, cuando ambas muchachas debaten, mientras miran porno gay, acerca de la fidelidad de sus camaradas, la prostitución y hasta citan a Schopenhauer. Es este quizás un método que utiliza el director con frecuencia, al mezclar política y filosofía con el sexo explícito.

---

[9] Jeffreys, S. (1993). La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana. https://we.riseup.net/assets/138326/Sheila%2BJeffreys-La%2BHerej%C3%ADa%2BLesbiana.desbloqueado.pdf . Pág. 1.

[10] *Op. Cit*. Pág.2.

[11] *Op. Cit*. Pág. 2.

Por un lado, se ve absurdo, gracioso, pero por otro, incomoda al espectador, con las imágenes y la enunciación de posturas ideológicas tan opuestas al sistema capitalista heteropatriarcal.

En una entrevista para la revista Dazed, se le pregunta por qué es importante incorporar elementos del porno en su trabajo, a lo que él responde que es una decisión que trae desde sus orígenes en el cine de los 80, donde consideraba la introducción de este género como un gesto político ante la homofobia del punk de esa época. Entonces, comenzó a incorporar este elemento en sus películas y sus fanzines en oposición a este rechazo. En *The Raspberry Reich* el sexo se convirtió en un tópico narrativo al hablar de la revolución sexual, encontrando más convincente y poderoso el gesto de incluir sexo explícito en el film, para predicar con el ejemplo. En el caso de *The Misandrists*, este es también un elemento central de la historia, pero aquí las escenas emulan los films porno soft-core de lesbianas de los años '70, donde se ve la intimidad de estas mujeres, aunque el foco no está puesto directamente sobre el sexo, sino sobre la situación en general.

Para concluir este análisis, es útil rescatar las palabras de Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* donde asevera, a propósito de esta vuelta conservadora al discurso moral como fundamento de las poli´ticas antidemocra´ticas de muchos gobiernos en la actualidad, que "lejos de ser residual, minoritaria y marginal, la cuestio´n de ge´nero es la piedra angular y eje de gravedad del edificio de todos los poderes."[12] Este retorno se da en contraposición a un discurso burgués que Segato ubica luego de la guerra fría, caracterizado por un multiculturalismo pueril que sostenía el sistema capitalista, abrazando a las minorías (mujeres, negros, latinos, de LGBTIQ, entre otras) como nuevas e´lites y nuevos consumidores. En consecuencia, encuentra que el motivo por el cual se da marcha atrás sobre este multiculturalismo se debe a que "amenazo´ con corroer el fundamento de las relaciones de ge´nero, y nuestros antagonistas de proyecto histo´rico descubrieron [...] que el pilar, cimiento y pedagogi´a de todo poder, por la profundidad histo´rica que lo torna fundacional y por la actualizacio´n constante de su estructura, es el patriarcado."[13] Es, para la autora, la relación de género basada en la desigualdad la estructura política más antigua de la humanidad, dando forma a las relaciones de prestigio y poder alrededor del mundo. Es en miras a sostener este dominio que el patriarcado ejerce crímenes contra esa minoría que desafía los cimientos que avalan su permanencia: las mujeres.

---

[12] Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres,* Madrid: Traficantes de sueños. Pág.16.

[13] *Op. Cit*. Pág. 16.

Bruce La Bruce sabe reflejar esta problemática y, provoca, mediante el terrorismo y la pornografía feminista, el llamado a la acción. Sobre el final del film, el FLA entra a un cine, rompiendo la cuarta pared de la ficción, proyectando su Manifiesto y exhibiendo en este micro universo lo que el mundo real está manifestando: es hora de tomar acción. ¡ABAJO EL PATRIARCADO!

Bibliografía

Allwood Hope, E. (2016). *Bruce La Bruce discute 'The Misandrists'.* http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31206/1/bruce-labruce-discusses-the-misandrists

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa,* Barcelona: Paidós. Madrid: Cátedra.

Fraga, V. (2017). *The Misandrists.* https://www.dmovies.org/2017/02/14/the-misandrists/

Jeffreys, S. (1996). *La herejía lesbiana: perspectiva feminista de la revolución sexual.* https://we.riseup.net/assets/138326/Sheila%20Jeffreys La+Herej%C3%ADa+Lesbiana.desbloqueado.pdf

Montero Izarra, M. (2016). "Queercore: el punk sin género" https://www.diagonalperiodico.net/culturas/32479-queercoreel-punk-sin-genero.html

Omar, I. (2017). *Bruce La Bruce: "El colectivo gay ha sido absorvido por el conservadurismo".* https://elpais.com/elpais/2017/06/26/tentaciones/1498481193_425114.html

Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*, Madrid: Opera Prima.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres,* Madrid: Traficantes de sueños.

'The Misandrists': Abajo el Patriarcado. Recuperado de http://www.fotogramas.es/Festival-de-Sitges/2017/The-Misandrists-Abajo-el-patriarcado

The Misandrists - Ficha técnica:

Reparto: Susanne Sachsse (Big Mother), Viva Ruiz (Sister Dagmar), Kembra Pfahler (Sister Kembra), Caprice Crawford (Sister Barbara), Grete Gehrke (Sister Grete), Kita Updike (Isolde), Victoire Laly (Ute), Lo-Fi Cherry (Editha), Olivia Kundisch (Hilde), Til Schindler (Volker), Serenity Rosa (Ursula), Sam Dye (Helga), Lina Bembe (Antje), Barb Ara (Petra)

Director: Bruce LaBruce

Cinematografía: James Carman
Guion: Bruce LaBruce
Edición: Judy Landkammer
Dirección de fotografía: James Carman
Dirección de Arte: Henning Mueller-Fahlbusch
Diseño de vestuario: Ramona Petersen
Productores: Bruce LaBruce, Jürgen Brüning, Paula Alamillo, Sonja Klümper
Productora: Jürgen Brüning Filmproduktion / Amard Bird Films
Año: 2017
Duración: 91 minutos.
País: Alemania

Sobre la construcción de género en las series audiovisuales para niños

MATEO MATARASSO Y MARCO CINCOTTA
Universidad Nacional de las Artes

Resumen

Desde la perspectiva sobre el discurso de Michel Foucault, esta comunicación pretende responder a la pregunta por la legitimación de un discurso en el ámbito del lenguaje audiovisual. En este sentido, se intenta explorar la construcción de la identidad de género dentro del formato televisivo infantil. Tomando algunas ideas fundamentales del ya clásico *El género en disputa* (1990) de Judith Butler, indagamos sobre cómo se han ido construyendo lazos de legitimación social de las teorías feministas y *queer*. Según nuestro análisis, entendemos que, para incluir en el audiovisual televisivo un grupo social históricamente marginado, es preciso "normalizar" su presencia en vez de plantearla a partir de la lógica del conflicto. En primer término, analizaremos algunos primeros casos, como *Ranma ½* (Rumiko Takahashi 1987) y *Johnny Bravo* (Van Partible, 1997). Luego, nos abocamos a dos series de alto impacto comercial en la actualidad que son *Steven Universe* (Rebecca Sugar, 2013) y *Star Contra las Fuerzas del Mal* (Daron Nefcy, 2015). En éstas buscaremos cuáles han sido los modos discursivos de naturalizar, narrativa y audiovisualmente, otras formas de construir las sexualidades y los géneros.

Introducción

El texto de Judith Butler (1990) opera de manera disruptiva aún a casi tres décadas de su publicación. La autora propone aquí una operación de deconstrucción del concepto de género como algo binario y natural. Frente a esta postura, lo reconoce como una construcción performativa, social y cultural. Capítulo a capítulo, expone debates e ideas para analizar la problemática del género *humano*.

Siguiendo su lógica, la forma en que nuestra sociedad occidental-latinoamericana entiende el género y la sexualidad, es el resultado del devenir histórico de la representación de la identidad. Es, en definitiva, un discurso. Una forma de organizar el sentido de los cuerpos.

Es construida por muchos elementos, y uno de ellos son las narraciones. Todo discurso está legitimado por un conjunto de elementos que le confieren sentido. Un archivo de narraciones culturales.

En la sociedad de espectáculo en la que vivimos, entendemos que una de las narraciones más constitutivas del hombre son las series infantiles de televisión. Los niños se encuentran frente a ellas una gran parte del día, sobre todo su tiempo de ocio. Les otorgan herramientas para interpretar el mundo que los rodea. Para jugar y construir su identidad en relación con ellos mismos y con los demás.

En este sentido, interrogarse por la construcción de género y sexualidad en la televisión infantil es una pregunta pertinente para pensar los modos de legitimación de las identidades. En este caso nos focalizamos en aquellas formas que buscan otras representaciones, que exponen otros modos de ser en función al género y la sexualidad.

Entendemos que, para generar una fisura en el entramado simbólico de la sociedad, es necesario problematizar ciertos contenidos. Pero también buscar las herramientas para normalizar un tópico social. En especial con aquellos individuos que se están construyendo como tales. Una vez que la problemática está instaurada, también son necesarias obras donde estas otras *formas de ser* se instauren dentro del mundo ordinario de la diégesis.

Nos abocaremos entonces al análisis de estas herramientas. De cómo el lenguaje audiovisual, en cuanto a puesta en escena y narración, puede legitimar discursos sobre el género. Del modo de normalizar otras formas de sexualidad e identidad dentro de las narraciones para niños.

Entendiendo una masividad exponencial de las series infantiles en el cambio de milenio, separaremos el corpus en dos. Aquellas que comenzaron a tocar estas te-

máticas entre los 80 y 90. *Ranma ½* (Rumiko Takahashi 1987) y *Johnny Bravo* (Van Partible, 1997).

Por otro lado, dos series que están al aire y que exponen disrupciones en cuanto a la representación canónica de la sexualidad y el género. *Steven Universe* (Rebecca Sugar, 2013) y *Star Contra las Fuerzas del Mal* (Daron Nefcy, 2015).

El debate sobre *lo femenino* en los 90

Replantear el concepto mismo de *género* habría sido imposible sin antecedentes teóricos y políticos que permitieran arribar a esta conclusión. Es así que podemos reconocer en los escritos de Simone De Beauvoir un antecedente directo en el marco del pensamiento feminista.

Como es sabido, esta autora centró su análisis en la mujer y en cómo pensar las luchas necesarias para igualdad su estado de derecho en relación al hombre: lo que se llamó *segunda ola del feminismo*. En su análisis, Butler rescata algunas ideas de esta propuesta, pero profundiza en la deconstrucción de *lo femenino* en vez de abrazar este concepto.

Tal y como sucede en este campo, en la televisión infantil también se observan propuestas que responden más a los conceptos de De Beauvoir. En el caso de *Johnny Bravo* (Van Partible, 1997), es interesante observar lo que acontece en el capítulo *La lección de Jhony*.

En *El Segundo Sexo*, De Beauvoir insiste en que *no se nace mujer, llega una a serlo* (Página 109). Y esta parece ser la premisa de este capítulo de la serie. Luego de acosar a una mujer caracterizada con rasgos gitanos, está lo hechiza, lo convierte en mujer hasta que *aprenda verdaderamente lo que es ser mujer*.

Vemos como, literalmente, pasa de tener una forma cuadrada a ser redondo en su anatomía. Cambia su fisonomía, pero la voz de su pensamiento sigue siendo masculina. Lentamente comienza a acercarse al mundo femenino: Jhonny, o Jhyna, no puede *ser mujer*, pese a tener este cuerpo. Debe cambiarse, depilarse, ser acosada por diversos hombres. Finalmente, la función pedagógica se cumple: Jhonny comprende que *las chicas son inteligentes*. Y vuelve a la realidad. No se trata de analizar la libertad de Jhonny, o qué le implica a él ser mujer. Se busca que, por ese instante, él pueda ponerse en el lugar de las mujeres que hostiga.

La normalización

Entendemos entonces que la narración infantil tiene la capacidad de exponer conflictos sociales. Dentro de esa lógica, que podemos denominar *pedagógica,* una forma de instaurar los modos de ser, es a través de esta normalización. Las narraciones audiovisuales tienen la poderosa capacidad de inscribir situaciones dentro de su representación, y neutralizarlas en ella. De esta manera, se la posiciona como una *posibilidad* en el registro de lo sensible. Bajo la visión foucaultiana comprendemos que lo *normal* es lo que corresponde a una norma hegemónica. Entonces, tomamos dimensión de la importancia de normalizar algo en el entramado de significaciones de los niños, en vías de construir su cosmovisión.

En línea con la posición de Judith Butler (1990), decimos que el género no es algo dado *naturalmente,* sino un constructo socio-histórico: "*Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos."* (Página 40)

El género puede entenderse entonces como algo fluido o amorfo. Como dice la propia autora, un hecho de lenguaje. Quizás, para que una sociedad acepte la posibilidad de disociación del género con el sexo, e incluso la posibilidad de mutar de géneros, sea necesaria su normalización en la televisión infantil.

Analizamos entonces la serie *Ranma ½* (Rumiko Takahashi 1987). Animación japonesa (animé) que narra la historia de Ranma. Un joven adolescente que, debido a una maldición, cada vez que se moja con agua fría se convierte en mujer y al mojarse con agua caliente vuelve a ser hombre. *Sorprendentemente* esto no es el eje del conflicto principal. Su padre, quien sufre de la misma maldición, pero en vez de mujer se convierte en oso panda, lo comprometió con la hija de su mejor amigo. Akane y Ranma no quieren aceptar al otro como su futuro esposo a pesar de que en el fondo se amen. La situación *queer* en la que Ranma se ve envuelto no pareciera ser un impedimento para su relación, sino el hecho de estar forzados a estar juntos.

La narración continuamente se polariza entre *lo antiguo* y *lo moderno*. Desde la puesta en escena, observamos que el espacio donde habitan los padres es un dojo de kendo clásico. Uno de los bastiones espaciales del tradicionalismo japonés. Mientras que los lugares que transita Akane son más modernos, como la escuela secundaria. Sin embargo, todos los personajes se encuentran en el medio entre esta dicotomía. Akane ama el kendo y la tradición de lucha, relacionada con lo ancestral, pero a su vez no se identifica con el estereotipo de mujer impuesto. Ranma es un

guerrero marcial que sigue los valores antiguos, pero a su vez es un muchacho de 16 años con todas las necesidades que ello implica. Ranma viste con ropas tradicionales chinas, mientras que Akane viste, en general, con ropa contemporánea.

Estas dualidades marcadas terminan por ser el centro del conflicto de la serie dejando a un lado el carácter fluido del género de Ranma. Si bien a él no le gusta estar maldito, no tiene problema con su forma de mujer. Ni a Akane pareciera importarle mucho. En este sentido la serie **normaliza** la posibilidad de cambiar de género sin producirlo como un conflicto. Llega un punto que Ranma no es ni masculino ni femenino, sino ambas o ninguna. Es una serie que generó mucho impacto en la sociedad latinoamericana y aún hoy es referente en la juventud por la temática transexual en los `90.

Normalizar un género difuso

Para pensar la normalización como recurso técnico nos abocamos entonces a las series contemporáneas. Buscaremos la forma en la que ambas construyen audiovisualmente la puesta en escena de su narración para representar otras formas de sexualidad y género.

"Steven Universe" (Rebecca Sugar, 2013) es una serie de aventuras infantil que narra la historia de Steven. Un niño medio humano, medio gema alienígena, que desciende de una gran revolucionaria. Su madre, Rose Quartz, lideraba el ejército contra la tiranía del planeta madre. Si bien el arco central de la lucha intergaláctica es interesante, la serie también se detiene en las pequeñas situaciones cotidianas. A éstas son las que nos abocaremos a continuación.

Sadie song (T02 E16)

Este capítulo gira en torno al concepto de las imposiciones de género. Tenemos al personaje de Sadie que a lo largo de la serie se constituye como alguien que no sigue los cánones del estereotipo de mujer, pero sin ser marginada por nadie. Ella tiene algunos aspectos *femeninos,* los cuales acepta sin necesidad de exponer. Muestra, en algún sentido, la posibilidad de ser lo que uno quiera. Luego tenemos a Steven, un personaje que tampoco representa los cánones masculinos. E incluso tiene algunas aristas femeninas sin influenciar esto en su identidad de género. Se identifica y lo identifican como hombre. Sin embargo, puede hacer o decir cosas

catalogadas como "de mujer" sin que esto sea disruptivo. Ahí radica el poder de normalización del discurso de la serie. Crea un mundo donde se puede *ser* sin estar en función de un binarismo.

La canción, en este capítulo, se constituye como metáfora de *lo femenino*. Steven comienza muy emocionado por el Beach-a-Palooza. Al oírla a Sadie cantar la canción, la incentiva para formar parte del show.

En cuanto a la puesta en escena, es interesante pensar la relación de Sadie con los espacios para cantar. Ella muestra su parte femenina en los *adentros* y no quiere exponerla en el *afuera*. La primera vez que se la oye cantar es en el depósito del local. Luego vemos que su "refugio" es el sótano de su casa, donde tiene su habitación. La madre, que irrumpe en el espacio desde el fuera de campo sonoro, acentuando su intromisión por sobre su hija. Es el personaje que juega como contrapunto. Se desarrolla, en breves escenas, la relación entre Sadie y su madre invasiva. Sin quitarle el carácter amoroso, nos muestra como siempre le ha impuesto hacer actividades y ser quien no es.

A medida que el capítulo avanza, la obligan a representar el estereotipo de mujer, y exponer su canto en el *afuera*. Un escenario en la playa como máxima de la exterioridad y exposición en un pueblo costero. La secuencia de montaje anterior al show muestra como le modifican el vestuario y el carácter para que se amolde al estereotipo deseado.

Momentos antes del show, Sadie se revela imponiéndose. Se niega a cantar, puesto que no era en ésos términos de "feminidad impuesta" en el que quería hacerlo. Allí entra Steven, quien se da cuenta que el que quería cantar la canción, siguiendo con la metáfora performativa de *lo femenino*, era él. Entonces, haciéndose cargo de su deseo, se pone el vestido, se maquilla y calza zapatos de taco. Sale al escenario con ese (trans)vestuario y canta. Todo el público aplaude y festeja con él. Esta puesta en escena es otro de los discursos narrativos en los que se efectúa la normalización. Se construye *otro escenario posible* en el que un chico puede cantar una canción vestido de mujer sin que esto traiga como consecuencia la marginalidad o incluso un cambio de identidad. Esta no se ve afectada por la exposición de una parte de sí que refiere a los cánones binarios de "*el otro género"*.

Por otro lado, el capítulo finaliza con Sadie contenta cantando en el depósito. Un cierre que niega que ella esté "escondiendo" un aspecto suyo. No es que canta en el *adentro* porque no puede hacerlo en el *afuera*. Es su voluntad la de renegar ese aspecto a su intimidad. Sadie no "debe salir del closet". Ella es feliz exponiendo su feminidad en espacios de intimidad.

La respuesta (T2 E21)

Este capítulo presenta la historia de la relación entre Zafiro y Ruby. Las gemas, aliens del espacio, no tienen género en términos binarios. Al tener todo el mismo género, deja de haberlo. La identidad es en función de sus márgenes. Si no hay un *otro* no se puede construir. Más allá de eso, en términos de lenguaje, se representan como mujeres. Por esto, a ojos humanos, la relación entre Zafiro y Ruby se puede catalogar como *homosexual*. La normalización funciona entonces para legitimar este discurso en una serie masiva de televisión para niños.

Comienza con Garnet (la fusión entre las dos gemas, resultado del amor entre ellas) contándole a Steven como se conocieron. Todo el capítulo elige el formato audiovisual del cuento infantil. La puesta en escena, aun siendo animación, trabaja por momentos con uno o algunos planos pictóricos. La imagen se vuelve centrípeta casi sin espacio para el fuera de campo. La sonoridad de la voz over, que relata los sucesos, es la de Garnet. También cuando los personajes hablan tienen esa sonoridad, acentuando la narración oral. Excepto Zafiro y Ruby quienes son también Garnet.

Ahora bien, este cuento utiliza un recurso interesante para normalizar una relación lésbica. Sitúa el conflicto de la imposibilidad de estar juntas en otro lado. Siendo Zafiro un miembro de la corte real de Diamante Azul y Ruby una soldado de muy bajo rango, esta relación es imposible para el estructurado y monárquico mundo de gemas. Pero es el hecho de que haya un conflicto mayor el que hace que el espectador se identifique con su relación e instaure como normal, e incluso como deseable, la relación entre dos chicas.

Narra entonces la huida de ellas, su unión y encuentro con Rose Quartz en la Tierra. Donde, en palabras de la líder de la revolución, lo importante es lo que ellas sientan y no lo que los demás les digan qué deben hacer. Termina el capítulo de vuelta al primer plano de representación, donde Garnet le dice a Steven que lo que ella es, es amor.

Este capítulo es un gran ejemplo de cómo se normaliza construyendo un conflicto puesto en otro tema y una representación no naturalista en la que los chicos pueden interpretar esta otra realidad.

(De)Construcción de lo Femenino

Star Butterfly es una de las últimas invenciones de la fábrica de princesas Disney. Se trata de *Star Contra las Fuerzas del Mal,* ideada por Daron Nefcy. Cabe aclarar que es la primera mujer creadora de una serie Disney.

Se nos presenta a esta princesa mágica de catorce años proveniente de Mewnie, o *la otra dimensión*, que es enviada a la Tierra para aprender a usar sus poderes y comportarse.

En el capítulo diez de la primera temporada, *Reformatorio Santa Olga para Princesas Caprichosas,* se narra la incursión de Star y su mejor amigo Marco en esta institución, con el fin de rescatar a la mejor amiga de Star, Ponyhead. Cabe resaltar que este espacio en particular ha sido introducido dentro del mundo diegético en capítulos anteriores a través del discurso y de la imaginación de Star como el lugar de formación extremo. Reservado para las princesas más rebeldes, se percibe básicamente como terrorífico. Todo esto se denota visualmente cuando ellos se transportan a esta dimensión. La misma presenta un cielo cubierto de nubes en constante tormenta eléctrica. Los personajes están iluminados por contraluz en todo el episodio, indistintamente si se trata de un interior o un exterior, excepto momentos específicos. Junto con la luz, se oscurecen todos los colores, y la coloración saturada que es característica de la serie se concentra solo en la torre de Cristal Trasmorfidiano.

Según los estudios de Castoriadis, quien desglosa los mecanismos mediante los cuales una institución se reproduce a través de la cultura, notamos que: *"*Las instituciones se imponen mediante la formación de la materia prima humana en el individuo social, en el cual se incorporan tanto las instituciones mismas como los mecanismos de la perpetuación de tales instituciones*"* (p. 67).

El reformatorio propiamente está construido con líneas rectas. La arquitectura y decoración remiten directamente a la Inglaterra victoriana. De hecho, los pasillos del mismo están decorados con cuadros de la reina Victoria y la reina Isabel I. No obstante, el muro, las rejas metálicas y las puertas de las habitaciones parecen propios de una cárcel. Desde lo mencionado por los personajes, tanto en el *clip publicitario* como lo dicho por la señora *Genus* y su asistente, el lugar es hermético, está prohibida la magia y la presencia de hombres. Se vigila constantemente a las internadas, incluso en su contacto con el mundo exterior y asegura a los aristócratas que las envían, suprimir la individualidad de cada princesa.

Se asocia de esta forma lo que es la institución educativa con lo represivo, lo carcelario y lo victoriano. Esto confronta directamente con el espacio que se presen-

ta al principio del episodio en la torre de Star: la misma es curva y su arquitectura remite al medio oriente en el exterior. En el interior, la decoración es cosmopolita y anárquica: puertas Texanas, escaleras de caracol, escudos y espadas medievales. La torre de Star la caracteriza como individuo, y eso es justamente lo que Saint O se propone *aniquilar*.

El proceso que realizan las princesas en el Reformatorio consta de tres instancias, por lo que se deja ver en el capítulo. Se comienza con la privación del contacto con el mundo exterior y la reclusión en dormitorios con determinadas características de *cómo debe ser la habitación de una princesa*. En el trabajo individual, se les dan ejercicios por repetición, como la escena en que la princesa-monstruo Smooshy es obligada a soportar tener un ave posada en su dedo sin comérsela. Estas limitaciones, cabe destacar, se ven acentuadas por la falta de hombres: *todas las instructoras son mujeres,* mientras que los guardias son mitad robot. Pueden ejercer la fuerza física que no practican las instructoras, pero no son los portadores del discurso represivo. En el trabajo con los grupos, las princesas son obligadas a repetir conductas al ritmo de una frase, como en la escena de la hora del té, en la que todas las princesas repiten: "*Alza el meñique a noventa grados, más té por favor*" mientras toman un sorbo. Esto es, justamente, **idéntico para todas las princesas, sin importar su fisonomía**. Star lo enfatiza al ver a Ponyhead repetir la frase, señalándole que ella *ni siquiera tiene meñiques*.

Por último, y sólo para los casos más difíciles, se encuentra la Cámara de Aislamiento. La misma consiste en una silla con un casco en forma de sombrero puntiagudo y un proyector. El proceso consiste en atar a la princesa a la silla mientras el casco-sombrero la obliga a mantener los ojos abiertos a la vez que le aplica choques eléctricos, mientras el proyector muestra dibujos de fin de siglo XIX de mujeres de la realeza mientras se oyen rimas como la mencionada anteriormente. Este tratamiento, una clara referencia al Tratamiento Ludovico de A *Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) implica una transformación absoluta en las princesas. Esto se ve en el personaje de Ponyhead, quien comienza caracterizada como en capítulos anteriores, con el pelo suelto, estrellas en los ojos e irradiando brillo al flotar. Al mostrarla luego del tratamiento se la ve con el pelo recogido, ojos estilo anime, mejillas ruborizadas y un cambio total en su actitud: su lenguaje se vuelve formal y con un tono agradable. Esto se ve también en Marco, quien a mitad del tratamiento parece cambiar del horror al agrado respecto a lo que está experimentando. Esta operación directamente violenta resulta ser el último paso para la conversión total de las *princesas caprichosas libre-pensantes* en *princesas educadas*, según la concepción de lo femenino que tiene la Sra Genus.

Es notable como lo que Saint O representa en el imaginario colectivo, más allá de lo que sucede en ese espacio, genera en Star un miedo paralizante. No solo se la ve gritar cada vez que alguien menciona el nombre completo del Reformatorio, en el principio del capítulo se la ve esconderse y alejarse temerosamente de un bulto oculto bajo una manta del cual salen piernas idénticas a las de Star. Al entrar en Santa O, se la ve desganada y acatando las indicaciones de la Sra Genus, una actitud antagónica respecto a la Star temeraria que enfrenta monstruos con los puños. Más allá de su intención de rescatar a Ponyhead, **no es Star quien lleva adelante la acción sino Marco.**

El irrumpir en este espacio estructurado y ordenado a través de un conflicto que obliga a reinterpretar la relación entre los sujetos y su entorno es lo más interesante del capítulo. Marco se interesa en la aventura por el mero acto de rebeldía, por su afinidad a las películas de escape de prisión. Y lleva consigo una única herramienta: un clip de pelo de Star. Al llegar a la dimensión del Reformatorio, Marco indica que necesitan disfraces. Star, mediante un hechizo, inicia una secuencia de transformación que remite visual y sonoramente a las apreciadas en *Sailor Moon* (Sato, Ikuhara e Igarashi, 1992). Mientras que Star se transforma a sí misma no en una *superheroína*, sino que rompe sus ropas y se agrega un parche, caracterizándose como *más rebelde*, a Marco le añade un vestido rosa, pestañas y pelo largo. El gag cómico radica en que el espectador (y Marco) esperan que su indumentaria nueva remita a lo masculino. Esto se debe a varias razones, ya que la lógica de guion clásico de héroe-ayudante precisaría que se marque una diferencia visual entre Star y Marco que los distingan, o porque más allá de que lo masculino en Saint O no sea humano, hay una diferencia en la Institución entre lo masculino y lo femenino. No obstante, **esto no es un conflicto para el personaje:** Marco enuncia que Star lo podría haber convertido en otra cosa, y ella le responde que "*el rosa es definitivamente su color*".

Mientras que a Star el hecho de encontrarse en esa dimensión parece desmotivarla totalmente, Marco inicia un proceso de rebelión en el Reformatorio. Este personaje fue caracterizado a lo largo de la serie con rasgos heteronormativamente "*femeninos*": se muestra entusiasmado por la fina decoración del lugar, y parece no molestarle que se modifiquen ciertas conductas de las princesas. Lo cual horroriza a Star. De todas formas, a fines de concretar su ideal de escape, Marco comienza por generar que las princesas rompan la fila ordenada mediante la inclusión de un juego competitivo. Luego de rescatar a Ponyhead, inicia propiamente una revuelta al enfrentar al guardia arrojándole una taza de té, al ritmo de *"no es un delito, ser un individuo"*. Marco incita a las princesas a liberarse de sus represores, mediante la acción y la palabra, como las instructoras de Saint O. Por último, lidera a todas las

princesas a enfrentar a los guardias. Star derriba la torre. La iluminación y coloración del lugar vuelven a ser saturadas. Ahora parece una fiesta, mientras suena la misma música que sonaba en la secuencia imaginaria del principio, donde Star se ve con Ponyhead en el *Rebonuves*.

Todo el proceso planteado por este Reformatorio, junto con lo que sucede en la Cámara de Aislamiento y la máxima autoridad del lugar, la Sra Genus, son descritos por Butler:

> Las nociones jurídicas de poder parecen regular la esfera política únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la «protección» de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección. No obstante, los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen, se definen y se reproducen de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras. Si este análisis es correcto, entonces la formación jurídica del lenguaje y de la política que presenta a las mujeres como «el sujeto» del feminismo es, de por sí, una formación discursiva y el resultado de una versión específica de la política de representación (p. 47).

La Sra Genus, antagonista de este capítulo, parece replicar mecanismos que ya fueron ejercidos sobre su cuerpo. Al Ponyhead liberarse del *"efecto Ludovico"* mediante un acto de vandalismo que le representa una emoción fuerte, y al Genus mostrar sus mejillas *mewnianas* al sentirse profundamente aterrorizada, queda en evidencia que el efecto de la Cámara de Aislamiento no es irreversible. Frente a esto, Genus **elige** sentarse en la Cámara obligándose a abrir los ojos y repitiendo ella misma las frases hasta tranquilizarse.

No es el único personaje que decide no cambiar. El miedo de Star permanece intacto, ella insiste en irse rápidamente, mientras que Ponyhead decide quedarse y bailar en el Reformatorio. Las conductas impuestas o aprendidas y las formas de contrarrestarlas no superan la construcción imaginaria ni de Genus ni de Star.

Conclusión

Sobre el final del siglo pasado, el texto de Butler amplió los horizontes del debate en materia de género. Si a la cualidad de performativo de este concepto lo asociamos con la construcción de imaginarios histórico-sociales realizada por Castoriadis, se aprecia que toda construcción cultural puede ser reformulada, si esto se

realiza desde varios frentes y si encuentra su fundamento en procesos sociopolíticos complejos.

Como espectadores y realizadores entendemos que las series de animación infantiles tienen un potencial poco explorado desde la teoría en la formulación de estas construcciones culturales. Forman un papel clave en la consolidación del niño y en su forma de percibir el mundo.

Es indudable entonces que, tal y como lo hace la normalización, deben replantearse nuevos mecanismos que permitan ampliar el universo de lo pensable y cuestionable. Colaborar de esta forma a la conclusión de un *universo* (*o una dimensión)* más inclusiva.

Normalizar se vuelve uno de los mecanismos discursivos más poderosos para la construcción de identidades. Esto puede ser alienante en ciertos formatos televisivos, por ejemplo. O puede ser utilizado como forma de emancipación de las subjetividades a partir del conocimiento profundo de su funcionamiento técnico.

Bibliografía

Butler, Judith [2007 (1990)], *El Género En Disputa*. Barcelona: Paidós.

Castoriadis, Cornelius [2009 (1992)], *Los Dominios del Hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.

De Beauvoir, Simone [2009 (1949)], *El Segundo Sexo*. Madrid: Debolsillo.

Escuchar el cine latinoamericano: música, canción, atmósfera sonora

Modos de produção e processos criativos de som - cinemas contemporâneos brasileiro e argentino

KIRA PEREIRA
Universidade Federal da Integração Latino-americana

Resumen

O cinema "industrial" brasileiro, pelo menos desde a época dos grandes estúdios, tenta emular alguns procedimentos do cinema industrial estadunidense: trabalha com a extrema segmentação das funções, com um sistema onde cada profissional é uma peça da engrenagem que deve fazer eficientemente o serviço contratado, obedecendo ordens seja do diretor, seja do produtor. Em vários círculos - especialmente aqueles que reúnem profissionais mais ligados à chamada indústria cinematográfica brasileira – é comum ouvir críticas ao "amadorismo" de produções que se distanciam dessa lógica de produção. No primeiro Encontro de Profissionais de Som do Cinema Brasileiro (2013), por exemplo, houve uma menção a metodologias de som "erradas" adotadas por certas produções audiovisuais, apontando-se explicitamente procedimentos "amadores" que teriam resultado em uma baixa qualidade técnica sonora em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013). Por outro lado, nas oportunidades que esta autora teve de tomar conhecimento dos fluxos de trabalho de uma certa cinematografia argentina - como a de Lucrécia Martel e seu sonidista Guido Beremblum – puderam ser identificadas algumas formas de organizar a produção que também se distanciam do chamado "cinema industrial", se aproximando de nosso cinema independente, ou "pós-industrial". Na comunicação buscarei aproximar procedimentos criativos (especialmente sonoros) e relações de trabalho dos cinemas "independentes" brasileiro e argentino, que passam, por exemplo, por orçamentos mais enxutos, por uma fluidez nas funções desempenhadas e por uma aproximação à criação colaborativa. Defenderemos que esta forma "amadora" – de quem ama (Barthes, 1994) - longe de ser "errada" proporciona maior liberdade criativa e resultados estéticos interessantes.

Modos de produção e propostas estéticas estão, em toda a história do cinema, intrinsecamente conectados. Em minha tese de doutorado (ainda em fase de conclusão), busquei estudar a relação entre centos modos de produção cinematográfica brasileiros e seus respectivos processos criativos e resultados estéticos - especificamente nas áreas de montagem e som. Este artigo é um primeiro passo na direção da ampliação dessa pesquisa, que no futuro pretende compreender e analisar comparativamente processos de criação sonoros dos diversos cinemas latino-americanos. Buscarei aqui apresentar procedimentos criativos e relações de trabalho do cinema contemporâneo "independente" brasileiro, buscando pontos de contato com o cinema argentino atual. Algumas das similaridades passam, por exemplo, por orçamentos mais enxutos (se comparados ao cinema "industrial"), por certa fluidez na hierarquia e nas funções desempenhadas e por uma aproximação à criação colaborativa.

Os cinemas "industriais" latino-americanos, pelo menos desde a época dos grandes estúdios, tentam emular alguns procedimentos estabelecidos pelo cinema industrial estadunidense: trabalham com a lógica de segmentação das funções e com uma rígida hierarquia das relações profissionais e criativas, num sistema onde cada membro da equipe é uma peça da engrenagem e deve exercer eficientemente o serviço contratado, obedecendo ordens seja do diretor, seja do produtor. Seu objetivo final é atingir a um grande público, e em última instância gerar lucro para os produtores, a fim inclusive de alimentar e manter os mercados de produção cinematográfica em funcionamento. No caso do Brasil o funcionamento do chamado cinema industrial é bastante particular, se afastando em certos aspectos da forma de produção estadunidense. Aqui os filmes - mesmo os mais comerciais - são patrocinados integralmente por leis de incentivo e salvo raríssimas exceções conseguem bilheteria suficiente para equivaler o montante investido[1]. O cinema denominado como independente (apesar de depender em igual forma das mesmas leis de incentivo e de mecanismos de evasão fiscal de empresas particulares) se diferencia do "industrial" principalmente por trabalhar com orçamentos menores e por seu propósito – não necessariamente atingir bilheterias milionárias, mas aproximar-se do chamado "cinema de arte", não raramente tematizando críticas sociais. Nesses filmes há por vezes há uma certa relativização da ordem de comando – aceita-se e respeita-se com mais frequência a criação individual de cada um dos artistas-membros da equipe. Também se pôde verificar que neste cinema a relação

[1] Não é meu objetivo, e nem caberia no curto espaço reservado ao artigo, apontar ou criticar as razões comerciais –ou as políticas governamentais– que fazem com que esta realidade permaneça por tantos anos.

de amizade permeia mais intensamente as parcerias profissionais, que geralmente permanecem por anos e muitos filmes. É perceptível, no entanto, uma mesma organização "industrial", com alguma hierarquia, segmentação de funções e regras tácitas que regem o "workflow" do cinema profissional brasileiro como um todo.

O cinema "pós-industrial" (Migliorin, 2011), aquele que deliberadamente (ou não) se mantém à margem da indústria, é realizado sob lógicas que negam a citada organização. Especialmente após a democratização dos meios audiovisuais, com o advento de equipamentos digitais de alta qualidade e preços mais acessíveis, novos atores sociais puderam ter acesso aos meios de produção, e passaram a estabelecer processos criativos e de distribuição muito próprios. Sem contar com grandes orçamentos (e por vezes sem nenhum), a produção se baseia em geral em uma lógica de "brodagem" (Nogueira, 2015), permeada pela amizade e pela subversão das consolidadas hierarquias, se aproximando muitas vezes de uma real criação coletiva. O autor aponta a existência de filmes com 2, 3 ou até catorze diretores e filmes com membros da equipe acumulando diversas funções – na minha pesquisa pude me deparar com diretores fazendo a fotografia, a montagem e o som direto, roteiristas assumindo a fotografia e a produção, e produtores exercendo a montagem, para citar alguns exemplos. Há também casos, raros em longas-metragem no Brasil e um pouco mais comuns na Argentina, de um *sonidista* que acumula a captação de som direto, a edição de som e por vezes também a mixagem[2]. No mercado cinematográfico brasileiro geralmente estas três funções estão muito bem segmentadas, até pelo montante de investimento financeiro necessário para a compra dos equipamentos relativos a cada função.[3]

Migliorin indica, em contraponto, um movimento de reação a esta lógica "pós-industrial" crescente. Ele traz o exemplo da fala de Cacá Diegues[4] durante o Festival de Tiradentes, na qual o diretor-produtor teria alertado sobre a fragilidade da economia do cinema brasileiro. Pelo que se pode intuir do discurso de Migliorin, Diegues faz um apelo à defesa do funcionamento "industrial" do cinema, e se posiciona contra a onda "amadora" que estaria prejudicando o desenvolvimento desta indústria. É interessante apontar que a curadoria do citado festival tende a

[2] Segundo o sonidista argentino Guido Berenblum (em entrevista à autora em 18/12/2017), as produções argentinas têm aderido cada vez mais à lógica de segmentação dos processos de som.

[3] Tem se tornado relativamente frequente no Brasil que um mesmo profissional edite (ou supervisione a edição de som) e mixe os filmes, pela facilidade trazida pela digitalização dos processos.

[4] Carlos Diegues, diretor e produtor brasileiro. Dirigiu filmes como *Xica Da Silva* (1976), *Bye Bye Brasil* (1980) e *Orfeu* (1999), e produziu *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967); *Até que a Sorte nos Separe. 3* (Marcelo Antunez e Roberto Santucci, 2015); e *Meu Passado me Condena 2* – O Filme (Julia Rezende, 2015).

privilegiar justamente filmes de menor orçamento e maior experimentação, que estão ao largo da citada indústria. Seguindo a mesma lógica defendida por Diegues, no I Encontro de Profissionais de Som do Cinema (ENPSC) houve um debate acirrado com menções a metodologias de som "erradas" adotadas por certas produções audiovisuais. Na mesa sobre mixagem Ricardo Cutz[5], que inicialmente seria responsável pelo *check mix*[6] de *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), apontou explicitamente procedimentos amadores, segundo ele de quem ainda "não sabe mixar" ou que não estava acostumado a trabalhar numa sala de mixagem profissional. Essa falta de experiência, a opinião de Cutz, teria resultado em uma baixa qualidade técnica do som da película. Neste primeiro longa o estreante diretor Kleber Mendonça assina também a montagem (junto com João Maria) e o desenho de som, deixando a (finalização da) edição de som a cargo de Catarina Apolônio. Por falta de recursos, o filme havia sido mixado por Carlos Montenegro e Gera Vieira em um estúdio que na época não era adaptado para a mixagem de cinema, ainda em Recife. Além disso, devido ao aceite em um festival europeu, a finalização de som havia sido feita com prazos absurdamente apertados. Cutz relata que quando o diretor chegou ao Rio de Janeiro e escutou seu filme numa sala profissional pela primeira vez teria se espantado, dizendo que não era aquela a mixagem que tinha sido planejada e executada. Diante de tal espanto e desespero foi feito um acordo no qual o mixador retrabalhou o som do filme por mais uma semana -remixando as principais cenas a fim de trazer mais "peso" e impulsionar mais a dramaticidade, como desejava o diretor. Um "remendo" que melhorou o resultado técnico, mas que segundo Cutz - que acabou por assinar a mixagem - não conseguiu fazer atingir a qualidade técnica-estética que o filme merecia.

Esta foi também a opinião geral que circulara nos corredores da Semana ABC de 2013 (da Associação Brasileira de Cinematografia), quando o diretor Kleber Mendonça relatou seu processo criativo-sonoro no filme. O diretor contou que fez uma primeira versão da edição de som do filme ainda no Final Cut (programa de edição usado principalmente para montagem de imagens). Na ocasião o diretor exemplificou seu trabalho sonoro em uma cena do final do filme: o encontro entre o "Coronel" Francisco e os "jagunços" que tomam conta da rua, Clodoaldo e Romualdo. Nesta cena o diretor incluiu um ruído de cadeira caindo no momento

[5] Editor de som e mixador, participou de filmes como *O Lobo atrás da Porta* (Fernando Coimbra, 2013), *A festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2008) e *Acquarius* (Kleber Mendonça, 2016)

[6] Processo de assistir à mixagem final de um filme em uma sala especializada, "checando" se não há distorções resultantes de uma mixagem feita, em geral, em salas bem menores e nem sempre com tratamento acústico adequado.

em que se revela que Francisco teria sido responsável pela morte dos pais de Clodoaldo. O ruído foi gravado com um gravador Zoom H4n[7] pelo diretor, na própria ilha de edição. Segundo Mendonça tal som teria adicionado a dramaticidade e a carga de violência necessária à cena. O procedimento de gravar ambientes e ruídos com seu próprio gravador (e em alguns casos com uma câmera de vídeo) e posteriormente inseri-las no filme foi fator comum a todo o processo de criação de som de O Som ao Redor, até pelo fato do filme se passar no quarteirão onde o diretor reside e trabalha. Mendonça relata que antes e durante as filmagens e ao longo do processo de montagem a escuta atenta e gravação de ambientes dos arredores da locação foi uma parte determinante de sua criação narrativa. Na ocasião o diretor também explicitou como o som foi pensado desde o princípio da escrita do roteiro, e percorreu todo o processo de produção do filme - bastante centralizado na própria figura do diretor.

A conversa entre os profissionais de som após o citado debate de forma geral se mostrou simpática a este bem-sucedido esforço de Mendonça em tornar o som um elemento fundamental e expressivo em sua narrativa. Por outro lado, era praticamente consenso que a qualidade técnica atingida pelo som da película era decepcionante, em especial diante da expectativa criada pelo título do filme. Na opinião geral teria faltado "peso", e os ambientes e ruídos – possivelmente por terem sido captados por equipamento não profissional - não possuiriam a delicadeza e qualidade timbrística que se esperaria de um longa-metragem profissional com tal pretensão estética. Estou de acordo que a qualidade timbrística, e mesmo o uso da estereofonia no filme está aquém das possibilidades técnicas e estéticas do som que o cinema brasileiro vem atingindo. Por outro lado, me pergunto se caso o filme tivesse tido o orçamento e estrutura "profissional" – que na época era apenas acessível a filmes produzidos em São Paulo e Rio de Janeiro– sua qualidade artística de fato teria sido melhorada. Leonardo Bortolin (2016) em sua dissertação sobre o processo criativo de *O Som ao redor* defende que caso o filme tivesse contado com maior orçamento e tempo de realização, sua potência criativa e sua expressividade sonora - que em parte advém da "precariedade", quando por exemplo os diálogos não se fazem tão claros e o ambiente presente no som direto não consegue ser higienizado - teria se perdido. Sigamos com outros exemplos.

[7] Gravador de som semi-profissional com um par de microfones cardióides embutidos.

Alguns anos depois, na Semana ABC de 2016, na mesa sobre montagem, um dos apelos do montador Daniel Rezende[8] era a de que os colegas deveriam assumir uma postura "mais profissional", no sentido de cobrar da produção condições de trabalho mínimas - as quais ele exemplificou durante sua fala. O montador em certo ponto defendeu uma separação mais clara entre relações de amizade e relações trabalhistas. A também montadora Idê Lacreta, em entrevista cedida a mim logo após a citada mesa, manifestou seu descontentamento com o discurso proferido por Rezende, afirmando que considera sim sua postura como "profissional"[9] não obstante muitas vezes "se sujeitar" a prazos e condições incongruentes com as práticas defendidas na citada mesa. Afirmou inclusive que ultimamente tem aberto mão de "ganhar dinheiro" ao trabalhar com diretores estreantes em projetos com orçamentos mínimos. Explica que tem feito esta escolha deliberadamente, por encontrar em tais filmes uma potência e uma liberdade criativa, inclusive para exercer seu próprio trabalho. Liberdade esta que considera difícil ser-lhe concedida nas produções audiovisuais mais próximas da lógica industrial, ou "comercial", como denomina.

> Em geral não trabalho nessas produções super comerciais. Então não sei como é que é o esquema. Aquela postura que o Daniel Rezende falou de ser mais profissional nos trabalhos… Eu não sei exatamente o que que ele quer falar e eu não sei como eu me portaria aí, porque eu venho de uma época, quer dizer… eu primeiro me envolvo afetivamente com o filme. E eu preciso disso, senão não sai de mim o melhor. Se as coisas que eu sinto não vão se encaixando com o que o diretor vai sentindo, o trabalho vai ficando pior. (…). Eu gosto de me apaixonar pelo que eu faço. Gosto de me sentir bem falando com a pessoa… E ao mesmo tempo eu sempre me achei super profissional. (Lacreta, 2017)[10]

[8] Responsável entre outros pela montagem de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *The tree of Life* (A árvore da Vida, Terrence Malick, 2011) e *Robocop* (José Padilha, 2014).

[9] É curioso que Lacreta atua "profissionalmente" em montagem há muito mais tempo do que todos os palestrantes da citada mesa. Foi responsável pela montagem de quase cinquenta filmes - entre longas, curtas e documentários. Dentre eles podemos citar *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985), *Riocorrente* (Paulo Sacramento, 2013) e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral, 2017).

[10] Entrevista cedida a mim e cuja transcrição completa estará acessível nos anexos de minha tese, ainda em etapa de finalização.

Nesta mesma direção, a montadora Vânia Debs[11] afirma que é necessário fazer uma defesa de uma forma mais autoral de trabalho, que se distancia, sim, da relação industrial, mas nem por isso é menos profissional[12].

Um Céu de Estrelas (Tata Amaral, 1996), filme montado por Idê Lacreta e com desenho de som de Eduardo Santos Mendes[13], se encaixa bem neste caso. Realizado com baixíssimo orçamento, o primeiro longa de Tata Amaral –apesar de ter uma produção bem-organizada e um *workflow* profissional– não deixa de ter características "amadoras" - envolvendo o trabalho feito com amor (Barthes, 1994). Grande parte da equipe guardava previamente ao filme relações de amizade desde a época de faculdade, e é evidente ao longo de todo o processo o envolvimento emocional e "artesania" envolvida no fazer fílmico. O pensamento sonoro se inicia no próprio roteiro, e nele podem ser observadas uma série de indicações de sons, importantes para o desenvolvimento narrativo e emocional do filme. Podemos encontrar, por exemplo, indicações em várias das falas a respeito da intensidade da voz dos personagens. Essa variação dinâmica entre sussurros e gritos nos torna bastante evidente a situação emocional na qual se encontra cada um dos personagens, deixando mais claras as tensões existentes por trás das falas aparentemente banais. Uma das cenas onde isso aparece é o diálogo entre Dalva e Vitor logo após a chegada da mãe de Dalva, quando esta última se retira para a cozinha. O roteiro indica que a princípio Dalva sussurra (provavelmente por não querer que a mãe escute), enquanto Vitor fala exageradamente alto e de forma provocativa sobre uma decisão importante de Dalva, ainda não revelada à mãe. A certo ponto Dalva explode, gritando e chamando a atenção da mãe, que retorna à sala causando a cizânia que levará ao principal conflito do filme. Tais indicações de intensidade, que também conferem uma pulsão rítmica ao filme, foram acrescentadas também à posteriori no formato de anotações, como podemos ver nesta cópia do roteiro que pertencia à diretora:[14]

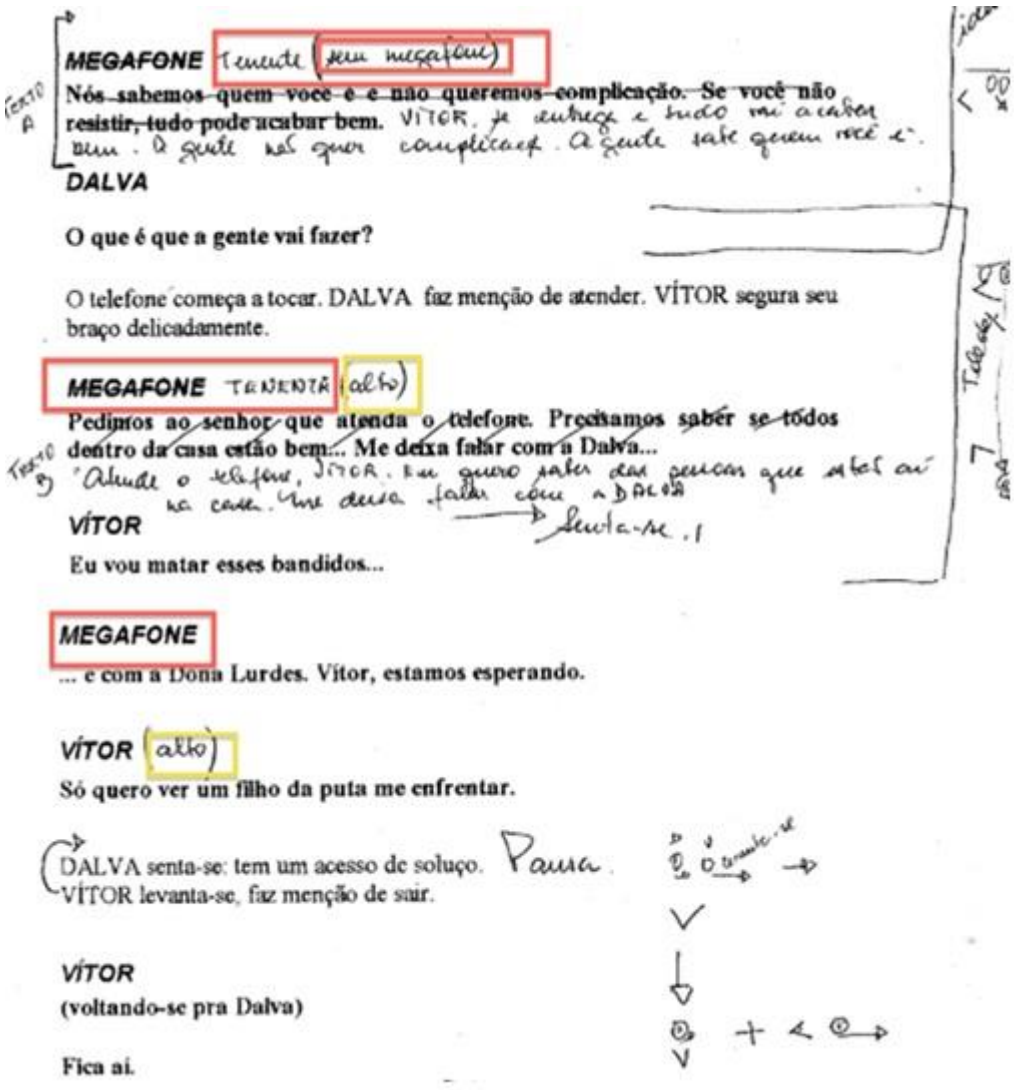
---

[11] Responsável pela montagem de *O Baile Perfumado* (Lírio Ferrira, 1997), *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), entre outros. Debs em geral, assim como Lacreta, trabalha com filmes independentes.

[12] Entrevista cedida a mim, e cuja transcrição completa estará acessível nos anexos de minha tese, ainda em etapa de finalização.

[13] Responsável entre outros pela edição de som de *Garotas do ABC* (Carlos Reichembach, 2003), *Corpo* (Rubens Rewald, 2007), *São Silvestre* (Lina Chamie, 2013).

[14] Gentilmente cedida pela Tangerina Entretenimento. As marcações retangulares foram feitas por mim, destacando os sons fora de tela em vermelho e as demais indicações sonoras em amarelo.



MEGAFONE Tenente (sem megafone)
~~Nós sabemos quem você é e não queremos complicação. Se você não resistir, tudo pode acabar bem.~~ VÍTOR, se entrega e tudo vai acabar bem. A gente não quer complicar. A gente sabe quem você é.

DALVA

O que é que a gente vai fazer?

O telefone começa a tocar. DALVA faz menção de atender. VÍTOR segura seu braço delicadamente.

MEGAFONE TENENTE (alto)
~~Pedimos ao senhor que atenda o telefone. Precisamos saber se todos dentro da casa estão bem... Me deixa falar com a Dalva...~~
"Atende o telefone, VÍTOR. Eu quero saber das pessoas que estão aí na casa. Me deixa falar com a DALVA"

VÍTOR

Eu vou matar esses bandidos...

MEGAFONE

... e com a Dona Lurdes. Vítor, estamos esperando.

VÍTOR (alto)

Só quero ver um filho da puta me enfrentar.

DALVA senta-se: tem um acesso de soluço. Pausa.
VÍTOR levanta-se, faz menção de sair.

VÍTOR
(voltando-se pra Dalva)

Fica aí.

Imagen 1

Novamente está indicada uma variação dinâmica na intensidade dos diálogos, que revela a oscilação de emoções e a tensão presente na cena. O Tenente Medeiros a princípio fala sem o megafone, depois com o auxílio da amplificação, aumentando a intensidade sonora e provocando maior tensão, até pela própria distorção da voz. Vitor ora grita, como que falando com a polícia, ora fala normalmente, ao se comunicar com Dalva. O roteiro também indica um momento de silêncio, evidenciado pela diretora com a palavra "Pausa". Tais pausas e silêncios, frequentes no roteiro e no filme, demonstram uma consciência da equipe como um todo sobre o papel do som no estabelecimento do ritmo do filme, e com isso valorizam e potencializam os momentos mais tensos. Tanto roteiro como filme apresentam também uma alternância no tipo de som predominante – seja diálogo, ruídos ou música. O início mais silencioso, apenas com ruídos e a música *off* da vizinha,

seguido de trechos bem marcados de diálogos, e outros quase sem falas. Exemplo deste último caso se dá na sequência 16, após Vitor ter espancado e trancado Dona Lurdes no banheiro. Nesta cena podemos perceber, em seu início, a longa sequência de ações executadas por Dalva e Vitor, sem que se troque uma palavra entre os dois. Dalva - após ter sido confinada em casa pelo ex-noivo e ter a mãe tratada violentamente - tentou gritar, tentou esmurrar a porta, tentou estabelecer diálogo com a mãe, tentou fugir. Percebeu finalmente que não havia escapatória e entrou num estado catatônico, executando as ações ordenadas por Vitor de forma automática. Na primeira parte da cena Dalva permanece em silêncio, e entre as falas esparsas de Vitor – que ora fala docemente com a ex-noiva e ora lhe dá ordens de forma ríspida - ouvimos com clareza cada ruído, do manuseio por vezes trêmulo dos objetos à respiração afobada de Dalva. Isso nos dá acesso ao delicado estado emocional da personagem ("faltando pouco para seu corpo vibrar de tensão", como nos elucida o roteiro). Ouve-se ao fundo também a reza de Dona Lurdes, que segue presa no banheiro, nos lembrando constantemente da situação não resolvida. Na segunda parte da sequência, quando o café fica pronto, Dalva toma o protagonismo da cena e despeja em Vitor verborragicamente todos os problemas existentes na relação abusiva, que se arrastou por anos. Possibilita neste momento, através do verbo, novas camadas de compreensão ao conflito instaurado.

Um terceiro aspecto do roteiro (e da direção) que se reflete na montagem é a presença constante de sons fora de tela, como é o caso do citado megafone, do telefone que toca insistentemente e da reza da mãe. Estes sons, todos indicados no roteiro e com os quais os personagens eventualmente interagem, são utilizados na montagem em momentos específicos e mixados com precisão. Por vezes geram ou potencializam uma tensão já existente e por vezes (quando são amenizados pela mixagem, ou quando cessam) colaboram para pontuar momentos de relaxamento. Durante o planejamento da mise-en-scène havia tal consciência dos efeitos dramáticos destes sons que, segundo Mendes, a encenação dos momentos mais - ou menos - tensos foi pensada considerando a maior ou menor intensidade com que se ouviria naturalmente esses sons. Nos momentos de maior tensão Tata Amaral levou as cenas para a sala, onde se ouvem mais intensamente o megafone e o telefone; ou para o corredor, onde se ouve mais forte a reza da mãe. Por outro lado, nos momentos mais relaxados ou de pausa dramática a ação é deslocada para a cozinha, o cômodo mais silencioso (pela própria distância física dos citados sons).

A maior parte dos sons utilizados no filme foi gravada pelo técnico de som direto João Godoy durante ou logo após as filmagens, o que por um lado barateou a produção ao dispensar a necessidade da gravação de *foley*, e por outro promoveu

maior autenticidade e expressividade do que, por exemplo, o fariam sons de biblioteca sonora, que têm uso frequente no cinema industrial. A movimentação dos móveis sendo arrastados em *off* por Vitor, por exemplo, foi gravada por Godoy com equipamento profissional em sua própria residência e com a ajuda de seu filho, mais um sinal do distanciamento da lógica "profissional" da indústria. Esta gama de sons estava, portanto, disponível para a etapa de montagem, tendo sido largamente utilizada por Lacreta. A montadora afirma por exemplo que o som do arrastar de móveis foi fundamental para o estabelecimento dos tempos dos planos na respectiva sequência.

Neste filme em específico não foi citada uma relação de troca efetiva entre os profissionais de montagem e edição de som, mas Mendes afirma que em geral sua relação com Lacreta, assim como com Debs, é de intensa colaboração, desde o início da montagem. Este diálogo entre as diversas áreas responsáveis pela criação do som é o cerne da forma de trabalho que defendo na tese como benéfica para que o som possa exercer sua função narrativa da melhor forma. Ele pode ocorrer de várias maneiras, desde simples reuniões da equipe criativa, com trocas de referências e de ideias estéticas; passando por solicitações especificas de materiais sonoros da montagem à equipe de edição de som, ou ao compositor; o convite a editores de som ou músicos para assistir a versões iniciais da montagem, conversando sobre os caminhos a serem tomados a partir daí; ou uma troca mais elaborada e efetiva, com vai e volta entre montagem e edição de som, como aconteceu em *Ensaio Sobre a Cegueira* e também em *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007) e *Ausência* (Chico Teixeira, 2014). Mendes descreve em detalhes as especificidades no trabalho dos filmes de Chico Teixeira, ambos montados por Vânia Debs:

> (*A Casa de Alice*) veio para mim sem estar com a imagem fechada e eu estruturei os ambientes do filme. Como não tem música no *Casa de Alice*, então toda a estrutura sonora rítmica, emocional, que (normalmente) é a música que faz, estava na minha mão. Veio o Chico (Teixeira) e a gente ficou criando os vizinhos dos outros andares (...), criamos as sonoridades, as texturas de cada sequência. (...). Eu devolvi para a Vânia (Debs) este material sonorizado, com o restante dos sons, e ai a Vania deu os últimos cortes sobre esse material. (...) Eu lembro que ela (a partir disso) mudou (...) muito o tempo de corte. (...) No "Ausência" teve aquela coisa de querer ir para Cannes (...). E aí eu acabei estruturando alguma coisinha para aquele rascunho que você manda, para não ficar tão vazio. E a Vânia começou a trabalhar depois com as outras versões do filme sobre essa estrutura, (...) aproveitou tudo. Ela (...) já tem esse outro discurso, ela

sabe que texturas e densidades sonoras vão mudar o tempo de leitura de uma imagem (Mendes, 2016).[15]

O projetista de som admite que é bastante raro conseguir este espaço de discussão estética conceitual, e que isso acontece com mais frequência com montadores e diretores com os quais estabeleceu uma parceria frequente (e com os quais guarda também uma relação de amizade).

Na semana ABC de 2010 o *sonidista* José Luíz Díaz apresentou, entre aspectos gerais de sua forma de trabalho, o impressionante processo criativo sonoro de *El Secreto de Sus Ojos* (*O Segredo dos Seus Olhos*, Juan José Campanella, 2009). Vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 2010, o filme claramente foi concebido para atingir o grande público e a distribuição internacional, e adota uma estética sonora condizente com este objetivo "industrial". Neste sentido uma das sequências mais interessantes é a do jogo de futebol, que conta com extrema minúcia na busca de um realismo sonoro, que ao mesmo tempo é desenhado de forma a acompanhar as oscilações dramáticas. Houve uma pesquisa dos cânticos de torcida pertinentes à época, e posteriormente a gravação de variadas coberturas com os torcedores figurantes que se encontravam durante a filmagem. Obviamente o número de figurantes não era suficiente para encher o estádio, e sua imagem foi digitalmente multiplicada para dar esta impressão. Díaz explicou em detalhes as técnicas de edição e mixagem dos sons gravados para corroborar com a impressão de grandiosidade desejada. Às várias camadas de coberturas de som foram acrescentados sons de torcida mais genéricos, provenientes de bibliotecas sonoras. Foram escolhidos trechos específicos de vozerio para cada momento imagético e narrativo. A mixagem destes ruídos promove uma expressiva variação timbrística e dinâmica especialmente no momento da perseguição - até pela mudança da posição relativa dos personagens em relação à arquibancada. Tal minúcia naturalista constrói e amplifica a tensão presente e desejada para a cena.

O ponto que chamou mais atenção dos profissionais brasileiros presentes no debate foi o planejamento prévio e o tratamento acústico das locações, adaptando-as à realidade sonora necessária a um filme de época. Foi escolhido pela direção, por exemplo, um bar no centro de Buenos Aires como uma das principais locações. A região obviamente é muito viva de ruídos – principalmente de automóveis – que não condizem com a paisagem sonora dos anos 70. Por ser um centro comercial movimentado, também não seria possível isolar o trânsito em uma área

[15] Entrevista cedida a mim e que contará com transcrição integral na tese de doutorado.

suficientemente grande, nem pelo tempo necessário às várias tomadas ali rodadas. Optou-se então por reformar a locação, substituindo todas as múltiplas janelas por uma dupla camada de vidros muito grossos e promovendo uma vedação na porta, de forma que se atingiu um isolamento acústico bastante eficiente. Obviamente o trecho de rua visualmente presente na cena foi fechado para o trânsito, circulando ali durante a filmagem apenas os carros de época da produção. Todo esse investimento, que certamente não foi pequeno, pareceu muito mais razoável do que aquele necessário para posteriormente alugar estúdios de dublagem e contratar novamente os atores. Além disso a estética da dublagem, por mais bem-feita que fosse, não era a desejada pelo diretor ou pelo *sonidista*. Um planejamento como este, que leva em conta a qualidade sonora e também uma racionalização do orçamento do filme –apesar de parecer racional e facilmente realizável– é pouco comum nos filmes brasileiros. Isso, mesmo –e ousaria dizer especialmente– naqueles filmes de maior orçamento. Nota-se, portanto, nesta película "industrial" o mesmo cuidado e dedicação artesanal, e o mesmo respeito ao som que se verificou nos filmes brasileiros destacados anteriormente.

Já durante o II ENPSC, Díaz apresentou seu trabalho num filme de orçamento infinitamente menor, e no qual da mesma forma conceberam-se soluções criativas para atingir-se a mais expressiva qualidade sonora. Díaz elucidou que em sua forma de trabalho conversa com a produção normalmente nas fases iniciais de planejamento, e apresenta um orçamento que abarca desde o início das filmagens até a mixagem final, apesar de não realizar pessoalmente todas estas etapas – trabalhando na realidade como um supervisor ou diretor de todo o processo de construção de som. A captação de som direto, bem como o estúdio de gravação e os artistas de *foley*, por exemplo, são "terceirizados", não fazendo parte da estrutura fixa de seu pequeno estúdio. *Voley* (Martín Piroyansky, 2015) chegou até ele claramente como um filme de baixíssimo orçamento, no qual, no entanto, se desejava um som "*standard*". Sendo a parte de *foley* uma das que mais inflacionaria o orçamento, Díaz optou por não contratar um estúdio especializado, mas, do contrário, realizar sua gravação na própria locação do filme, com uma dupla de artistas de *foley* iniciantes.

O filme se passa quase todo em uma casa, uma construção *lacustre* (uma espécie de palafita, construída sobre terrenos alagadiços). Díaz ressalta que esse tipo de estrutura, de madeira, permite que os passos façam vibrar toda a estrutura, resultando numa acústica muito particular. A qualidade grave do timbre desses passos seria especialmente difícil de emular em estúdio, tornando a decisão por gravar em locação ainda mais vantajosa. Uma orientação dada por ele à equipe de

foley foi a de que reproduzissem os passos exatamente como ocorre na imagem, se afastando ou aproximando do microfone, fixo, e no mesmo espaço em que a imagem fora gravada[16]. Isso conferiu uma sonoridade muito mais orgânica, "colando" de forma muito mais fácil som e imagem sem ter que recorrer a muitos recursos de mixagem. É claro que a inexperiência das artistas resultou em diversos erros de *acting*, mas a qualidade sonora, segundo Díaz, compensou. Novamente se pode destacar uma inteligência criativa que se adapta às possibilidades inerentes à produção do filme, mas principalmente que tenta buscar uma criação e sonoridade únicas - muito similar ao trabalho de som direto feito em *Um Céu de estrelas,* por exemplo. Comparativamente, já presenciei o *foley de* filmes de baixo orçamento serem "resolvidos" apenas com sons de biblioteca sonora, o que inevitavelmente resultava em uma sonoridade homogeneizada e sem personalidade.

Em se tratando de expressividade sonora única, certamente um dos exemplos mais proeminentes do cinema contemporâneo são os filmes da *salteña* Lucrecia Martel, todos feitos em parceria com o *sonidista* Guido Berenblum. Já foram realizados diversos estudos acadêmicos e analises dos filmes de Martel, mas ressaltarei novamente aqui alguns aspectos de seu processo criativo. A primeira questão que "salta aos ouvidos" é o fato de que a diretora e roteirista declara ter o som como um dos primeiros estímulos criativos, constantemente sendo o elemento a partir do qual a narrativa como um todo se desenvolve (Barrenha, 2013:115). Analisando o trecho inicial do roteiro de *La Ciénaga* (O Pântano, 2001) este aspecto fica bastante claro:

> 1-FINCA LA MANDRÁGORA EXT DIA
> Cielo de tormenta que avanza. Cerros muy verdes con quebradas más oscuras. **Alboroto de pájaros que buscan refugio.** A lo lejos ya se ve la cortina gris de agua que avanza. **Se escucha un disparo que viene de los cerros. Los pájaros se callan. Silencio. Sonido áspero de algo que se arrastra.**
>
> 2- FINCA- AFUERA DE LA CASA-PILETA Ext Dia.
> Junto al caserón un grupo de mujeres y hombres cincuentones tratan de **arrastrar con ridícula lentitud unas reposeras** blancas hacia la parte de la pileta donde todavía hay sol Se mueven con cuidado haciendo casi imperceptible el tambaleo. **Algunos llevan varias copas. Tintineo de cristales.**

[16] O mais comum atualmente é que os foleys de passos sejam gravados com o artista movendo os pés sem se deslocar, e que o efeito de aproximação ou distanciamento seja conseguido através da manipulação de volumes e equalização.

> **Una mujer lidia con su reposera atascada en una manguera**, mientras en la otra mano sostiene dos copas casi llenas. Es Mecha. **Se escucha otro disparo a lo lejos.**[17]

É evidente em primeiro lugar a importância narrativa e dramática conferida aos sons, até pela frequência com a qual são citados. Um som em especial era muito caro à diretora, que considerava essencial ao filme que o arrastar das cadeiras no chão fosse áspero e incômodo. De fato, este som é bastante destacado na edição de som mixagem final, e a manipulação feita a partir do som gravado em locação torna-os, mais do que incômodos, um símbolo do horror oculto naquela *finca* de aristocratas rurais falidos de Salta. De modo similar ao ocorrido em *El Secreto de Sus Ojos,* a locação encontrada era perfeita em tudo, menos na adequação sonora. O chão em torno da piscina era originalmente um gramado, o que absolutamente arruinaria a concepção sonora de Martel. Como no mesmo espaço Mecha deveria cair com os copos na mão, se machucando seriamente, não seria possível simplesmente fechar o quadro e falsear um chão inexistente. A solução foi investir parte do tímido orçamento do filme em reformar o pátio, colocando um piso de pedra no lugar da grama e adequando o espaço à sonoridade desejada. Esta decisão, longe de ser um caso isolado, é constante na parceria direção-som em todos os filmes de Martel. Diferente do que pareceu - pela amostragem dos processos sonoros argentinos aos quais os profissionais brasileiros tivemos acesso - esta forma de trabalho não é regra tampouco na Argentina, como destaca Berenblum (que acumula nestes filmes as funções de técnico de som direto e editor de som)

> *El trabajo con Lucrecia Martel es totalmente particular, para mí es la única vez que hago esto de esa manera. Para que te des una idea en Zama muchisimo antes de que estuviera el guión terminado, (...) y mucho antes de que estuviera la producción armada, yo ya estaba hablando con Lucrecia de Ilusiones auditivas o auditory ilusions (...) que tiene que ver con algo que ella estaba buscando (...). Una película que no iba a tener casi metales, por una cuestión económica de la época (...), casi no había metales entonces todos los sonidos iban a ser de madera (...). Un trabajo que no necesariamente es de oficina (...) sino que son charlas en las que el proceso creativo implica juntarse, tener una charla y después cada uno ir pensando por su parte y buscando material (...) Es un proceso larguísimo que no es ni pago, porque es un*

[17] O roteiro foi cedido pelo sonidista, e os destaques em negrita foram feitos por ele.

proceso que está fuera de la película que a veces se hace hasta un año antes (de la filmación).[18]

Segundo Berenblum este pensamento sonoro não tem necessariamente relação com o orçamento do filme, mas muito mais com a vontade e consciência do(a) diretor(a) acerca das possibilidades expressivas do som em seu filme. Por outro lado, o *sonidista* afirma que

(…) cuanto más chica es la película y más amigo sos del director, más posibilidad de trabajo de sonido hay. Porque no es una cuestión de presupuesto, (…) Puede ser un sonido totalmente artesanal y tener calidad, de todas maneras todo el trabajo es artesanal. Lo que nosotros hacemos más allá de si es industrial o hay presupuesto y mucha gente trabajando, termina siendo igual artesanal. Yo creo que el problema es que a mayor dinero, a mayor búsqueda de un éxito comercial, nuestro cine –el brasilero y argentino– quiere ser Hollywood y pretende que el sonido sea hollywoodense. Y estamos contando historias de los indios yanomami de la floresta… con un sonido tratando de ser Hollywood! Que no van, no pegan y de ninguna manera cola.[19]

Berenblum deixa claro que o som "hollywoodiano" pode ser adequado a películas que se propõem a tal estética, como é o caso de *El Secreto de Sus Ojos* e *Relatos Salvajes* (*Relatos Selvagens* - Damián Szifron, 2014), que também tem o som supervisionado por Díaz. Afirma por outro lado que essa estética não deveria ser aplicada sem critério, como se fosse sinônimo de qualidade. De fato, a bem-sucedida busca por uma estética sonora própria é um dos valores mais destacados nos filmes de Martel, que afinal tematizam uma realidade local muito particular à província de Salta (apesar de encontrarem similaridades com vários outros espaços periféricos). Como forma de evidenciar as especificidades do lugar, bem como a influência do espaço sobre os personagens, é promovida uma radical quebra da hierarquia sonora comum ao cinema mais convencional: os ambientes e ruídos, normalmente relegados ao fundo, adquirem uma intensidade extrema, enquanto que as vozes, que em geral ocupam o primeiro plano sonoro, por vezes estão mixadas tão baixo que quase não é possível compreender as palavras ditas. De fato, essa "desimportância" do verbo está expressa em vários aspectos, desde o roteiro que muitas vezes indica o "balbucio" dos personagens e desenvolve diálogos banais

[18] Em entrevista concedida a mim em 18/12/2017.
[19] Idem.

que pouco contribuem para o avançar da narrativa; até a própria atuação, que além de reproduzir o sotaque interiorano, absolutamente não preza por um esforço em articular as palavras para facilitar a intelecção. Por outro lado, como fica claro pelo exemplo do roteiro de *La Ciénaga* citado anteriormente, a expressividade narrativa dos ruídos é o principal condutor dramático no filme, ocupando muitas vezes a função tradicionalmente delegada à música.

Vimos, portanto, que filmes que se distanciam da maneira industrial de trabalhar podem até ser considerados "amadores" – desde que no sentido Bartheano de "aquele que ama". E que o planejamento do som e o diálogo criativo envolvendo toda a equipe do filme são duas das mais importantes ferramentas para se atingir uma sonoridade orgânica e expressiva. Longe, entretanto, de poderem ser consideradas "erradas" ou "pouco profissionais", as diversas práticas destacadas ao longo do presente artigo permitem maior liberdade criativa e de experimentação, além de resultados estéticos mais interessantes aos olhos e ouvidos.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Roland Barthes by Rolande Barthes.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Barrenha, Natalia Cristofoletti. *A experiência do Cinema de Lucrecia Martel.* São Paulo: Alameda editorial, 2013.

Bortolin B., Leonardo. *Processos ao redor: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme* O som ao redor. Dissertação (mestrado) Campinas: Unicamp, 2016.

Migliorin, Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. Revista Cinética, Fevereiro de 2011.

Nogueira, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no cinema em Pernambuco.* Tese (doutorado) Recife: UFPR, 2014.

Pereira, Kira. *Se queres ouvir, escuta: a gênese audiovisual de ensaio* Sobre a Cegueira. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

Webgrafía

Semana ABC 2013 - Mesa 10: O Pensamento Sonoro no Cinema Brasileiro Contemporâneo https://www.youtube.com/watch?v=TVXUcRE4ZpM&t=5403s

Semana ABC 2016 – Mesa 7: Edição/ Montagem

https://www.youtube.com/watch?v=kFlqg_m9ACs
Anais I ENPSC (2013) http://enpsc.art.br/i-enpsc/
Anais II ENPSC (2014) http://enpsc.art.br/ii-en

INASIBLE | Imágenes sonoras de un paisaje urbano

GUSTAVO ALCARAZ Y MAGALI VACA
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo entiende la ciudad, en su realidad temporal y espacial actual, como contenedora de un patrimonio colectivo e intangible puesto en riesgo por su propia materialidad. Desde allí se proyecta como una propuesta audiovisual que, desde el juego discursivo, logre testimoniar la memoria sonora de un territorio. Esta memoria, contenida casi con exclusividad en el recuerdo de sus habitantes, es rescatada desde un trabajo de investigación y registro de los relatos de aquellos que vivieron la evolución y transformación del paisaje sonoro de la ciudad, en un tiempo en el cual la disponibilidad de tecnologías de registro, ya sea sonoro, visual o simplemente audiovisual, distaba de ser un elemento de uso cotidiano, restringiendo por ello las posibilidades de preservar el ecosistema sonoro de la ciudad. Un paisaje sonoro, en términos de M. Schaffer, perdido y de difícil reconstrucción si tenemos en cuenta lo inmaterial o "incosificable" de sus elementos constitutivos (M. Chion, 1994).

Por otro lado el proyecto se desarrolla a partir de la relación entre el trabajo de campo y el proceso creativo/realizativo que pone en tensión la relación entre las nociones de "memoria-capa" y "memoria-contracción", como herramientas posibilitadoras de estructurar un presente que puede percibirse como tal (Deleuze, 1977) y lo propuesto por el antropólogo Marc Augé en cuanto al "lugar antropológico" como una construcción simbólica que genera un marco de referencia legible para un colectivo de individuos que se reconocen en el mismo (Augé, 1993).

Entendemos este proyecto como una alternativa desde la creación audiovisual para la problemática del tiempo y la construcción de una memoria sonora. Se propone como una obra que experimenta sobre la percepción de la dimensión temporal y sus posibles interpretaciones.

Palabras clave: percepción temporal / obra cinética / dimensión temporal / memoria sonora

Síntesis de la idea

El presente trabajo propone abrir un espacio de participación y encuentro que involucre a aquellos testigos de la evolución sonora de la ciudad con actuales actores relacionados con el arte audiovisual.

La idea es llevar adelante, partiendo del espacio de intercambio propuesto, la realización de proyectos audiovisuales que sean a su vez documentos y propuestas artísticas que recuperen la memoria de un determinado espacio urbano; una ciudad y su comunidad construida desde el recuerdo sonoro, desde aquella memoria que no siempre se valoriza por lo intangible de su objeto descriptivo: el sonido.

Tomamos entonces la "memoria" como herramienta guía para la reconstrucción e interpretación del pasado. Y esta tarea la entendemos como nos propone Maurice Halbwachs (...) cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos... (2004a:36). Así, en el proceso de reconstrucción del pasado a partir de fuentes orales, los recuerdos y relatos de los sujetos sacan a la luz la/as memoria/as individuales y reflejan una construcción colectiva de un pasado compartido.

Con esta estrategia se busca plasmar una propuesta audiovisual que pueda favorecer a la reflexión y toma de conciencia de las transformaciones que nos condicionan como miembros de una comunidad, poniendo en juego las memorias de distintos actores sociales, en busca de reconstruir colectivamente nociones de identidad desde la dimensión sonora.

Desde esta perspectiva consideramos fundamental tener en cuenta la problemática ya planteada en el trabajo de investigación/producción "Topofonía Urbana - Representaciones Virtuales de un Espacio Cotidiano" (Vaca-2013). En este trabajo se aborda desde la producción audiovisual, la situación de uno de los barrios característicos y con una significativa historia y protagonismo para la ciudad de Córdoba. Los avances urbanísticos sobre el barrio Alberdi plantean una importante pérdida de identidad y patrimonio cultural que debe ser atendida.

> El barrio Alberdi, hoy está sufriendo la amenaza del avance inmobiliario que atenta contra su identidad y patrimonio, y se resiste al incipiente fenómeno de la gentrificacion[1]. Si bien la problemática actual del barrio se visibiliza en situaciones de conflicto

1 Gentrificación es una adaptación adecuada al español del término inglés *gentrification*, con el que se alude al proceso mediante el cual la población original de un sector o barrio, generalmente céntrico y popular, es progresivamente desplazada por otra de un nivel adquisitivo mayor.

concretas como es la demolición de edificios arquitectónicos representativos (caso Cine Teatro Colón), el reclamo se direcciona a la recuperación y resguardo de la identidad barrial de Alberdi, reconociéndose como escenario histórico de la lucha obrera y estudiantil.

Situaciones como estas se replican en varios sectores de la ciudad de Córdoba y lo podemos encontrar en la mayoría de las ciudades del país y del continente. Por otro lado estos procesos, visibles claramente en lo arquitectónico, afectan a la identidad del barrio de manera global, inclusive su identidad sonora.

El desafío es entonces, la memoria y el resguardo de esa memoria.

Algunos puntos de referencia

Si hablamos de presencia de adelantos técnicos que hayan actuado profundamente en la manera de percepción y comprensión del mundo, es en el siglo XX donde se produce una importante revolución en lo referido a aquellas herramientas que nos permiten la *"captura temporal de lo cotidiano"*.

La evolución de los sistemas de registro visual, sonoro o simplemente audiovisual tuvo, durante el pasado siglo, un desarrollo exponencial. Desde las pequeñas filmadoras de 8 y 16 mm a las videocámaras de uso familiar en los años 80, que rápidamente se convirtieron en un elemento de uso popular y masivo, y que permitieron transformar a sus usuarios en casuales cronistas de lo cotidiano, se multiplicaron las referencias audiovisuales disponibles, posibilitando así allanar la tarea de reconstruir el pasado cercano.

Así, un gran porcentaje de la información sobre la realidad, se hizo accesible o reconstruible a partir de vías audiovisuales, construidas desde miles de actores casuales que tuvieron la intención de capturar un determinado espacio tiempo.

Sin duda, herramientas orientadas a la grabación de imagen, existieron desde mucho antes de la masificación de las videocámaras, sistemas de registro de sonido también y sistemas de solo registro de imagen mucho antes aún (la cámara fotográfica como primera herramienta). Pero su uso estuvo restringido, principalmente por sus costos, a profesionales o entusiastas cuyos objetivos o motivos de uso se ajustaban a determinados y muy acotados intereses, dejando de lado un gran universo de información visual y principalmente sonora; información básica para la caracterización un territorio o espacio específico.

Debemos considerar también que una característica de todos estos primeros desarrollos tecnológicos relacionados con el registro audiovisual es que estuvieron,

principalmente, orientados a la grabación de la imagen y como complemento, si lo tuvieran, el universo sonoro que rodeaba esa imagen; de todos modos por limitada que fuera, la referencia sonora acompañó en la mayoría de los casos el registro visual, pudiendo aportar la información básica para una eventual reconstrucción de lo sucedido.

Entonces y siempre hablando de lo sonoro ¿Cómo era la situación antes de que estos sistemas de registro audiovisual "invadieran" nuestra vida? y teniendo en cuenta la naturaleza misma del fenómeno sonoro, ¿qué podía escucharse más allá de la capacidad de captación del micrófono de la cámara?

Un capital inasible, los testigos del fuera de campo

Relacionado a lo expuesto, estamos actualmente ubicados en una temporalidad de características particulares y con fecha de caducación previsible. Por estos días podemos acceder, entendiendo esto como un privilegio, a la memoria de testigos de una época caracterizada por la escasez o simplemente la falta de elementos tecnológicos para la realización de un registro sonoro como práctica cotidiana, ya sea intencional o casual. Esta particular situación convierte, a aquellos testigos, en piezas únicas para el armado de un territorio sonoro inasible, atrapado casi con exclusividad en la memoria de aquellas personas.

Ubicándonos en la segunda década del siglo XXI y considerando una franja etaria entre +/- 40 y +/- 70 años, podemos encontrar con los testimonios de quienes vivieron en un entorno sonoro del cual pocos registros se tiene y que, sin duda, difiere significativamente del actual.

Probablemente podamos reconstruir ese entorno o paisaje sonoro desde los datos que se pudieran extraer de relatos de época, crónicas o del análisis de los archivos fotográficos y fílmicos. Pero ésta reconstrucción estará siempre bajo el filtro que determinados interés guiara a tal o cual relato o grabación de imágenes y sonidos, dejando de lado como lo mencionamos anteriormente, una gran cantidad de detalles en la identidad sonora de la época ligadas a lo cotidiano.

La pregunta que surge entonces es ¿cómo se recupera o reconstruye ese patrimonio sonoro? pero inmediatamente se plantea, quizás, un problema mayor ¿qué tiempo tenemos para recuperarlo?

De cierta forma hay una fecha de caducidad para la recuperación de este patrimonio.

Territorios antropológicos/sonoros

Marc Augé (1992:26) define "lugar antropológico" como una construcción simbólica y concreta del espacio que genera un marco de referencia legible por todos los que lo habitan, dotándoles de un emplazamiento específico dentro del mismo. La configuración espacial del "lugar antropológico" resume una realidad económica, política, social, cultural, etc., de un colectivo de individuos que habitan dicho lugar en el que sus miembros se reconocen y se definen.

Esta configuración del "territorio antropológico" no se limita a los elementos visuales y físicos (volumétricos) que lo componen y delimitan, también debemos considerar que un territorio antropológico está compuesto por los sonidos que habitan en él y que le imprimen una determinada identidad. El lugar o espacio antropológico entonces tiene una identidad sonora concreta, una sumatoria de eventos sonoros que desde diferentes niveles de referencialidad, recordemos lo propuesto por Murray Schafer (1977) cuando analiza los niveles de significación que podemos encontrar en el paisaje sonoro, construyen una identidad ineludible.

Desde la práctica es fácil entender ésta idea si tenemos en cuenta la extrañeza que se vive ante la escucha de un sonido desconocido dentro de un ambiente (sonoro) conocido o, al menos, predecible.

Reconstrucción de un territorio sonoro

Como lo mencionamos y tomándolo como base para el análisis, los componentes del paisaje sonoro, sonidos de fondo o *background sounds,* señales sonora *o foreground sounds* y marcas sonoras *o soundmarks,* tal como los propone Schafer, constituyen los elementos de lo que podemos entender como un territorio sonoro.

Ahora bien, si abordamos la idea de una reconstrucción, el desafío que enfrentamos es la "recuperación" y posterior "elección" de aquellos sonidos que se pondrán en juego en la recreación de nuestro territorio sonoro. En este sentido rescatamos los avances mencionados en el trabajo *La Idea de Territorio Sonoro en el Diseño de la Banda de Sonido* (Alcaraz-Vaca - 2016) en el cual se problematiza la construcción de la banda sonora en función del relato y la trama argumental propuesta en un trabajo audiovisual.

> Necesitamos preguntarnos qué sonidos serán los que logren generar las tramas argumentales necesarias para que, aquellos que participen del contrato audiovisual, puedan

compartir esa construcción simbólica con un marco referencial que les permita entenderse como pertenecientes al colectivo de individuos que habitan dicho lugar.

Entendemos que, para esta propuesta de reconstrucción, el proveedor/hacedor será nuestro o nuestros entrevistados o para ser más preciso, serán los entrevistados quienes aportarán los materiales para la construcción de la "paleta" de sonidos que permitirá el armado del paisaje sonoro; una paleta que deberá ser rescatada desde una memoria sonora, la cual, al estar atravesada por la variable "tiempo" en tanto que estaremos trabajando con hechos no ocurridos en un pasado inmediato, probablemente no cuente con la ejercitación necesaria.

Trabajando con la memoria sonora (una posible estrategia en la entrevista)

¿Somos capaces de recordar sonidos o recordamos objetos y situaciones y las asociamos a tal o cual sonido?

Adhiriendo a las ideas de Michel Chion relacionadas a lo incosificable del sonido (Chion, 1994:60) en general cuando hablamos de un sonido, estamos refiriéndonos al objeto que lo produce. La descripción del sonido se hace desde la fuente sonora y no desde las propiedades acústicas del sonido mismo. Es por esto que nuestra memoria sonora estará ligada al recuerdo del acontecimiento y de los actores de ese acontecimiento más que al fenómeno acústico propiamente.

Esta particularidad en nuestra forma de concientizar la percepción de determinados estímulos, condiciona sin duda las posibles estrategias para interactuar con la memoria sonora y platea el principal desafío en la descripción de "aquello que sonaba" si perseguimos el objetivo de reconstruir un tiempo sonoro pasado.

En este sentido cobra fuerzas, como posible recurso para la recuperación de un determinado territorio sonoro vivido, la noción de "memoria-capa" y "memoria-contracción" propuesta por Deleuze cuando cita a Bergson en *Cine I, Bergson y las imágenes* (Deleuze, 2009)

El autor parte de la idea de imagen-movimiento para acercarse a cuestiones relacionadas al tiempo.

Propone, sobre la idea de que el movimiento en el espacio es un corte temporal del devenir o de la duración, a la imagen-movimiento como un corte temporal más profundo que denomina "imagen-memoria o imagen recuerdo". Cuando el autor habla de memoria, se refiere a ella desde dos posibles tipos: "memoria-capa", es la

que recubre una percepción con una capa de recuerdos. Ante una situación concreta, se remite a los recuerdos que pueden asociarse a ella logrando una sumatoria de los mismos y actualizando su percepción. Así mismo, propone la idea de "memoria-contracción", como aquella que contrae dos momentos, el momento precedente y el momento actual, en uno solo. De alguna manera este tipo de memoria sería la que construye el presente (Deleuze, 2009: 526).

Entonces, podemos pensar este juego de memorias como la estrategia que permita reconstruir un espacio/tiempo sonoro. La reconstrucción de este pasado sonoro (territorio sonoro vivido) se dará partiendo de la sumatoria de aquellas imágenes que puedan estar alrededor de un hecho específico aportando la información que se deberá hilvanar para el armado de la trama sonora.

Algunos antecedentes o experiencias previas

Durante el año 2017 se realizaron experiencias previas indagatorias sobre posibles estrategias para el trabajo de recuperación de la memoria sonora. Estas experiencias, materializadas dentro del programa de actividades realizativas previsto para los estudiantes del tercer nivel de sonido en cine de la Facultad de Artes de la UNC, aportaron formas de trabajo o puntos a tener en cuenta para encarar el diálogo con el eventual entrevistado.

La dificultad que se presentó, con mayor frecuencia, fue la tendencia a relatar principalmente acontecimientos, entiéndase, la descripción del hecho o acción sucedida; quizás incluso con una rica variedad de detalles visuales en el relato pero que, en la mayoría de los caso, no estaba acompañada por una referencia sonora concreta. Esta situación, absolutamente predecible si recordamos lo planteado por Chion (1994:60), es el principal obstáculo a superar durante la entrevista, incluso hecha esta observación a los entrevistadores sobre el problema detectado, la devolución y defensa por parte de ellos, se centraba en que el relato del encuestado podía claramente asociarse a tal o cual sonido o situación sonora; afirmación que se puede entender como válida pero no aporta datos concretos sobre el paisaje sonoro real, ya que sin la referencia específica por parte del entrevistado, la asociación del momento recordado a tal o cual sonido o estructura sonora, se crea en el imaginario del entrevistador o del escucha, apartándose del recuerdo sonoro existente en la memoria del entrevistado.

Para superar este obstáculo y guiar al encuestador, se reforzó la idea de los niveles de información que podemos diferenciar en la estructura de un "paisaje sono-

ro" en términos de M. Schaffer, Esta estructura posibilitó generar una pequeña guía orientativa de cómo abordar al entrevistado e ir guiándolo desde los más amplio a lo más específico, despertando "imágenes" olvidadas de la actividad sonora del lugar recordado.

La propuesta realizativa (como conclusión del proyecto)

El proyecto, lejos de entenderse como una investigación testimonial exclusiva, se resuelve en una doble propuesta realizativa para su documentación y difusión.

Por un lado, la edición y posproducción de las entrevistas logradas, buscarán ilustrar el entorno sonoro desde los insumos que proponga el entrevistado. El trabajo resultante, probablemente viciado por los vacíos en la textura de la memoria sonora, tendrá igualmente como fin último la reconstrucción, lo más fiel posible y atendiendo la subjetividad de los entrevistados, del patrimonio sonoro perdido. Siempre conscientes del alto grado de virtualidad final en que se puede caer.

De todos modos y acorde al objetivo de materializar la instancia de retroalimentación propuesta, tomamos como evaluador para la primera propuesta realizativa al mismo entrevistado ya que entendemos, a quien guió la construcción de la paleta sonora, como el mejor árbitro para la evaluación de los resultados logrados.

La segunda propuesta, busca ser una reinterpretación desde el artista audiovisual. Un trabajo en el cual se entrecruzan dos paisajes sonoros, distanciados en el tiempo, pero posibles de convivir en una obra de imagen y sonido. Más ligada a la idea de una reflexión poética entre un territorio sonoro perdido y la realidad contemporánea.

Podemos entender esta idea como un juego que lleva la virtualidad del trabajo de reconstrucción al extremo de lo especulativo/propositivo y tan irreal como la reconstrucción misma.

La producción y confluencia de estas dos expresiones audiovisuales busca profundizar el juego discursivo entre la memoria del testigo sonoro, la recreación de ese espacio recordado pero, por lo inmaterial, solo posible de reconstruir por juego de una especulación técnica; en un cruce entre interpretación del relato, técnicas de grabación, de foley, investigación de campo y edición audiovisual.

Quizás un intento de contener y hacer perdurar en el tiempo lo inasible del sonido recordado.

Bibliografía

Augé, Marc (1992): *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* París, Seuil.

Borja, Jordi (2003): *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial.

Chion, Michel (1994): *El sonido*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles (2009): *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Editorial Cactus.

Gravano, Ariel (2007): "Desafíos participativos en la planificación urbano-ambiental: el aporte antropológico", en Revista *Universitas Humanística*, Vol. 64, Nº 64.

Halbwachs, Maurice (2004): *La memoria colectiva,* Prensas Universitarias de Zaragoza (Clásicos; 6).

Schafer, Murray (1977): *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont, Destiny Books,

Vila, Pablo (1996): "Identidades narratives y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Revista Transcultural de Música /Transcultural Music Review (TRANS),* Nº2. Publicación en formato digital: www.sibetrans.com/trans/

Archivo sonoro mapuche en *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz[1]

ANDREA SALAZAR VEGA
Universidad de Valparaíso

Resumen

La presente ponencia invita a restaurar nuestra capacidad auditiva para poner atención al paisaje sonoro de la película documental "Ahora te vamos a llamar hermano", dirigida por el cineasta chileno Raúl Ruiz en el año 1971. Fue estrenada por primera vez en Chile el año 2012 en el Festival de Cine de Valdivia.

La particularidad del documental "Ahora te vamos a llamar hermano" es que está hablado casi completamente en *mapudungun*, mediante el registro audiovisual de hombre y mujeres mapuche anónimxs en las inmediaciones de la ciudad de Temuko. Lugar elegido por el entonces presidente Allende en 1971 para anunciar la pronta promulgación de la Ley N° 17.729, especie de proto ley indígena.

Suena la resonancia del *mapudungun*, se oyen el *kullkull*, *trutruka* y *kultrun*, un *ülkantun* es improvisado directamente para las visitas. Escuchamos el *nütramkan* de una anciana pareja de mapuche en una comunidad rural, o reducción, como le dirían en aquella época (*lof*, diríamos nosotrxs en la actualidad).

Un sinfín de sonidos que oímos durante los trece minutos de duración del documental interpela nuestra memoria, desafiando la comprensión cabal del film. La dimensión sonora aparece como un material con el cual, de alguna manera el archivo colonial (Antileo y Alvarado, 2017) no contaba: nos habla, a través de una escucha atenta e incluso analítica, de una serie de condiciones de la vida mapuche en esos años.

Por esto, surge la pregunta de investigación: ¿de qué manera el paisaje sonoro puede constituir un tipo de archivo que nos permita cartografiar un momento en la historia del pueblo mapuche? Emana del documental un tipo de archivo otro, que enfrentaría su conformación logocéntrica, marcada por el "colonialismo acústico" (Cárcamo-Huechante, 2015).

[1] Esta investigación fue realizada en coautoría con Cristian Vargas Paillahueque y una versión más completa de este escrito será publicada bajo el nombre de "Documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche en el film Ahora te vamos a llamar hermano (1971)" en Revista CUHSO (en prensa).

Mi nombre es Andrea Salazar, soy profesora de mapudungun y actualmente estoy cursando el Doctorado en estudios interdisciplinarios la Universidad de Valparaíso. El acercamiento que tengo con "Ahora te vamos a llamar hermano", -film hablado casi por completo en mapudungun-, surge motivado por el deseo que tenemos muchos integrantes del pueblo mapuche: hacer uso del mapudungun en la cotidianidad, en nuestras casas y en nuestro territorio, poder hablar en mapudungun con nuestros hijos e hijas. Para eso, la mayoría del tiempo nos encontramos con más obstáculos que facilidades: la lengua mapuche, -*mapudungun*, *mapuzugun*, *chedungun* o *tse sumun*, como se le llame dependiendo de la variante dialectal-, en la actualidad es utilizada mayormente por los *füchakeche*, ancianos y ancianas que viven en el campo o esparcidos por las grandes ciudades. Cada vez hay menos niños que la adquieren como lengua materna. No contamos con nutridas bibliotecas donde sacar ejemplares de libros escritos en lengua mapuche. Si prendemos la televisión o la radio, es más probable que nos encontremos con un programa en inglés que uno en *mapudungun*. Por distintos motivos, entre ellos la fuerte discriminación, racismo y genocidio hacia los pueblos indígenas que se ha venido experimentando en nuestro continente desde la llegada de los colonos peninsulares, el *mapudungun* se halla en un alarmante estado de peligro, pues cada vez se ve más amenazada su vitalidad lingüística. Desde la sociedad mapuche, existen enormes esfuerzos por revertir esta situación. Estudiamos *mapudungun* leyendo a los curas que registraron la lengua a principios de 1900, nos juntamos a poner en práctica lo aprendido, buscamos a los hablantes maternos para conversar, esperamos con ansias el verano para ir al *ngillatun* (rogativa) a oír fluidamente la lengua de nuestros abuelos. Y en esa necesidad, buscando materiales didácticos para enseñar mapudungun, nos encontramos con este registro maravilloso que desde hace unos cinco años circula por la web.

Acceder al corto de por sí no resultó una tarea fácil: fue producida durante el gobierno de Salvador Allende en su gira por Wallmapu (territorio mapuche) en marzo de 1971, por el entonces joven Raúl Ruiz como director, en su calidad de militante de la Unidad Popular Chilena, y su equipo conformado por José de la Vega a cargo del sonido y el uruguayo Mario Handler en cámara. Tríada selecta de realizadores íconos del Nuevo Cine Latinoamericano. El rodaje habría durado únicamente un día: el 28 de marzo de 1971, día en que Allende inaugura el Instituto de Capacitación Mapuche en Temuco y da el anuncio público que promulgará una proto-ley indígena, todo lo anterior enmarcado en el álgido proceso de Reforma Agraria que se estaba llevando a cabo en Chile desde el gobierno de Frei Montalva. Luego de registrar, el grupo de realizadores habría vuelto de inmediato a la capital para con-

tinuar con su vertiginoso ritmo de producción audiovisual. Todo el material habría quedado en manos de Carlos Piaggio, montajista de origen argentino que venia trabajando junto a Ruiz desde los años sesenta en filmes como *El tango del viudo* (1967), *Tres tristes tigres* (1968) y *La colonia penal* (1970). Habiéndole consultado a Valeria Sarmiento, asistente de dirección del documental, me indicó que la traducción del *mapudungun* al español habría estado a cargo de un profesor de la Universidad de Chile, pero que no recordaba su nombre. Según mis averiguaciones, se trataría de Domingo Curaqueo Huaiquilaf, quien fue profesor de lengua mapuche en el Departamento de Ciencias antropológicas y arqueológicas en la Universidad de Chile, sede Santiago, durante esos años. En la ficha técnica de la mayoría de las filmografías figura Citelco como casa productora, asociada a la figura del socialista Darío Pulgar, razón por la cual ha sido considerada una película por encargo (Celedón y otros, 2017); sin embargo, sabemos que la película se hizo con la cantidad mínima de recursos, sin etapa de pre-producción, en un espontáneo impulso de documentar la efervescente coyuntura política que les estaba tocando vivir.

En lo que ha significado investigar para construir la cronología de la producción de este documental, entrevisté a Pepe de la Vega en septiembre de 2017. Me contó que utilizó un moderno grabador marca Nagra -pionero equipo que permitía hacer sonido directo de mejor calidad-, un micrófono Sennheiser 8/16 y cintas Magnéticas Scotch Brand. En cuanto a la cámara, se habría utilizado una Eclair NPR de 16mm. Al referirse sobre esta cinta, Ruiz señaló "se trató de aprovechar al máximo el sonido directo, dejar hablar a los mapuches y acentuar algunos elementos que nos llamaron la atención" (Cuneo, 2013, 300).

No tengo certeza de cuándo se dispuso el corte definitivo de la película como la conocemos hoy en día, pero todo indica que la posproducción completa se habría desarrollado antes del Golpe. Jacqueline Mouesca señala que la difusión de este tipo de cine documental fue precaria, porque no se exhibían en las salas de cine comercial, sino en un reducido circuito de sedes sociales, sindicales y estudiantiles (2005, 78). Sin embargo, en el libro *Ruiz faber* (2007), edición italiana a cargo de Eduardo Bruno, figura la información que este film se habría exhibido en diversos Festivales de cine europeos: en 1971 en el Festival de Pesaro junto a "Nadie dijo nada" (1971), el mismo año en Madrid, Londres y Bruselas, en 1972 en Rotterdam y finalmente en la Bienal de Venecia en octubre de 1974, como parte del Programa "Testimonianze Cinematografiche sul Cile. Proposte di nuovi film", en donde también se mostró *La Expropiación* (1974). Una copia de *Ahora te vamos a llamar hermano* quedó guardada desde ese entonces en el Archivo Histórico del Arte Contemporáneo de la Bienal de Venezia (ASAC). Treinta y ocho años después, el año

2012 se transforma en un momento clave dentro de esta historia: es restaurada en el Laboratorio L'Immagine Cinema Ritrovata, que depende de la Cineteca de Bolonia, por encargo de la Bienal de Venezia que programó una retrospectiva de filmes realizados por directores latinoamericanos exiliados en Europa. Es hallada por la antropóloga chilena María Paz Peirano mientras visitaba el Laboratorio de Bolonia: me contó que, sin proponérselo, encontró una lata con el rótulo "MAPUCHES" que llamó su atención, preguntó y le informaron que era la cinta en proceso de restauración del documental de Raúl Ruiz, el cual hasta ese entonces se encontraba perdido. De este modo, la cinta restaurada pudo ser estrenada en el Festival de cine de Valdivia ese mismo año, sorteando así el destino trágico de otras películas del período como *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), *Palomilla brava* (1973) y *Abastecimiento* (1973), que probablemente nunca aparecerán si es que fueron quemadas en los allanamientos a los almacenes de ChileFilms durante la dictadura de Pinochet. Durante el pasado año, formó parte del Ciclo "Chile a 50 años de la Reforma Agraria", organizado por la Cineteca Nacional, programación que también incluyó los títulos *Nutuayin mapu. Recuperemos nuestra tierra* (1969) de Carlos Flores, *San Juan de la Costa* (1971) de Leo Kocking y *No nos trancarán el paso* (1972) de Guillermo Cahn, películas pioneras en incluir dentro de sus temáticas la problemática de la identidad étnica referida al pueblo mapuche y el despojo territorial, entre las cuales yo incluiría la extraviada cinta *Moisés Huentelaf* (1972) de Leo Kocking y la bellísima *Amuhuelai-mi. Ya no te irás* (1972) de Marilú Mallet.

Sin embargo, *Ahora te vamos a llamar hermano*, porta como documento un valor distintivo que las mencionadas películas no poseen. Por el hecho de estar hablada casi en su totalidad en *mapudungun*, constituye lo que desde la lingüística de la documentación se denomina córpora de registros transparentes de una lengua, es decir, cualquier tipo de representación léxico-gramatical preservable en el tiempo, ya sea en formato escrito, sonoro o audiovisual (Woodbury, 2015). En el caso de las lenguas en peligro o amenazadas en su vitalidad lingüística, como sucede con las lenguas indígenas, la actividad de la documentación cobra una vital importancia para los propósitos del movimiento social que lucha por la revitalización de estos idiomas. Este tipo de registros constituyen la posibilidad de acceder a un documento fiel de cómo se utilizaba el mapudungun, nuestra lengua materna de herencia.

Poner atención a los distintos registros orales que nos presenta el documental *Ahora te vamos a llamar hermano*, supone el ejercicio de quitarnos los ropajes del "colonialismo acústico" (Cárcamo-Huechante, 2015) al que hemos estado expuestos desde la invasión al continente americano, haciendo el esfuerzo consciente de desplegar la memoria colectiva de la escucha. No es inusual hallarnos frente a hablan-

tes de lenguas trans oceánicas -como el francés, inglés, portugués o chino- y, sin ir más lejos, la mayoría de las producciones audiovisuales comerciales se realizan en esos idiomas. De modo que abrir nuestros oídos a estos sonidos amenazados, producidos por comunidades de hablantes indígenas, se constituye como una encarnada tarea de descolonizar los sentidos y formas de entender el mundo.

En cuanto al estado de la lengua mapuche que podemos apreciar a partir de la escucha atenta del documental, me gustaría destacar algunos aspectos referidos a la vitalidad y variedad sociolingüística, que nos permiten recrearnos una imagen cabal de cómo se hablaba *mapudungun* en Ngulumapu (territorio mapuche en el lado chileno) hace 45 años atrás. Aparecen en escena personas mapuche de distintas edades, género y procedencias, y es a través del sonido que logramos identificarlos mejor y entender más allá sus historias.

La vitalidad lingüística se refiere al grado de mantención de la lengua en un espacio determinado, que se rastrea a partir de categorías que distinguen entre "lenguas vivas", "en peligro", "amenazadas" o "extintas", según el número de hablantes, grados de competencia en la lengua, entre otros aspectos cercanos a una concepción bastante biologizante del fenómeno. En el film podemos distinguir claramente que el *mapudungun* hablado por las personas mayores (sobre los 50 años) es el de hablante materno, es decir, de quienes aprendieron como primera lengua el mapudungun e incluso fueron monolingües. Esto se aprecia, en parte, en la escasa aparición de préstamos del castellano o neologismos en los discursos y *ülkantun* (cantos) que entona la pareja de ancianos al inicio del film. En contraste con la presencia del joven de chomba roja, imprescindible anónimo que aparece en varios momentos del documental. Este joven probablemente ronda entre los 20-30 años de edad, de modo que corresponde a otra generación de hablantes que estuvieron mucho más expuestos a los influjos de los centros urbanos en la segunda mitad del siglo XX. Por su manera de hablar, podemos darnos cuenta que su *mapudungun* corresponde al del sujeto bilingüe, que es "más imperfecto", pues está poblado de expresiones provenientes del español y por su pronunciación y manejo titubeante del idioma. Sin embargo, este joven, al entrar en confianza en su comunidad y probablemente ya con unas cañas de vino en el cuerpo, se suelta y habla con mucha más fluidez. Es destacable que, a pesar de usar numerosos préstamos, eso más bien sirve para complementar su vocabulario y reforzar su discurso, como cuando profiere los insulto: "*Weda rakiduam nielu eymün, wedake dungu nielumün [nielu eymün], weda ngülam nieymün, weda longko, piru longko nieymün*, momio, sinvergüen-

za"[2], o cuando interpela a la cámara hablándole como si se dirigiera a un *wingka*: "*¿Chummuelu? Müleymin [müleymün]* momio. *¿Chummuelu tüfa mew lladkütu nieymün?. Inchiñ nieñ ñi poder tüfa wüla, feymew lladkütumenieymün.* Más de 150 años *kuyfi mew may, weñeymün mapu, weñeymün kom fillem* […], *külliñ*".[3] Del mismo modo ocurre en el testimonio de la *machi* entrevistada en la ciudad de Temuko, escena que presenta una doble dificultad, pues el montaje fuera de campo no hace coincidir la imagen con el audio y, además, el subtitulado está particularmente incompleto. La *machi*, en una demostración de alta fidelidad lingüística, ocupa palabras en castellano que *mapuchiza* de una manera muy natural su piam: "Gracias *piafiñ, welu kumplipe, küme kumplipekünu, kümekünunieaeiñmew iñchiñ mapuchengen*, mapuche *ngenmapu ngen*, pero *küme kumpliaeiñmew, feymu mañumafiiñ. Iñchiñ nieawpaiiñ tüfa mew, kumplipafiiñ, recibipafiiñ* con todo cariño *mew*, pero *küme kumpliaeiñmew inchiñ*".[4] Por consiguiente, el film nos permite apreciar la alta vitalidad del mapudungun hablado en la década de los setenta, al menos en dos niveles etarios, lo que hace posible disfrutar de esta cinta casi completamente hablada en lengua mapuche.

Por otra parte, podemos apreciar distintas variedades dialectales, que configuran un complejo mapa de la situación sociolingüística del mapudungun en ese entonces. Al transcribir y traducir los distintos registros, tarea que emprendimos con Cristian Vargas Paillahueque, compañero de organización *Kom kim mapudunguaiñ* dedicada a la enseñanza del *mapudungun*, identificamos algunas palabras que no reconocíamos, en particular "*pür*"[5] y "*dapiwman*"[6]; luego de buscarlas en el diccionario (Augusta ([1916], 2017), notamos que ambas están cifradas como pertenecientes a la variedad geográfica de Huapi, es decir de la zona *lafkenche* o costera. Posteriormente, este dato se comprobaría al escuchar la procedencia de las personas entrevistadas en la zona rural: "*pu ke chaw, pu ke papay, pu ke peñi, newen-*

[2] "¡Ustedes tienen malos pensamientos!, ¡Tienen malos asuntos!, ¡Tienen malos consejos!, ¡Tienen mala cabeza!, ¡Tienen la cabeza de gusanos! (insulto), Momio sinvergüenza" (traducción de Cristian Vargas P.).

[3] "¿Por están momios? ¿por qué ahora están molestos? Sólo ahora nosotros tenemos su poder, por eso ustedes están enojados. Más de 150 años, antiguamente, ustedes robaron las tierras, robaron de todo, animales…" (traducción de Cristian Vargas P.).

[4] "Gracias les digo ¡pero que cumpla!, que nos deje bien cumplido a nosotros, que nos deje bien a nosotros los mapuche, los mapuche somos los dueños de la tierra, pero que él nos cumpla bien, entonces, le agradeceremos. (…) Nosotros vinimos a andar acá, le vinimos a cumplir, lo venimos a recibir con todo nuestro cariño, pero que él nos cumpla bien a nosotros" (traducción de Cristian Vargas P.).

[5] Inmediatamente.

[6] Aporcar.

tuayiñ, Forowe mew",[7] importante información que no aparece consignado en los subtítulos. Por último, si efectivamente quien tradujo fue Domingo Curaqueo Huaiquilaf, esto abriría otra ventana: la variable dialectal de los mapuche migrantes en la gran capital.

En cuanto a la documentación sociocultural, el film presenta un rico acervo de prácticas tradicionales propias del arte verbal mapuche. El canto que cierra el documental, es conocido como *ülkantun*, forma musical improvisada que se canta a capella en distintos momentos y con distintos propósitos. Existen los *machi ül, ketran ül, mafün ül, ayekan ül*, entre muchos otros, afortunadamente bastante vigentes en la actualidad. Quisiera relevar el registro del *traf ülkantun* sacado por la entrañable pareja de ancianos, tipo de *ülkantun* poco frecuente en el cual se intercalan dos voces, armando un canon melódico que impacta en nuestra percepción no habituada a esa armonización. Figura también el *nütram*, género literario oral que normalmente tiene la forma de una conversación, en el cual se narran historias que se tienen por ciertas. En cuanto al catastro de *ayekawe* o instrumentos musicales que suenan durante el film, tales como la *pifilka*, *kultrun* y *kaskawilla*, quisiera detenerme en la documentación exhaustiva de la *trutruka* que realiza el equipo hacia el final del mismo. Elisa Avedaño Curaqueo, destacada ejecutora de la música tradicional, señala que "para la elaboración de una *xuxuka*, antes de cortar el *koliwe*, árbol que dará origen al instrumento, se debe obtener el permiso previo de la naturaleza, de los *newen* o fuerzas y protectores o gen que gobiernan los elementos naturales" (2010, 16). Todo este conocimiento estaría albergado amorosamente en nuestro documental.

Para concluir, quisiera proponer la siguiente hipótesis: sin habérselo propuesto, Ruiz y su equipo son pioneros en la documentación lingüística y cultural del pueblo mapuche, realizando un ejercicio de lo que hoy llamamos antropología o etnografía audiovisual. Esto por distintos motivos: en primer lugar, el uso de equipos técnicos de punta para la época, permitieron un registro sonoro capaz de ser decodificado como corpora transparente. El contexto del registro documental, en cuanto a su carácter espontáneo, sin previo contacto y por ende mediatización de los participantes, muy en el estilo del noticiero televisivo que empezaron a cultivar los movimientos fílmicos de los años 1960 y 1970 en América Latina (Ossa, 2013, 145), nos habla de la aspiración colectiva de producir un tipo de cine político, el documentalismo realista, que luego sería interpelado por las vanguardias artísticas.

[7] "Señores, señoras, hermanos, fortalezcámonos, en Forowe". Forowe es el topónimo de Boroa, en su acepción antigua, utilizada hasta la actualidad. La localidad de Boroa está ubicada a 30 kilómetros. de Temuko hacia la costa.

Sin embargo, el progresismo y compromiso político de Raúl Ruiz y de los cineastas chilenos que han documentado distintas prácticas culturales mapuche, es puesto en cuestión por la crítica decolonial. ¿Por qué no se reconoce el nombre de los participantes en el film? ¿Por qué no hay mención en los créditos de quien tradujo y propició el subtitulado de la película? ¿No es importante reconocer la labor del intérprete que acompañó al equipo en las dos locaciones principales: el joven de chaleco rojo que actúa como entrevistador y productor local? Entendiendo las dificultades técnicas de la época, ¿no habría sido un verdadero acto revolucionario exhibir el documental de vuelta en Wallmapu, como mínima retribución y reconocimiento de los sujetos mapuche involucrados en la producción? El inconsciente extractivismo cultural ejercido por Ruiz, se puede apreciar en la casi inaudible marca sonora de alguien que repara: "no en su idioma, dígalo en su idioma", cuando le piden hablar a la *machi* que atestigua en mitad de la marcha. Como pueblo, agradecemos y apreciamos sobremanera este registro documental, sobre todo cuando al comentarla Ruiz señalaba "Es una película muy poco preparada, hecha con el máximo de honestidad [...] todo con una espontaneidad que considero importante [...]. La película está completamente hablada en mapuche y subtitulada en castellano, está hecha para ellos" (Cuneo, 2013, p. 300-301). Pero el momento actual obliga a que las y los realizadores audiovisuales, lingüistas, antropólogos, etnomusicólogos, entre otros, se cuestionen a fondo sus prácticas coloniales de investigación y creación en contextos de pueblos indígenas. He ahí el desafío y la invitación que les propongo.

Bibliografía

Augusta, José Félix de (2017 [1916]). *Diccionario Mapudungún-Español y Español-Mapudungún. Temuco:* Ediciones UC Temuco.

Avendaño, Elisa, Millaman, Rosamel, Melillan, Claudio y Guido Brevis (2010). *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Talleres de Imprenta América.

Bruno, Edoardo (ed.) (2007). *Ruiz faber*. Roma: Minimum fax**.**

Cárcamo-Huechante, Luis (2015). "Palabras que sueñan y suenan: la poesía de Leonel Lienlaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico". En Tatiana Calderón y Edith Mora (eds.) *Afpunmapu Fronteras Borderlands. Poética de los confines: Chile-México (63-84)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Celedón, Gustavo, Doll, Edgar, Donoso, Alina y Javiera Carvallo (2017). *Archivos documentales de Fernando Balmaceda y Armando Parot*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

Cuneo, Bruno. (ed.). 2013. *Ruiz. Entrevistas escogidas - filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP.

Mouesca, Jacqueline (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM.

Ossa, Carlos (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: FCE.

Woodbury, Anthony (2015 [2011]). "La documentación lingüística". En Bernard Comrie y Lucía Golluscio (eds.) *Language Contact and Documentation/Contacto lingüístico y documentación* (9-47). Berlín: De Gruyter.

Júlio Bressane: poesia cinematográfica e canção popular

VIRGINIA OSORIO FLÔRES
Universidad Federal de Integración Latinoamericana

Resumo

A partir de um estudo sobre o uso sui generis da canção popular em três filmes do cineasta brasileiro Júlio Bressane (1946 -), esta comunicação apresenta um autor que desponta no seio do Cinema Novo, rompe com seus paradigmas e cria sua própria língua. A obra de Bressane aproxima-se de procedimentos tropicalistas como o choque e a justaposição de contrários. Dialoga com várias tradições como o concretismo, o modernismo, o cinema moderno, a chanchada, a música erudita e a popular, a pintura moderna e a clássica, a literatura, a poesia. Seu cinema fala pela música e as canções sempre desempenham papel central nas obras. Seguimos as escolhas dos estilos destas canções, seus possíveis relacionamentos com as imagens, o procedimento do autor que vai na contramão das formas tradicionais tratadas em textos produzidos sobre as funções da música nos filmes e suas fórmulas. Com a intensão de investigar mudanças e permanências no uso das canções, selecionamos três filmes ao longo de cinco décadas deste autor: *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2001).

Palavras-chave: cinema moderno/ cinema brasileiro / cinema de poesía / Bressane / canção brasileira popular

Júlio Bressane e o cinema

Júlio Bressane (1946 -) inicia sua carreira cinematográfica no Rio de Janeiro, Brasil, em 1965 como assistente de Walter Lima Júnior no longa metragem *Menino de engenho*. Em seguida, em 1966, dirige dois curtas metragens *Lima Barreto* e *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* e em 1967 estreia com o longa *Cara a cara* no Festival de Brasília. Em 1970 fundou a Belair Filmes com Rogério Sganzerla. Desde então não parou mais, já foram 29 longas. Em 2016 apresentou seu último trabalho, *Beduíno*, e ainda prepara *A sedução da carne* para lançar no ano de 2018.

Bressane torna-se conhecido na cinematografia brasileira por seu terceiro filme de longa-metragem, *Matou a família e foi ao cinema* (1969). Filme transgressor até mesmo para o movimento cinema novista em plena atividade nessa década. O Cinema Novo representava o que de mais moderno havia no Brasil da época, mostrando-se como um cinema inovador e contrário ao cinema narrativo de aspiração burguesa. Propunha-se como um cinema que pudesse sobreviver com suas poucas possibilidades técnicas tirando partido delas para se impor como um cinema revolucionário. O longa de Bressane desestruturou os projetos idealistas e românticos deste novo cinema brasileiro. Seguindo os passos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, *Matou a família e foi ao cinema* não deixou pedra sobre pedra.

> No Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com as produções de estúdio dos anos 1950, mas a alegoria surge aí como uma forma de síntese, elemento organizador na busca de um diagnóstico de nação, questão premente nos anos 1960. O que não acontece de forma tão evidente no Cinema Marginal, onde a figura de linguagem escolhida como recurso narrativo é a paródia, ainda com o foco nacional mas aqui usada de forma mais livre e independente de uma ligação com o contexto político. Nesse sentido, é possível se pensar o Cinema Marginal como o momento ideal para uma produção alternativa (RAMOS, 2014, p. 99).

O estilo de cinema que Bressane começa a fazer, assim como o de Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Luiz Rosemberg Filho, Carlos Reichenbach, Oswaldo Candeias, entre outros, se confunde com o que ficou conhecido na historiografia do Cinema Brasileiro como Cinema Marginal. Marginal por não conseguir patrocínio

da Embrafilme,[1] Marginal por atacarem "o horizonte pedagógico do Cinema Novo e recusarem a utopia de comunhão futura da nação" (Xavier) e, sobretudo, por ser cinema sem concessões, autoral, agressivo, não comunicativo, independente. Importante reafirmar que o Cinema Marginal não é exatamente um movimento organizado e que muitos destes diretores não se reconhecem como pertencentes a este movimento.

O cinema de Bressane é marcado, de forma original, por sua inserção no debate estético e cultural que envolveu o modernismo e as vanguardas. Bressane trabalha o cinema com uma visão "ex-cêntrica", des-centrada, se podemos vê-lo como um cineasta da América Latina que é, que procura seus próprios caminhos, num processo transformacional, de tradução criativa, transgressiva e crítica. A obra deste cineasta está vinculada com um pensamento sobre a cultura brasileira, articulada com uma experimentação sobre o cinema. "Os elementos dramáticos que Bressane cria são cruzamentos de signos, temas, obras marcantes da nossa cultura e da cultura em geral, cuja decifração é proposta ao espectador" (BERNARDET, 1995).

Após seu filme *Brás Cubas* (1985), ligado diretamente à literatura de Machado de Assis, Bressane passa a denominar seu cinema de "cinema de poesia". Essa nova abordagem é "formalizada nos termos de uma 'tradução de signos alheios' (TEIXEIRA), tanto de tradução intersemiótica como também intrasemiótica[2], num movimento de transcriação. Neste sentido, as inspirações, o uso de citações em pontos estratégicos de suas obras passam a figurar com mais força, deixando transparecer reverberações com o movimento antropofágico de Oswald de Andrade. O que nos parece essencial no processo tradutório exercido por Bressane são duas coisas: primeiro, perseguir uma língua própria do fazer cinematográfico, inteiramente pessoal, extremamente exercitada, haja visto a quantidade de filmes realizados, sempre na contramão da representação como imitação da vida. Em segundo lugar, conhecer profundamente os objetos que quer traduzir para esta sua língua própria. *São Jerônimo* (1997) é seu filme síntese sobre tradução.

---

[1] Empresa Brasileira de Filmes: empresa governamental criada em 1969 e que adiantava dinheiro para ser usado na produção de películas e uma vez essa empresa (que também era uma distribuidora), colocasse os filmes no mercado, ia descontando da bilheteria alcançada o que havia emprestado.

[2] Tradução intersemiótica: "processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma 'linguagem' e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora." (Thaïs Flores Nogueira Diniz – Universidade de Ouro Preto – IV Congresso da Abralic – Literatura e diferença). Intrasemiótica seria o processo de tradução que se dá num mesmo sistema semiótico.

> Os idiomas, nós sabemos, não são sinônimos, uma língua é uma maneira de sentir um mundo. Um modo único de sentir o mundo. Pelas coisas audíveis e visíveis, chegamos às coisas inaudíveis e invisíveis (BRESSANE, 2005, p. 07).

Uma característica de seu estilo tradutório é a utilização de canções populares em seus filmes. Canções extra-diegéticas, pré-existentes, que Bressane admira, escuta e estuda. A canção, manifestação mais comum da música popular, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. A canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento) (ULHÔA, 1999). As letras das canções nos filmes de Bressane desempenham papel de narrador/comentador que trabalha num cruzamento de signos imagéticos e sonoros, propondo decifrações ou apontando escolhas deste autor sem necessariamente criar uma empatia entre espectador e obra. De acordo com o teórico Ismail Xavier, o cinema de Bressane fala pela música e as canções sempre desempenham papel central nas obras. O que esta comunicação pretende é justamente observar esse encontro entre imagens em movimento e canção popular em três de seus filmes de épocas diferentes: *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2001), e tentar descobrir diferenças ou repetições no uso feito por este Cineasta.

Os filmes

Matou a família e foi ao cinema (1969), com fotografia em preto e branco, por vezes encenado em ambientes lúgubres, é um filme construído por episódios da vida cotidiana de uma cidade qualquer e que traz os mesmos atores fazendo diversos personagens em diferentes episódios. Este partido já é transgressor por si só enquanto modo narrativo, sem falar nas situações agressivas como os assassinatos em âmbito familiar. Numa das cenas do filme vemos um dos personagens lendo um jornal num banco de rua, e uma folha deste jornal se desprende e voa. Acredito que a inspiração basilar do filme é justamente esta crônica das páginas de noticiário policial, que mostra a cidade, seus personagens e seus dramas. Conta com 6 canções provenientes do mercado fonográfico.

Miramar (1997), com fotografia a cores, trabalha na chave do romance de formação. Miramar é um jovem que perde os pais e recebe como herança uma câmera de cinema. A partir destes fatos Miramar vai se lançando no mundo

cinematográfico, conhecendo este mundo, experimentando produzir imagens, travando conhecimento com este universo e seus clichês. Ao todo cinco canções.

Filme de Amor (2001), com fotografia preto e branca e colorida, criado a partir de estudos do cineasta sobre o mito da Vênus, colocado na voz e na pele de 3 personagens que representam as qualidades dessa Vênus: a beleza, o prazer e o amor. Um filme sobre o erotismo vivido por três pessoas comuns, Gaspar, Hilda e Matilda, que se reúnem num casarão do centro do Rio de Janeiro. Neste filme, as referencias estéticas vão além da colagem de textos, de citações cinematográficas e das canções, são quadros de pintores como Corbet, Botticelli, Vermeer, Velasquez e Balthus que são transcriados no visual imagético. Quatro canções fazem parte do filme.

A música e o cinema

O início do cinema, principalmente no período silencioso, peças do repertório clássico musical foram empregadas para acompanhar as imagens em movimento. Essas peças eram preexistentes, às obras apresentadas, músicas compostas para se ouvir em concertos, mais tarde gravadas em discos.

Apenas dois ou três filmes desta época tiveram partituras feitas com o propósito de acompanhamento de suas imagens[3]. Após o período silencioso, a indústria cinematográfica americana investe pesado na criação de departamentos de composição e gravação musical para os filmes, com "preferencia para o estilo sinfônico, nos moldes pós-româticos e impressionistas" (ALVIN, 2017, p.10). O estilo cinematográfico predominante desse período e desta cinematografia é o cinema clássico, o cinema que narra por imagens histórias quase sempre lineares, cinema do enredo e da ação acima de tudo, da verossimilhança, da transparência. A música, como a montagem, vai trabalhar a serviço da dramaturgia, tudo vai ser usado para aumentar as emoções e a identificação do espectador com as personagens, esconder a técnica e o sujeito do discurso. Claudia Gorbman fez um importante estudo, em 1987, sobre a música composta dessa época chegando a conclusão que eram feitas para não tirar o espectador de sua zona de conforto. Melodias inaudíveis, *Unheard melodies*: *narrative film music*, foi o título que deu a seu livro. Neste trabalho Gorbman elenca 7 critérios que a composição da música

[3] O compositor Camille Saint-Saëns, conhecido por suas obras orquestrais, foi o primeiro compositor a explorar a música de filme: trata-se do filme mudo de 1908, *O assassinato do Duque de Guise*, direção de André Calmettes e Charles Le Bargy.

deveria seguir no cinema clássico, e obviamente pouco nos serve uma vez que não estamos tratando deste cinema, nem de músicas compostas para filmes.

Próximo ao início dos anos 1950, logo após a segunda grande guerra mundial, o cinema passa por transformações estéticas importantes, e a fórmula de filmes de estúdio, já não funciona mais. Nem para as filmagens, nem para a composição musical de encomenda. O cinema descobre a vida como ela é. Surgido de um pré-cinema moderno que seria o neo-realismo, última revolução do cinema mundial que inaugura a própria modernidade na sétima arte. Frutificou em diversas partes do mundo, originando uma onda de rebelião anti-hollywoodiana (HENEBELLE). Cinema que "põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento." (DELEUZE, 1990, p.28) A montagem passa realizar-se nos tempos mortos, nos cortes em repouso, o que significa que as sequências e as imagens não funcionam na dependência de suas articulações, são descontínuas e tem força própria.

Em seu estudo sobre o uso da música clássica pré-existente no cinema da Nouvelle Vague dos anos 50 e 60, Alvin identifica como a música de encomenda caiu em desuso no cinema europeu dessa época.

> começa a haver o enfraquecimento deste *modus operandi* e o surgimento de novas tendências: a do uso de canções populares, de peças de repertório clássico preexistente e de outros gêneros, como o *jazz*, além de uma preferencia por menores formações em contraste com as grandes orquestras do período anterior (ALVIN, 2017, p. 10).

Alguns autores vislumbram nesta nova maneira de inserção de músicas preexistentes, uma forma de não arcar com gastos de compositores e com os numerosos músicos necessários para as gravações, outros preferem associar esta mudança a um maior domínio dos diretores sobre suas obras e uma "autoria" nessa seleção e colocação das músicas que acompanham as imagens. As duas ideias são possibilidades plausíveis, já que o cinema destes tempos era mais independente, sem financiamentos, com equipes reduzidas, o roteirista muitas vezes é o próprio diretor e por vezes também é o produtor. Filmes realizados entre amigos que, apenas quando prontos, vão em busca de um exibidor (distribuidor). Esse maior controle autoral pode ser confirmado no Brasil destes tempos, pois em alguns festivais o prêmio de melhor música foi para o próprio diretor do filme, uma vez que ele assina a direção musical. O próprio Bressane aparece como compositor de

alguns de seus filmes[4]: *Amor louco* (1971), *O rei do baralho* (1974), *Brás Cubas* (1985) e *Beduíno* (2016).

As canções no cinema de Bressane

Diferentes gêneros musicais tais como o samba, a marchinha, o baião, o tango, o *jazz*, a música clássica instrumental e a ópera, são fontes inspiradoras para este cineasta. Entre as sofisticadas estratégias narrativas do cineasta, que incluem os planos de duração saturada, o uso de pouquíssimos diálogos, as citações de outras obras e uma fotografia bastante elaborada, a que me interessa aqui é justamente a permanência do emprego de canções populares ao longo várias obras da sua carreira, obras que vão se tornando menos agressivas e tornando-se mais poéticas com o passar do tempo. Pretendemos pesquisar as variadas formas do emprego destas canções e se elas se modificam, ou não, com o passar dos anos.

No âmbito da música, à respeito especificamente de canções, Marcos Napolitano em seu livro História da Música inicia falando da constituição dessa forma musical, da criação de um campo de estudos e do poder das canções:

> "Se você tiver uma boa ideia, é melhor fazer uma canção", já disse um famoso compositor brasileiro. Mas além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas "boa para ouvir", mas também é "boa para pensar" (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Encontramos aqui uma possível chave para compreender uma das motivações de Bressane no uso da canção popular em seus filmes: conotar algo sobre suas imagens com a intensão de colocar o espectador num lugar de reflexão. Enquanto escuta, o espectador também vê, pensa e sente sobre a associação oferecida pelo diretor. Como as canções são apresentadas quase sempre na íntegra, o espectador tem tempo suficiente para apreciar e pensar de que modo essa sonoridade e essas informações (cadência, pulso, ritmo, interpretação, texto, voz, instrumentação) trabalham com as imagens visuais que ela acompanha. Grande parte das estratégias empregadas se dão de forma aparentemente transversal, resultando em

[4] http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-16366/filmografia/. Consultada em 24/11/2017.

significantes satíricos ou ironizando as situações dramáticas, contrapondo à própria forma de colocação entre as duas imagens, a visual e a sonora. Outras vezes apontam estranheza entre ritmos sonoros alegres, como as marchinhas, e as encenações ácidas dos dramas propostos. A partir daqui, aponto algumas passagens para exemplificar essa construção poética de Bressane nos três filmes.

Passagens selecionadas

O terceiro episódio de *Matou a família e foi ao cinema*. A situação anterior a este episódio, trata de duas personagens femininas falando sobre o casamento, seus desencantos, a repetição insustentável no dia a dia e se devem ou não sustentar estes relacionamentos. Num corte seco, a imagem visual se enuncia numa panorâmica descritiva, um plano sequência de um interior de uma casa acompanhada de um samba-canção: *Vejo Amanhecer* (1933, Noel Rosa e Francisco Alves). A cena é uma conjunção de signos de alguém que não suportou mais esperar um golpe rude do destino, como fala a canção, e abreviou o seu fim.

Estes signos que compõem a imagem visual dão a ver uma casa extremamente pobre, cristã (a Santa Ceia está numa parede), uma mulher morta num sofá por um homem prostrado (o mesmo personagem do primeiro episódio), com uma faca na mão com sangue pingando dela. Além disso, neste percorrer da câmera que dá duas voltas pelo ambiente, é possível ver uma pequena multidão aglomerada na janela e na porta da casa assistindo a tragédia. O privado invadido pelo público e acabando em destaque nas crônicas policiais dos crimes passionais. A letra da canção fala do desprezo de uma mulher por um homem que a ama sem limites. Ao mesmo tempo que ouvimos o samba-canção, ouvimos uma voz over masculina, repedidas vezes durante a canção com a seguinte frase: Matei por amor. Esta tática de mixar outros sons à canção, com relação aos filmes que estudamos, vai se repetir apenas uma outra vez em *Filme de Amor*. O subgênero samba-canção possui um andamento moderado, centrado em temáticas de amor, solidão e dor de cotovelo.

Outro trecho memorável e que marca bem o quanto para Bressane, neste momento de sua carreira, não bastavam a poesia e a crueldade da vida[5], era preciso perfurar e esgarçar este tecido, é o quarto episódio de *Matou a família e foi ao cinema*. Uma cena violentíssima nos é apresentada: uma filha mata a mãe com

[5] O que nos remete ao Cinema da Crueldade, de A. Bazin.

requintes de crueldade e, como se não bastasse, Bressane faz acompanhar a cena de uma marchinha de carnaval. Num primeiro momento essa escolha parece desagregadora, por trazer uma implicação de alegria e liberdade sobre uma imagem chocante, depois percebemos o quanto ela adensa a crueldade do matricídio, justamente por seu desrespeito, sua irreverência. *Minha terra tem palmeiras* (1936, João de Barro e Alberto Ribeiro) inicia depois da cena já ter começado e transborda para outra, na orla de uma praia onde um homem lê jornal. Neste exemplo a letra da canção traz elementos da cultura brasileira como a poesia romântica de Gonçalves Dias (1846, Canção do exílio), elenca as coisas maravilhas da nossa terra como a natureza, a mestiçagem nos tipos femininos e, a meu ver, faz alusão a um povo que valoriza o prazer acima de tudo.

Um véu vermelho cobre todo o quadro, *Miramar* (1997). Corte para os pais do personagem num sofá, sentados e imóveis, depois de consumirem champanhe e drogas. Lentamente começam a se contorcer, depois a estrebuchar com violência até morrerem. Toda essa cena, de um aparente suicídio, e o que a antecede e a prepara, é acompanhada por uma marchinha de carnaval de um tempo passado, *Nana Neném* (1955, Haroldo Lobo e Brasinha), lembrando o tempo das imagens de carnaval de rua que acabaram de ser apresentadas em preto e branco antes da cena que estamos comentando, como se fosse o exterior desse interior. A ironia da encenação é uma das marcas pessoais de Bressane. "Nana neném é hora de mimir, nana neném que o papão já vem aí". Os pais vão dormir o sono eterno, o papão, a morte, já vem aí. O caminho deve ficar desimpedido para que Miramar possa rebolar, possa viver, enfim se libertar, ser ele mesmo. Ou seriam os pais que querem rebolar e se livrarem dessa obrigação de cuidar do filho? A imagem visual e a imagem sonora são manipuladas como materiais em si, materiais deslocados, distantes no tempo. A marchinha, descontextualizada de seu propósito original, o de animar uma festa de carnaval, é recontextualizada, e reelaborada a partir dessa inusitada combinação, sem nunca perder o tom de sátira sobre divertir-se a qualquer custo. Um trabalho tipicamente moderno, de colagem, de interpretação e resignificação, de muita sutileza, tanto na elaboração quanto na reinterpretação dos inúmeros sentidos possíveis. Remarcamos que o autor novamente matou a família, e se dirigiu ao cinema, agora não mais como espectador de *Perdidas de Amor*, como em *Matou a família*, mas fazendo cinema, pois o percurso de Miramar no filme indica que ele vai se tornar um cineasta.

Em *Filme de Amor* (2001), selecionamos a cena "lição de guitarra", inspirada no quadro de 1934 do pintor francês Balthus. Este filme tem muitas telas recriadas por Bressane, seu fotógrafo e seu diretor de arte. As telas de Balthus apontam para

um erotismo insinuado, apesar do pintor ter sempre negado essa qualidade. Lição de guitarra em especial, é plena de erotismo e sadismo e o conjunto formado pela imagem e pelo samba *O maior castigo que eu te dou* (1934, Noel Rosa) dá uma leveza à cena, um tom menos carregado que o erotismo perverso pode trazer e uma graça pelo ritmo da música, não nos deixando levar à sério a situação. A letra de Noel já é bastante zombeteira e aponta para uma relação sado masoquista. "O maior castigo que eu te dou, é não te bater, pois sei que gostas de apanhar..."

Ainda no *Filme de Amor*, destacamos uma cena de muita beleza e harmonia entre a imagem sonora e a visual: Hilda coloca leite num prato e ouve o miado de um gato off, ela procura o gato, vai pelos corredores, desce escadas, acompanhada do samba-canção *De cigarro em cigarro* (1953, Luiz Bonfá). A letra fala de solidão, de alguém que espera sem fim por outro alguém que não lhe quer. A cadência do samba e os movimentos de câmera assim como a deambulação de Hilda são muito próximos. Além do samba, há o miado do gato em dois pontos da cena e dois trechos do filme *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, dirigido por Roy William Neil) em que ouvimos a voz de Bela Lugosi, o monstro Frankenstein. Filme de amor se mescla com filme de terror, o terror da solidão, da fumaça, da ausência presença. O vazio para preencher.

Importante ressaltar que Bressane só usou cantoras femininas neste filme. Aracy de Almeida, Nora Ney, Ângela Maria, Dalva de Oliveira. Intérpretes que ele tem prazer em escutar, admira e ama. Vênus, a Deusa do amor é feminina.

À título de pensar...

Apesar das canções continuarem a habitar os filmes deste cineasta, percebemos que ao longo dos anos os filmes e suas estruturas formais foram ficando mais suaves, menos agressivas, mais mentais, mais elaboradas, mais opacas. O cinema de Bressane não "quer falar, dizer ou afirmar", quer pensar, e pensar abre para uma infinidade de virtualidades. Virtualidades que se atualizam a cada pensamento. Parafraseando Tatiana Levy, o que leva o pensamento a pensar?

> Vale ressaltar aqui que pensar, segundo Deleuze, não é uma capacidade inata, mas algo que deve acontecer ao pensamento. [...] O pensamento do fora é um pensamento do acaso que precisa de um encontro, de algo que o force a pensar. Sem algo que o violente, o pensamento não significa nada. Ele só acontece quando acometido por uma violência que inviabiliza a recognição, provocando um estranhamento (LEVY, 2011, p. 122).

O cinema de Bressane propõe o estranhamento, lança-nos ao imprevisível e ao inesperado que esvaziam nossas certezas, levando-nos a uma experiência de pensamento que é pura criação, pois faz nascer algo que ainda não existe.

Bibliografía

Alvin, Luiza Beatriz Amorim Melo. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

Bressane, Julio. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

Levy, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Henebelle, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Napolitano, Marcos. *História da música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Ramos, Guiomar. *O experimental no cinema brasileiro – Omar, Ferreira e Bressane*. In: Actas do III Encontro Anual da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Portugal, Aveiro, 2014, p.98 – 106.

Teixeira, Francisco Elinaldo. O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane. São Paulo: Annablume, 2011.

Ulhôa, Martha Tupinambá. A análise da música brasileira popular. Cadernos do Colóquio, 1999, p. 61 a 68. Disponível em http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf, consultado em 20/12/2015.

Xavier, Ismail. *O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos 90*. Disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php, consultado em 20/12/2012.

Ressuscita-me: criar o som entre a experiência e o tédio profundo

ALEXANDRE MARINO FERNÁNDEZ, FELIPE MERKER CASTELLANI Y RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA
Universidade Anhembi Morumbi / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

A comunicação pretende discutir o processo de sonorização do projeto "Ressuscita-me". Realizado pelo coletivo Atos da Mooca, em *Super 8,* em tomada única, sem edição, aplicando a técnica do *frame* único e quase sem orçamento. O som é realizado ao vivo em suas exibições, sendo na estreia apresentado como uma "surpresa" aos realizadores, músicos e público, já que nenhum deles tinha tido contato com o filme revelado até a primeira exibição. Tal concepção, onde a criação é realizada através de técnicas experimentais, com uma estrutura pré-determinada simples, baseada na escolha da paleta de sonoridades de cada um dos quatro músicos envolvidos, privilegia o acaso e a atitude de tatear, preconizada por Flusser como "método heurístico da pesquisa". Desta forma, nos apoiamos em técnicas aposentadas pelo pragmatismo tecnológico, partindo da ideia central Benjaminiana do *Erfahrung*, propondo uma quebra à tendência contemporânea, regida pelo *Erlebnis*, pela falta do tédio profundo, que resulta no fim do espaço para experiência. Partindo desta hipótese central, filmar em uma tomada única, compor o som no momento da exibição, trabalhar de forma coletiva pelo prazer da realização, com uma equipe que caminha como um *flâneur* proustiano, um jogador carregado de uma história aberta, tateando o espaço, à deriva. Entre o *Erlebnis* contemporâneo, do animal *laborens* e a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado, o *Erfahrung*. Na relação destes polos divergentes, pensar o processo de produção de "Ressuscita-me" permite encarar o processo como meio de troca simbólica ou o seu desbotamento e a fragmentação da experiência.

Palavras-chave: Walter Benjamin / Vanguarda / Experimentalismo / Super 8

Introdução

Na presente comunicação abordaremos o processo de desenvolvimento da trilha sonora do projeto *Ressucita-me*, realizado pelo coletivo Atos da Mooca em 2016, filmado em *Super 8*, para o festival internacional de filmes super 8 *Super Off*, categoria: Tomada Única. Tal categoria pressupõe a produção de filmes sem recorrer à técnicas de pós-produção como edição, correção de cor, efeitos especiais e sonorização. O filme é rodado na ordem em que será apresentado e a revelação do filme fica a cargo do Festival que também faz a *première* do filme.

Neste processo, o que nos interessa discutir é a possibilidade de criação da trilha sonora para o filme dentro das limitações impostas pelo festival. A equipe de sonorização, composta pelos músicos e artistas sonoros Alexandre Marino, André Salata, Felipe Merker Castellani e Vitor Kisil, não pôde, pelas regras do festival, assistir ao filme antes da sonorização, feita ao vivo durante a estreia do filme. Tal limitação subverte a lógica tradicional de criação de trilha sonora para obras audiovisuais: um trabalho realizado em pós-produção, com realização de sessões de *spotting* com os diretores/produtores do filme para planejar os momentos de entrada de música e suas funções na narrativa e o projeto de *sound design*; composição de trilha sonora em sincronia com as imagens, com possibilidades de edições para melhor sincronia; processo de *sound design* em que todos os sons de ações dos personagens podem ser recriados em estúdio, processo chamado, no jargão técnico, de *foley art*; todas as paisagens sonoras e efeitos de máquinas e aparelhos também podem ser recriados (*hard effects* e *sound effects*); e todos esses sons são *mixados* de forma bastante precisa por um técnico, em uma sala específica, com um alto nível de controle e sincronicidade.

No processo de sonorização de *Ressucita-me* tal nível de controle jamais existiu. Alguns dias antes do festival, os diretores Renato Coelho e Caio Lazaneo, juntamente com a equipe de Fotografia, representada por Ricardo Matsuzawa, e Direção de Arte, por Ivan Ferrer, realizaram uma reunião com a equipe de criação sonora para apresentar o *storyboard* do filme, com indicações aproximadas da duração de cada plano. Munidos destas informações, partimos para a criação do universo sonoro de Ressucita-me. O processo partiu da identificação da "paleta sonora" de cada artista envolvido. A pergunta que norteou o processo criativo da trilha sonora foi: Como cada som, pensado por cada artista, poderia auxiliar a narrativa em cada momento específico do curta-metragem?

O processo de sonorização de *Ressucita-me*, como apontado acima, difere do processo tradicional em diversos níveis. Em primeiro lugar há uma intencional falta de controle sobre o resultado final da sonorização, já que, inicialmente, a equipe de

sonorização não assistiu ao filme, mas, também, pelo fato de a sonorização ser realizada ao vivo e sem o uso de partituras ou *cue sheets*[1] detalhadas. Em segundo lugar há a valorização do coletivo em função do industrial: no processo cinematográfico tradicional, há uma concepção industrial do processo de sonorização, em que há um líder -o *sound designer*-, que comanda seus "funcionários" de forma vertical, este líder, por sua vez é comandado pelo diretor do filme, há também a figura do compositor, que escreve a música (que pode ser executada por músicos ou realizada totalmente em âmbito eletrônico/digital), mas que também está "abaixo" do diretor. Por fim, nos processos de edição e mixagem, ocorre a seleção dos sons realizados pelas equipes, em que o *sound designer* e o diretor escolhem quais sons entrarão na trilha sonora final e em que intensidade estes sons serão exibidos, sempre em função do controle e da precisão. Já na sonorização de *Ressucita-me*, não há este nível de controle e precisão, nem o nível de hierarquia industrial do processo tradicional. Cada exibição do filme tem uma sonorização singular, realizada pelos membros da equipe de sonorização, que tem liberdade para, no momento da exibição, improvisarem e criarem algo novo e inusitado. Há, inclusive, a liberdade para que a sonorização ocorra sem a presença dos quatro artistas que realizaram a sonorização da estreia, como de fato já ocorreu algumas vezes, em exibições posteriores.

Tal diferença em relação ao processo tradicional de sonorização nos fez refletir sobre algumas importantes questões filosóficas presentes na contemporaneidade, que pretendemos discutir nesta comunicação.

Experiência x Vivência

Uma das questões que o processo de sonorização do curta-metragem *Ressucita-me* nos trouxe foi a da **experiência**. Podemos considerar o processo de composição da trilha sonora do filme como experimental. Entretanto, é importante salientar que tal termo é complicado e pode suscitar diferentes entendimentos. Para trazer certa luz ao assunto, recorremos a Frank X Mauceri (1997), em seu artigo *From Experimental Music to Musical Experiment*.

Mauceri inicia sua discussão com as diferentes acepções do termo. No contexto dos críticos musicais dos anos 1950 e 1960, experimental está associado a características mais estéticas e estilísticas do que à atitude envolvida na criação e

[1] Folhas de minutagens, onde há indicação precisa de sons musicais e/ou não-musicais para cada plano do filme.

concepção: "uma categoria geral que funciona em oposição a outra categoria geral, 'música clássica'". Nesta concepção, experimental é utilizado para implicar que "os compositores não dominaram os métodos, assim como o dominaram os compositores da tradição; eles são mais 'fuçadores' [*tinkerers*] ou cientistas malucos do que artistas completos". Mauceri ressalta que a categoria experimental, para esses críticos, tem direta relação com o novo. Sendo assim, visa uma oposição do novo *versus* o tradicional (clássico). Outra característica importante do uso do termo pelos teóricos dos anos 1950 implica uma relação entre música e ciência. Metzger, por exemplo, usa também os termos "*laboratory music*" (música de laboratório) e "*engineers music*" (música de engenheiros) (MAUCERI 1997, 189).

Em seguida, o autor debate diferentes abordagens da utilização do termo experimental. Em primeiro lugar o **experimento como técnica**. Segundo Mauceri, experimento, no mundo científico, é uma forma de testar uma previsão teórica, sendo assim, há um resultado claro e definido à frente (previsto por um arcabouço teórico) que deve ser atingido através do experimento, buscando a validação do que foi proposto no âmbito teórico. No âmbito musical, entretanto, o experimental busca justamente o oposto: o inesperado. O autor questiona se é possível chamar experimental essa forma de fazer música, levando em conta esta acepção científica do termo (MAUCERI 1997, 194).

A próxima abordagem é chamada por Mauceri de **experimento como tecnologia.** Para tal, ele cita o "experimento musical" de Hiller e Isaacson, a *Illiac Suite* para quarteto de cordas, que tem a pretensão de ser um experimento acerca da composição musical auxiliada por computador, mas que carece da metodologia científica em dois aspectos (criação de novas formas e adequação dessas novas formas ao mundo contemporâneo). Mauceri chama a atenção para o fato de a peça de Hiller e Isaacson ser, na verdade, uma demonstração [*advertisement*] de técnicas e tecnologias. A técnica e a tecnologia empregadas, passam, então, a ser o motivo da composição, sendo assim, o elemento que deve ser escutado pelos ouvintes. Destarte Mauceri argumenta que a composição musical se transforma em tecnologia, deixa de ser uma "ferramenta com um propósito" e passa a ser uma "economia de técnicas que propaga um grupo de ferramentas, práticas e relações" (MAUCERI 1997, 196).

Tal economia de técnicas atua no sentido de gerar demanda de desejos para os novos commodities criados na dinâmica mercadológica da indústria *hi-tech*, sendo assim, "novas técnicas são desenvolvidas como commodities que são desejáveis enquanto demonstrem os mais novos avanços tecnológicos". Dessa forma atuam no sentido de gerar demanda de consumo para mais técnicas, movendo o ciclo

mercadológico. Em tal lógica "a tecnologia funciona como publicidade para a tecnologia que a produziu. (…) Ao invocar a ciência para legitimar as inovações musicais, essas inovações são transpostas para a economia social da tecnologia". A música experimental, nesse sentido, deixa de ser contribuição ao campo da música e passa a ser contribuição ao campo da tecnologia. O que poderia ser considerado uma prática musical radical, "é, ao contrário, somente mais um passo no desenvolvimento do mais novo sintetizador ou programa. A música de vanguarda é deslocada de seu papel como parte da vida cultural pública e se torna especialidade técnica" (MAUCERI 1997, 196–197).

Adiante, o autor apresenta as abordagens que mais se aproximam da forma como trabalhamos e que mais nos interessam nesta comunicação: experimento como **função** e como **heurística.** Em tais abordagens o autor cita duas formas distintas de operar: uma mais presente na Europa, liderada por Stockhausen; outra mais presente nos EUA, liderada por John Cage. Aqui o experimento não é uma técnica, nem uma categoria, ele indica uma função, uma *função com um resultado imprevisível*. Na lógica europeia, o experimento precede a composição - primeiro o artista experimenta com diversos materiais e técnicas para descobrir quais entrarão na composição final (que não deve soar como "experimental" ou inacabada, ou seja, deve ter um senso mais rígido de estrutura musical). A abordagem de Cage difere de tal perspectiva, já que procura formas de fazer música que incorporem o imprevisível no momento da execução da obra. Para Cage, a ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto.

> Ao ser imprevista, esta ação não se preocupa com sua justificação. Como a terra, o ar, também não o necessitam. Uma interpretação de uma composição que é indeterminada no que diz respeito a sua performance é necessariamente única (CAGE 2005, 39).

Mauceri chama atenção para o fato de o termo função apresentar uma contradição em relação à postura experimental que define, sendo assim, finaliza seu artigo apresentando o conceito de **experimento como heurística:**

> As técnicas são desenvolvidas para atingir um fim desejado e antecipado, para funcionar suavemente, para operar invisivelmente e silenciosamente. Somente quando uma tecnologia funciona mal [*malfunction*] nos atentamos a ela (a roda barulhenta…). Neste momento experimental não somente nos atentamos ao som, mas também às teorias, oposições e categorias implícitas no mecanismo da prática. Cage define o experimento em termos de sua função. Mas a definição de Cage torna impossível a

> funcionalidade no sentido técnico. O Experimento é disfuncional em relação a sua imprevisibilidade, que o torna inviável do ponto de vista do uso proposital; não pode ser uma ação com um final claro e definido. Ainda mais porque os aparelhos, instrumentos e técnicas que constituem os experimentos carregam consigo uma história de uso proposital [*purposeful use*], ou senão não seriam chamadas técnicas. A diferença entre função e mal função é calcada na intenção e consequentemente na percepção (MAUCERI 1997, 200).

Tal concepção de experimental nos parece mais fértil e potente para discutir as questões que aqui se apresentam e nos parece, também, mais próxima ao nosso processo de sonorização do curta-metragem, no qual os sons foram sendo desvendados e descobertos ao longo do processo de planejamento e exibição do filme na estreia, e testados durante as exibições posteriores. Desta forma, é um processo de tatear o campo de possibilidades sonoras e experimentar aquelas que melhor se encaixam no momento das exibições.

Segundo Flusser, "quem diz 'tatear', está dizendo que algo se move cegamente com a esperança de encontrar algo, como que por acidente. 'Tatear' é o método heurístico da pesquisa". (FLUSSER 2008, 41)

A abordagem do **experimento como heurística** é bem similar à abordagem defendida por Jorge Larrosa Bondía (apoiado em Walter Benjamim) no contexto da educação:

> A possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA 2002, 24).

Lentidão, paciência, parar para pensar, para escutar, não são possíveis (ou melhor, são pouco aceitáveis) dentro do jogo capitalista de competição acirrada e acelerada entre pares. Outro elemento aparece como fundamental para que a experiência ocorra: a *passividade*. "O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura" (BONDÍA 2002, 24). Passividade, claro, considerada sem a carga

negativa e pejorativa que lhe atribuiu o mundo moderno, mundo hiperativo, mundo da informação, da opinião, da certeza; não da experiência.

Em seu artigo, Bondía traz o aspecto etimológico da palavra Experiência, que implica "o que nos passa", "o que nos acontece", "o que nos chega". Bondía parte do filósofo Walter Benjamin, que já havia notado a pobreza das experiências no mundo moderno. Para Bondía, essa pobreza da experiência no mundo moderno tem algumas raízes, as quais vale a pena apresentar.

A primeira questão trazida pelo autor é a do excesso de informação - no mundo moderno, nos tornamos máquinas de obter informações e, com isso, nos fechamos para a experiência. A segunda questão é a da opinião - sendo o sujeito moderno aquele que sempre opina, acaba por fechar-se à experiência (aqui, de novo o autor cita Benjamin, para quem o periodismo é o grande dispositivo moderno de destruição da experiência, por seu foco na informação e na opinião). A escola moderna, salienta Bondía, ensina através desse binômio (Informação/Opinião), atenuando o potencial de experiência que poderia desenvolver. O terceiro ponto é o da falta de tempo - o excesso de informação, de excitação nos faz vivenciar o tempo mais depressa, tudo é fugaz, efêmero (líquido, como diria Zygmunt Bauman), com isso a memória é afetada, não guardamos mais nada, já que as informações devem ser sempre recebidas e a memória logo esvaziada para que as próximas informações tenham espaço livre para serem recebidas - nessa lógica, a experiência também é anulada, ou melhor, é impossível. O quarto ponto é o excesso de trabalho - na lógica capitalista e consumista, cada vez mais nos vemos obrigados a trabalhar em troca de capital para satisfazer nossas necessidades diárias; nessa lógica, o tempo dedicado ao trabalho destrói o tempo necessário para a experiência. O sujeito moderno, por essas características, é um sujeito de ação, que se crê poderoso para atuar no mundo (como já colocou de forma magistral Goethe em seu Fausto). A consequência disso, porém, é a hiperatividade, marca fundamental dos modernos, sempre em busca de encontrar o que somos naquilo que possuímos (ou naquilo que desejamos possuir), não nos permitindo, assim, o tempo à experiência, já que o saber da experiência demanda a interrupção - "parar para pensar, para olhar, escutar, sentir, calar, ser paciente, dar-se tempo e espaço" (BONDÍA 2002, 24).

Ainda segundo o pesquisador espanhol, "somente o sujeito da experiência está (...) aberto à sua própria transformação" (BONDÍA 2002, 26). A questão, entretanto, é que o saber da experiência exige uma atitude diferente daquela que encontramos em nossas instituições de ensino. Neste sentido, a sonorização feita ao vivo, com o processo de improvisação coletiva, acima mencionado, permite essa abertura à transformação. Permite que adaptemos a sonorização ao local em que

será apresentada e aos músicos envolvidos, permite, inclusive, uma transformação dos elementos sonoros de acordo com as experiências anteriores de sonorização do filme.

O saber da experiência, para Bondía, se dá na relação entre conhecimento e vida (mas não nos termos modernos: conhecimento como mercadoria e vida como satisfação das necessidades materiais). Na lógica proposta por Bondía, diferentemente da concepção moderna, a relação entre conhecimento e vida se dá no âmbito singular, no conhecimento que o indivíduo adquire com o passar da vida, de acordo com suas experiências, de acordo com suas próprias demandas. Esse conhecimento não é neutro, objetivo, mas sim apaixonado, subjetivo, carregado das necessidades singulares e individuais. Seu caráter é existencial (dependente da existência individual).

Bondía argumenta que em nosso mundo fechado à experiência, um complexo paradoxo se apresenta:

> Uma vez vencido e abandonado o saber da experiência e uma vez separado o conhecimento da existência humana, temos uma situação paradoxal. Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. A vida humana se fez pobre e necessitada, e o conhecimento moderno já não é o saber ativo que alimentava, iluminava e guiava a existência dos homens, mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se (BONDÍA 2002, 28).

Tal paradoxo é bastante influenciado pelas concepções Benjaminianas de *Erfahrung* (experiência autêntica) e *Erlebnis* (experiência inautêntica). Segundo o filósofo alemão, *erlebnis* se define pela forma moderna de existência: o indivíduo isolado, preocupado somente com sua história pessoal, agarrado às demandas práticas de sua existência, um pragmatismo que implica em uma vida sem laços com o passado, atropelado pelos excessos de ofertas da sociedade de consumo. Benjamin relaciona tal processo à teoria do choque Freudiana, em que o trauma inviabiliza a produção de memórias duradouras. Aí reside o grande problema da experiência inautêntica para o filósofo, já que a memória é condicionada a uma escuta atenta, um estado de presença e atenção, de disponibilidade, que demanda uma descontração que se aproxima da passividade e do tédio: "o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência" (BENJAMIN 1980, 62).

A experiência de sonorização ao vivo de uma obra audiovisual, ao quebrar com a lógica industrial de construção de trilha sonora, permite uma aproximação da atitude necessária para a experiência autêntica *(erfahrung)*, que Benjamin aproxima do trabalho artesanal e do narrador de histórias tradicionais:

> Pelo lado sensorial, narrar não é de forma alguma, apenas obra da voz [...]. Aquela velha coordenação de alma, olho, mão, gestos, é a coordenação artesanal que encontramos no habitat da arte de narrar (BENJAMIN 1980, 74).

Como bem apontam Lima e Magalhães:

> Walter Benjamin empreendeu a tarefa de clarificação da Modernidade, depreendida como uma construção filosófica de uma totalidade – por meio do uso de imagens de coisas e de fatos do passado, que Benjamin considerava como ur-formas do presente. E fez isto em relação à cidade por meio dos recursos da citação e da montagem, recuperando aspectos da indústria cultural e da história social urbana, explicitando as práticas sociais e o mundo das mercadorias e o sonho coletivo que o capitalismo do século XIX, produziu, de caráter reificante e fetichizante. A fantasmagoria moderna engendrada pelas mercadorias no plano da publicidade, das arquiteturas, das práticas sociais e da indústria cultural era, então, o seu foco. Daí, destacaram-se imagens concretas, descontínuas, plenas de contradições, irredutíveis a uma conjugação estanque para formar uma representação global da realidade social. Neste sentido, as imagens do *flaneur*, da prostituta, do *homem-sandwich*, típicas do cenário urbano da Paris oitocentista serviriam para exprimir concretamente uma constelação histórica filosófica que era a própria Modernidade (LIMA & MAGALHÃES 2010, 152).

Destarte, pensar em uma sonorização feita coletivamente (bem como toda a produção do filme em si), em um processo de tatear, experimental do ponto de vista heurístico, como já apontamos acima, pode conduzir para uma experiência autêntica (*erfahrung*) no processo de sonorização. Um processo que implica tanto um contato mais profundo entre os músicos-improvisadores-sonorizadores, quanto entre os artistas e o público, já que a sonorização ocorre no aqui e agora da exibição do filme e não a partir de uma gravação meticulosamente estruturada, com múltiplas camadas, calcada nas categorias industriais de controle, precisão e hierarquia.

Interessante pensar que, para Benjamin, o cinema é uma das artes onde a experiência autêntica é mais difícil se ser atingida, já que no cinema "desfruta-se do

que é convencional, sem criticá-lo; o que é verdadeiramente novo, critica-se a contragosto" (BENJAMIN 1980, 2).

Como apontam Lima e Magalhães:

> Benjamin constatou que o cinema substituiu a estabilidade da imagem pelo fluxo contínuo, que inviabiliza a interiorização e a reflexão – a associação de ideias – já que não se pode meditar no que se vê, porque as imagens em movimento substituem os próprios pensamentos. Neste sentido, a fruição irrefletida do cinema se opõe à atitude concentrada, de contemplação desinteressada e visceral, própria da era da arte aurática (LIMA & MAGALHÃES 2010, 154).

Nota-se tal constatação nas seguintes palavras do filósofo alemão sobre a obra de arte aurática que, segundo ele é apta a produzir a experiência autêntica (*erfahrung)*:

> Aquele que se concentra diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da passagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. (BENJAMIN 1980, 26).

Acreditamos que a sonorização ao vivo e improvisada, propõe uma ruptura nesta forma cinematográfica industrial massificada, já que conta com a presença do coletivo de artistas dentro da sala, realizando uma versão única e singular, além de contar com uma organização horizontal e livre, o que permite uma experiência mais profunda e autêntica no espectador, bem como nos realizadores.

Homo Ludens

Outro ponto importante que podemos inferir a partir da experiência de sonorização ao vivo do filme *Ressucita-me*, é a questão do Jogo. Em *Silence*, John Cage faz a seguinte pergunta: "Qual o propósito de escrever música, então?", a resposta:

> Um deles é não ocupar-se de propósitos, mas de sons. Ou ainda a resposta deve ser dada em forma de paradoxo: uma falta de propósito intencional ou um jogo sem propósito. O jogo, entretanto, é uma afirmação da vida - não uma tentativa de extrair ordem do caos, nem de sugerir melhoras na criação, senão simplesmente um modo de despertar a vida que vivemos, que é maravilhosa, uma vez que separamos nossa mente e nossos desejos de seu caminho e a deixamos atuar por si só (CAGE 2005, 12).

O uso de Cage da palavra Jogo nos interessa aqui, já que a proposta do festival *Super Off* de realização do filme em tomada única e sua sonorização na estreia sem que os sonorizadores pudessem ver o filme antes, nos parece muito a um jogo e atua na mesma chave desta forma cultural. Sendo assim, o aspecto lúdico também pode ser abordado aqui.

Vilém Flusser, em artigo para o jornal O Estado de São Paulo, datado de 1967, aponta o jogo como extensão do homem. Para ele, o ser humano é *homo ludens*, considerando, "pois, a capacidade humana de jogar e brincar como aquilo que significa o homem e o distingue dos animais (e talvez também dos aparelhos), que o cercam". (FLUSSER 1967, 2)

Importante salientar que tal concepção lembra bastante a reflexão de Johann Huizinga, no livro *Homo Ludens,* de 1938. Segundo o pesquisador neerlandês, os jogos não só precedem a cultura, como estão em sua base. Ele afirma que "em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons da percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza". Ele deixa claro, entretanto, que não se pode afirmar que a beleza seja característica inerente ao jogo (ele cita uma série de exemplos em que isso não ocorre, por exemplo no capítulo dedicado à relação entre jogo e guerra). Para o autor, o "conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social" (HUIZINGA 2010, 9-10).[2]

Interessa-nos o potencial crítico e expressivo do jogo. Para tal, cabe a reflexão de Flusser sobre o assunto:

> Será no jogo, no diálogo lúdico com os outros, que o futuro jogado se concretizará sob forma de aventura. O fogo futuro fará a concretização da abstração 'eu' sob a forma de 'nós outros'. Bem: não creio que possa haver perspectiva mais entusiasmante do que esta (FLUSSER 2008, 144).

[2] Não cabe nesta comunicação estabelecer definições conceituais de jogo, para tal recomendamos a leitura de HUIZINGA 2010 e FLUSSER 1967.

Na mesma linha de pensamento, o filósofo francês Jacques Rancière, diz que o elemento lúdico na arte contemporânea aparece como oposição à austeridade do alto modernismo, se espalhando em todas as partes como uma arte que "haveria assimilado os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* popular e a deriva situacionista". Para ele, o jogo caracteriza e reforma a humanidade do homem: "o homem somente é um ser humano quando joga" (RANCIÈRE 2005, 18).

O jogo aparece, segundo Rancière, como ruptura, como definição de uma nova utopia, já que define a arte em função de seu pertencimento a um *sensorium* diferente do hegemônico:

> O poder da forma sobre a matéria, é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre os homens da natureza. Se o jogo e a aparência estéticas fundam uma comunidade nova, é porque são a refutação sensível desta oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que constitui em definitivo a diferença entre duas humanidades. (...) Aqui é onde adquire sentido a equação que faz do jogador um homem verdadeiramente humano. A liberdade do jogo se opõe a servidão do trabalho (RANCIÈRE 2005, 21).

Interessante notar como o filósofo francês aponta o jogo como oposto à servidão do trabalho. Ao pensarmos a sonorização ao vivo, realizada em forma de jogo, como oposta ao tradicional processo de sonorização profissional, industrial, hierarquizado, podemos estabelecer esta conexão entre a experiência autêntica, teorizada por Benjamin, e a proposta de liberdade inerente ao jogo, apontada por Rancière, evidenciando o potencial expressivo e subversivo do processo adotado para a criação da trilha sonora do curta-metragem *Ressucita-me*.

Finalizamos a discussão citando Huizinga: "o jogo lança sobre nós um feitiço: é fascinante, cativante" (HUIZINGA 2010, 12). Com tal reflexão, pretendemos chamar atenção do leitor para processos de realização audiovisual que fujam do padrão, que permitam aos criadores e ao público experiências distintas da tradicional fruição audiovisual baseada em materiais gravados, mixados e determinados, não que acreditemos que este tipo de experiência seja pior ou melhor do que a proposta por nós nesta comunicação. Desejamos apenas expressar a importância de propostas como estas no sentido de oferecer ao público e as criadores experiências singulares e diversas.

Bibliografía

Benjamin, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____ **.** *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ **.** *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Bondía, Jorge Larrosa. Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência. In: *Revista Brasileira Da Educação*. São Paulo: v. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

Cage, J. *Silencio*. Madrid: ed. Árdora, 2005.

Flusse, V. *O Universo Das Imagens Técnicas: Elogio Da Superficialidade*. São Paulo: ed. Annablume, 2008.

_____ **.** Jogos. In: *Suplemento Literário, OESP*. São Paulo, v. 12 (556): 1, 1967. Originalmente publicado em 09/12/1967.

Huizinga, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Konder, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

Lima, F. G. G & Magalhães, S. M C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

Mauceri, F. X. From Experimental Music to Musical Experiment. *In: Perspectives of New Music*. Nova Jersey: Princeton University Press, v. 35, n.1, p. 187-204. 1997.

Rancière, J. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universtitat de Barcelona, 2005.

La música como protagonista de los documentales del Taller de Cine de la UNL

LAUTARO DÍAZ GEROMET
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En 1985 el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral retoma su tradición cinematográfica luego de que en 1975 fuera interrumpida la actividad académica del Instituto de Cinematografía fundado por Fernando Birri en 1956.

Desde ese entonces el Taller de Cine ha formado decenas de cineastas, dando cursos para centenares de interesados en la realización cinematográfica, organizado encuentros y ciclos de proyecciones a los que asistieron miles de espectadores y producido alrededor de 90 películas, cortometrajes y largometrajes, documentales y de ficción, films realizados por cineastas debutantes y por realizadores con experiencia.

Durante sus más de treinta años de producción, una parte importante de esos títulos tienen como protagonista principal a la actividad musical de la ciudad de Santa Fe.

El presente trabajo intenta realizar un análisis crítico de la manera en que la música es abordada por los realizadores que pasaron por el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

Palabras clave: música / documental / Taller de Cine

La tradición

La ciudad de Santa Fe sostiene una tradición de realización audiovisual institucionalizada desde que en 1956 en la que comienza un proceso paulatino que culmina con un proyecto liderado por Fernando Birri que funda las bases de una "Escuela de Cine Documental" que rápidamente se convertirá en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Desde ese momento, se puede identificar una primera etapa caracterizado por una progresividad en la institucionalización que define el proyecto formativo, por la profesionalización creciente y por el aumento del número de las producciones. Una segunda etapa en la que se puede constatar una consolidación desde lo burocrático, desde lo profesional, desde el prestigio al interior y el exterior de la propia Universidad del Litoral, además de una diversificación del proyecto estético de la mano de la modificación del proyecto formativo. Un tercer período en el que se registra una serie de intervenciones, producto de los avatares de la política general que llevan a su disolución en 1976.

Los antecedentes

Durante el período en que permanece abierto el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, se registran algunos filmes en los que la música como tópico tiene algún grado de protagonismo. Vale aclarar que ninguna de estas producciones guarda una relación directa con las producciones que se llevaron a cabo en un tiempo más cercano en el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. Sin embargo, nos parece atinado dar cuenta de que la música fue para el cine una temática que suscitó el interés de los realizadores. En este sentido vale la pena recordar que la realización cinematográfica de cine sonoro en Argentina está íntimamente relacionada con expresiones musicales desde sus orígenes. Ejemplos de esto último son películas como *Tango* (1933) y o *El alma del bandoneón* (1935).

En Santa Fe, entre 1969 y 1975 se realizan un conjunto de documentales y ficciones que tematizan la música en sus narraciones.

La primera es *Almendra* (1969) de Alicia Luengas. Se trata de un documental fue presentado por Luengas como tesis final de su carrera en el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, requisito final para graduarse. El filme registra el momento de disolución del grupo Almendra. Mientras se ve la imagen de Luis Alberto Spinetta que enciende un cigarrillo que alguien le convida fuera de cuadro, una voz en *off* (la de la directora) informa al espectador que "uno de los más desta-

cados grupos de pop de Argentina ha decidido de común acuerdo de sus cuatro integrantes", liderado por Luis Alberto Spinetta (guitarra y voz), Edelmiro Molinari (guitarra y coros), Emilio del Guercio (bajo y coros) y Rodolfo García (batería). El montaje se construye a partir de la alternancia de cuatro registros: Una entrevista a los integrantes del grupo, los ensayos del grupo, la grabación del último disco (Almendra II) y un recital.

La realizadora explicó que este proyecto se gestó en 1969 y es el resultado de viajes, entrevistas que pudo captar en imágenes únicas de los integrantes en rollos fílmico original de 16mm.

Otro realizador que focaliza su atención en temáticas musicales durante este período es Darío Díaz. La primera de sus producciones es *Contradanza* (1970), que no se encuentra finalizada. En 1971 realiza *El potro salvaje*, basado en el cuento homónimo de Horacio Quiroga, en el que se relata el ascenso y aburguesamiento de un cantor de protesta (Carlos Ayala). Finalmente, en 1975 filma *Cuando febrero llega*, un filme que podría inscribirse dentro de la estética del cine etnográfico, dado que el documental da cuenta de las distintas expresiones del canto con caja en los valles calchaquíes durante el carnaval.

La restauración

La restauración de la institucionalización democrática de 1983 propició el retorno al país de muchos de aquellos docentes que tuvieron que exiliarse por razones políticas. En ese momento regresan Raúl Beceyro y Marilyn Contardi, que estaban exiliados en Francia. A partir de ese momento comienzan a articular un proyecto formativo y de producción, convocando a otros docentes como Oscar Meyer, para conformar un staff que culmina con la creación del Taller de Cine en 1985. Hoy en día, ese staff original se amplió con la presencia de Pedro Dere, Diego Pratto, Priscila Sandoval e Ivan Paciuk.

A partir de ese momento, se restaura la tradición de la enseñanza del lenguaje audiovisual al interior de la Universidad Nacional del Litoral, tradición que se mantiene vigente y activa hasta el presente.

La actividad del Taller de Cine no se restringe solamente a la tarea de brindarles la posibilidad de formarse bianualmente a un grupo de personas con inquietudes por la realización cinematográfica dado que, en el transcurso de los años, fueron sumando actividades como el dictado de seminarios, ciclos de proyecciones, charlas debate y la realización periódica de filmaciones.

El Encuentro de Cine Documental merece un capítulo aparte, dado que, por su formato, se toma registro de las charlas y los debates que plasman en los Cuadernos de Cine Documental, que se publican anualmente y se presentan en el encuentro siguiente.

Las producciones documentales

Da Capo

Dirigido por Ina Imhof, retrata los pormenores de los ensayos de la Escuela Provincial de Música Nº 9901 "Orquesta de Niños y Juvenil". Consta de tres momentos separados por intertítulos, en los que se ven los ensayos de una banda, de un conjunto inicial de cuerdas y de la orquesta juvenil. La mirada está puesta en los niños como instrumentistas, la voz de los directores está principalmente en off, los planos se cierran sobre los pequeños músicos en sus atriles. Tiene ejemplos didácticos muy interesantes, como el instante en el que se le pide al niño que toca los timbales que apague el sonido después de tocar y el director les hace contar los tiempos que dura la resonancia de los dos parches. Detalles como este son los que permiten construir, mediante el plano sin cortes, una mirada participativa que nos incluye como espectadores en el trabajo de los pequeños alumnos de la orquesta.

Sinfónica

Raúl Beceyro sigue a la directora Alejandra Urrutia en la vorágine diaria del trabajo con la Orquesta Sinfónica Provincial. El documental tiene dos momentos bien marcados: el arduo ensayo de *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky y el Concierto de Gala en el que se ve a la protagonista dirigir la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

El filme aporta una mirada sobre la intimidad de un ensayo y sobre todas las tareas administrativas, asambleas gremiales, la función de la copista, el archivo, su relación interpersonal con los integrantes de la orquesta, la disposición del escenario, en otras palabras, visibiliza una amplia gama de tareas que complementan el trabajo musical propiamente dicho que, si no fuera por este documental, permanecen vedadas al público.

Desde las tareas específicamente musicales, la cámara mantiene la distancia precisa y necesaria para poder mostrar el ensamble minucioso y paulatino de una

de las obras más complejas de la escritura musical de comienzos del siglo XX. El registro del sonido acompaña las imágenes y mantiene el equilibro entre la voz siempre en primer plano con una orquesta que mantiene una óptima relación en la mezcla.

Momentos musicales

Se trata de uno de los tantos trabajos en los que el Taller articula sus producciones con las necesidades que tienen las unidades académicas de generar piezas audiovisuales, en este caso con el Instituto Superior de Música. Resultó ser un trabajo cooperativo en el que se da cuenta de la diversidad de actividades que se desarrollan puertas adentro de las aulas.

Marilín Contardi capta las instancias de formación didáctica, las que se refieren al desarrollo de la música popular, a la música académica, las clases de música de cámara y la música electroacústica. El documental está fuertemente marcado por la presencia del director de orquesta catalán Jordi Mora, quien se encontraba dando un seminario como invitado durante los días del rodaje.

Al igual que en las piezas anteriores, la mirada está puesta puntualmente en la práctica de la música, en la manera en la que se desarrollan los procesos, revelándole al espectador los secretos del oficio, las ideas de quienes practican un arte y la vida de una institución que atiende la necesidad formativa de un colectivo muy diverso de estudiantes.

Jazz

La mirada de Raúl Beceyro se posa en una experiencia formativa particular: “La Ensamblín”. Oficialmente conocida como la Jazz Ensamble Junior, es una formación de big band integrada por músicos jóvenes y que está dirigida por los músicos que forman la Santa Fe Jazz Ensamble.

El objetivo de la Jazz Ensamble Junior, es el de formar a los músicos para introducirlos en la práctica orquestal de una big band y, posteriormente, integrarlos paulatinamente a la Santa Fe Jazz Ensamble “senior”.

El documental registra uno de los ciclos de la “ensamblín”, desde que los candidatos a integrar la banda, pasan por una prueba de admisión. Luego se documentan los sucesivos ensayos, focalizándose en un solo tema. Poco a poco se relevan los aspectos intrínsecos del ensamble instrumental que conlleva un trabajo puntual y específico que se materializa en el concierto final. En este punto es importante des-

tacar un detalle de montaje en el que se vinculan la versión del ensayo general con la del concierto. El film termina con una nueva prueba de admisión en la que se presentan nuevos músicos cerrando de esta forma el ciclo.

Miradas sobre Santa Fe

Es otro filme de Raúl Beceyro y se compone de tres miradas sobre tres aspectos de la cultura santafesina del momento: La literatura, la pintura y la música. La primera es un relato de Juan José Saer, en la voz de Jorge Conti. La segunda tiene en primer plano a Hermenegildo "pipi" Lucero hablando sobre la obra de Fernando Espino. En la tercera, la que nos interesa, se ve el ensayo de una composición de Pedro Casis (trompeta), Víctor Malvicino (saxo) y Roberto Maurer (clarinete). Estos tres nombres están directamente relacionados con la fundación de la Santa Fe Jazz Ensamble. Entendemos que este registro es el antecedente fundacional de lo que se generar

Salvedad

Al momento de la escritura de esta ponencia estamos en conocimiento de la existencia de dos documentales más a los que no pudimos acceder. Nos referimos a *Ensamble*, de Pedro Dere y *Encuentro con la Música* de Mariana Molinas.

Las instituciones

En cada una de las piezas audiovisuales que fueron analizadas, reconocemos al menos dos ejes centrales: la práctica musical y las instituciones. Es decir, que nos encontramos en cada caso con un tipo particular de música que es aquella que fue academizada de alguna manera, ya sea la música clásica, el jazz o las diversas manifestaciones que presenta el Instituto Superior de Música. Esto implica una hipótesis de previsibilidad, una idea de ritual, una cierta preexistencia de actos que se repiten, es decir, una cierta rutina que favorece las tareas de escritura de guion y de producción.

El enfoque estético

Los filmes del Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral que toman la música como tópico parecen cumplir con los presupuestos técnicos y estéticos que caracterizan al cine directo de la escuela documental de Quebec que surgiera en la National Film Board of Canada: Carecen de locución, los sujetos no hablan a cámara, no hay entrevistas, los planos responden al ideal de la cámara excéntrica y la se confía en la instancia del montaje para dar forma, estructura y significado al material rodado.

Por último, queremos destacar que todas estas producciones se caracterizan por un cuidado extremo de la capitación del sonido en toma lo cual colabora enormemente a la hora de incluir al espectador dentro de las temáticas musicales.

Bibliografía

Candis, Callison (2007), "Cinema Verite or Direct Cinema?". Disponible en: https://filmeditor.wordpress.com/2007/09/28/cinema-verite-or-direct-cinema/.

García Martín, Joseba (2015), "National Galery: Un filme de Frederik Wiseman". Reseña audiovisual vol. 2015/2 [audiovisual2] ISSN 1695-6494. *Papeles del CEIC*. Disponible en http://www.ehu.eus/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/14851.

Neil, Claudia; Peralta, Sergio; Príamo, Luis (2007). *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Ediciones UNL. p. 241 ISSN: 987-508-660-6.

Filmografía

Da Capo
Autor: Taller de cine UNL
Fecha de realización: 2011-05-27
Descripción: Cortometraje documental sobre la Escuela de Música Nº 9901, de Santa Fe.
Idioma: Español
Dirección: Ina Imhof
Asistentes de dirección: Mariana Molinas - Victoria Goldy.
Asistentes: Iván Paciuk.
Fotografía: Diego Pratto.
Cámaras: Juan Manuel Juri.

Sonido: Lautaro Schurjim - Luciano Marani - Victoria Goldy.
Montaje: Diego Pratto.

Sinfónica
Autor: Taller de cine UNL
Fecha de realización: 2015-05-27
Descripción: El laborioso trabajo de preparación de la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe, y la plenitud del Concierto, bajo la dirección de Alejandra Urrutia.
Dirección: Raúl Beceyro.
Asistentes de dirección: Marilyn Contardi.
Asistentes: Luciano Giardino - Fernando Zingerling - Aldana Badano.
Fotografía: Diego Pratto.
Cámaras: Diego Pratto.
Sonido: Iván Paciuk.
Montaje: Raúl Beceyro - Diego Pratto.

Momentos musicales
Autor: Taller de cine UNL
Fecha de realización: 2017-05-27
Descripción: *Momentos musicales* de Marilyn Contardi es un film sobre el Instituto Superior de Música de la UNL, que muestra diversos aspectos de sus actividades: la enseñanza de la música, con la pasión de profesores y estudiantes y la música habitando todo el edifico del Instituto de Música. Cómo se aprende a enseñar música y a ser un músico.
Dirección: Marilyn Contardi.
Fotografía: Diego Pratto.
Cámaras: Diego Pratto.
Sonido: Iván Paciuk.
Producción: Raúl Beceyro.
Montaje: Marilyn Contardi - Diego Pratto.

El audiovisual en los procesos de enseñanza contemporáneos

Cinema e escola em suas multiplicidades

EDUARDO DE OLIVEIRA BELLEZA
Universidad Estatal de Campinas

Resumen

As imagens passam cada vez mais a solicitar de nós educadores a invenção de novos processos educativos. Com frequência elas nos arrastam as fronteiras do saber, nos fazem vislumbrar outras porções de conhecimentos ainda pouco estáveis (ainda bem). Há muitos riscos na relação entre escola e imagens, sobretudo, se tomarmos imagens a partir das produções jovens, com seus celulares portadores de câmeras, disseminadas em redes sociais engajando desejos vários que, ao mesmo tempo perturbadores a orden instituída da escola, inventores também de outras formas de pensar, instalador de questões ainda sem respostas, evidenciando medos e estratégias de controle. O trabalho que quer se apresentar versa sobre uma pesquisa brasileira de doutorado, realizado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, em que buscou-se experimentar o cinema documentário de Eduardo Coutinho em uma escola público de ensino básico municipal. Nesse trabalho desejamos expor alguns percursos educativos vivenciados em uma oficina de produção audiovisual, que, além de um filme produzido acerca de como as regras são criadas na escola, também um diário de campo que articula trajetórias educativas que sugerem algumas perguntas para a relação cinema e escola na contemporaneidade. O projeto cineclube na escola é engajado pela rede internacional de pesquisas Geografias, Imagens e Educação, e investiga a relação cinema e escola a luz da filosofia da diferenças, sobretudo, através dos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

As imagens passam cada vez mais a solicitar de nós educadores a invenção de novos processos educativos. Com frequência elas nos arrastam às fronteiras do saber, nos fazem vislumbrar outras porções de conhecimentos ainda pouco estáveis (ainda bem). Há muitos riscos na relação entre escola e imagens, sobretudo, se tomarmos imagens a partir das produções jovens, com seus celulares portadores de câmeras, disseminadas em redes sociais, engajando desejos vários que, ao mesmo tempo perturbadores da ordem instituída da escola, inventores também de outras formas de pensar. Processos que instalam questões ainda sem respostas, evidenciando medos e estratégias de controle por parte de quem deseja a ordem como fim último da educação. O trabalho que quer se apresentar versa sobre uma pesquisa brasileira de doutorado intitulada *Quando Cinema e Escola Formam Um Povo*[1], sendo realizada em sua fase final na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, em que buscou-se experimentar o cinema documentário de Eduardo Coutinho em uma escola pública de ensino básico municipal da cidade de Campinas-SP. Aqui desejamos expor alguns dos percursos educativos vivenciados em uma oficina de produção audiovisual, que, além de ter chegado a um filme produzido, acerca de como as regras são criadas na escola, também se fez através de um diário de campo que articulou outras trajetórias educativas em torno da relação do cinema com a escola. Nossa atuação vem se dobrando com uma lei aprovada no Brasil, em que estabelece a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em todas as escolas do país[2]. Fazendo frente ao desafio de regulamentar e discutir melhor esse dispositivo legal nas escolas, a prefeitura municipal da cidade de Campinas-SP decidiu criar o Programa *Cinema & Educação: a experiência do cinema na Educação Básica municipal,* com a finalidade de criar cineclubes em escolas de educação básica, para experimentar o cinema em suas dimensões de ver, fazer e conversar. Diante deste programa e da enorme contribuição que ele desenvolve enquanto política pública em educação, nos instalamos em uma das escolas participantes, realizamos uma oficina e procuramos extrair algumas reflexões importantes.

---

[1] O trabalho é orientado pelo Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior e faz parte de um conjunto de pesquisas que vem atuando no programa *Cinema & Educação: a experiência do cinema na Educação Básica municipal*, da Secretaria Municipal de Educação de Campinas, desenvolvido em parceria com o Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO), e que se encontra atualmente em seu segundo ano de implementação. O trabalho ainda conta com uma bolsa de pesquisa de doutorado concedida pela CAPES.

[2] Lei 13.006/14, que estabelece que a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.

A escolha em atuar numa escola para a criação de um cineclube já era um desejo nosso e de nosso projeto de doutorado, antes mesmo desse vínculo com o Programa. Como aporte inicial contávamos com a possibilidade de atuar numa escola que já havíamos sido recebidos (EMEF Elza Pellegrine de Aguiar),[3] lá iniciamos um trabalho de conhecimento do grupo docente e discente, dos projetos em andamento e dos desejos da escola em torno do cinema. Chegamos ali por volta de março de 2016, devido a um convite feito pela equipe gestora. Ficamos ali por cerca de sete meses, com encontros que em geral aconteciam a cada quinze dias, realizamos um trabalho com exibição de trechos de filmes do cineasta Eduardo Coutinho[4]. Discutíamos formas de filmar e a política desse diretor em torno do documentário, aos poucos os alunos e professores iam revelando questões específicas daquele lugar e da vida que ali pulsava, produzimos um curta metragem e experimentamos conversas e escritos em torno da arte, da educação. Inicialmente tomamos contato com um desejo dos professores: estimular o debate sobre cidadania com alunos de nono ano (+- 14 anos), a partir de filmes que contribuíssem para algumas questões, tanto sobre o tema quanto ao próprio cinema — algo que encontrava território naquilo que tradicionalmente já é um hábito dos cineclubes por aqui (ver e conversar sobre filmes, atravessados por um tema central). O que fizemos foi desviar um pouco esse desejo inicial dos professores para um esquema mais aberto: 1) assistir trechos de filmes (em lugar de filmes inteiros); 2) conversar sobre o que assistimos, traçando ligações com questões do cotidiano daquela escola; 3) produzir vídeos a partir dessas questões, engajados no documentário como forma de criar imagens; 4) conversar sobre essas produções.

O grupo era formado por mim, os dois professores que nos acolheram e cinco alunos de nono ano. Uma aluna foi transferida da escola logo nos primeiros encontros, e outro aluno não quis mais participar — a direção da escola retirou o aluno por um tempo da oficina por questões disciplinares, ele até retornou em um encontro mas logo depois não seguiu mais adiante. Nossos encontros ocorriam num laboratório de informática, equipado com data show, computador, equipamento de

[3] Essa é escola piloto do projeto de cineclubes. Nela, não só a minha oficina foi desenvolvida, mas também uma oficina aplicada com os professores, ministrada pelo Prof. Dr. Carlos Miranda com apoio de diversos pesquisadores do grupo OLHO. Ainda que essa oficina tenha ocorrido de maneira bastante distinta das demais, as experimentações vividas ali serviram de baliza para formulações e apostas em trabalhos com outras escolas da Rede Municipal de Campinas-SP.

[4] Eduardo Coutinho é um importante documentarista brasileiro, conhecido mundialmente por sua originalidade com a linguagem do documentário. Tinha como marca realizar filmes que privilegiavam as histórias de pessoas comuns, alguns deles estão disponíveis no youtube, intitulados: 1984: Cabra Marcado para Morrer - sobre um líder camponês assassinado em 1962; 2002: Edifício Master; 2007: Jogo de Cena; 2015: Últimas Conversas (póstumo).

som e ar condicionado. Além disso, eu dispunha de uma *handcam* (de meu uso particular) e dos celulares dos participantes. Os computadores da escola não possuíam um editor de imagens, fato que nos levou a tomada de decisões importantes — a edição era feita em meu computador, eles me diziam como queriam que fosse e eu tentava atender, completando com desejos meus também (afinal, me colocava também como participante). Haviam algumas câmeras de uso da escola, no entanto, elas não eram possíveis de serem utilizadas, por não funcionarem adequadamente. Esta era a estrutura material e humana da oficina. Possuía rachaduras e desajustes, oscilou entre seguras decisões e instabilidades; por elas passam talvez as melhores coisas a serem escritas.

Desta oficina produzimos dois materiais distintos: um conjunto de imagens que gerou um filme[5] produzido pelos participantes da oficina (incluindo o pesquisador-oficineiro), e um conjunto de anotações escritas num diário de campo que se desdobraram em cartas escritas para personagens fictícios, que buscam introduzir observações e questões acerca dos processos vividos, além de incidir sobre a escrita uma carga fabulativa. Gostaríamos que os leitores fizessem o movimento de primeiramente assistir ao filme, e, posteriormente, seguir a leitura de uma carta por nós selecionada com a finalidade de colocar no centro da discussão a oficina, como uma aposta educativa para trabalhar com cinema na escola.

Carta enviada a um amigo surfista, com registros do diário de campo dos dias 30 e 31 de março de 2016

Gostaria que o amigo observasse minhas anotações e comentasse como quiser. Não darei pistas, apenas esses escritos soltos (é possível que relacione com algumas de nossas antigas conversas). Sinta-se a vontade para criticar, opinar e sugerir. Estou ansioso por suas impressões.

Rascunho do pré-encontro na escola Elza Pellegrini de Aguiar 30/03/2016.

A partir de trechos de um filme de Eduardo Coutinho conversar com os participantes da oficina sobre as impressões deles acerca dos métodos do diretor, das

[5] Este filme está disponível no Link <https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=F8JqW-VRC_o>. Solicitamos que não compartilhem o link, pois ele é de propriedade da escola e da pesquisa em curso, implicando questões éticas ainda em negociação.

imagens no filme, das questões que eles possam suscitar-ligar com a escola. Perseguir a questão "o que é uma oficina?".

Filme ***Theodorico, imperador do sertão (1978)*** *escolhido para o primeiro encontro.*

Talvez eles coloquem questões interessantes a partir da relação com o personagem Theodorico e a escola.

"De todos os personagens que Coutinho filmou até hoje, Theodorico é o único que pertence à Elite brasileira." (LINS, 2007, p.23).[6]

" ... um movimento em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer 'entender' as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão ..." (Ibid.,p.23).

** esquecer de si para escutar o outro (o espaço), isso pode ser bom para a escola?*

" O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo." (Ibid., p.24). Este seria o principal dispositivo[7] *de Coutinho? Fazer do personagem um intercessor para dirigir a câmera. Deixá-lo no comando, deixá-lo no poder de produção das imagens (o que pode ou não ser filmado). O filme nasce na montagem, é na montagem que Coutinho dá o tombo no Major.*

Trechos pré selecionados: (min. 17 a 25; min. 29 a 45; min. 47:50 até o fim).

Primeiro encontro 31/03/2016.

Perguntei se eles conheciam Eduardo Coutinho. Me responderam que não. A partir do filme escolhido nós conversamos muito, apontando coisas que os participantes achavam interessantes. Indicando um pouco da história do diretor e de seus principais filmes.

Um dos alunos (E) disse: "ele deixa o cara falar a vontade, e não se sente mal por isso".

---

[6] Nota do pesquisador. Consuelo Lins trabalhou com Coutinho em *Edifício Master* (2003).

[7] Nota do pesquisador. O conceito de dispositivo aqui é utilizado em consonância com a definição de *estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo*, formatado por Cezar Migliorin em um artigo: "O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio." Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acessado em: 12/06/2017.

Uma das alunas (N) colocou: "como pode? o cara [o major] é um baita machista?"

Passei boa parte da conversa indicando, provocando, me colocando na posição de professor que conhece o trabalho de Coutinho, que pode dar aos participantes condições de acessar questões no filme (uma falta de tranquilidade, misto de ansiedade de minha parte).

Gostaria que eles tentassem exercitar com as câmeras dos celulares algumas imagens. Mas não deu tempo. Preciso falar menos e deixá-los experimentarem mais. Falei demais.

Eles saíram (em pares) para alguns exercícios com celulares: tentar entrevistar alguém na escola, testando algumas formas de filmar que eles tinham identificado no filme.

Exercício um

Faxineiras, cozinheiras, crianças, sendo filmadas a partir de perguntas vagas.

Por que vocês escolheram entrevistar essas pessoas?

(M): "Porque elas poderiam dizer coisas inesperadas."

Exercício dois

Filmam dois garotos pequenos (+- 7 anos), em Plongee. Os meninos estão tímidos e falam pouco para a câmera. Notei a dificuldade deles diante do silêncio dos personagens.

(E e G): "Ah, eles não falam direito. Ficou ruim."Eu pergunto por quê? (E e G): "Sei lá, acho que ficaram com vergonha."

A percepção de que nos filmes de Coutinho os personagens falam de um modo interessante parece ter sido um primeiro contato com o estilo desse diretor. Apesar disso não ser apontado por mim no primeiro encontro, eles se conectaram a fala. Querem fazer falar os as pessoas no exercício. Potências do doc na escola.

Exercício três

Duas alunas (N e C) entram na sala dos professores com um celular filmando e perguntam a um grupo que lá se reuniam: "Posso fazer uma pergunta? Como é trabalhar aqui?" Silêncio constrangedor de dez segundos, até que uma professora responde: "É bom trabalhar aqui, por causa das pessoas bacanas."

Em sala, assistindo o trecho, apareceu a questão de como seria entrevistar só a professora que falou? Perguntar a ela por que ela respondeu aquilo. Perguntar mais detalhes sobre trabalhar naquele lugar. Como seria entrevistá-la se ela estivesse sozinha? Gostamos (alunos + pesquisador) de pensar nisso.

Fim do dia. Despedida. A professora que acompanha a oficina chega em mim e me fala: "é possível que eles tenham associado algum professor ao major Theodorico, mas isso ainda não está claro". Eu respondo que senti que eles buscaram a palavra, que queriam fazer falar.

Criamos um grupo no Whatsapp para que eu pudesse acompanhar melhor algumas questões dos estudantes, indicar algumas entrevistas de Coutinho no Youtube, enfim, poder sugerir coisas interessantes relativas ao cinema enquanto não estou na escola (já que voltarei só daqui a quinze dias).

O que é uma oficina?:[8] Resposta de um amigo surfista acerca dos registros acima

Fala brother, beleza? O que você me envia é instigante, sobretudo pela pergunta"o que é uma oficina?", vamos lá! Está claro, pelo menos para mim, que há uma vontade sua de se desfazer da posição de professor — daquele professor mais tradicional, o qual nós dois por termos estudado no mesmo colégio nos lembramos muito bem (o professor que transfere aos alunos aquilo que ele acredita que não se sabe e que precisa ser conhecido por todos). Sinto que transferir saberes aos outros não é a sua onda.

É difícil definir um plano de trabalho, né? Quando fazê-lo parece uma perda da potência com toda carga de casualidade que virá. Prefiro pensar na oficina como um processo que vai criando um corpo de confiança entre os participantes e permitindo o que vier, tipo deixando rolar, saca?. Mas, não dá para simplesmente chegar lá e ver o que acontece, man. Tem que ter uma estrutura mínima, tipo uma embarcação, tá ligado?Para poder iniciar uma entrada numa corrente, para gerar algum balanço.

Como fica nítido em seu relato você cai na armadilha de falar demasiadamente sobre o filme que escolheu para o primeiro encontro — me lembrei que você sempre fazia isso comigo, e eu sempre lhe disse que era tornar o cinema uma experiência muito acadêmica (risos). Era como se você acreditasse que por estar levando um diretor fora do repertório audiovisual deles, você tivesse que dar mais elementos para sustentar seu projeto de cineclube. Se eles dissessem "não gostamos e queremos outra

[8] No capítulo de minha dissertação de mestrado intitulado *O papel do professor militante/ intercessor: saber alguma coisa só serve enquanto ferramenta para enfrentar a diferença*, detenho-me acerca da oficina como algo que busca mais do que ensina. BELLEZA, E. *Desacostumar os olhos: experimentando (em) vídeos/espaços/poesias*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2014. Nesse sentido é importante destacar que para essa pesquisa o termo oficina refere-se a processos de experimentação com imagens, num contexto de composição com acasos, desvios e problemas.

coisa", vixi! Seu projeto inicial estaria arruinado (o que seria muito interessante para mim, que admiro seu trabalho e gosto de ver você desviado). Você tentou seduzi-los através da fala (típico de um educador), saquei isso. No fim, me pareceu que eles gostaram e te aceitaram.

Quando o elemento da produção é parte do cineclube, várias são as novas composições que atravessam o ver e o conversar com as imagens. Isso tem sido frequente em sua busca e é algo que você já me contou em outras cartas. Por exemplo, o fato da juventude estar imersa em um universo de produção imagética conectada com a mídia e com o cinema de massas, mas também com plataformas de difusão rápida, de circulação ampla, produções associadas às redes sociais e expectativas diversas sobre recepção. Os jovens são sedentos por produzir imagens, a galerinha tá surfando com o celular (risos). Mas não só, eles também desejam acompanhar essas produções na internet, ao mesmo tempo que são constantemente educados a perceber as imagens como representação, entretenimento, publicidade, verdade.

Deve ser comum em oficinas com audiovisual um cuidado com a produção, tipo municiar tecnicamente os caras pra depois eles fazerem. Tipo assim, quando ensino uma criança a surfar também fico bolado em passar alguma técnica, ainda que na prática o que eu veja é uma composição corporal com a água, sem que uma técnica pré-definida seja fundamental para sustentar a experiência com a água. Isso é algo importante pra você pensar, brow. Você perde (talvez) um bom tempo tagarelando pros caras, buscando ensinar sobre o diretor que pesquisa. Há dúvida sobre encontrar a medida certa entre conversar e experimentar mais, isso aparece logo de início como um problema a se enfrentar. Para sua sorte, mano, muito tempo havia para outros arranjos e novas tentativas.

Imagino que seu trabalho com a oficina na escola aconteceu no contraturno dos alunos — algo que deve diminuir consideravelmente o número de participantes (pensei isso devido você citar poucos deles). Com um grupo reduzido você perde na quantidade de pessoas, mas ganha na concentração e na conversa sobre as produções e seus riscos. Muitos participantes significam muitas produções e quase sempre não se consegue conversar muito — aqui quando dou uma oficina de surfe para crianças sempre defino no máximo quatro participantes, o mar é muito danger, exige respeito e coragem, tem que ficar bem sintonizado, imagino que seja assim também com a câmera e com tudo que ela envolve na escola. Deve ser osso esse lance de filmar num espaço tão vigiado, né? Louco isso.

Ao longo de seu trabalho você pode ver e rever várias vezes as produções dos participantes (me lembro de você falar disso em algum momento). O que não te aliviou de tensões, brigas, paradas para ter que conversar e ajeitar as coisas.

Normal. Assim é uma oficina. Poucos participantes não significa mais controle mas certamente envolve uma intimidade necessária, de observador que interage e faz boas intervenções. Grupos maiores talvez exijam uma estrutura maior (mais oficineiros, mais equipamentos, mais documentos para assinar). Sei que isso você não curte muito.

A escolha do primeiro filme foi ótima, man. Pensei por um momento que você com sua mania de historiador quisesse começar por um dos primeiros filmes do Coutinho, e depois ir trazendo produções mais recentes, pensei isso porque você começa com um filme da época que ele trabalhava na Rede Globo (1978). Imagino você fazendo isso (risos). Uma aposta para que depois pudesse fazê-los notarem diferenciações nos modos filmar ao longo de outros filmes. Acredito não ter sido esse o caminho que se desenrolou, ao contrário, a força desse filme aparece nas relações possíveis que ele faz com situações que ali na escola acontecem, mas que você talvez ainda não as conhecia. Me parece um bom filme para os guris lhe apresentarem o lugar deles — fui assistir o filme depois de sua carta e tudo nele ganhou novos sentidos para mim, aliás, muito bom eu poder revisitar filmes que já vi, animado pelo seu trabalho. Isso sugere um bom material para a produção de documentários na escola, né?

Uma oficina pode ser o quer que queiramos, man, a depender do que se busca, tá ligado? Você buscava muito pouco, ainda que a força disso estivesse menos nas quantidades e mais nas intensidades: assistir filmes de Coutinho e ver o que virava em termos de produção de imagens e conversas. A oficina é um local de experimentação de processos, acho que é isso, mas, mesmo assim, alguma estrutura navegante é necessária e almejável. A oficina como uma embarcação (uma prancha) que a gente habita temporariamente. O tipo de embarcação dá a capacidade de flutuação, isso importa, mas, o balanço e a deriva estão por conta do oceano. A espera de uma corrente ou mudança no tempo para seguir um fluxo é um saber-paciência importante, meu velho. Me lembro de ler em algum livro de filosofia algo sobre o surfe, acredito que faça alguma conexão com sua questão sobre o que é uma oficina: "Os surfistas dizem: concordamos totalmente, pois, o que fazemos? Estamos sempre nos insinuando nas dobras da natureza. Para no´s, a natureza e´ um conjunto de dobras mo´veis. No´s nos insinuamos na dobra da onda, habitar a dobra da onda e´ a nossa tarefa." (me perdoe a falta de norma para a citação, não estou adequado)[9]*. Concordo. E acho que o surfe é uma boa pista para você entender melhor sua oficina. Sua oficina flutuou e, em algum lugar na sua memória ela ainda flutua.*

[9] Nota do pesquisador. PARNET, C. Abecedário de Gilles Deleuze. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acessado em 03/04/2017.

Não deixe de olhar por entre os buracos de sua embarcação, não deixe de notar os sentidos e as conexões que ela realizou com aquilo de mais frágil que a fez existir. Espero poder ter ajudado em alguma coisa, afinal de contas, sou apenas um surfista interessado em educação.

Não temos como deixar de expressar o contentamento frente a gama de problemas vários experimentados pela oficina. Eles nos empurram a pensar. Aqui podemos trazer alguns, como forma de dispor ao leitor aquilo que nos forçou a pensar e buscar maneiras de compor arranjos possíveis. Por exemplo, resgatando a impossibilidade de lidar com as identidades pessoais dos personagens na escola, e como isso nos obrigava a pensar para fazer um filme de entrevistas — algo que nos sugere uma ética e uma estética com as imagens que é própria daquele lugar-escola em que atuávamos. As cabeças cortadas formam uma solução estética que tenta enfrentar um limite — não identificar adolescentes através da imagem, uma vez que isso possa causar certos constrangimentos legais para a escola e para a pesquisa—, um vazio momentâneo que nos fazia perguntar "e agora?", "como será possível manter os personagens sem que eles fossem identificados pelos espectadores?". Mais do que isso, esse problema nos fez ter que negociar um saber que não existia e que nos chegava em forma de pergunta — a princípio, a direção não esteve confortável com o fato de pessoas ligadas a escola aparecerem num filme, falando sobre a instituição e as regulações dela. Não queríamos adotar tarjas negras sobre os olhos, de modo a colar sobre eles uma estética que a TV já utiliza como forma de criminalizar certos personagens, ou gravar objetos no lugar dos personagens enquanto falavam, como forma de fazê-los passarem num outro conjunto de signos que não os de seu próprio corpo. Cortar um pedaço do rosto foi algo que surgiu não me lembro como, mas foi em alguma de nossas conversas. Isso nos faz acreditar ser possível surgirem proposições éticas e estéticas no processo. Daí vem uma pessoa que assisti ao filme e coloca um outro traço, dizendo "ah, legal, isso chama a atenção para as bocas e gestos do rosto, me lembrou um desenho animado". Não é simples isso. Também não acreditamos em respostas que apontem "Ah, então tudo pode? Tudo vale?". Ao contrário, nada pode, até que enfrentemos o que se sabe nos limites desse saber. O fato é que são meros detalhes as ações que nos fazem pensar e escapar, nossas intervenções são mínimas, e a oficina permitiu isso por ser algo que não queria realizar um grande feito, mas negociar possibilidades.

Um outro momento importante foi o das filmagens sem a minha presença. Os alunos e alunas munidos de minha câmera pessoal —já que não haviam outras—, tendo que negociar com os colegas, com as autoridades escolares, com um olhar de enquadramento e dramaticidade sobre o espaço que os forçavam a terem que

pensar como filmar. Quando a câmera filma um aluno colando na prova e os realizadores aprovam, dizendo "queremos isso!", é o máximo, porque ali eles fazem um corte sobre uma situação que é cotidiana pra eles, ligando a situação ao cinema. Ou mesmo a condução das entrevistas, momento em que valiam-se de um conhecimento prévio através dos filmes de Eduardo Coutinho e de nossas conversas, mas que não era possível de ser mimetizado — dado que os filmes se dão contextos distintos, segundo outras regras e intenções. Eles se questionavam a todo momento: "como Coutinho consegue fazer os caras falarem?", e se alternavam nas questões, se observavam nos modos variados de ação com as perguntas, buscavam criar seus próprios estilos. É eles escutando o lugar que vivem e produzem com um corte cinematográfico. É claro que os filmes importavam enquanto referencial importante, mas, aos poucos, a câmera ganhava pelas mãos deles singularidades de jovens cineastas. Como diria Coutinho sobre o que faz o documentário: "Para mim, documentário é escavar." (COUTINHO apud CONTRACAMPO, 2013, p.283). Escavar o espaço escolar, escavar com a câmera, escavar o próprio documentário para encontrar esses vazios que nos fazem sair de um fluxo e entrar em outro. O próprio desassossego atribuído pela/com presença das imagens e da produção delas, como algo que dispõe tensões, escolhas, embates, tempos diversos, deslocamentos criados, multiplicidades dos encontros entre escola e cinema. Viver cinema na escola é lidar na intensidade de algo que não se conhece *a priori*, que se realiza na/pela/através da experimentação, com temas e formas que vão surgindo a medida que os encontros vão promovendo invenções, ajustes, apostas. Nesse sentido é que ele torna-se também um ato político. Ou seja, de engajamento com uma ideia de educação pautada por encontros com aquilo que não se espera. Uma política com as imagens e com a educação, em que se produzam diferenças, seja nos meios de se efetivarem — através de dispositivos móveis, numa dimensão ética que é própria daquele lugar, e que, portanto, nos forçam a outras formas de enquadramento e divulgação — seja nas variações que elas inventam para que outras trajetórias possam existir — que passam a compor a constelação em processo nas/pelas conexões que se realizam. A produção de imagens na escola longe de atenuar qualquer tipo de problema investe sobre eles, age com eles como se fossem uma terra fértil para que outras possibilidades possam se dar. Ou, como nos diz Bergala (2008) "Poderíamos dizer, seguindo o texto de Godard: a arte não se ensina, mas encontra, se experimenta, se transmite por outras vias além do discurso do saber, e às vezes mesmo sem qualquer discurso." (BERGALA, p. 31, 2008). Esse fazer artístico só é possível se houverem bons encontros na escola, encontros que desassossegam, encontros com vazios repletos de intensidades,

éticos e ardentes. É preciso chamarmos a atenção para esses encontros no trabalho de pesquisa, justamente por aquilo que eles fazem emergir de estranho, de desajuste, de diferente. Gostaria de finalizar este texto com uma reflexão que pode fazer algum sentido: pensar a produção de documentários na escola como uma experiência *menor* em educação. No rumo dessa proposição finalizo de vez com o retorno de uma pergunta e ainda sem uma resposta: como fica a escola e o cinema quando se encontram?

Bibliografía

Bergala, Alain. A hipótese-cinema: Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro da escola. Rio de Janeiro: Booking; cinead-lise-fe/ufrj, 2008. 210 p. Adriana Fresquet (org).

Contracampo. Sobre Edifício Master. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 283-298.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Tradução de Julio Catañon Guimarães.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. 184 p. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. São Paulo: 34, 2012. (Vol.5). Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa.

Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

El lenguaje audiovisual: un nuevo paradigma. Construcciones y aprendizajes

VALERIA SIMICH
Instituto Superior de Educación Técnica Nº 18

Resumen

Nos enfrentamos a un nuevo paradigma: el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Dentro de este, el lenguaje audiovisual, que posee una estructura propia, es fundamental para comprender las modificaciones en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Es necesario construir una nueva forma de producir conocimiento donde las imágenes audiovisuales sean producidas, leídas y utilizadas y donde el observador- productor se posicione en un nuevo lugar.

Dentro de las aulas, es fundamental enfatizar en el uso crítico de los medios de comunicación como búsqueda de información e instrumento de investigación y de aprendizaje. Se debe resignificar esa información y convertirla en nuevos conceptos y corresponde fomentar la utilización de presentaciones animadas, videos, fotorreportajes, programas televisivos, creación y mantenimiento de blogs, entre otras formas audiovisuales.

De esta manera, lo audiovisual no es visto más como un recurso o una herramienta sino como una nueva forma de comprender y aprender el mundo.

Se debe recalcar que el componente auditivo y visual colabora en explicar eficazmente ciertos temas inscriptos en la currícula. Por su alto grado de representatividad, los estímulos audiovisuales, generalmente, influyen más fuertemente en el espectador y, se relacionan con una nueva forma de aprender, que conecta múltiples significados y permite adaptarlos a distintos contextos.

Por ello, se hace imperioso el diseño de nuevas estrategias didácticas, que involucren lo audiovisual y que nos acerquen a instancias de aprendizajes significativos.

Introducción

Nos enfrentamos a un nuevo paradigma: el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Dentro de este, el lenguaje audiovisual, que posee una estructura propia, es fundamental para comprender las modificaciones en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Es necesario construir una nueva forma de producir conocimiento donde las imágenes audiovisuales sean producidas, leídas y utilizadas y donde el observador-productor se posicione en un nuevo lugar.

Dentro de las aulas, es fundamental enfatizar en el uso crítico de los medios de comunicación como búsqueda de información e instrumento de investigación y de aprendizaje. Se debe resignificar esa información y convertirla en nuevos conceptos y corresponde fomentar la utilización de presentaciones animadas, videos, fotorreportajes, programas televisivos, creación y mantenimiento de blogs, entre otras formas audiovisuales.

De esta manera, lo audiovisual no es visto más como un recurso o una herramienta sino como una nueva forma de comprender y aprender el mundo.

Se debe recalcar que el componente auditivo y visual colabora en explicar eficazmente ciertos temas inscriptos en la currícula. Por su alto grado de representatividad, los estímulos audiovisuales, generalmente, influyen más fuertemente en el espectador y, se relacionan con una nueva forma de aprender, que conecta múltiples significados y permite adaptarlos a distintos contextos.

Por ello, se hace imperioso el diseño de nuevas estrategias didácticas, que involucren lo audiovisual y que nos acerquen a instancias de aprendizajes significativos.

Lo audiovisual en la educación

Defino al aprendizaje como el establecimiento de espacios de diálogos y encuentros, que estén acompañados de reflexión y que los seres humanos vamos realizando a lo largo de nuestra vida. Y que, además, se relaciona con otros conceptos y prácticas como la asimilación, el procesamiento, la relación y los recorridos transitados.

En este proceso, la escuela cumple un papel fundamental: guía, brindando una metodología didáctica específica con herramientas propias. Crea un conocimiento, vínculos y garantiza una trayectoria escolar. Nuestro rol como docentes es clave para que esto ocurra: ya que el encuentro entre distintas generaciones es prioritario

para que ese aprendizaje aporte a una educación de calidad, para generar cambios, acercar miradas y abarcar diversas realidades, intereses y saberes.

En Argentina, el Consejo Federal de Educación dispone:

> Tal cual lo establece la Resolución 84/09 del CFE, la Educación Artística tiene una importancia fundamental en el nivel para el desarrollo de capacidades de producción y análisis crítico, comprometiendo fuertemente la comprensión de las diversas formas de comunicación y expresión de las manifestaciones artísticas contemporáneas, entre las cuales intervienen las nuevas tecnologías. De manera que, más allá de los cuatro lenguajes artísticos con mayor presencia en el sistema educativo, reviste especial significación el abordaje de contenidos vinculados al lenguaje audiovisual y al multimedial.[1]

De esta forma, considero a las artes audiovisuales como un campo donde dominan ciertos conocimientos particulares que se manifiestan a través de una práctica artística contextualizada y que permite la construcción de una relación enseñanza-aprendizaje.

Se hace necesario promover la educación estética de estas artes como elemento estructurador de la personalidad en los aspectos intelectuales, morales y espirituales.

Debido a que fomenta la formación de la sensibilidad individual y contribuye a la asimilación, comprensión y dominio del hecho audiovisual en tanto lenguaje de comunicación.

En el entorno educativo es fundamental facilitar la adquisición de un lenguaje audiovisual a través de la imagen y reconocer las matrices histórico-culturales que la atraviesan.

Los estudiantes deben participar en procesos de producción que favorezcan la reflexión sobre los mismos.

Como docentes debemos diseñar actividades de aprendizaje que promuevan un empleo educativo de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación), donde lo audiovisual cobra una real visibilidad e importancia, y no sólo como fuente de entretenimiento. Así, como organizar el trabajo con estas TIC de manera colectiva y a partir de la toma de decisiones, la exploración y la discusión grupal.

---

[1] Consejo Federal de Educación (2009). Resolución 84/09. Anexo I. Lineamientos políticos y estratégicos de la educación secundaria obligatoria.
http://www.me.gov.ar/consejo/resoluciones/res09/84-09-anexo01.pdf (última consulta: diciembre de 2017).

El lenguaje audiovisual nos habilita por su alto grado de representación a explicar cualquier tema en diversas disciplinas y ese tipo de representación tan completa que puede percibirse por distintos sentidos genera otro tipo de comprensión.

Además de generar múltiples significados en el espectador, genera identificación con los personajes, situaciones y conflictos.

Las TIC en la educación

Flavia Terigi menciona que "el aprendizaje escolar esta ordenado por un cronosistema; ordenamiento del tiempo que establece etapas de la vida para ir a ciertos niveles escolares, ritmos de adquisición de los aprendizajes, duración de las jornadas, las horas, ritmos de evaluación".[2]

Frente a la necesaria adaptación a la diversidad de estos tiempos, que conlleva cambios curriculares e implica ciertos riesgos educativos, el aprendizaje monocrónico que señala Terigi, está en "crisis": no se puede sostener una secuencia única de aprendizaje.

Como todos los actores necesitan desarrollar sus saberes pedagógicos y didácticos se hacen necesarias múltiples cronologías de aprendizaje (policronía).

Como ocurre ello: la escuela necesita expandirse, buscar nuevas formas de alfabetizar.

Las TIC permiten realizar diversas tareas, el acceso al trabajo de cada alumno de forma ilimitada y directa y el aprendizaje ubicuo, pudiendo realizarlo en cualquier momento y lugar. Facilitan el trabajo en equipo y crean una nueva forma de investigar, de aprender y hacer. Construir un nuevo esquema de trabajo y también, un nuevo paradigma: se trabajará a través de proyectos, con contenidos educativos digitales, con entornos de publicación y redes sociales a través de un trabajo colaborativo.

César Coll menciona sobre esto que "la novedad, en definitiva, reside más bien en el hecho de que las TIC digitales permiten crear entornos que integran los sistemas semióticos conocidos y amplían hasta límites insospechados la capacidad humana para (re)presentar, procesar, transmitir y compartir grandes cantidades de

[2] EPS, Clase 3, Flavia Terigi (2016). Especialización Docente de Nivel Superior en Políticas y Programas Socioeducativos. Instituto Nacional de formación Docente.

información con cada vez menos limitaciones de espacio y de tiempo, de forma casi instantánea y con un coste económico cada vez menor".[3]

Es decir, se generarán nuevas formas de aprendizaje donde será necesario el conocimiento tecnológico pedagógico disciplinar, con la intersección de dichos saberes: desde la toma de decisiones hasta la puesta en práctica, para poder enseñar con las nuevas tecnologías.

Las TIC nos ofrecen no solo la construcción de un nuevo paradigma, también nos brindan material y programas educativos, los cuales pueden ser usados con una finalidad didáctica, informativa, motivadora e innovadora.

El otro concepto sobre el que me gustaría rondar este análisis es el de conectividad: todos los elementos tecnológicos que se plantean parten de esa palabra, de estar conectados: las computadoras, los celulares, pero también la palabra, el cara a cara y los textos escritos.

Los docentes nos debemos plantear como incorporar todo esto en la currícula y como trabajar con ellos. No considero que las nuevas tecnologías excluyan a las formas de enseñanza tradicionales, sino que las modernizan.

Salirse del esquema de la tiza (o el fibrón) y del pizarrón, como así también del docente frente a un curso que escucha y, en ocasiones, contesta, son los principales desafíos que se nos plantean.

En el texto "Trabajos Colaborativos" de Laura Pico y Cecilia Rodríguez, se habla de que "el acceso personalizado, directo e ilimitado permite que los estudiantes se apropien del equipo y lo transformen en su ambiente de trabajo. La ubicuidad facilita el trabajo dentro y fuera de la escuela y la movilidad dentro del aula, favoreciendo así la producción y el consumo de contenidos desde cualquier lugar".[4]

La enseñanza con tecnología implica el contacto entre individuos, la conexión de las ideas, la expansión del conocimiento, el manejo y la producción de la información y la resolución de problemas.

También abarca el manejo de herramientas y la gestión de recursos informáticos. Es construir un espacio personal de aprendizaje que abarca las redes sociales, los contenidos webs, etcétera.

Ningún contenido digital es productivo y tiene valor en si mismo, lo empieza a tener cuando se articula en una clase, en la práctica educativa. Estos contenidos

[3] Coll, César (2001). "Aprender y enseñar con las TIC: expectativas, realidad y potencialidades". En Carneiro, Roberto, Juan Carlos Toscano y Tamara Díaz. Los Desafíos de las TIC para el cambio educativo. Buenos Aires, Santillana.

[4] Pico, Laura y Cecilia Rodríguez (2011). Trabajos colaborativos. Serie estrategias en el aula para el modelo 1 a 1, Buenos Aires, Ministerio de Educación. Disponible en http://bibliotecadigital.educ.ar/articles/read/280 (última consulta: diciembre de 2017).

permiten: la multiplicidad de tareas, son editables, transferibles, amplios e hipertextuales.

El docente modifica su rol como creador de posibilidad y a través del monitoreo de la multiplicidad de saberes.

Se redefine el aula como un nuevo espacio comunicativo y de circulación de saberes. El aula aumentada presenta como contenidos: la guía, el material de lectura sobre el tema, el material de referencia para seguir leyendo, los videos y las exposiciones en video. También se relaciona con la ubicuidad y conectividad hogar/aula, esta continuidad permite una nueva relación entre los estudiantes y el conocimiento.

Construcciones y aprendizajes

Flavia Terigi sostiene, como mencione en el apartado anterior, que "nosotros tenemos que empezar a desarrollar un saber pedagógico y en particular un saber didáctico que incremente nuestra capacidad para desarrollar no un aprendizaje monocrónico sino distintas cronologías de aprendizaje".[5]

No todos aprenden lo mismo al mismo tiempo, para ello, a través de las TIC se pueden proponer actividades centradas en el descubrimiento, en el que cada alumno realiza su propio recorrido.

En esta realidad, lo audiovisual, dentro del marco de las TIC, se constituye en una construcción pedagógica con la implementación de herramientas para una más justa distribución y acceso al conocimiento.

En el caso de Argentina, esto se plasma con la distribución de las *netbook* a los estudiantes y docentes de las escuelas públicas secundarias, de educación especial y de los institutos de formación docente. Con el objetivo fundamental de acortar la brecha digital.

También, con la implementación de programas para el perfeccionamiento docente (Conectar Igualdad- Nuestra Escuela). Y la producción de contenidos digitales (Canal Encuentro y la Televisión Digital Abierta).

[5] Terigi, Flavia (2010). "Tecnologías de aprendizaje: un concepto para pensar las historias escolares". Jornada de Apertura del ciclo lectivo 2010. Santa Rosa. Disponible en: http://www.chubut.edu.ar/concurso/material/concursos/Terigi_Conferencia.pdf (última consulta: diciembre 2017).

Ante esta oferta, adquiere importancia como se seleccionan y manejan estas herramientas, soportes y dispositivos. Y cómo, a partir de ellos, construir nuevos discursos y sentidos.

Una pedagogía audiovisual debe y tiene que ayudar a comprender al estudiante el porqué de la selección de esos contenidos y convertir a ese estudiante en creador-productor de sus propios contenidos audiovisuales.

Las ilimitadas posibilidades que nos brindan las tecnologías, no pueden permitirse entrar al aula solo como una herramienta, sino que, con ellas se puede construir toda una nueva formar de enseñar y aprender que permiten generar nuevas relaciones en el ámbito educativo.

El alumno es visto de esta manera como un productor/ espectador/ usuario que puede recibir, interpretar, reinterpretar, producir y distribuir contenidos. Aprovechando que puede desarrollar lo que María Alejandra Batista menciona como "capacidad multitarea", usando dos o más objetos o medios tecnológicos al mismo tiempo.

Todos los formatos audiovisuales tradicionales: películas, series de televisión, avisos publicitarios, el videoarte y las instalaciones audiovisuales deben darle lugar e incluir a los nuevos formatos como los videos virales, los *youtubers* y los videojuegos.

Pensar lo audiovisual de esta manera nos permite incorporarlo como parte programática a nuestras clases, además de cómo recurso y herramienta. Considerando al alumno como colaborador en la construcción del conocimiento. Se apuesta, a partir de aquí, a la producción critica y no a la reproducción de contenidos.

Es lo que Nicholas Burbules denomina aprendizaje ubicuo:

> Compromete el desarrollo de nuevos modos de colaboración entre distintos lugares de aprendizaje y un renovado esquema de relaciones entre lo que los chicos aprenden en la escuela y lo que aprenden vía internet, de los medios de comunicación, de su contexto más próximo (casa, club de barrio, etc) o lejano y de la cultura popular; acortando las distancias entre todos estos ámbitos de pertenencia.[6]

El alumno que toma una fotografía o graba un video con su dispositivo móvil y que, posteriormente, edita, reproduce y publica en las redes sociales, más allá de sus destrezas tecnológicas, expone su manera de ver el mundo.

---

[6] Burbules, Nicholas (2009a). "Meanings of 'Ubiquitous Learning'", en Bill Cope y Mary Kalantizs (eds.) Ubiquitous Learning. Exploring the anywhere/ anytime possibilities for learning in the age of digital media, Champaign, IL, University of Illinois Press.

Gustavo Efron describe a los jóvenes actuales como "la primera generación que se socializa y constituye su personalidad en interacción con un medio no lineal de aprendizaje",[7] y a la institución educativa la señala que "con sus ritmos paulatinos, sus criterios de validación ligados con la racionalidad cartesiana, su organización secuencial, sus formas de socialidad, y la fuerte impronta de la cultura letrada que la sustenta, contrasta con los códigos dominantes que configuran esta cultura que traen sus alumnos".[8]

El alumno como productor puede:

- comprender la producción audiovisual visualizando videos sobre distintos temas curriculares.
- analizar y utilizar las técnicas y procedimientos propios de este lenguaje audiovisual conociéndolos y experimentándolos con programas de edición de imagen- sonido.
- incorporar en su investigación y trabajo las TIC por medio de los diferentes recursos que le proporcionen el docente y sus compañeros.
- producir trabajos audiovisuales, a través del registro y selección de imágenes y la utilización de programas de edición de imágenes y sonido.
- registrar el proceso de trabajo y compartirlo en las redes sociales.

Esto habilitará un aprendizaje donde se permita:

- promover la valoración artística y el reconocimiento del lenguaje audiovisual, a través del trabajo en equipo, utilizando como herramienta las netbooks, los celulares, las cámaras fotográficas y el software adecuado para cada etapa de producción e Internet como medio de investigación y reproducción.
- incorporar el uso de las nuevas tecnologías al trabajo en el aula y fuera de ella usando documentos colaborativos y las redes sociales como medios de comunicación.
- fortalecer el vínculo de la comunidad educativa a través de la construcción de un ambiente colaborativo con la publicación de los trabajos realizados y del proceso de los mismos a través de las redes sociales.

[7] Efron, Gustavo (2010). Jóvenes: entre las culturas cibernéticas y la cultura letrada. FLACSO.
[8] Efron, Gustavo (2010). Ib.

En este esquema de aprendizaje, los docentes debemos crear las condiciones para la circulación de saberes. Dejando de lado el mero rol trasmisor y convirtiendo el aula en una red de posibilidades.

La construcción de contenidos conceptuales, metodológicos y procedimentales que den cuenta de una pedagogía que incorpore lo audiovisual y las TIC se presentan como desafíos: al habitar la cotidianeidad también deben coexistir en las prácticas educativas.

Conceptos que también son acciones se están convirtiendo en parte de lo educativo: registrar, almacenar, editar, posproducir, reproducir y compartir son algunas de ellas.

Conclusiones

Como traté de recalcar en la exposición anterior: la mera reproducción de contenidos audiovisuales esta caduca.

Nuevos contenidos, métodos y procedimientos son necesarios para una nueva escuela, donde tanto alumnos como docentes, y toda la comunidad educativa, produzcan esta apropiación de saberes que les permitan trabajar a partir de y con un pensamiento crítico y creativo.

Las tecnologías de la información y la comunicación (aplicaciones, medios audiovisuales y herramientas) y los lenguajes que pertenecen a estas, permiten comprender y reinterpretar la realidad.

Conocer cómo se manejan estas tecnologías y cómo interaccionan deben formar parte de los contenidos educativos actuales.

Ya que no solo impregnan el ámbito educativo, sino también las actividades culturales, de ocio, cotidianas, etc. abarcando a toda la sociedad.

Como docentes debemos plantearnos una educación integral para que los estudiantes se conviertan usuarios, consumidores y productores críticos en el contexto de los medios de información y comunicación social.

Lo audiovisual inmerso en el sistema educativo puede revolucionar las formas de enseñar y aprender porque involucra todos los elementos tecnológicos, y posee un lenguaje propio, y permite una forma de interrelacionarlos y repensarlos al servicio de la educación.

Esto dentro de una coyuntura donde se hace necesario el mejoramiento de la calidad educativa, el compromiso de una educación equitativa para hacer frente a la desigualdad y promover la inclusión.

Bibliografía

Aumont, J. (1992). "El papel del dispositivo". En *La imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Batista, María Alejandra (2007). "Tecnologías de la información y la comunicación en la escuela: trazos, claves y oportunidades para su integración pedagógica". María Alejandra Batista; Viviana Elizabeth Celso; Georgina Gabriela Usubiaga; coordinado por Viviana Minzi. 1a ed. Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

Burbules, Nicholas (2009a). "Meanings of 'Ubiquitous Learning'", en Bill Cope y Mary Kalantizs (eds.) *Ubiquitous Learning. Exploring the anywhere/ anytime possibilities for learning in the age of digital media*, Champaign, IL, University of Illinois Press.

Burbules, Nicholas (2009b). "El aprendizaje y el entretenimiento ya no son actividades separadas", entrevista de Fabián Bosoer, *Clarín*, 24 de mayo. Disponible en: http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2009/05/24/z-01925084.htm (última consulta: diciembre de 2017).

Coll, César (2001). "Aprender y enseñar con las TIC: expectativas, realidad y potencialidades". En Carneiro, Roberto, Juan Carlos Toscano y Tamara Díaz. *Los Desafíos de las TIC para el cambio educativo*. Buenos Aires, Santillana.

Efron, Gustavo (2010). *Jóvenes: entre las culturas cibernéticas y la cultura letrada*. FLACSO.

EPS, Clase 3, Flavia Terigi (2016). Especialización Docente de Nivel Superior en Políticas y Programas Socioeducativos. Instituto Nacional de formación Docente.

Litwin, Edith, Mariana Maggio y Marilina Lipsman (2005). *Tecnologías en las aulas. Las nuevas tecnologías en las prácticas de la enseñanza: casos para el análisis*. Buenos Aires, Amorrortu.

Litwin, Edith (2008), *El oficio de enseñar: condiciones y contextos*. Buenos Aires, Paidós.

Pico, Laura y Cecilia Rodríguez (2011). "Trabajos colaborativos. Serie estrategias en el aula para el modelo 1 a 1". Buenos Aires, Ministerio de Educación. Disponible en http://bibliotecadigital.educ.ar/articles/read/280 (última consulta: diciembre de 2017).

Terigi, Flavia (2010). "Las cronologías de aprendizaje: un concepto para pensar las historias escolares". Jornada de Apertura del ciclo lectivo 2010. Santa Rosa. Disponible en: http://www.chubut.edu.ar/concurso/material/concursos/Terigi_Conferencia.pdf (última consulta: diciembre de 2017).

De la narrativa literaria a la narrativa audiovisual

ESTER BAUTISTA BOTELLO Y VIANEY IVONNE CONTRERAS ARROYO
Universidad Autónoma de Querétaro

Resumen

Roland Barthes en su *Análisis estructural de los relatos* señalaba que el relato está presente en todas las sociedades ya sea a través de los mitos, las leyendas, las fábulas, el cuadro pintado, el tapiz, las tiras cómicas y el cine. La ponencia revisa los modelos narratológicos que subyacen en las sagas distópicas para trazar algunas líneas de diálogo entre las narrativas míticas y las propuestas en textos fílmicos como, por ejemplo, *Divergente* (Neil Burger, 2014). El objetivo es señalar la importancia de adquirir competencias narrativas que generen una mirada crítica y analítica de estos textos fílmicos. Algunas interrogantes: ¿Cómo crear nexos entre el análisis de la imagen y el análisis narrativo? ¿Cómo acercarse a una narrativa audiovisual teniendo como precedentes referencias literarias?

Ya veréis como este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder.

Pero la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mej0r que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza.

~ Leon Tolstoi

Roland Barthes en su *Análisis estructural de los relatos* señalaba que el relato está presente en todas las sociedades ya sea a través de los mitos, las leyendas, las fábulas, el cuadro pintado, el tapiz, las tiras cómicas y el cine. La ponencia revisa los modelos narratológicos que subyacen en las sagas distópicas para trazar algunas líneas de diálogo entre las narrativas míticas y las propuestas en textos fílmicos como, por ejemplo, *Divergente* (Neil Burger, 2014). El objetivo es señalar la importancia de adquirir competencias narrativas que generen una mirada crítica y analítica de estos textos fílmicos. Algunas interrogantes: ¿Cómo crear nexos entre el análisis de la imagen y el análisis literario? ¿Cómo acercarse a una narrativa audiovisual teniendo como precedentes referencias literarias?

Ramón Breu (2013) considera que la "Literatura y el cine potencian la reflexión, sensibilizan, obligan a tomar posturas; a formarse opiniones ante una historia, un relato de vida, es como una escuela de realidades" (43). Ambas disciplinas proporcionan la posibilidad de conocer el mundo a partir de la narración de historias. Consideramos que a partir de una adecuada guía en el aula se puede propiciar la reflexión y enriquecer la competencia de análisis del texto literario y de la adaptación del mismo.

En esta fusión de las dos artes surgió no únicamente una nueva forma de escribir, como lo decía Tolstoi, sino también una nueva manera de ver y entender ambos códigos. Sin embargo, en esta interpretación durante mucho tiempo predominó el signo lingüístico sobre el signo visual, como lo señala Svensson:

> Este dominio de lo lingüístico por sobre lo visual introdujo en el estudio del cine la idea de que se aprende a leer un film del mismo modo que se aprende a leer un texto literario. Los teóricos del cine comienzan a hablar de «lenguaje cinematográfico», de «texto» y «relato cinematográfico» y centran sus estudios en la narratividad fílmica, partiendo

> de la teoría literaria. Para ellos, la concepción del cine como texto, como una unidad discursiva dotada de significación, se propone el objetivo fundamental de conocer el papel que juegan las imágenes y el sonido en el proceso de construcción del significado de la película (67).

Por su parte, Lauro Zavala (2010), al hablar de la evolución que han tenido los análisis cinematográficos apunta que:

> La consecuencia de este giro semiótico consiste en reconocer que el lenguaje cinematográfico está formado por cinco sistemas semióticos simultáneos: la imagen (heredera de la pintura, la fotografía y los medios digitales), el sonido (ligado a la música y la estética de lo cotidiano), la puesta en escena (derivada de la tradición teatral), la narrativa (inevitablemente ligada a la narratología literaria) y el montaje, que es el componente menos estudiado y el más específicamente cinematográfico.

En cualquier caso, la literatura y el cine comparten algunas estructuras, personajes, ambientes, temas o incluso diálogos, mientras que la literatura contemporánea se ha nutrido con algunas formas del cine. Pero la clave en la relación entre el cine y la literatura está en la narración, o como decía Ricardo Piglia, en el relato:

> El cine es narración, y narración tradicional. Aunque uno fracture el relato como lo hace Godard o lo onirice como hacía Buñuel, las secuencias son siempre momentos de un relato clásico. Hacen falta personajes, situaciones, conflictos, acción: el cine como género, digamos, el relato cinematográfico si se puede hablar así, esa máquina de hacer ficción que es el cine, depende del relato tradicional. (58)

El hombre, por naturaleza, tiende a narrar historias, las cuales han constituido el bagaje de la cultura oral de muchos lugares, esta oralidad ha permeado en la construcción de distintos tipos de textos. Por ejemplo, las historias de lo cotidiano o de las aventuras que ha emprendido la humanidad, ha dado pie a la elaboración de diarios de vida o de viaje, mismos que después han servido como documento histórico o literario. Las narraciones que en la antigüedad ciertos pueblos dejaron de boca en boca a sus generaciones posteriores, han confluido en los mitos y leyendas de dichos pueblos. Así, también las hazañas de los héroes de civilizaciones antiguas propiciaron la creación de las grandes epopeyas o poemas épicos. Si recordamos la teoría que desarrolló Barthes, sabemos que todo relato comparte con otros una estructura susceptible de ser analizada, la cual está integrada por unidades que po-

seen un sentido, a partir de su función. "el texto es como una galaxia de significantes que hacen desbordar las estructuras" (67).

A lo largo de la historia el ser humano ha necesitado de la ficción para entender la realidad. De esa necesidad se nutre la literatura. A partir de la lectura el sujeto atiende a su experiencia, crea su subjetividad e incluso puede transformar un conocimiento, un pensamiento o una idea, pero también puede dialogar con las tradiciones culturales. En su aproximación a la disciplina de la literatura, el individuo se ve a sí mismo, aunque de igual forma reconoce los convencionalismos que comparte con otros integrantes de su comunidad.

Por eso es importante la mirada que se ha dado al cine y a la literatura desde la perspectiva de la educación, pues más que un hecho instrumentalista, lo recurrente en los últimos tiempos ha sido dar una propia interpretación a cada lenguaje, pero entendiendo su intertextualidad.

> los métodos post-estructuralistas sostienen que cada historia es distinta porque en cada contexto de lectura se descubren o resaltan elementos distintos. Es decir, sostienen que cada contexto de lectura propicia que la experiencia estética y los presupuestos de valoración e interpretación también sean distintos (Zavala, 43).

Así es que la relación que se teje entre un texto literario y su correspondencia en texto fílmico, puede ser un excelente recurso para entender la narrativa en ambos lenguajes y así propiciar un enriquecimiento en el conocimiento significativo del alumno en pos de su desarrollo como individuo.

La serie *Divergente* está formada por cuatro libros, aunque está considerada como una trilogía, pues la trama fundamental transcurre durante la historia que se plasma en *Divergente*, *Insurgente* y *Leal*, narrada por la propia protagonista Beatrice Prior (Tris), y el cuarto libro está formado por cuatro historias alternas contadas por el personaje que la acompaña, Tobias Eaton (Cuatro). La adaptación cinematográfica está formada por tres películas, sólo que en este caso se presentaron las dos primeras entregas de la saga y la tercera se dividió en dos partes, aunque el segundo episodio de esa tercera parte no llegó a ver la luz en la pantalla grande.

Los fundamentos que sustentan este trabajo está dado por las teorías relacionadas con el análisis de la estructura narrativa, puesto que lo que nos ocupa es el análisis de la imagen literaria y cinematográfica; la manera como los alumnos interpretan dicho análisis y el resultado de la reflexión hecha. Por ello, retomamos dos trabajos de Mieke Bal. En *Teoría de la narrativa* señala que un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos, mientras que el texto

narrativo es aquel en el que un agente relata una narración. La historia es una determinada presentación de una fábula, la cual a su vez es la secuencia lógica y cronológica de acontecimientos, mismos que son causados o experimentados por actores. Uno de los conceptos más importantes de la teoría de Bal es la focalización, la cual se deriva de la relación entre los elementos presentados y el punto de vista desde el cual se presentan. Mientras que los acontecimientos pertenecen al orden de la Fábula (objetos y procesos en su relación lógica), el concepto de focalización se opone en el nivel de la Historia (el del ordenamiento de los hechos) al concepto de narración en el nivel del Texto (el de su presentación efectiva). A través de la focalización no nos concentramos en la voz de quien cuenta lo que leemos, sino que nos detenemos en el lugar desde el cual se aprecia la acción. Con todo ello tenemos que un texto narrativo es una historia que se cuenta con signos lingüísticos emitidos por un agente que relata, pero ese agente no es el escritor, ya que el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, al que se le denomina narrador.

En su obra *Conceptos viajeros* Mieke Bal demuestra la importancia de los conceptos que viajan de una disciplina a otra, adquiriendo en cada una de ellas un significado específico, lo que los convierte en una especie de "teorías en miniatura". Un concepto es un elemento complejo, provisional, producto de las prácticas culturales. Los conceptos se distribuyen por las subjetividades mostrando, en cada una de ellas, una nueva mentalidad única. Esta mentalidad está situada debajo de la teoría cuyo funcionamiento acusa los parámetros de esa mentalidad. Los significados distintos pertenecen a una misma teoría, quizá articulada de forma parcial en cada caso, pero perteneciente a una misma mentalidad más vasta. De esta forma, los conceptos que distorsionan y desestabilizan, sirven para dar una inflexión al objeto, porque lo hacen complejo. Consideramos que la narración es ese concepto viajero entre el cine y la literatura.

Chatman sostiene que una narración está formada por varios bloques narrativos que se suceden uno al otro. Dentro de cada bloque narrativo hay un núcleo y una lógica que sigue la historia; puede haber de manera opcional satélites anticipadores que siguen la secuencia de la historia y satélites retrospectivos que hacen alusión a un hecho pasado; o también posibles caminos narrativos que no se han seguido, bifurcaciones que se presentan en la narración como dos opciones en las que podría seguir la trama, pero de las cuales sólo se escoge una. En el esquema de Chatman el primer nivel es representado por la línea vertical que atraviesa todos los bloques narrativos desde el principio hasta el final, es decir, son los sucesos que se enlazan uno en el otro para formar con cierta lógica una historia. Este nivel respondería a la pregunta ¿qué pasa? O qué sucede en la historia para hacerla interesante

o no. En el segundo nivel de análisis se formula la pregunta ¿cómo se narra? y se estudian los medios a través de los cuales se comunica el contenido. A este nivel pertenece el discurso que en el diagrama de Chatman viene representado por los satélites retrospectivos o anticipadores y los posibles caminos que podría tomar la historia pero que no se toman en cuenta.

Los sucesos de una historia son lo que se denomina trama, cuya función es la de dar énfasis o quitárselo a ciertos momentos de la historia. El autor puede disponer los incidentes de una historia de muchas maneras, tratar unos con más detalles y otros apenas mencionarlos o incluso omitirlos. Cada disposición de los incidentes produce una trama diferente. El agente que participa en una acción significativa es el personaje, que puede ser el sujeto de la acción cuando es él el que la efectúa, o ser el objeto cuando es el afectado. Chatman expone la idea de causalidad en la correlación de los sucesos, es decir, que en la narrativa clásica la secuencia no es tan solo lineal, sino también puede ser causativa. Los sucesos están vinculados los unos a los otros por la ley de causa-efecto. En cambio, los autores modernos rechazan o modifican esta noción de causalidad. Por otra parte, habla de la importancia de la verosimilitud, básica para la coherencia narrativa, y la aproxima mucho a la idea de naturalización, argumentando que para leer de forma profunda y verosímil es necesario tomar o construir referencias.

Chatman establece una clase de distinciones básicas. Define al autor implícito como la persona que establece las normas de la narración para crear ese mundo imaginario, siendo nuestra aceptación estética y no ética. También habla del lector implícito que en este caso se trataría del público presupuesto por la misma narración. Respecto al personaje narratario lo define como uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito. Pero uno de los problemas graves que puede sufrir una narración es cuando ésta entra en conflicto con la presentación del narrador y de su capacidad para contar, es entonces cuando Chatman habla del narrador no fidedigno. Los personajes existen y se mueven en un espacio que existe de manera abstracta a nivel narrativo, mucho antes de que se materialice, por ejemplo, en la pantalla de cine de manera bidimensional.

Por otro lado, la estructura narrativa descrita por Campbell (1959) se refiere a una historia lineal con un héroe como personaje principal. Esta fórmula se repite para contar la aventura que el héroe emprenderá tras abandonar su entorno cómodo y cotidiano hacia un mundo lleno de desafíos. El héroe luchará contra fuerzas o personajes antagónicos para lograr su objetivo: ya sea la búsqueda de algún objeto o la salvación de alguna persona. Recordemos que desde los cuentos de hadas, leyen-

das y mitos se nos ha relatado la trayectoria de un héroe. Según Campbell, el viaje del héroe se concentra en una unidad nuclear formada por etapas: la partida, la iniciación, la apoteosis y el regreso. Para Campbell, el viaje del héroe tiene una estructura de doce estadios distintos por los que este personaje protagónico debe transitar desde un mundo ordinario hasta el regreso con el elixir (la espada, la princesa) con el que ayuda a todos o todos son felices. En el caso de *Divergente,* se traza un viaje, pero de una heroína. Aquí un ejemplo de la primera novela. Cabe señalar que la adaptación fílmica está muy apegada al texto literario.

El viaje de la heroína en *Divergente*

¿Cómo analizar la versión cinematográfica de *Divergente* a partir del siguiente esquema narrativo? ¿Qué otros elementos tenemos que tomar en cuenta para el análisis? Zavala señala cinco sistemas semióticos simultáneos: la imagen, el sonido, la puesta en escena, la narrativa y el montaje, que es el componente menos estudiado y el más específicamente cinematográfico.

En el epígrafe, hemos citado a Tolstoi por las "nuevas formas de escribir" que se generarían a partir de la invención del cine. El "misterio del movimiento" o las imágenes-movimiento propuestas por Deleuze nos ofrecen una nueva forma de pensar y percibir el mundo. De allí, la relevancia del montaje. Sin embargo, consideramos que el texto fílmico enfatiza más la representación del espacio y la representación femenina. De allí que el análisis de la puesta en escena resulte más interesante para poder llevar la discusión hacia aspectos sociales y hacia el rastreo de elementos distópicos provenientes de otras tradiciones literarias y cinematográficas.

Estadio	Situación
Mundo ordinario	Beatrice Prior vive con sus padres y hermano en la facción Abnegación. Ella y el resto de su facción pasan su tiempo tratando de ser desinteresados y ayudar a otros.
Llamada a la aventura	En su prueba de aptitud, Beatrice se entera de que es divergente. Este conocimiento la lleva a considerar abandonar la facción de Abnegación.
Negatva	Beatrice lucha con la idea de cambiar facciones. Le rompe el corazón dejar a su familia para siempre.
Mentor / Ayudante	Beatrice tiene varios mentores. Su madre y Tori la ayudan desde el principio. Después de cruzar el umbral, Cuatro se convierte en su mentor principal.
Cruzar el umbral	Beatrice decide unirse a la facción de Osadía en la ceremonia de elección. En su nueva facción, se convierte en Tris.
Pruebas / Aliados / Enemigos	La iniciación de Osadía proporciona muchas pruebas para Tris. Ella hace amigos que ayudan a protegerla, incluyendo a Cuatro, Christina, Will y Uriah. También hace enemigos peligrosos, como Peter, Edward y Al, que tratan de matarla por celos. Mientras tanto, la despiadada líder Erudita, Jeanine Matthews, comienza a sospechar que es divergente.
Enfoque	Con la ayuda de Cuatro, Tris trabaja para mejorar su preparación física y mental, para que pueda terminar con éxito la iniciación sin revelar su divergencia.
Ordalías	Tris debe completar la iniciación en Osadía logrando hacerlo a través de su paisaje de miedo. Si su puntaje no es lo suficientemente alto, podría fallar en la iniciación y no tener facciones.
Recompensa	Tris completa con éxito la iniciación y es recompensado por un # 1 en la tabla de posiciones.
Camino de vuelta	El tiempo de Tris en Osadía no dura mucho. Cuando Jeanine, el líder Erudita utiliza un suero para obligar a la Intrepidez a atacar Abnegación, Tris regresa a Abnegación para defender su antigua facción.
Expiación	Tris pierde a su madre y padre, y casi es asesinada por Jeanine. Por último, se enfrenta a cuatro en la sala de control Osadía y le ayuda a liberarse del suero de control mental. Cuatro paradas de la simulación, y el golpe Erudita termina.
Regreso	Tris, Cuatro, y los otros abandonan el complejo Osadía y se dirigen a una nueva vida. No pueden regresar a la Abnegación, pero se reunirán con los supervivientes Intrepidez y Abnegación en el recinto Amity.

Bibliografía

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la Narratología)*. Cátedra, Madrid.

Barthes, R. (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo, pp 9-43.

_____. (1980). *S/Z, un ensayo*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Breu, R. (2013). *Cine para tener ganas de leer*. España, Alfar.

Chatman, S. (1978; tr. 1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.

Svensson, V. (2013). *Relaciones entre cine, literatura y educación.* España: Revista Pliquen. Año 15. Vol. 16. Nº 1.

Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. España, Anagrama. 224 pp.

Zavala, L. (2012). *El cine como herramienta de enseñanza*. México, UABC.

Filmografía

***Divergente*,** director Neil Burguer. USA, 2014, 140min.

La Plata Quema: un homenaje audiovisual

NICOLÁS ALESSANDRO, SOFÍA COTIGNOLA Y AYERAY GRECO
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

A partir de una serie de discusiones y experiencias en la cátedra Realización 4 (DAA-FBA-UNLP) planteamos ejes de reflexión para la constitución de una didáctica específica para la enseñanza-aprendizaje de la realización en artes audiovisuales. Dentro de ese marco los docentes desarrollamos lo que nominamos como "emprendimientos culturales", un trabajo artístico-cultural que se conecta con la responsabilidad social o con el aporte a la propia universidad pública. Los emprendimientos son realizados por estudiantes y coordinado por algún auxiliar docente.

En el año 2016 uno de los festivales de cine más importantes de la ciudad de La Plata convocó a la cátedra para desarrollar un audiovisual cuyo objetivo fuera el de homenajear la figura del cineasta Raymundo Gleyzer a 40 años de su desaparición física. La tarea se convirtió en emprendimiento para lo que se conformó un grupo que comenzó a indagar sobre la figura de Gleyzer, pensando en formas originales de darle un reconocimiento y traerlo al presente.

En el proceso se pusieron en juego distintos saberes y dinámicas como la investigación bibliográfica, el visionado de películas elaboradas por Raymundo, la conformación de equipos de trabajo, la reflexión sobre lo planificado y lo obtenido en campo, la reelaboración de hipótesis y la plasmación en el montaje.

Este escrito busca reflexionar acerca del proceso que se llevó adelante, posibilitando un ensamble de miradas, siendo uno de los autores el auxiliar docente del proyecto y las dos autoras restantes estudiantes que formaron parte del mismo.

Introducción

En el marco de la cátedra de Realización 4 del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de Universidad Nacional de La Plata (DAA/FBA/UNLP) se desarrolla un área de trabajo denominada "emprendimientos culturales". La misma consiste en la constitución de grupos para la realización de un trabajo artístico-cultural buscando objetivos y productos que sean de beneficio para la propia carrera, la universidad o para organizaciones sociales de la ciudad de La Plata y sus alrededores.

El objetivo pedagógico no es otro que vincular a la Facultad, a través de lxs estudiantes de cuarto año de la carrera, con las asociaciones que la circundan, y poder así generar una colaboración más estrecha. Por otra parte la meta es enfrentar a lxs futurxs graduadxs con la posibilidad de desarrollar un trabajo cercano al ámbito profesional, como sería el caso de un trabajo por encargo, dentro de un marco académico. Los distintos emprendimientos son realizados por estudiantes de la cursada de ese año y coordinados por un auxiliar docente.

En el año 2016 uno de los festivales de cine más importantes de la ciudad, el Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (FESAALP), convocó a la cátedra para desarrollar un audiovisual cuyo objetivo fuera el de homenajear la figura del cineasta Raymundo Gleyzer a cuarenta años de su desaparición física. La tarea se convirtió en un *emprendimiento*, para lo que se conformó un grupo que comenzó a indagar sobre la figura de Gleyzer, pensando en formas originales de darle un reconocimiento y traerlo al presente.

En el proceso se pusieron en juego distintos saberes y dinámicas como la investigación bibliográfica, el visionado de películas elaboradas por Raymundo, la conformación de equipos de trabajo, la reflexión sobre lo planificado y lo obtenido en campo, la reelaboración de hipótesis y la plasmación en el montaje.

Primeros pasos y metodología

En mayo de 2016, con el inicio de la cursada de Realización 4, cada auxiliar docente hizo la presentación del emprendimiento que llevaría adelante para que lxs estudiantes se anotaran en forma voluntaria en aquel proyecto que les interesara participar. La inscripción a los emprendimientos culturales es una de las áreas que el/la estudiante debe formar parte para poder promocionar la materia. Las otras son el cumplimiento de la entrega del audiovisual proyectual con tres entregas par-

ciales, la aprobación del parcial escrito en base a una ficha de referencia del proyecto audiovisual, la concreción de una práctica realizativa y la exposición oral de temas teóricos dados durante la cursada. El emprendimiento se desarrolla como un área paralela y transversal a la cursada.

La concurrencia a cada uno de los emprendimientos culturales se conecta con los intereses propios de cada estudiante al ser la oferta de los mismos de una gran diversidad.

Para el Homenaje a Gleyzer se conformó un equipo inicial de seis integrantes de los cuales, producto de la afinidad o el pedido de cambio a otro proyecto, terminaron participando ocho estudiantes.

El documentalista desaparecido durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica es de suma relevancia para el cine y la historia argentina no sólo por su trágico final si no por su inscripción política y por los temas y grupos sociales que abordó en sus obras. Para lxs estudiantes de la carrera de cine de La Plata encarar un homenaje a Raymundo Gleyzer era un desafío adicional debido a que se formó como estudiante en la Vieja Escuela de Cine de la ciudad por lo que, de alguna forma, su historia se conectaba directamente con la de lxs estudiantes actuales.

La metodología empleada para trabajar se basó en un fluido intercambio de ideas y opiniones donde se propiciaba, desde una cierta horizontalidad, el borramiento de las jerarquías de docente y estudiantes. En todo el proceso se desarrollaron varios encuentros donde se debatieron las propuestas e ideas que iban surgiendo, arribando a acuerdos y conclusiones parciales. Al terminar la reunión estas resoluciones se derivaban en un documento donde constaban los pasos y tareas a concretar para el próximo encuentro. Este escrito servía como comunicación para aquellos que no habían podido estar presentes y como punto de partida para la cita siguiente donde se retomaba lo conversado.

Durante la cursada se concretaron encuentros periódicos en el horario de la materia para luego, motivados por la necesidad de avanzar en el proyecto, tener que confluir por fuera del espacio áulico.

En dichas reuniones se intercambiaba material audiovisual de y sobre Gleyzer (por ejemplo, el imprescindible *Raymundo* de Ernesto Ardito y Virna Molina) y material bibliográfico como *El cine quema, Raymundo Gleyzer* de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina y el capítulo "Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base", de Silvia Schwarzböck en el libro *Imágenes de lo real* para luego armar un breve informe de cuáles eran los puntos fuertes y cualidades a destacar.

A partir de esta investigación se comenzó a explorar cual sería la forma del homenaje audiovisual que se abordaría. Se dialogó respecto a realizar un documental histórico recontando su vida y obra, o una ficción que ilustrara algunos fragmentos de su vida o un híbrido de estas formas audiovisuales. En estos intercambios se denotaba una cierta insatisfacción al sentir que el acercamiento biográfico histórico dejaba de lado algo que nos parecía pertinente: el significado de su obra hoy en día. Había coincidencias respecto que la situación en 2016 de la ciudad y del país no era la mejor socialmente hablando y que, si Raymundo estuviera vivo, seguramente estaría en la calle registrando marchas o denunciando el avasallamiento institucional del estado. Finalmente la elección fue la de homenajear al cineasta a través de "continuar" con su militancia realizando un documental que pusiera el foco en lo real-social

Basado en esta hipótesis se comenzó a indagar sobre cuáles serían los temas que abordaría Gleyzer hoy en día. Tomando el interés y trabajo previo que algunos de los integrantes del proyecto tenían en relación a la defensa de los derechos sociales, se trató de aprovechar esa experiencia para la etapa de investigación en campo y elección de los temas a encarar.

Luego del debate y relevamiento, los temas que quedaron seleccionados fueron la lucha por la desigualdad en la distribución de tierras en la zona periférica de La Plata, la vulneración de los derechos civiles del colectivo trans víctima de la violencia institucional, y el cierre y clausura de los centros culturales autogestivos por parte del estado municipal.

Existía una cierta consciencia de que había diferencias contextuales y de inscripción política en relación a las luchas obreras y populares que retrató Gleyzer en su época y a los temas que se iban a abordar en este homenaje pero también se argumentaba que existía una coincidencia en cuanto a que eran los movimientos sociales los que se estaban manifestando en busca de equidad.

Organización del trabajo de campo

Para la concreción de cada uno de los temas escogidos se conformaron subgrupos de trabajo, a los que se denominó como "células de trabajo", para que en grupos más reducidos pudieran cristalizar la última etapa del trabajo de campo, confeccionando una estructura narrativa para luego rodar y montar una primera versión.

Durante todo el proceso se concretaron reuniones periódicas, además del uso de redes sociales donde cada célula informaba los avances y dificultades que iban

surgiendo. En estos encuentros además se llegaron a acuerdos respecto a la utilización de una estética común o a ciertos cuidados en relación a la imagen. Más allá que cada célula poseía cierta autonomía, se tenía en consideración que el objetivo era amalgamar las partes en un mismo audiovisual.

Como parte de esta búsqueda de conectar los distintos subtemas se discutió de qué manera se podía dar unidad además de consignar los propósitos, motivaciones y decisiones que conformaron el proceso. Al grupo le parecía relevante que estuviera presente la voz de los realizadores como una forma de interpelar al público y contar la experiencia. Se adoptó para el documental la modalidad que Bill Nichols define como "reflexiva" donde se le da importancia no solo a lo que se documenta si no al dispositivo que media ese registro.

Allí surgió como principal referente el film colectivo *Los Taxis*, (1970) de Eijo, Giorello, Moretti, Oroz, Vallina y Verga, concretado por en ese entonces estudiantes de la Vieja Escuela de Cine de La Plata, donde a cada corto de ficción se sucede un fragmento documental que habla acerca del proceso de realización del mismo.

Con dicho referente en mente se confeccionó un relato colectivo narrado en off por los integrantes del proyecto ilustrado con imágenes de los documentales de Gleyzer y con el registro de las reuniones que mantuvo el grupo de trabajo.

Otra de las cuestiones que surgió en el debate fue el hecho de pensar que el proyecto debía ser destinado a estudiantes de los primeros años de la carrera y al público en general que podía llegar a desconocer la figura de Gleyzer por lo que se decidió realizar una introducción a la vida y obra de Gleyzer con fragmentos de su obra y fotos de su vida acompañado con la narración en off de los integrantes del proyecto. Era importante para el propósito del audiovisual poder contextualizar la figura del documentalista para, a partir de allí, indagar sobre como su obra y su forma de pensar el cine, como una herramienta para denunciar y visibilizar, seguía presente en las nuevas generaciones.

A fines de junio, se cerró una propuesta global audiovisual de lo que se creía que se podía desarrollar en el documental.

Por cuestiones organizativas, el auxiliar docente, adoptó el rol de productor y encargado de unir las partes en el montaje final. Como parte del desarrollo del emprendimiento, desde la cátedra, nos propusimos que la mediación fuera lo más transparente posible entre las partes involucradas para que el aprendizaje sea lo más cercano posible a un trabajo profesional.

(De)Construcción de un relato colectivo: Reflexiones sobre El Cuerpo Quema

A modo de ejemplificación detallaremos los pormenores de trabajo de una de las células, aquella destinada a abordar las problemáticas de vulneración de los derechos civiles del colectivo trans.

El primer acercamiento a esta problemática, se dio a través de una organización específica, "Otrans". Dicho colectivo tiene a la cabeza a Claudia Vázques Haro, una mujer trans cuya militancia es de base. Claudia recorre las calles ayudando a los sectores más vulnerados de este grupo humano: sujetas que se ven forzadas al ejercicio de la prostitución y que sufren de hostigamiento y persecución de la policía, y el abandono por parte del estado.

Ellas mismas manifiestan su paso de comunidad a colectivo a partir de reconocerse como individuos que la sociedad somete a una extrema opresión. Insisten en este concepto de colectivo, ya que no hay construcción posible desde la soledad.

Esta forma de militancia, permitió a lxs estudiantes acercarse al colectivo y proponer la construcción del proyecto desde una mirada que respetara esa forma de organización. De otra manera, la construcción del relato hubiese sido individual y con una mirada personal en vez de colectiva.

Como parte de la investigación para la construcción del relato de "El Cuerpo Quema", se contactó a la organización del festival Antirrepresivo, a desarrollarse en la zona roja de La Plata. Esto permitió interiorizarse acerca de las disidencias partidarias dentro del mismo colectivo LGBTTIQ. Vale aclarar que esto no significa que haya un enfrentamiento entre las partes, sino que es posible la existencia de matices y diferentes posturas partidarias políticas dentro del mismo colectivo. Existe una causa común, transversal a las posturas partidarias o ideologías políticas concretas, sin dejar de reconocer que hay cuestiones de lucha de clases y de acciones concretas y directas que las diferencian.

Se comenzó por realizar entrevistas a la representante del colectivo y a varias integrantes de dicha organización. Al principio, fue trabajoso concretar las entrevistas porque eran testimonios difíciles y directos que abordaban casos concretos, con nombre y apellido, rostro e historia, que involucraban a jueces, policías, líderes políticos y religiosos.

En esa primera entrevista se manifestó la existencia de una problemática ligada a la exclusión por el hecho de ser migrantes (palabra que la representante del movimiento destacó frente a la utilización de la palabra "extranjeras"). Producto de ésto se ahondó aún más en esta cuestión a través de la asistencia y registro de acti-

vidades de recreación y de autogestión, tales como torneos de vóley diverso y venta de comida típica de la selva peruana, realizados en un espacio de esparcimiento común para la población platense. De esta manera el colectivo expresaba la apropiación del espacio público y la visibilización de su existencia no sólo en ámbitos nocturnos.

Dichas manifestaciones identitarias y culturales funcionaron para contrarrestar la exclusión y discriminación, con una lucha desde la alegría, del empoderamiento, del mostrarse y de la conquista por una sociedad más igualitaria. Este ejercicio ayudó a individualizar a las sujetas, dejando de ser vistas como un cuerpo homogéneo, y generando nuevos espacios de subsistencia que no las obliguen a caer en la prostitución.

Ellas mismas se ganaron el espacio de otra opción de sustento, invitando a lxs estudiantes a los espacios propios, invirtiendo el esquema de una proposición realizador-actor social.

Más allá de la empatía que se pueda sentir con la lucha y defensa de los derechos de la comunidad trans, lxs realizadores no sufren en carne propia las opresiones de las que son víctimas las travestis. Esto implica un desafío al momento de construir el relato colectivo ya que se busca que no sean lxs propixs estudiantes quienes cuenten desde su mirada sino que deben ser los miembros de esa comunidad quienes deben transformarse en relatores de sus historias.

Una de las conquistas más importantes del colectivo sucedió después del estreno de "La Plata Quema", durante la inauguración de la primer cooperativa trans que posibilitó el surgimiento de una peluquería llamada "Las Charapas"[1]. Como parte del nexo logrado con el colectivo, lxs estudiantes fueron a conocer el espacio, reivindicando y compartiendo los logros del colectivo, registrándolo como un hito fundacional.

Revisión crítica de un proceso de aprendizaje

En todo el proceso existió un *deadline* que era la presentación y estreno del audiovisual en el marco del FESAALP. La fecha que se había asignado para el homenaje a Gleyzer era el 18 de septiembre de 2016 y, en la medida que se aproximaba la fecha, el trabajo se fue acrecentando y la presión fue cada vez mayor.

Durante el trabajo conjunto existieron altas y bajas de ánimo, ausencias a reuniones, e incluso cierta desmotivación. Todo esto fue superado en el proceso ya

[1] Charapas: Personas de la selva peruana.

que se llegó en tiempo y forma al festival pero se pueden destacar dos momentos que funcionaron con lo que en guion se denominan como "secuencias de inflexión" o "puntos de giro". En ambos casos estos episodios se dieron por circunstancias externas al trabajo de coordinación.

El primer episodio se dio el 9 de junio del 2016, con apenas un par de reuniones del grupo, cuando la Facultad de Bellas Artes decidió poner el nombre de Raymundo Gleyzer al set de filmación de la carrera, como modo de homenaje. Dicho acto contó con la presencia de Juana Sapire, compañera del cineasta desaparecido, y la periodista Cynthia Sabat, quienes también vinieron a presentar el libro *Compañero Raymundo*.

La llegada de un evento externo modificó lo que se tenía planificado y, al ser un acontecimiento relevante para el objetivo de lo que se estaba encarando, despertó al grupo de un cierto letargo al aparecer la necesidad de registrarlo. Este episodio le dotó de realidad al proyecto al tener que abandonar el terreno especulativo y salir al campo sin poseer casi ningún control sobre la situación. Esto sirvió para unir al grupo con un objetivo común además de poner a prueba todo lo charlado con anterioridad.

La meta se consiguió y se logró registrar ese momento pero lo que surgió fue que: el material poseía muchas dificultades en cuanto al apartado técnico (mala iluminación, sonido defectuoso) además de cierto acercamiento dubitativo al evento (no se tenía en claro que situaciones eran importantes registrar para el documental). A partir de allí se empezaron a debatir algunos acuerdos mínimos ligados a una determinada búsqueda estética y a una cierta conceptualización para lo que vendría de aquí en adelante.

En los dos meses que transcurrieron posterior a ese evento, con el receso invernal de por medio y las obligaciones universitarias para estudiantes y docente, el proyecto comenzó a tener altibajos peligrando incluso su continuidad.

El segundo episodio se dio en agosto, un mes antes del estreno del audiovisual. En esa fecha recibimos un pedido del FESAALP para que les enviemos información respecto al proyecto (se pidió expresamente un nombre para el homenaje y un storyline) e imágenes ilustrativas que debían ser parte del catálogo. Producto de esto se organizó una reunión donde se planteó que éste era el momento de tomar una decisión respecto a si se continuaba y en caso afirmativo, cómo se resolvería. Hasta ese momento el trabajo se desarrollaba en el foro interno y la necesidad de formar parte (o no) de un catálogo le ponía una cuota de realidad al proyecto.

En dicho encuentro se realizó un balance sobre lo transcurrido, sobre cómo se debía avanzar y sobre quienes deseaban seguir adelante y quiénes no. Después que

cada uno dio su opinión, el grupo decidió seguir adelante con el proyecto, el cual pasó a llamarse *La Plata Quema*[2], título inspirado en el cortometraje *La tierra quema* de R. Gleyzer y en el libro de Fernando Peña y Carlos Vallina. La determinación de continuar redundó además en que se limarán asperezas y que se generara un fortalecimiento del grupo de cara a la recta final del proyecto.

Montaje

De acuerdo a lo planificado, una vez concluido el rodaje de cada célula, se pidió que cada una de los tres subgrupos entregue un material de 12 minutos de duración para que, sumando cada una de ellas, más la introducción, el resumen de la vida y obra de Gleyzer, y las conclusiones, poder arribar a un telefilm documental de 48 minutos de duración.

Mientras que cada fracción terminaba de montar, en paralelo se redactó el texto en off y se comenzó a diseñar la gráfica del audiovisual.

La narración en off consistía en una parte de introducción donde se contaba cual había sido el disparador para el audiovisual, unos párrafos para contar quien era Raymundo, unas líneas para contar el propósito del documental y su conexión con Gleyzer, y un último texto que funcionaba como cierre del proyecto a modo de conclusión.

Estos textos fueron redactados por el coordinador, a manera de propuesta y como una forma de definir el tono que debía tener el relato en off, para luego ser corregidos y aprobados por el grupo. Además cada célula debía redactar un texto propio de inicio y cierre para darle unidad interna dentro del conjunto. Finalmente se puso una fecha de encuentro en un estudio de grabación donde los integrantes del grupo grabaron los offs repartiéndose cada uno un fragmento del relato para conseguir una polifonía de voces.

En la medida que cada subgrupo terminaba el material era entregado al coordinador quien ajustaba el montaje, el tiempo final y sumaba los offs pregrabados. En paralelo uno de lxs estudiantes armaba una primera versión de la introducción al documental, resumen de la vida de Gleyzer y la conclusión.

Una vez que cada célula entregó su versión, se adecuaron los tiempos y el montaje de todo el telefilm. Además se hizo un ajuste de posproducción de sonido donde se sumaron los offs que faltaban, se hizo una limpieza de los diálogos, se agregó

[2] https://www.youtube.com/watch?v=gT-0q6uf090

la música y se ecualizó la banda sonora en su totalidad. Luego se realizó una corrección de color para equilibrar la tonalidad, brillo y contraste. Por último se sumó la gráfica diseñada por una estudiante.

Como parte del proceso se acordó realizar un visionado y corrección entre todos los integrantes del documental una vez que estuviera terminado pero al haberse dilatado el inicio de rodaje de cada subgrupo, el tiempo que se iba a destinar a ese debate debió ser utilizado para depurar el material ya que la fecha de estreno estaba cada vez más cerca.

Visibilización y socialización

Al llegar el día de la exhibición del material solamente el coordinador, encargado del montaje final, conocía el resultado del documental lo cual generó cierta desconfianza en el grupo al no saber que habían hecho los demás y como había quedado, e incluso existió cierto recelo en el cambio de rol ejercido por el coordinador quien terminó por tomar las decisiones finales del audiovisual sin que el resto pudiera opinar.

Se organizó una reunión del conjunto un rato antes de la exhibición para calmar los nervios y para conversar principalmente sobre cuáles serían los ejes que se abordarían en la charla posterior a la proyección.

El público que formó parte de la exhibición fue conformado por lxs propixs compañerxs de la cursada y el cuerpo docente. La recepción del material fue positiva y destacada por la mayoría del público presente quienes señalaron como un justo homenaje a la figura de Gleyzer además de subrayar la urgencia de que los temas abordados tengan visibilidad.

Conclusiones

Haciendo un balance del trabajo que se realizó como homenaje, el resultado ha sido satisfactorio ya que en un poco más de tres meses de trabajo (de junio a septiembre) se logró concretar un telefilm documental de 44 minutos de duración consiguiendo una importante apropiación de lxs estudiantes que sintieron al proyecto como propio.

Con “La Plata Quema” se pudo abordar el aprendizaje del pasaje de la planificación e investigación bibliográfica al trabajo de campo respetando los tiempos de la realización de un trabajo por encargo. Además se logró que lxs futurxs graduadxs

pudieran interiorizarse de la historia del cine político argentino, a través de uno sus principales referentes, mediante la concreción de un audiovisual que dialoga con esa rica historia.

En relación al trabajo grupal, se considera que no fue lo ajustado a lo planificado en cuanto al debate horizontal. Se planteó un debate continuo que se pudo mantener en las instancias iniciales pero que, al apremiar el tiempo, debió valerse de una praxis con menos instancias de reflexión para cumplir con el objetivo de entregar en tiempo y forma. Lo mismo se aplica al rol del coordinador, pasando de ser un moderador en los primeros encuentros, a transformarse en un productor meticuloso en la última etapa. El planteo a futuro para mejorar esta instancia de trabajo horizontal podría estar puesto en flexibilizar los plazos de entrega en función de potenciar el debate y el intercambio de ideas.

Otra cuestión a reflexionar tiene que ver con la motivación. Lxs estudiantes se encontraron con que los lapsos de entrega y avance del proyecto funcionaban en paralelo a los tiempos de la institución por lo que debía aplicarse muy fuertemente en los tiempos propios y en el compromiso que ellxs tenían con el audiovisual. En varias oportunidades se debió trabajar en estimularlxs y que no perdieran el interés en el proyecto ya que el eje estaba puesto en la propia motivación, puesto que el encargo excedía el marco de la aprobación de una materia.

A posteriori del estreno, una vez que los compromisos universitarios habían concluido, se retomó el debate que el grupo sentía como necesario y urgente para que el documental tomara forma en una nueva versión, y una nueva labor colectiva en las decisiones del montaje final pero la llegada de nuevos compromisos hizo que la nueva versión del montaje final se desdibujara.

Ficha Técnica

Título: "La Plata Quema. Homenaje a Raymundo Gleyzer"

Storyline:

Disputas por la tierra. Centros culturales clausurados. Derechos civiles cercenados.

A 40 años de su desaparición algunas de las luchas sociales que abordó uno de los más importantes documentalistas políticos de la Argentina, Raymundo Gleyzer, siguen más actuales que nunca. Un grupo de estudiantes de cine, en correlato con la latente presencia de Raymundo, se proponen retomar y resignificar las luchas sociales de las minorías oprimidas dándoles la palabra. El presente documental se propone como eje una pregunta: ¿No hemos aprendido nada en todo este tiempo?

Realizadores

María Eugenia Benedetti
Sofía Cotignola
Maitén Del Valle
Alveré Di Pilato
Ayeray Greco
Manuela Gualberto Delucía
Eva Araci Lanús
Lucas Zoppi

Coordinado por

Nicolás Alessandro para la Cátedra Realización 4 (FBA/UNLP)

Docentes de la cátedra

Titular: Marcos Tabarrozzi
Fernando Arizaga
Ramiro García Bogliano
Leandro Rodríguez
Leonardo Florentino
Juliana Schwindt
Maximiliano Martiniau

Duración: 44 minutos

Contacto: realizacion.4.blog@gmail.com

Link: https://www.youtube.com/watch?v=gT-0q6uf090

Bibliografía

Dussel, Inés (2006): *Educar la mirada. Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente* en Dussel, Inés, Gutiérrez, Daniela (comp), *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/FLACSO/OSDE.

Nichols, Bill (1997): "Modalidades documentales de representación", en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006): *El Cine Quema, Raymundo Gleyzer,* Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

Schwarzböck, Silvia (2011): "Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base*",* en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (comp.); *Imágenes de lo Real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria.

Tabarrozzi, Marcos et al (2016): "Estrategias pedagógicas en la enseñanza-aprendizaje de la realización audiovisual", en *Actas del V Congreso ASAECA*, Quilmes, ASAECA.

Tabarrozzi, Marcos (2016): "Introducción. La realización audiovisual: más acá de la forma, más allá de la política", en *Realización en Artes Audiovisuales. Forma, concepto y política*, La Plata, EDULP.

Filmografía

Ardito, Ernesto y Molina, Virna (2003): *Raymundo*. Buenos Aires, Argentina.

Benedetti, María Eugenia et al (2016): *La Plata Quema. Homenaje a Raymundo Gleyzer*. La Plata, Argentina.

Eijo, Diego et al (1970): *Los Taxis*. La Plata, Argentina.

Gleyzer, Raymundo (1964): *La tierra quema*. Buenos Aires, Argentina.

——— (1965): *Ceramiqueros de Traslasierra*. Buenos Aires, Argentina.

——— (1966): *Nuestras Islas Malvinas*. Buenos Aires, Argentina.

——— (1971): *Swift 1971*. Buenos Aires, Argentina.

——— (1972): *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew*. Buenos Aires, Argentina.

——— (1973): *México, la revolución congelada*. México.

——— (1974): *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Buenos Aires, Argentina.

Gleyzer, Raymundo y Prelorán, Jorge (1965): *Ocurrido en Hualfin*. Buenos Aires, Argentina.

Entre risos, criação e individuações: cartografia da experimentação do fazer-cinema em uma escola do campo

LUIS GUSTAVO GUIMARÃES
Universidad Estatal de Campinas

Resumo

Este estudo, fruto de minha pesquisa de Mestrado em Educação, ancorado no referencial cartográfico, traçou os impactos de uma experiência/intervenção com o fazer-cinema junto a alunos do ensino fundamental de uma escola municipal/rural do interior de São Paulo/Brasil na criação de imagens e processos de individuação. Para tanto os alunos produziram seus próprios filmes partindo da experiência do primeiro cinema e vivenciaram experiências de criação de imagens as quais foram registradas utilizando as pistas do método cartográfico. Nesta trajetória de vivência com o "estrangeiro" (cinema) na escola pousamos nosso olhar no processo de criação dos alunos, suas obras, risos e corpo com as máquinas e dispositivos. A experiência com o cinema e dispositivos-exercícios na escola foram nosso pilar propulsor para compreender e traçar os gestos de ensinar/aprender a fazer e entender o cinema como obra de arte e objeto histórico.

Palavras-chave: cinema / educação / cartografia / experiência-intervenção

Introdução

O cinema é sempre jovem quando, retornando ao gesto que o fundou às suas origens, inventa um novo começo. Quando alguém segura uma câmera e se confronta ao real por um minuto, num quadro fixo, com total atenção a tudo que vai advir, prendendo a respiração diante daquilo que há de sagrado e de irremediável no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante com o sentimento grave que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo, o cinema renasce como no primeiro dia que uma câmera operou.
(Bergala, 2008, p. 210)

As inquietações no encontro com as imagens e sua multiplicidade me provocam muitas perguntas, já as respostas talvez eu nem as tenha, mas seus ecos nos convidam a experimentar e criar mundos. Este texto é um fragmento da pesquisa de Mestrado em Educação em fase de finalização. A pesquisa-intervenção com o fazer-cinema na escolar, nasceu dos inúmeros encontros entre o cinema e educação vividos desde 2009 junto ao Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/Brasil), das diversas experiências com oficinas de cinema para crianças, jovens e adultos em diferentes contextos e no exterior com oficinas e atividades ligadas ao audiovisual no Timor-Leste.[1]

Bergala (2008), salienta que:

> Os componentes fundamentais do gesto de criação cinematográfico (eleição, disposição, ataque), as condições reais da tomada de decisão pelo cineasta, a questão nodal da totalidade e do fragmento, a questão do encontro do 'programa' com a realidade da filmagem, a questão enfim da negatividade que opera no ato de criação (p. 128).

Estes territórios e linhas afetivas sendo traçadas a cada escolha, preparação e filmagem quebram a simetria do ato de aprender – com movimentos assimétricos, possibilitando espaços de invenção e construção de outros saberes, o que é, ao nosso ver, essencial à escola. Na natureza e nas artes a simetria é a correspondência nas formas e tamanhos a partir de determinado eixo central estando um lado igual

[1] Atuação como bolsista docente no Programa de Qualificação de Docentes e Ensino de Língua Portuguesa no Timor-Leste (PQLP) - Programa financiado e gerido pela Coordenação e Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES/Brasil).

a outro (ex: asas de borboleta em alguns casos, espelho d'água) ou a partir de um ponto central todas as retas se irradiam (ex: rodas de bicicleta). A simetria é a busca do belo e do equilíbrio perfeito nas imagens muito utilizado em propagandas publicitárias. Na assimetria não há um eixo central, podendo variar a forma, podendo ter desproporção. Para a educação a simetria estaria correlacionada a busca de formas e repetições, enquanto que processos que tem como eixo movimentos inventivos estão relacionados a assimetria, pois geram instabilidade nos acontecimentos possibilitando aberturas. De acordo com Almeida (2016), na "assimetria, produz-se soluções criativas, invenção de dimensões com novos sentidos". (p.36)

Desde 2009, mediante os meus encontros com as imagens, ora como aluno, ora como pesquisador e ora como oficineiro/professor, estive envolto pelo encontro com os objetos óticos e câmeras de ver e de produzir imagens. Os risos vieram a tona durante as oficinas com alunos de diferentes níveis de ensino e com professores. Mas afinal por que há risos durante a produção/visualização das imagens?

Para mim, esses risos podem ser um eco-instigante reverberando questionamentos ao pesquisador. Não se trata propriamente de fotos ou cenas alegres, pelo contrário, são risos quando os dispositivos são lançados como redes ao mar, risos na contração dos corpos com os objetos/máquinas, risos ao tomar o corpo como imagem e ao encontro com uma imagem de si nas obras produzidas.

Em meio a multiplicidade de imagens, objetos/máquinas e dispositivos, o indivíduo pode ser entendido como um estado do ser envolto de processos contínuos, sempre eclodindo de um lugar, como agindo em outro. Simondon (2015) salienta que não existe um indivíduo sem um processo de individuação que o constitua. Não há ponto inicial e ponto final, o autor se opõe aos determinismos na constituição dos indivíduos que o compreendem como ser uno, acabado e indivisível ou pautado nas explicações de desenvolvimento de fases e etapas presentes na visão biológica do ser. É no agora, no verbo presente, que o indivíduo se individua evidenciando seu estado de inacabamento, seu tempo de se constituir continuamente. A experiência e o processo passam a ser o mais importante e não um ponto a ser alcançado.

Contexto da Pesquisa

A pesquisa foi realizada na Escola Municipal de Educação Básica (EMEB) "Horácio de Salles Cunha", localizada no munícipio de Valinhos, interior de São Paulo/Brasil e atende alunos da educação infantil até o 9º ano escolar da educação básica, e no período noturno oferece a equivalência nas turmas de educação de jovens e adultos (EJA) no período noturno.

Participaram desta pesquisa-intervenção 17 alunos, de 21 inscritos, com idades entre 11 a 14 anos, sendo 10 meninos e 07 meninas. Todos os participantes eram de turmas de 6º ao 9º ano escolar, sendo 09 alunos do sexto ano, 02 do sétimo ano, 01 do oitavo ano e 05 do nono ano.

Para encontrar as marcas/pistas da pesquisa-intervenção utilizei o caderno de campo, a gravação em áudio dos encontros, a transcrição literal das falas, as produções dos participantes foram organizadas em portfólios audiovisuais individuais e coletivos. As fotografias e os filmes produzidos, bem como, anotações dos alunos e materiais diversos também serviram para traçar uma narrativa das experiências. O material físico é composto de quatro volumes encadernados (diário de campo, diário de memória – transcrições impressas – em dois volumes e álbum com fotos de alguns dispositivos). Ao longo dos encontros vivenciamos 23 dispositivos – exercícios para a produção/experimentação das imagens e com as imagens.

> [...] o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. Ele pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões. Imaginamos o dispositivo como uma forma de entrada na experiência com a imagem sem que a narrativa e o texto estivessem no centro, nem as hierarquias fossem antecipadas, justamente porque o dispositivo é experiência não roterizável e amplamente aberta ao acaso e às formações do presente (MIGLIORIN, 2015, p.78-79).

O conceito de (MIGLIORIN, 2015) está conectado a uma proposta do campo do cinema e educação com o projeto "Inventar com a Diferença" que é o projeto de maior expressão nacional brasileiro sobre as produções de imagens a partir de dispositivos de criação. A proposição operativa, dos dispositivos proposta por Migliorin (2015), convoca os participantes a pensar o cinema como um modo de construção do que se vive e também uma nova experiência com o real, sendo esta experiência o meio e o fim, sem narrativas ou respostas corretas. Os dispositivos a

partir de suas regras simples e não hierarquizadas (professor/monitor/oficineiro também aprende junto) possibilita a experiência com a própria imagem no tempo presente. Chamamos de exercícios as ações e atividades relacionadas a diferentes experiências com o cinema e suas manufaturas, sem necessariamente haver produção de imagens dos alunos.

Sobre o Riso

Risos, risadas, sorrisos, gargalhadas, risadinhas… olhares risonhos, silêncios. Os ecos dos risos de crianças, adolescentes e adultos no encontro com o fazer-cinema me acompanha, como se pedisse passagem para aparecer, para se atualizar além dos ecos que habitam em mim. Minha inquietação ao planejar a pesquisa-intervenção era a busca pelo reencontro com os risos durante os gestos de produções imagéticas.

O riso no contexto escolar, não é conteúdo, muito menos habilidade a ser desenvolvida, não há sequência didática para ser ensinado. As risadas e os gestos risíveis comumente são tolhidos e silenciados na escola. Mas o riso pode ser outro?

Propp (1992) apresenta e categoriza em sua obra "Comicidade e Riso" dividida em risos de zombaria e outros risos, categoriza de forma bem didática as diferentes formas do cômico e efeitos de comicidade (matrizes alicerçadas na zombaria/escárnio e nos "defeitos" humanos) e tipos de risos que estão associados a qualidades humanas (ex: bom, maldoso, alegre…) menos frequente de se observar que os risos de zombaria. Ao riso alegre, riso que se conecta a este estudo, foi dedicado apenas duas páginas em sua obra (p.162 e 163). O riso alegre está conectado a tipos de risos que não tem nenhuma relação com defeitos humanos, podendo se tornar motivo de zombaria. As risadas alegres estão, segundo o autor ao citar Kant, no "jogo das forças vitais" na força que potencializa o desejo de viver elevando as pessoas a ultrapassar/vencer perturbação humanas.

Bergson (1983) no início de sua obra apresenta como a comicidade é fabricada, focando no que há em seu bojo, o riso é algo puramente humano e social e a comicidade estará sempre atrelada a um gesto ou fenômeno social de uma vida/ato comum e reflexo de determinado grupo social. A indiferença é ambiente natural do cômico e a emoção seu oposto. O riso e o som (sua sonoridade) estão postos para o alcance de uma inteligência associada a outras inteligências (inteligência pura), não há, portanto, comicidade no isolamento, ou seja, na falta de ter de quem e com quem rir. Mesmo que se ria na solidão é nas memórias que se busca a conexão com as questões humanas.

> O riso parece precisar de eco. Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estado para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas (BERGSON, 1983, p.6).

Os risos poderão emergir a partir de conexões com as memórias, com tensões provocadas por algo externo desestabilizando um hábito/lugar/regra estabelecida, dos fragmentos de automatismos cotidiano (o corpo e as expressões cotidianas), as observações dos desvios de atitudes que são recortadas e apresentadas em evidência (a degradação e desvalorização de gestos humanos, mas este recorte não seria também uma valorização estética dos corpos?). Os risos também podem ser observados como um alívio de uma pressão, de uma opressão… de uma provocação.

Há então um fluxo de algo que pode ser externo e/ou ligado ao pensamento que provoca risos, que faz o corpo vibrar buscando um rearranjo, eclode o riso que produz e agencia pensamentos – fluxos metaestáveis de individuação – para novamente buscar uma acomodação das tensões dos corpos e dos pensamentos (estado de relaxamento).

Os risos podem ser uma atualização, agenciamentos dos corpos, agenciamentos dos corpos e máquinas e dos corpos-máquinas. Os agenciamentos, desestabilizações e estabilizações acompanham os movimentos de individuações dos corpos e máquinas na relação com a produção de imagens/sons no fazer-cinema.

Retomando a questão de como mapear os risos busquei nos dois cadernos de transcrição as pistas dos risos, foi necessário ouvir todas as gravações com a escuta atenta a estas pistas que foram separadas em marcas/risos diversos e marcas/risos associados a encontro/produção de/com as imagens. Emergiram 369 marcas dos risos, sendo 169 marcas/risos diversos e 200 marcas/risos associados a encontro/produção de/com as imagens. Os dispositivos-exercícios que foram registrados apenas pelas imagens e marcas no portfólio diário de campo também apresentam marcas dos risos de forma mais específica.

Um dispositivo – exercício: filmar libremente

Imagen 1. Des-cobrir Fonte: Portfólios da pesquisa

Optei por dialogar neste texto com um dos 23 exercícios experenciados durante as oficinas de cinema na escola. Filmar Livremente foi regido por apenas duas "regras": filmar o que quisessem dentro da escola com a câmera na mão e com duração máxima de um minuto. Entretanto não fizemos durante o horário da oficina, Cada um deveria escolher um horário diferente para realizar sua filmagem. Neste dispositivo, o fato de eu exercer uma função de gestão facilitou a realização em diferentes horários, entretanto negociar a entrada em determinado espaço, as condições de acesso e a autorização pela direção da escola teria que também ser uma ação individual de cada aluno.

Os locais escolhidos foram os mais diversos: o sótão, encima do telhado, a horta, a biblioteca vazia, a aula de violão, a cozinha em funcionamento e também a cozinha vazia, o pátio no momento da entrada dos alunos do período da tarde, a entrada dos alunos da educação de jovens e adultos no topo da escada de surpresa, a sala da coordenação, mas ele se referia a secretaria e não a sala dos coordenadores pedagógicos, uma professora dando aula na educação infantil "escolinha", o pátio vazio, a quadra vazia.

Quase tive um "treco", um tremor interno de admiração e também de temor por algumas escolhas, como deixar um menino subir no telhado? E como acessar o sótão? Eu mesmo nunca havia subido nestes lugares, havia um medo que naquele momento guardei para mim. Além disso, pela experiência com oficina de cinema em outras escolas, eu bem sabia a "balburdia" que causaria algumas destas gravações.

A ideia de multiplicidade para Deleuze em Gallo (2008), Souza e Santos (2011) contribuiu para que eu habitasse os diferentes lugares e diferentes planos de força

que eu ocupava na escola e na pesquisa, não que a conceito teórico diminuísse os tremores e os temores. Os diferentes planos de força, um nomadismo no percurso, agindo com potência no encontro com as criações dos alunos.

Que forças e individuações estavam sendo "produzidas" ao não assistir/ver nenhuma imagem produzida pelos alunos e também por outros produtores/cineastas? Este foi um princípio escolhido para a primeira parte das oficinas.

> O aprendiz-cartográfo, inicialmente inseguro por não conhecer o campo que encontra (afinal, mais encontramos do que buscamos algo), vai descobrindo aos poucos que as regras prévias são valores móveis que não existem de modo rígido e universal, como nada garantem. Vai sendo provocado e contagiado pelas experiências de habitação, abandonando as formas rígidas, as regras fixas e experimentando a abertura de uma atenção flutuante, numa espreita a avaliar e tomar decisões encarnadas na experiência concreta (ALVAREZ; PASSOS, 2012, p.147).

Havia também neste contexto, além das escolhas por lugares restritos a circulação dos alunos, uma escolha pelo vazio, pelos lugares vazios e sem fluxos de movimento. Para buscar pistas para estas escolhas perguntei os porquês, no momento da gravação, de suas escolhas por aquele determinado lugar.

> - Eu quero gravar daqui até a cozinha.
> - Daqui de onde?
> - Daqui, como é o nome daqui mesmo?
> - Daqui de cima?
> - É, daqui de cima. (risos)
> (Araujo, M.H.S. & Guimarães, L. G., 2016, ct01-p.183)

> - Você falou que queria filmar a EMEI, por que?
> - Ah (risos) eu acho dâ hora as criancinhas estudando, pequenininha, pintando, fazendo a tarefa. (risos) Os alunos lá, a professora ensinando eles fazer a lição. (risos)
> (Moises, J.R.S. & Guimaraes, L. G., 2016, ct02-p.01)

Os motivos foram os mais variados para as escolhas, porque achavam interessante, porque queriam ver o que tinha dentro do lugar, por ser um dos lugares preferidos da escola e por isso não precisa ter ninguém, por que a escola das criancinhas é muito mais alegre e a professora conta história. Todos seguraram a

câmera em suas mãos, dois alunos tiveram um esforço em ficar parados durante a gravação, os demais a câmera acompanhou os movimentos de seus corpos: olhos, braços e mãos, deslocando o olhar da "primeira pessoa" da câmera subjetiva para partes de seus corpos.

Durante a visita ao sótão, foi necessário o auxílio de um professor e da inspetora de alunos, pois eu não conseguia permanecer no topo da escola e empurrar a tampa, a aluna preferiu não entrar no sótão pois estava muito sujo, mas conseguia acessar de tal forma que estava satisfeita com as coisas que estava vendo. Ela ria muito e perguntava por que não poderia aproveitar o espaço para alguma coisa, além de guardar coisa quebrada. Enquanto a atividade transcorria, muitos alunos percebendo o evento começaram a sair da sala e perguntar o que estava acontecendo, uma das professoras deixou seus alunos sair para ver, ao mesmo tempo que começou a pedir coisas para mim e a inspetora enquanto segurávamos a escada. Muitas variações neste encontro da aluna com o sótão escuro.

Considerações

> Mais do que apresentar esse ou aquele mundo, o cinema constituiu-se como uma experiência em si de invenção; eis uma dimensão que acreditamos indissociável do fazer cinematográfico e que deveríamos enfatizar no Inventar com a Diferença. Decidir o lugar da câmera, escolher o que estará no quadro e o que estará fora, fazer o foco distinguindo o que está nítido daquilo que embaraça, movimentar a câmera e mudar o ponto de vista, aproximar dois planos com a montagem, negociar uma fala ou uma entrevista, acrescentar um som a uma imagem, escolher o ritmo da atenção demandada ao espectador, trabalhar a escuta, fazer ou não um travelling que reenquadra um personagem, compartilhar uma imagem; Perguntas simples nos permitiam com o cinema extrapolar seus limites para pensar o lugar de quem vê e fala sobre o mundo. (MIGLIORIN, 2015, p.49)

As diferentes e possíveis entradas do cinema na escola, estão na contramão das práticas de utilizar as imagens fílmicas como recurso pedagógico, ver filmes para refletir sobre um conteúdo é uma prática muito utilizada nas escolas de educação básica e tem suas qualidades, todavia apontamos a entrada do cinema como estrangeiro na escola, como aponta Fresquet (2007), na relação direta com a experiência de criar e mergulhar com este "estrangeiro", este outro que chega e traz consigo outros tempos e dinâmicas na vida dos alunos, professores e de toda

comunidade escolar. O fazer-cinema trás para a escola um conjunto de conhecimentos e saberes que não estão organizados abstratamente pelas seriações dos conteúdos escolares, mas pela necessidade do fazer. Cada gesto criativo de um aluno é o novo que se abre, pois sempre são novas imagens e novos recortes do mundo.

> O tipo de vivência do cinema na educação revela uma potência da imagem cinematográfica, que supera a visão tradicional linguística, semiótica e semiológica, propiciando, no espaço educativo, uma experiência sensível e direta com as obras de arte. (FRESQUET, 2013, p.26)

Fresquet (2007) também nos apresenta a possibilidade de aprender, desaprender e re-aprender com o cinema enquanto obra de arte e no processo da experiência estética de crianças e adolescentes realizarem seus próprios filmes. Aprender está vinculado a tripla possibilidade da interfunção do ensinar e aprender com o processo bidirecional de disseminação e produção de uma dada cultura. Desaprender é se conectar com o aprendido que se deseja desaprender, é abrir mão de uma verdade muitas vezes dada como imutável ou inquestionável e questioná-las gerando novidades. Re-aprender como enfatiza a autora "...é algo mais que aprender. Coloca em cena a flexibilidade..." (FRESQUET, 2007, p.51) uma disponibilidade para mudanças no próprio ser.

O fazer-cinema se apresenta com uma potência para se vivenciar o espaço escolar e as relações entre ensinar a aprender de maneiras diversas em cada experiência vivida.

Invenções bibliográficas (vozes da pesquisa)

Araujo, M.H.S. Portfólios da Pesquisa [Diário de Campo, Caderno de Transcrição 01, Caderno de Transcrição 02 e Portfólios de Imagens]. Valinhos, 2016 (não publicado).

Guimarães, L.G. Portfólios da Pesquisa [Diário de Campo, Caderno de Transcrição 01, Caderno de Transcrição 02 e Portfólios de Imagens]. Valinhos, 2016 (não publicado).

Moises, J.R.S. Portfólios da Pesquisa [Diário de Campo, Caderno de Transcrição 01, Caderno de Transcrição 02 e Portfólios de Imagens]. Valinhos, 2016 (não publicado).

Oliveira, P.C. Portfólios da Pesquisa [Diário de Campo, Caderno de Transcrição 01, Caderno de Transcrição 02 e Portfólios de Imagens]. Valinhos, 2016 (não publicado).

Inspirações bibliográficas

Almeida, B.V. A Individuação e a máquina: leitura deleuzeana de Simondon. Revista Dispositiva, Volume 05, nº 02, p. 32-44, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Editora PUC Minas, Belo Horizonte, 2016.

Alvarez, J. & Passos, E. Cartografar é habitar um território existencial. In: Kastrup V. (org.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Bergala, A. A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução: Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink/CINEAD/LISE-FE/UFRJ: 2008.

Bergson, H. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar: 1983.

Fresquet, A. M. (org.) *Imagens do desaprender: Uma experiência de aprender com o cinema,* Rio de Janeiro/RJ - Brasil: Booklink/CINEAD/UFRJ, 2007.

Fresquet, A.M. (org.) *Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e fora da escola*. Belo Horizonte/MG - Brasil: Autêntica Editora 2013.

Gallo, S. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte/MG – Brasil: Autêntica, 2008.

Guimarães. L. G.; Miranda, C. E. A., *Imagens inventadas: sobre máquinas, crianças e o fazer-cinema no currículo escolar*. Revista Linha Mestra, n.30, p.492-497, (Set./Dez.2016). Ed. ALB, Campinas/SP, 2016.

Larrosa B. J., Notas sobre a experiência e o saber experiência. Conferência proferida no 1º Seminário Internacional de Educação de Campinas. Tradução: João Wanderley Geraldi. Publicado na Revista Brasileira de Educação, 2009.

Migliorin, C. *Inevitavelmente Cinema: Educação, Política e Mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

Migliorin, C. [et al.], *Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

Passos, E. & Barros, R.B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: Kastrup V. (org.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Propp, V. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. Série Fundamentos. São Paulo/SP – Brasil: Editora Ática, 1992.

(S/A). Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Programa Mais Educação: Passo a Passo. Brasília:

MEC/SECAD, 2009a. (Série Mais Educação). Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/passoapasso_maiseducação.pdf. Acesso em 12/02/2016.

(S/A). Lei nº13.006 de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8o ao art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica.

Simondon, G. *La Individuacion: a luz de las nociones de forma y informacion*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial Cactus: 2015.

Proyecto "El lenguaje audiovisual en el nivel inicial": una experiencia de cine y animación con alumnas de 4to año de profesorado de educación inicial

EMANUEL CORONEL, IMANOL SÁNCHEZ, SILVINA HILGERT, OSVALDO MEDINA Y PAZ VILMA
Instituto Superior del Profesorado Almirante General Brown N° 8

Resumen

El proyecto de enseñanza de Artes Audiovisuales en Nivel Inicial está pensado desde un enfoque completamente alejado a las prácticas existentes, que inevitablemente quedan subordinadas a búsquedas narrativas y al lenguaje audiovisual.

Es importante entender que audiovisual es un soporte y que, dentro de él, además del contenido, puede existir y se puede aplicar un lenguaje, pero que este soporte es independiente y puede prescindir de dicho del lenguaje.

El proyecto entiende a los niños como artistas y portadores de una idea y a los docentes como productores, agentes que tienen que propiciar y posibilitar la realización de los deseos artísticos de los niños.

Estamos rodeados de tecnología, desde teléfonos inteligentes hasta tabletas y computadores. Hoy en día es normal que los niños tengan un hábil dominio de esos aparatos. Desde las instituciones educativas debemos introducir su uso en los salones, resignificarlos, dejar de verlos objetos de entretenimiento y placer, y comenzar a reconocerlos como herramientas de aprendizaje.

Los niños están rodeados de pantallas. Miran la televisión, usan los celulares o las computadoras. El objetivo del proyecto es acercar el formato audiovisual a las aulas, es que los niños sean no solo espectadores, sino también los creadores de contenido.

La creación de videoarte con niños, consta de la articulación de los materiales de las artes plásticas con la de incursión de herramientas tecnológicas como cámaras o *tablets*, para transmitir sensaciones, expresar ideas, estimular las expresiones artísticas figurativas y abstractas, desarrollar vínculos, así como también actitudes de trabajo equipo.

Introducción

En los últimos años, el avance vertiginoso que han mostrado las nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) ha impactado en todos los ámbitos de la vida social. Bajo esta perspectiva, pensamos que es necesario que la ***escuela*** se haga eco de estas transformaciones para introducirlas y aplicarlas a las prácticas pedagógicas que allí tienen lugar.

Situándonos en las salas de nivel inicial, observamos que los sujetos de aprendizaje están atravesados por el uso de las TIC, siendo importante que la transmisión cultural pueda tener lugar incentivando el encuentro de los niños con estas tecnologías, y a través de ellas, de la producción audiovisual infantil. De este modo, si existe un contexto de disponibilidad y accesibilidad tecnológica y docentes capaces de conducir estas prácticas, los niños pueden convertirse en creadores, pasando de ser espectadores, a ser también realizadores de material audiovisual.

En el diseño curricular para profesores de Educación Inicial, las nuevas alfabetizaciones promueven enseñar lenguajes que no son solamente el oral y el escrito, también plantean la enseñanza de la lectura de imágenes, objetos, artefactos. Los docentes que trabajan con niños deben tener acceso a estos lenguajes y aprender herramientas para poder crear su propio material audiovisual. Ésta es también una manera de promover un espacio de encuentro con el arte, mediatizado por las TIC.

De acuerdo con Dussel (2009), es necesario pensar la relación entre escuela y cultura audiovisual, asumiendo que la escuela es una institución con su propia historia. Esta autora plantea la importancia de reflexionar acerca de que la enseñanza tiene que ajustarse a un tiempo, a un lugar. De acuerdo a W. Benjamin (cita de Dussel), nada es más indispensable para el saber, que el aceptar el desafío que propone el mundo de las imágenes. En este contexto, vale preguntarse las siguientes cuestiones: ¿cómo se hace para aceptar este desafío?, ¿qué es entender una imagen?, ¿qué tipo de experiencia nos permite ver e interpretar la misma?, ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen?

El lenguaje audiovisual no puede separarse de otros lenguajes, tales como la oralidad, la escritura y la acción. El entendimiento de una imagen, en consecuencia, no va por fuera de la palabra, pero tampoco por fuera de un cuerpo que se pone en movimiento, que se conmueve, que se emociona. Es importante que la escuela enseñe a trabajar sobre una imagen, y que enseñe a ver objetos de otras maneras.

De acuerdo a la misma autora (cita de arriba), la escuela debería ser el lugar que nos pusiese en contacto con un mundo que nos confronta con lo desconocido, con lo que nos permite entender y también desafiar nuestros límites, con lo que nos

hace más abiertos hacia los otros y hacia nosotros mismos; ya sea enseñando el lenguaje, el cine, los nuevos medios. En este sentido, la escuela debería ayudarnos a poner en juego otras formas de relacionarnos con el mundo.

En este trabajo se propone reconocer al arte como un campo en construcción en los institutos formadores de Educación Superior. Por esta razón, el proyecto tiene como finalidad que el alumnado se interiorice, aprenda y visualice el potencial artístico de la técnica de animación junto con las nuevas tecnologías para ser aplicada en su práctica de residencia.

Cabe remarcar que una de las principales oportunidades que nos ofrecen las herramientas digitales es la posibilidad de producir contenido, además de acceder a una gran variedad y cantidad de contenidos desarrollados por otros. También contamos con dispositivos y herramientas de registro y edición audiovisual con las que podremos generarlos como parte de un proyecto o secuencia didáctica.

La producción audiovisual puede tener diferentes objetivos, abordarse con una gran diversidad de contenidos curriculares y realizarse con múltiples herramientas, técnicas y géneros, por ejemplo:

- una animación *stop motion*, es decir una animación que se realiza capturando cuadro por cuadro para generar movimientos al reproducirlos secuencialmente,
- un corto de ficción recreando una escena de la vida cotidiana en la época de la Revolución,
- un documental sobre inventos e inventores argentinos,
- una entrevista a un especialista sobre medio ambiente,
- un debate televisivo sobre cuestiones de género y participación política de la mujer,

son algunos ejemplos entre las tantas posibilidades que nos ofrecen las herramientas de producción audiovisual (Rossaro, 2015).

Bajo este enfoque se ha implementado este proyecto en el espacio curricular del Taller IV y Ateneo Ambiente y Sociedad del Instituto Superior de Profesorado Almirante Guillermo Brown N° 8 de la ciudad de Santa Fe. En el mismo, se abordaron contenidos específicos del área de Ambiente y Sociedad, que también estuvieron atravesados por contenidos de otros ateneos que conforman el espacio: Lengua y literatura, Matemática, Ética y ciudadanía.

A partir del Taller de Cine, el proyecto les propone a los niños, tanto ser protagonistas de cada uno de los roles a desempeñar en un rodaje, como identificar que

un corto cuenta una historia y las diversas formas de contarlas. En el taller de animación se ha trabajado con la aplicación Stop Motion Studio que permite crear películas de animación fotograma a fotograma de alta definición.

Objetivos del trabajo

1) Promover la alfabetización audiovisual a partir de creaciones audiovisuales de animaciones.

2) Reflexionar sobre las diversas posibilidades de animación de un contenido en el Nivel Inicial.

3) Crear colaborativamente material audiovisual para expresarse, para aprender y para disfrutar.

4) Entender el arte cinematográfico como un arte colectivo a diferencia de las demás expresiones.

5) Apreciar que la realización audiovisual configura un equipo de trabajo detrás de la cámara, más allá de los actores del film.

6) Visualizar todas las etapas que involucra una producción cinematográfica.

Materiales y recursos digitales

Los recursos digitales necesarios para la puesta en práctica del taller son celulares y cámaras hogareñas. Se ha utilizado, además:

- la aplicación de celulares "STOP MOTION STUDIO", de licencia gratuita;
- los espacios y equipamientos de la institución de educación superior para la proyección de cortos animados. En el taller se promovió el uso de los celulares y cámaras hogareñas;
- diversos materiales para reciclar, objetos, muñecos de peluche, de arcilla o de plastilina, muñecos de tela, de cartón o de cartón, papel plegado, hilo entre otros materiales diversos,
- los espacios del Jardín de gestión estatal para filmar las escenas del cortometraje,
- objetos de uso cotidiano para recrear escenas de la vida de San Martín.

Metodología

Este trabajo se realizó durante el año lectivo 2017 en el Instituto Superior, antes mencionado, y en un Jardín de gestión estatal.

La propuesta se implementó con dos grupos de 4to año del profesorado de educación inicial, con un total de diecinueve alumnas; y en el Jardín, con dos salas de cinco años y un total de cuarenta y nueve alumnas. En esta última institución trabajaron dos alumnas que estaban realizando su Práctica de Residencia.

Taller de animación

El taller se implementó en dos etapas de trabajo:

1) Planificación y capacitación de las estudiantes del profesorado de 4to año del nivel inicial: realización, edición y animación.

2) Producción de animaciones a partir de material de las áreas implicadas. Socialización de las animaciones: exhibición y cierre con las producciones de las alumnas de 4to año del Profesorado y los profesores del Taller IV y Ateneos.

Se inició el taller de animación con una exposición relacionada con el origen del cine y el visionado de fragmentos de filmes tales como: *La llegada del tren* de los hermanos Lumiére, *Viaje a la luna* de George Meliés, *Dos metros* de Javier Mrad, *Niños y niñas cuentan de Molinete* animación y *Le retuor* de Natalia Chernysheve.

En una segunda etapa, las alumnas trabajaron en el taller utilizando la aplicación Stop Motion Studio con sus celulares. Con esta aplicación, los alumnos, en grupos de cinco, animaron dibujos de una pelota, de un animal cuadrúpedo, y de una persona.

En la última etapa del taller se entrega a todas las alumnas una consigna para ejecutar el trabajo final en el ateneo. La consigna consistió en la elaboración de una secuencia didáctica mediada por las nuevas tecnologías. Las alumnas debían incorporar en una secuencia didáctica de Ambiente y Sociedad, elaborada para el nivel inicial (sala de 5 años) diversas técnicas de animación y edición de video: Stop Motion Studio, Movie Maker, Audicity. Para ello les propusimos la siguiente sucesión de actividades:

1) Elaborar una secuencia didáctica definiendo: fundamentación, objetivos, actividades y recursos digitales.

2) El recurso digital tiene que ser una creación original para la secuencia didáctica. Para su realización deberán:

2. a) Organizarse en equipos, distribuir roles y planificar el trabajo (grupos de 4 y 5 integrantes).

2. b) Investigar acerca del hecho, fenómeno, personaje o temática en cuestión, utilizando diferentes fuentes. Seleccionar contenidos, datos y materiales para la producción. Cabe agregar que, al buscar en internet, deberán interpretar y recontextualizar la información o las imágenes que encuentren para evaluar su pertinencia.

2. c) Construir y consensuar una idea significativa en relación con el contenido y la propuesta.

2. d) Escribir guiones y bocetos de escenas ("*storyboard*").

2. e) Aprender a usar diversas herramientas y dispositivos de registro y edición audiovisual (Movie maker, Audicity) a partir de la exploración, uso de tutoriales y ensayo.

Teniendo en cuenta la consigna arriba mencionada, dos grupos construyeron animaciones acerca de los horarios de la alimentación saludable y del proceso de potabilización del agua. En uno de los videos se observó la animación del contenido específico de alimentación saludable. En el otro video, relacionado con el proceso de potabilización, si bien se elabora un guion o narrativa audiovisual, no se realiza la animación del personaje principal.

Taller de cine para la sala de cuatro y cinco años organizado y llevado a cabo por alumnas de cuarto año del profesorado en su práctica de residencia, con el apoyo de estudiantes del ISCAA

La intención de este taller es que los alumnos interpreten el arte cinematográfico como un arte colectivo visualizando lo que sucede detrás de las cámaras, asumiendo los diferentes roles que confluyen en un rodaje típico.

"Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social." Michael Rabiger (2005).

Cuando somos niños, lógicamente creemos que son los actores quienes hacen las películas e ignoramos al equipo técnico que hace posible la película. Hay tanto trabajo detrás como delante de cámara, proponemos que entre todos concibamos en conjunto lo que implica trabajar en equipo en este arte colectivo.

A través de reuniones grupales se va delineando una idea que a posteriori se convertirá en un guion que la estructura y le brinda una forma de planificación audiovisual. Luego se analizan las necesidades de ese guion cinematográfico y se adquieren herramientas y elementos para asegurar su concreción técnica.

Luego de las experiencias de animación con las diecinueve alumnas del instituto del profesorado se reflexionó sobre la implicancia del cine, y la posibilidad de realizarlo con niños. Los alumnos del ISCAA ofrecieron un taller a las alumnas del profesorado acerca de la dinámica de un rodaje y los diferentes roles que se desempeñan ofreciéndose en colaborar, si algunas alumnas lo necesitaban, para realizar un rodaje con niños.

Dos alumnas residentes plantearon entonces abordar una de las efemérides, desde un punto de vista innovador, realizando un cortometraje protagonizado por los niños superando la visión de San Martín como héroe y desde una perspectiva de género. Trabajaron en forma conjunta con los docentes de los ateneos para realizar una investigación histórica productiva, elaborar un guion, una contextualización del ambiente y de las actividades a realizar con los alumnos de nivel inicial.

En una primera etapa se realizó un taller de cine bajo la orientación de los estudiantes de la carrera audiovisual y las dos alumnas de 4to año del profesorado para los alumnos y alumnas de la sala de 4 y 5 años. Los escolares realizaron el rodaje y participaron en todo lo concerniente al mismo: la participación en la elaboración del guion, el comienzo de la preproducción que involucra conseguir las herramientas, materiales y equipo humano para las necesidades del mismo guion, una preselección de actores y coordinación con el equipo técnico (equipo ayudante del Instituto Superior de cine de Santa Fe) para que al momento del rodaje todo fluya en una sola dirección.

En una segunda etapa las dos alumnas del profesorado elaboraron un guion audiovisual acerca de San Martín bajo la orientación del profesor de ateneo de ambiente y sociedad. No obstante, este guion es reformulado por las autoridades del Jardín. Por lo cual las alumnas tuvieron que reelaborarlo nuevamente para la realización del audiovisual.

Posteriormente se realizó un casting en el cual se definieron los actores y personajes de la película.

Las alumnas practicantes desempeñaron diferentes roles tales como investigadoras de la historia, colaboradoras del guion, dirección de arte, producción, escenografía, vestuario y maquillaje. Alumnos del ISCAA se desempeñaron como supervisores de guion, camarógrafos, realizadores, sonidistas y montajistas quienes además aportaron sus herramientas de trabajo.

Cabe destacar que como un agregado se pudo concretar una práctica habitual en el cine argentino el doblaje de absolutamente todas las escenas por parte de los niños de 4 y 5 años siendo extraordinario que aun así el público no perciba la técnica.

Como corolario se presentó el cortometraje a la comunidad con una puesta semejante a un festival típico de cine atendiendo a los estereotipos de su configuración: la clásica proyección con alfombra roja de un *avant premiere* con invitación especial reservada a actores y destinada a un público selecto: los padres.

Conclusiones preliminares

Consideramos que esta propuesta promueve la alfabetización audiovisual a partir de las creaciones audiovisuales, animaciones y cortometraje, generadas por las alumnas y alumnos del Instituto Superior y del Jardín, respectivamente.

En el taller de animación se abordó el origen del cine y las técnicas de animación. Luego, estos conocimientos se aplicaron en las animaciones construidas. De este taller se puede concluir que las alumnas del Profesorado de Inicial realizaron una aproximación al lenguaje audiovisual, ya que elaboraron guiones y realizaron videos de contenidos específicos del Ateneo Ambiente y sociedad (alimentación saludable y proceso de potabilización del agua, entre otros). En el taller de cine, las alumnas, conjuntamente con alumnos del ISCAA, realizaron un cortometraje acerca de la vida de San Martín con niños y niñas de las salas de 5 años.

Al acercar el lenguaje audiovisual a través de la técnica de animación Stop Motion, nuestra finalidad ha sido la de mostrar el potencial y las posibilidades que dicha técnica brinda en la realización de experiencias con alumnos y alumnas, como también en la producción de contenido que sirviese para para que estas alumnas lo utilizasen en sus prácticas de residencia. En este sentido, consideramos que las alumnas han sido capaces de producir colaborativamente material audiovisual para aprender y para expresar un contenido específico de ambiente y sociedad del nivel inicial.

En relación al cortometraje, se puede concluir que ha sido una experiencia compleja e innovadora. Generó un amplio impacto en la comunidad escolar. Ha incentivado un alto grado de interés en los niños. También evidenció, tanto en las actividades de cierre y evaluación de alumnos de nivel inicial como para los del nivel superior del instituto Almirante Brown, un aprendizaje fortalecido en todas sus dimensiones.

A modo de autoevaluación de la cátedra, como aspecto a mejorar en el futuro, queda pendiente la importancia de trabajar más intensamente en las elaboraciones de las propuestas en forma conjunta con las instituciones asociadas. No se pudo lograr superar la visión estereotipada de San Martín como héroe y la perspectiva de género, motivación inicial de las alumnas residentes.

Implicancias

La articulación del taller IV y Ateneo Ambiente y Sociedad con los alumnos del Instituto Audiovisual se muestra promisoria. Permitió la concreción de un proyecto innovador y creativo, superador de tradiciones escolares resistentes al cambio y en contextos complejos como las prácticas de residencia.

Imágenes del Taller de cine

Imagen 1

Imagen 2

Bibliografía

Augustowsky, Gabriela (2017). *La creación audiovisual en la infancia: de espectadores a productores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.

Rabiger, Michael (2005, 3ra edición). *Dirección de documentales*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Dussel, Inés (2009). "Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos". Revista Nómadas.

Rossaro, Ana Laura. (2016). "Clase Nro. 5: Herramientas digitales para producir en el aula. Recursos digitales para la educación primaria". Especialización docente de nivel superior en Educación Primaria y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Deportes de la Nación.

Del Museo al aula. Uso de bienes culturales audiovisuales sobre la Guerra de Malvinas en la escuela[1]

PABLO GULLINO
Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen

La evocación de la Guerra de Malvinas es constitutiva del imaginario social actual, tema ineludible en la currícula escolar y asunto que surge cíclicamente en la agenda internacional. Así, en junio de 2014 se inauguró el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Esta institución tiene como misión difundir, comunicar, exhibir y concientizar a todos los habitantes de la nación acerca de la soberanía argentina sobre el archipiélago austral. Se exhiben objetos históricos, textos literarios, imágenes, pinturas, cartas y documentos históricos, sonido ambiente, fotografías, mapas y planos. Néstor García Canclini (1990) asegura que el patrimonio de los museos debe competir con los medios masivos y las nuevas tecnologías informáticas para tener una presencia significativa entre las múltiples redes de comunicación y entretenimiento. Así, las tecnologías de la información y la comunicación se enfocan en la participación y la sociabilización del material para la educación y difusión. En el "ecosistema mediático" (Scolari, 2004) actual la propuesta del Museo atiende a responder a los sentidos y a integrar a los contenidos con recorridos que permitan sentir y hacer de forma efectiva la relación de los visitantes con los contenidos "interactivos" de la colección. ¿De qué forma los visitantes (estudiantes de escuelas primarias, extranjeros o adultos) se relacionan con los contenidos audiovisuales? ¿Qué propuesta de recorrido realiza el Museo? Este trabajo forma parte de la investigación "Representaciones y estrategias de comunicación en medios masivos y organizaciones sociales" que dirige la Mg. Beatriz Alem en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

[1] Este trabajo forma parte de la investigación "Representaciones y estrategias de comunicación en medios masivos y organizaciones sociales" que dirige la Mg. Beatriz Alem en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

1. Introducción

La evocación de la Guerra de Malvinas es constitutiva del imaginario social actual, tema ineludible en la currícula escolar y asunto que surge cíclicamente en la agenda a internacional. Así, en junio de 2014 se inauguró el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Esta institución tiene como misión difundir, comunicar, exhibir y concientizar a todos los habitantes de la nación acerca de la soberanía argentina sobre el archipiélago austral. Dentro del Museo se sucede un número considerable de material audiovisual. Breves documentales, videos sobre la fauna y la flora del archipiélago, material interactivo sobre el contexto histórico, político y social, etc. El Consejo Internacional de Museos ICOM (2007) define estas instituciones como abiertas al público, que adquieren, conservan, estudian, exponen y difunden el patrimonio materia e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo. Esta última palabra promueve un uso común a varias instituciones museísticas en la actualidad, la incorporación de instalaciones tecnológicas e interactivas para ofrecer diversos acercamientos de los públicos a la historia. Es en este marco que el Museo Malvinas está organizado en base a "experiencias sensoriales", desde el viento característico de las islas y el mar, hasta el sonido de aviones de guerra. Posee un auditorio y todas las salas poseen muestras audiovisuales que incluyen soporte de tecnología LCD y táctil. Néstor García Canclini (1990) asegura que el patrimonio de los museos debe competir con los medios masivos y las nuevas tecnologías informáticas para tener una presencia significativa entre las múltiples redes de comunicación y entretenimiento. Es por esto que los museos buscan incorporar en sus exposiciones herramientas para una participación más activa que fortalezca la comprensión de las colecciones. Así, las tecnologías de la información y la comunicación se enfocan en la participación y la sociabilización del material para la educación y difusión. En el "ecosistema mediático" (Scolari, 2004) actual la propuesta del Museo atiende a responder a los sentidos y a integrar a los contenidos con recorridos que permitan sentir y hacer de forma efectiva la relación de los visitantes con los contenidos "interactivos" del Museo.

En trabajos anteriores trabajamos con la relación que tienen los estudiantes que realizan las visitas guiadas al Museo para relevar su reacción in situ frente al material audiovisual ofrecido (Gullino, 2017 a). Además, nos involucramos con la visión que tienen los guías que realizan las visitas (Gullino 2017 b). En el presente trabajo nos interesa dar cuenta de cómo es incorporado al aula la historia reciente argentina a partir de dicho suceso bélico el material audiovisual que forma parte de la muestra permanente del Museo. Todos estos videos cuentan con el respaldo del

Ministerio de Educación argentino y fueron elaborados durante el periodo (2012-2015).

Para esto, evaluaremos los materiales que el Ministerio distribuyó con intenciones de que los docentes utilicen en las aulas. En este caso, se trata de la miniserie de nueve episodios del mismo nombre, *Pensar Malvinas*. La que analizamos en relación a las Guías para docentes propuestas para utilizar en el aula.

1. Memoria reciente y material audiovisual educativo

Este escrito nos interesa indagar como sobre la práctica áulica en relación al trabajo con el material audiovisual de un evento histórico en particular. Una línea de estudio sobre la memoria afirma que la escuela, asume su "rol prioritario en la transmisión del pasado reciente y en la comprensión crítica y activa de la historia" (Carretero, 2010: 103). Trabajar con la historia reciente en la escuela genera mayor complejidad, en tanto que su tratamiento interpela puntos álgidos y conflictivos de los sujetos que la rememoran.[2] La introducción de temas conflictivos y recientes permite acercarse a las causas y las consecuencias de los hechos históricos, y sus diferentes controversias contemporáneas. Rosemberg y Kovacic (2010) sostienen que es en el espacio escolar en donde es posible reflexionar sobre algunas cuestiones vinculadas a problemas epistemológicos y políticos que se desprenden de la propia tarea de la transmisión memorial y que tienen que ver, fundamentalmente, con qué enseñar de ese pasado y cómo hacerlo, preguntas claves para la construcción de identidades colectivas.

Para abordar esta problemática nos proponemos trabajar con una serie que cuenta con nueve episodios:[3] "El pulóver azul" (26 minutos), "Lo que siente el hermano" (26 minutos), "Ingleses en la radio" (26 minutos), "24 horas por Malvinas" (26 minutos), "Las dos plazas" (26 minutos), "La construcción de la memoria" (26

[2] En este sentido el mismo Carretero afirma "el tratamiento de los contenidos traumáticos de la historia reciente introduce en la escuela el desafío de trabajar sobre cuestiones socialmente controvertidas; sobre un pasado que aún tiene consecuencias directas sobre el presente de cada comunidad" (Carretero, 2010: 115).

[3] *Pensar Malvinas* también es el nombre de una publicación impresa con objetivos de difusión histórica para escuelas editado por el Ministerio de educación en el año 2010. Está distribuido en seis capítulos (1982: La guerra; Las islas en el imaginario argentino previo a la guerra; memorias de la guerra; La escuela y las causas nacionales; Representaciones y Los trabajos de los IFD: la voz de los estudiantes). Este libro no hace énfasis en los recursos audiovisuales sobre Malvinas. Sí proporciona un listado de producciones ficcionales y documentales sobre Malvinas. Pero, fundamentalmente contiene fuentes (cuentos, y trabajos realizados por los estudiantes de los Institutos Superiores de Formación Docente, fotografías de prensa, etcétera) y propuestas para trabajar en las aulas.

minutos), "El Madrynazo" (26 minutos), "Malvinas en la escuela" (26 minutos), "Cantar Malvinas" (25 minutos). Desde un punto de vista formal, los capítulos combinan elementos ficcionales y documentales, es decir, ofrece una representación de una historia real ligada con Malvinas que es acompañada por una narración en *off* –interpretada por Teresa Parodi- que remite a la "cuestión" y/o a la "causa Malvinas". Hacia el final, durante los títulos de cierre, se presenta un testimonio asociado con la historia narrada en cada capítulo. Esta guía apunta a trabajar con estos recursos ficcionales, documentales y testimoniales para abrir un abordaje no lineal de una cuestión compleja como Malvinas. Las Guías pertenecen al "área disciplinar: Historia" y están pensadas para utilizar en la educación secundaria. Las actividades propuestas se dividen en cuatro secciones en todas las guías: "Para entender y reflexionar sobre el contenido del capítulo", "Para Investigar", "Para pensar y debatir", "Para producir".

Las actividades tienen que ver con la redacción[4] y presentación de la información que brinda el episodio en forma de cuadros sinópticos, líneas de tiempo. Con la búsqueda en otras fuentes de material complementario al episodio.[5]

Para el capítulo sobre "Las dos plazas" la guía propone pensar acontecimientos relevantes en la historia argentina que hayan tenido sucedido entre 1910 y 2010 y cuyo epicentro haya sido la Plaza de Mayo. Además, avanza sobre la posibilidad de pensar en reclamos y movilizaciones sucedidas en otras localidades del país. Este modelo de propuesta se torna más interesante en relación al material relevado sobre el trabajo en clase y la posibilidad de acercar a las jóvenes generaciones a la historia reciente. En el muy interesante trabajo de Yésica Billán (2013) la autora releva en una escuela del Conurbano Bonaerense. Allí es donde a partir de un grupo de entrevistas a docentes y análisis de ensayos de los estudiantes surge que los temas que generan mayor interés entre sus alumnos son los años vinculados a las crisis de

[4] "El pulóver azul" es la historia de un retorno. proponemos que los estudiantes reflexionen y debatan qué significa volver a Malvinas para este ex combatiente y de qué modo este retorno supone una crítica a las posturas belicistas". "La historia está basada en la experiencia del ex combatiente Miguel Savage, que tenía prácticamente la misma edad que el personaje Joaco cuando fue a la guerra. Proponemos que los estudiantes discutan qué tipo de transmisión generacional supone la historia narrada en "El pulóver azul" y qué significados aparecen asociados a Malvinas para la generación de los ex combatientes y para las nuevas generaciones. "Sugerimos que los estudiantes escriban un ensayo donde imaginen una propuesta de negociación desde la perspectiva de la República Argentina. Recordemos que dicha propuesta debe tener en cuenta dos principios básicos establecidos por nuestra Constitución: primero, que el reclamo de soberanía es "imprescriptible"; segundo, que las negociaciones deben respetar "el modo de vida de los isleños"

[5] "Proponemos que los estudiantes investiguen de qué modo aparece la cuestión Malvinas en la Constitución nacional".

1989 y 2001 por ser momentos presentes y relevantes para las familias de los jóvenes y más próximos a su realidad cotidiana.

Sobre los trabajos elaborados en el marco de la materia Historia de sexto año la autora advierte que la historia local no encuentra ningún vínculo con expresiones del período dictatorial o la guerra de Malvinas. Y una preocupante ausencia por reflejar en los trabajos monográficos de las voces de la comunidad al momento de reconstruir la historia de aquellos años.

El capítulo 6 de la serie "Pensar Malvinas" propone trabajar en ese sentido:

> *Proponemos que los estudiantes investiguen cuáles son los "sitios de memoria" sobre Malvinas construidos en su propia localidad (monumentos, calles, nombres de plazas, etcétera) (…). Sugerimos que entrevisten a ex combatientes que volvieron a las islas para indagar qué significados tiene para ellos el hecho de volver a Malvinas. También pueden indagar qué significa "volver a Malvinas" a través de películas, documentales, cartas o poemas.*[6]

Gran parte de estas actividades están en potencial, es una sugerencia de trabajo para el aula. Y no se encuentra presente en todas las guías, para todos los episodios.

Conclusión

El Museo Malvinas y el material audiovisual que el Ministerio de Educación elaboró en relación al conflicto bélico llegan a la escuela con propuestas diversas. El trabajo realizado por el Ministerio ha abierto la posibilidad de promover interrogantes y explicaciones sobre una de las experiencias más traumáticas de nuestra historia nacional al mismo tiempo que habilita un espacio de reflexión constante que sirven para comprender el pasado desde el tiempo presente por fuera de la mera efeméride del calendario escolar.

La serie, con sus nueve episodios permite abordar Malvinas desde la música, desde la ficción, desde el documental ilustrando con diferentes latitudes del territorio argentino. Por el relevamiento realizado por Yésica Billán y las Guías para los episodios, notamos una necesidad de pensar una mayor relación entre la historia nacional con anclaje en la historia local de la comunidad. Al mismo tiempo, tanto

[6] El libro Pensar Malvinas propone también documentales fuertemente anclados en el testimonio de veteranos de guerra. Es el caso de, entre otros: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2005), *Huellas en el viento* (Sandra Di Luca, 2008).

en las Guías como en los escritos de los estudiantes que trabajó Billán hay una bibliografía preponderantemente virtual (enciclopedias virtuales gratuitas, páginas web con fines educativos. En algunos casos, avalados por alguna institución académica, en otros casos con emisor difuso). En muchos de estos casos, subyace la dificultad de pensar a Malvinas por fuera de la Dictadura militar que impulsó el conflicto bélico de 1982.

En la visita al Museo se pudo observar como los jóvenes estudiantes pueden relacionarse con el material audiovisual. Y que hubo unos mayores énfasis en la relación con las imágenes con la experimentación juntos de las imágenes y los objetos (sala de cine, fotografías con la bandera de la "Operación Cóndor",[7] fotografías a los elementos utilizados durante la guerra), además de la interpelación desde las historias de los jóvenes combatientes. En conclusión, estamos frente a problemas, hechos y formas de recordar que se caracterizan por su presencia y actualidad en nuestro presente. Por ello sería interesante ajustar la relación entre las experiencias en el propio territorio con la escuela y la historia. A fin de dar cuenta de la intensa, compleja e irrenunciable necesidad de reflexionar sobre los derechos argentinos sobre su territorio insular y antártico.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (comp.) (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re–construcción del pasado*. Los Polvorines: Imago Mundi – UNGS.

Billán Yésica (2013). "La historia reciente y la práctica educativa: nuevos acercamientos y diálogos desde la mirada adolescente". Primeras Jornadas de Historia Reciente del Conurbano Bonaerense Norte y Noroeste, agosto de 2013. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Carretero, Mario (2007). *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica*. Buenos Aires: Paidós.

Flachsland, Cecilia; Adamoli, María Celeste; Farias, Matías (2014). *Pensar Malvinas: una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. 3a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Disponible en: http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005098.pdf

[7] http://www.lagazeta.com.ar/condor.htm Consultado el 16/12/2017

García Canclini, Néstor (1993). "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica", en García Canclini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*, México: Conaculta, pp. 15-42.

Gullino, Pablo (2017a) "Consumo de bienes culturales audiovisuales en el Museo Malvinas" Ponencia presentada en XIX Congreso RedCom. Federalizar la comunicación: experiencias, utopías y recorridos posibles. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Comodoro Rivadavia. Noviembre 2017.

Gullino, Pablo (2017b) "Representaciones y estrategias de comunicación de bienes culturales audiovisuales en el Museo Malvinas". Ponencia presentada en IX Jornadas de Sociología: "Las ciencias sociales en escenarios de cambio". Universidad Nacional de General Sarmiento. Los Polvorines. Mayo 2017.

Halbwachs, Maurice (2011[1941]) *La memoria colectiva*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Lorenz, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.

Material complementario

Episodios de la serie *Pensar Malvinas*. Disponibles en:
https://www.educ.ar/recursos/103496/cantar-malvinas

Guía para "El pulóver azul"
http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=0f3c2306-b0e1-429c-82b5-15830fdddc6b

Guía para "Ingleses en la radio"
http://recursos.encuentro.gov.ar/repositorio/Download/file?file_id=1a1e67aa-eac6-4d33-ab92-cc62ec5252cf

Guía para "24 horas por Malvinas"
http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=cf21c867-d98d-49a8-97db-bf5fa3bdd024

Guía para "Las dos plazas"
http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=6ba467b6-6971-40ed-b8bf-c1dea260ab80

Guía para "La construcción de la memoria"
http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=c2ecac16-d1d7-4b4e-8849-d715c46e9546

Guía para “Malvinas en la escuela”

http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=6fc58b1c-2d6a-4cc6-9200-2695263d9752

Explorar el Cine Comunitario como herramienta de empoderamiento en una experiencia con jóvenes de barrio Cabildo (Córdoba Capital)

ANA VICTORIA DÍAZ Y LUCÍA RINERO
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La siguiente ponencia busca explorar las formas y usos de las prácticas comunitarias en el audiovisual desde una experiencia concreta con jóvenes. El trabajo apunta a resignificar la herramienta política que constituyen el cine y los medios audiovisuales, entendiendo las experiencias de producción comunitaria como la expresión más tangible donde las propias lógicas de trabajo propician el empoderamiento, la discusión y la toma de palabra como discurso propio.

El cine taller tomado como caso se realiza en el Centro de Integración Comunitario de Barrio Cabildo de la Ciudad de Córdoba, una vez por semana. Participan jóvenes de entre 10 y 21 años y es impartido por nosotras.

Este trabajo se enmarca en nuestro T.F.G. de la Licenciatura de Cine y Televisión de la UNC *"Acción y reflexión en torno al cine comunitario como proceso de empoderamiento desde una experiencia cordobesa en Barrio Cabildo"* y en el trabajo del equipo de investigación "Emergentes. Poéticas Audiovisuales de/desde córdoba (2010-2015) segunda parte" (SECYT-UNC) radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

Palabras clave: cine comunitario / jóvenes / producción / sentidos / modos

Ordenar la experiencia

La siguiente ponencia busca explorar y analizar los modos, usos y sentidos de la práctica audiovisual comunitaria a partir de una experiencia concreta con jóvenes en un cine- taller[1] de la cual formamos parte. El cine taller, abordado es un espacio de producción audiovisual que pretende explorar con jóvenes de entre 10 y 20 años los modos de producción comunitaria. El mismo se realizó en el Centro de Integración Comunitario de Barrio Cabildo de la Ciudad de Córdoba, de ahora en adelante CIC, durante el año 2017.

Entendemos a la *práctica artística audiovisual* como el conjunto de formas, modelos, herramientas, organización, y conocimientos que se ponen en juego en las diferentes etapas de producción de un film. En ese marco, las *prácticas estéticas* son concebidas como toda organización de las herramientas técnicas, narrativas y discursivas que contribuyen a generar una representación de la realidad. En ese sentido, la totalidad de una producción audiovisual no puede escindirse de ninguna, no solo son complementarias, sino que ambas son constitutivas, construyen el discurso audiovisual.

En función de lo anterior, pareció pertinente tomar estas categorías para poder analizar la *producción audiovisual comunitaria* ya que nos permiten entender las características que presentan este tipo de producciones. Para ello nos hemos propuesto dividir la exposición en los siguientes subejes: 1. Modos y condiciones de producción, 2. Sujetos espectadores/productores y 3. Producción de sentido.

1. Filmar(nos) en el barrio. Modos y condiciones de producción

Al hablar de *condiciones de producción* nos referimos a las circunstancias económicas y técnicas con las que cuenta un equipo a la hora de producir un audiovisual, diferenciando esa categoría de la noción *modos de producción* con la que aludimos a la forma en que los y las realizadores emplean dichos recursos para construir el discurso audiovisual. Creemos que estos conceptos no pueden desprenderse el uno del otro, ya que ambos no sólo determinan los resultados técnico-estéticos, sino que constituyen una decisión política e ideológica. En el *Cine Comunitario* las *condiciones de producción* surgen *desde* las comunidades, *desde* sus

[1] Con "Cine Taller" nos referimos a una modalidad de trabajo que implica la producción cinematográfica como espacio de taller, diferenciándolo con el "Taller de Cine" que presupone un espacio de taller donde se enseña y se produce cine. La diferencia se encuentra en la perspectiva pedagógica.

propias herramientas, espacios, actores y, también, *desde* las singularidades sociales y comunitarias de este tipo de cine.

En la producción audiovisual realizada en el Cine Taller comunitario de Barrio Cabildo, las condiciones de producción han surgido desde las particularidades concretas que presentó y presenta el espacio que la hizo nacer: el cine taller, el barrio y sus integrantes. Es así que, por un lado, los espacios elegidos como locaciones han sido los propios paisajes cotidianos: la plaza del barrio, el CIC, las calles y casas de vecinos o de los mismos participantes. No sólo porque en términos de producción eran los lugares posibles, sino también porque la propia historia se situaba en ese universo barrial y territorio-referencial.

En lo relativo a lo actoral quienes protagonizaron la película fueron los y las participantes (incluyendo tanto los y las jóvenes como quienes impulsamos el espacio de Cine Taller) respondiendo a cuestiones operativas, por un lado, y para respetar la necesidad y ganas de explorar la interpretación actoral por parte de los y las jóvenes, por otro. Entendemos que este deseo-de-actuar puede considerarse una de las particularidades de este tipo de espacios o modos de producir comunitariamente, más allá del hecho de que la historia tuviera como protagonistas a jóvenes de barrio Cabildo lo cual da cuenta de la necesidad (explícita o no) de poner en imágenes temáticas y sujetos anclados en la propia realidad de los participantes del Taller.

En cuanto a las herramientas técnicas, decidimos utilizar una cámara *handy* y un *tascam*, como un aporte de recursos propio (de las talleristas) considerado en el mismo plano de igualdad al del resto del grupo (algunos jóvenes pusieron a disposición sus viviendas para filmar, o llevaron decorado o pinturas para los maquillajes, etcétera).

En cuanto a los *modos de producción, u*no de los principales en este tipo de cine está ligado al hecho de que se produce entre todos y todas, en colectivo. No existe director o directora, sino un trabajo mancomunado y democrático de toma de decisiones y de intereses compartidos que interpelan las individualidades colaborativamente para un fin común. En el cine comunitario puede haber división de roles al igual que en el cine de autor o en el industrial, pero en el primero se busca conformar grupos de trabajo por áreas sin jerarquías. A continuación, y a los fines de ilustrar estas ideas, compartimos fragmentos de la bitácora del proceso que implicó la creación colectiva de esta experiencia comunitaria y un conjunto de reflexiones que emanan de la práctica.

> Después de la lectura grupal del guion nos dispusimos a separarnos por rol, en el equipo de sonido quedaron Brian y Natasha que desde los primeros talleres en que comenzó a participar siempre se mostró interesada por hacer sonido. Este grupo se quedó adentro del sum con Lula. El resto salimos y nos separamos en dos áreas: cámara y arte, el grupo que iba a hacer cámara estaba compuesto por dos hombres (Bruno y Uriel) mientras que el que iba a hacer arte estaba compuesto por todas las chicas, quienes además de cubrir el área de arte también iban a actuar (Bitácora encuentro n°6, 1 junio 2017).

> En cuanto a los que se hicieron cargo de la fotografía y el sonido, lo realizaron con mucha seriedad y compromiso, se encuentra muy motivados y en constante discusión y reflexión sobre cómo y qué hacer (siempre acompañados de igual forma por alguna de nosotras) (Bitácora encuentro n°6, 1 junio 2017).

> Si bien algunos tienen sus roles más definidos que otros casi todos hacen de todo en algún momento. Sin embargo, algunos de los jóvenes tienen bien en claro qué área les gusta y casi siempre quieren desempeñar la misma tarea.
> En este Taller Bruno hizo cámara, como suele hacer generalmente, y Natacha, sonido. el resto de los jóvenes fueron haciendo de todo un poco pero principalmente actuar, aunque cuando no les tocó estar frente a cámara desempeñaron algún rol técnico, como, por ejemplo, fotografía en el caso de Lucas, sonido en el caso de Sasha, claqueta Rocío, y así. (Bitácora encuentro n°8, 22 junio de 2017)

En cuanto a la producción específica del guion, podemos decir que éste emana desde *lo colectivo* ya que la idea a trabajar puede surgir de alguno de sus miembros pero siempre es puesto en discusión por el grupo, conformándose por las huellas de lo comunitario. Al mismo tiempo es central mencionar que los guiones en el cine comunitario habitualmente surgen desde *lo experiencial*, desde la memoria audiovisual, las situaciones (re)vividas etc.

> Algunos de los y las jóvenes contaron historias que habían estado pensando, en ambos casos las historias eran de terror y tenían como personajes principales a jóvenes de su misma edad, en ambas historias los malos y terroríficos eran adultos y estaba relacionado con los padres. Si bien ambas tenían puntos en común y algunas similitudes no logramos ponernos de acuerdo en cuál de las dos hacer lo que generó una especie de rivalidad entre “tu historia o mi historia” (Bitacora encuentro n°2, 27 abril 2017).

> Para poder avanzar les explicamos lo que es un *pitch* en cine y les propusimos que cada uno hiciera uno proponiendo su conflicto y que en función de sus *pitchs* votaríamos después por uno u otra historia.
> Algo que nos resultó interesante en esta acción es que Lucas presentó la historia como propia, mientras que Sasha, quien ya había preguntado en ocasiones anteriores a que nos referíamos cuando hablábamos de comunitario presentó, la historia como una "creación colectiva" con el resto de sus compañeras, (sabiendo que presentarla así quizá le sumaría votos a la hora de elegir (Bitácora n°4, 11 mayo 2017).

> Por último, se votó entre las cuatro historias y ganó la de Cassandra. A raíz de que en casi todas las discusiones (y también en el espacio físico hay una fuerte división de género) la historia mutó a un enamoramiento entre una chica y un chico del taller que no pueden estar juntos (Bitácora encuentro n°3, 4 mayo 2017).

Nos parece interesante poder reforzar, a partir de las citas arriba mencionadas, cómo la producción del guion estuvo atravesada por la articulación y la puesta en común de las diferentes ideas y puntos de vista, lo que llevó a un resultado colectivo, teniendo en cuenta los consensos y las necesidades de ceder y reconocerse en determinados momentos.

Así la historia finalmente puso en escena a dos jóvenes que se conocen en el propio Cine Taller de Barrio Cabildo y que, a partir de la realización de un cortometraje basado en la historia de Cassandra (en la cual actuaban los mismos protagonistas), se enamoran. Luego, por cuestiones económicas, el protagonista debe mudarse con sus padres a México, lo cual hace inminente la separación. Al cabo de unos años el protagonista vuelve y ya adultos se cruzan por las calles del barrio.

Concluyendo este sub-eje, y a partir de la presentación de la sinopsis del corto realizado durante este proceso, consideramos pertinente remarcar como ésta es el resultado de un complejo proceso que puede dar cuenta de los modos y de las condiciones en las que fue producido el audiovisual.

2. Metamorfosis: de espectadores a productores

Existe una división histórica y hermética entre quienes socialmente ocupan el rol de productores y el de espectadores basada en la posesión de un capital simbólico como lo es el conocimiento audiovisual que les permite a los primeros tener el

poder de producción. Éstos se encuentran, en términos de Bourdieu[2], legitimados interna y externamente en el campo del arte audiovisual, reservando a los segundos la sola actividad receptiva. Es claro que cuando pensamos en quienes participan de las producciones del cine industrial y de autor, aludimos a profesionales que, habiendo cursado o no alguna carrera de cine, conocen las técnicas, códigos y herramientas legitimadas del mundo audiovisual.

El cine comunitario rompe con esta hegemonía del conocimiento, porque les otorga la cámara y el micrófono a aquellos y aquellas cuyo único aprendizaje audiovisual se remite al consumo de lo producido por otros. Los que no saben de cine, los que nunca, o pocas veces tomaron una cámara con fines creativos, los que no saben de planos ni escenas son puestos a crear sus propias historias.

En el *Cine Comunitario*, los saberes audiovisuales de la mayor parte de los participantes se han moldeados a partir del consumo de obras pertenecientes a una heterogeneidad de formatos y lenguajes, por lo que las estéticas propuestas por estos creadores serán diferentes. No queremos decir que en el cine comunitario no existen conocimientos, por el contrario, creemos que existen y son diversos los saberes puestos en juego. Lejos nos encontramos de pensar que los únicos conocimientos válidos son los legitimados en las casas de estudio o en la industria. A lo que nos referimos es que no se encuentra presente el saber hegemónico de producción audiovisual respecto a cómo hacer las películas de una u otra manera.

Entonces, en el ámbito comunitario, lo más cercano al conocimiento audiovisual hegemónico que circula es el de la *memoria narrativa,*[3] el que deviene del acto de consumir sobre todo el cine industrial. Habitualmente es desde allí que surge la narrativa y la estética propuesta por los grupos que, desde nuestro punto de vista bajo ninguna circunstancia se debe coartar, sino trabajar desde allí, en pos a una posible (re)significación de las imágenes.

Lo que suele suceder en las experiencias comunitarias es que emerge de una nueva práctica estética desde el intento de repetir las formas industriales, pero con los condicionamientos de la producción comunitaria, constituyendo así muchas veces una estética que, al no coincidir con las formas hegemónicas de los grupos mencionados, genera un tipo de rechazo al que María José Román denomina "la

---

[2] Bourdieu, Pierre: *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires, Deva´s, 2003.

[3] Jesús Martín-Barbero, "Memoria Narrativa e Industria Cultural", Universidad del Valle, Colombia, 1982. Tomamos el concepto como el bagaje audiovisual comprendido por las películas consumidas. La memoria narrativa es la memoria que determina nuestra idea de cine, del relato y de nuestra relación con ellas.

mirada perezosa", incapaz de mirar más allá de lo que históricamente nos han repetido una y otra vez.

En la experiencia particular del Cine Taller de Barrio Cabildo pudimos presenciar este proceso de transformación de jóvenes espectadores a jóvenes productores. A partir de esta experiencia es posible analizar la memoria narrativa desde dos aristas. Por un lado, en lo referido al lenguaje técnico-estético y, por el otro, a lo narrativo-discursivo (construcción de historia/relato). Cuando pensamos en los lenguajes técnicos-estéticos recurrentes en el consumo cotidiano audiovisual, aparecen formas estandarizadas, establecidas, casi como una regla difícil de romper y aún más de cuestionar. La hegemonía estética está la vemos presente en la calidad de imagen, en la arquitectura del plano, el encuadre y su composición, en los movimientos de cámara, en un sonido legible, en los tiempos de un montaje determinado entre otras. Pareciera que estas cuestiones de forma, se encuentran dadas casi "naturalmente" y sin mucho fin discursivo, narrativo o de sentido. El análisis de las mismas, nos vuelve a remitir a la discusión de la disputa de los conocimientos, ya que creemos que quienes *quieren* y *pueden* indagar sobre estas formas y hacer determinadas lecturas intencionales de las mismas son quienes poseen los saberes para hacerlo. Lo que decimos es que un espectador común se presenta más permeable a "digerir" lo técnico-estético sin la necesidad de refutar o cuestionar demasiado.

Mientras que cuando hablamos de lo narrativo-discursivo aparece otra relación obra-espectador. Fruto de que la narratividad se encuentran presente los aspectos de nuestra vida cotidiana tal como dice Gergen:[4]

> tan predominante es el proceso de contar dentro de la cultura occidental que Brunner ha llegado a sugerir una inclinación genética hacia la comprensión narrativa. No sólo contamos nuestras vidas como historias, también existe un sentido significativo en el cual nuestras relaciones con otros se viven de forma narrativa.

Además, nuestro vínculo con el relato no se encuentra sólo en el consumo audiovisual sino también cuando leemos el diario, escuchamos la radio, vamos al teatro, leemos una novela etc. Desde ese lugar creemos que como espectadores nos resulta más sencillo analizar, refutar o cuestionar lo narrativo.

Dicho esto, analizamos en el Cine-taller cómo en el proceso de metamorfosis de jóvenes espectadores a jóvenes productores apareció más rápidamente la posibili-

[4] Kenneth Gergen, "Construccionismo social aportes para el debate y la práctica." Universidad de los Andes, Bogotá, 2007.

dad de incidir y decidir conscientemente lo narrativo en relación a discutir formas establecidas que lo referido a lo técnico-estético.

Más allá de que asumimos que las decisiones en la dimensión narrativa se dieron de una manera más natural, nos parece interesante rescatar que fue una experiencia procesual, en la que, por la misma dinámica que propone el cine comunitario en relación al debate constante y al intercambio que incita a la reflexión, los y las jóvenes pudieron ir ocupando el rol de realizadores y también comunicadores, ya que el proceso de toma de decisión del guionado fue desplazándose hacia la problematización de las representaciones que se efectuaban en términos de discurso.

> Las escenas que finalmente definimos realizar fueron las del 'inicio del amor' en las que ambos protagonistas se mandan mensajes por *whatsapp* y donde Lucía invita a tomar un helado a Franco (hecho que desencadena el comienzo del romance). El hecho de que Lucía sea quien propone la salida fue una decisión en la misma línea de romper con las representaciones naturalizadas de las mujeres y de las relaciones (Bitácora encuentro n°12, 27 julio 2017).

> Luego de un debate respecto a qué tipo de finales nos gustaba, vimos que la mayoría no esperaba que la historia tuviese un final feliz y romántico, explicando que en la vida real las cosas no siempre terminan 'todo color de rosas' y que muchas veces las películas son irreales por hacer que todo termine bien (Bitácora encuentro n°13, 10 agosto 2017).

Por el contrario, podemos analizar que respecto a las decisiones técnico-estéticas, los y las jóvenes hacen un proceso más lento respecto a cuestionarse. En un primer momento la acción de decidir qué plano hacer o qué movimiento de cámara o desde qué ángulo (lo cual no excluye en absoluto las decisiones de sonido) parecía estar ligado al azar, o a las condiciones de la locación, restándole importancia simbólica, discursiva o narrativa. Cuando fuimos discutiendo a medida que avanzaban los talleres y que ellos y ellas fueron ocupando paulatinamente el lugar de realizadores, las decisiones técnicas-estéticas fueron más autoconscientes por su parte, pero seguía remitiéndose mucho a la memoria narrativa. Nos referimos a que se resolvían situaciones de una manera bastante recurrente a escenas similares que ya hemos visto en otros tipos de películas. Más hacia el final del proceso de taller, pudimos observar un grado de conciencia mayor, producto también del visionado de muchas escenas filmadas, lo que permitió una mejor manipulación de las mismas.

> Luego de pensar los planos y desde dónde realizar las tomas, pensando en qué queríamos que se viera en cámara y qué no -previamente algunas explicaciones respecto a cómo hacer uso de la cámara- los jóvenes se guiaban más por una cosa instintiva propia que por lo que pudiéramos decirles nosotras (Bitácora encuentro n°6, 1 junio 2017).

> La última propuesta fue de parte de Cami (tallerista) sobre hacer la escena en la que se va Franco con una toma en la que se despiden y este se va en auto dejando a Lucía y la cámara se va junto con Franco. Allí Bruno manifestó que le parecía muy *cliché* 'clásico' que 'todas las películas de abandono eran igual y que había que hacer algo distinto'" (Bitácora encuentro n°9, 29 junio 2017).

Desde nuestro rol nunca pretendimos que los y las jóvenes rompieran estéticamente con lo establecido planteando nuevas formas contrahegemónicas. Es decir, no leemos este hecho desde lo negativo, si no desde un proceso rico e interesante que nos permitió reconocer las marcas de la memoria narrativa y cómo esta opera a la hora de ocupar un rol, que no les correspondía.

3. De-construyendo miradas. Producción de sentido

Estamos convencidas de que todo discurso audiovisual es político y que está atravesado por una ideología determinada. La política en el audiovisual no solo se encuentra en su narrativa, su estética, temática o su discurso, sino también en su modo de producción. Es por ello que consideramos importante reflexionar en relación a las decisiones realizadas por el grupo en torno a las representaciones que se fueron generando dentro del discurso audiovisual y la producción de sentido que éstas desprenden.

En esta experiencia reconocemos que el modo de producción que propone el cine comunitario fue afianzándose en todos y todas los y las integrantes sin reniego del intercambio de puntos de vista y dándole la importancia necesaria a la reflexión. La cual no surgió en el momento cero, si no que se fue construyendo primero a partir de nuestro incentivo y luego desde la propia necesidad de los y las jóvenes de pensar cómo nos representamos audiovisualmente como mujeres, hombres o jóvenes, cómo mostramos nuestro barrio o cómo considerábamos se compone una familia, una relación romántica, entre otras temáticas.

> Durante la escritura del guion fueron saliendo algunas cosas: ¿cómo representar cuando ingresa el grupo de las chicas al taller? y ¿cómo al de los varones?
> En relación a su propia representación retomamos la discusión que se dio en los primeros encuentros, sobre cómo se muestra a la mujer en los medios y en el cine y que en este momento haciendo un corto tenemos la posibilidad de revertir eso, entonces que no es lo mismo presentarlas hablando de los colores de pintura de uñas que de otro tema, o presentarlas todas iguales o con matices incluso entre ellas (Encuentro n°5, 26 mayo 2017).

> En el momento de pensar la escena donde Franco se entera que sus padres deben irse a vivir a otro país, Lucas propuso que los padres sean homosexuales. Rápidamente causó la risa en Leti diciendo que era algo no creíble, que teníamos que hacer una familia "como en la vida normal". Varias chicas y chicos le preguntaron rápidamente a qué se refería con ello y Bruno la tildó de homofóbica. Bruno salió a defender la idea de Lucas porque consideraba "que así estábamos rompiendo los estereotipos normales" "¿En qué película vimos que haya una pareja de padres gays casados?", que no tenía nada malo que los padres sean homosexuales y que estaba bueno mostrarlo (Encuentro n°9, 29 junio 2017).

Aquí podemos afirmar que se halla uno de los procesos más significativos de esta experiencia. Por un lado en términos *reflexivo*s, por otro lado en términos de *toma de decisiones* y de la capacidad de asumir ese rol y por último desde el lugar *discursivo* y de *sentido político*, ya que es un acto político entender que la manera en que nos representan los medios o el cine hegemónico muchas veces no se corresponde con quienes somos o que hacemos, que esas decisiones no son inocentes y que teníamos, en ese pequeño lugar la posibilidad de tomar la palabra para elegir mostrarnos de la manera que creíamos conveniente.

Dicho esto, y para finalizar, afirmamos que la producción de cine comunitario es una manifestación altamente política e imprescindible. No solo para las comunidades a las que se le permite por vez primera tomar la palabra y visibilizarse (como los y las jóvenes de Barrio Cabildo), sino también para el imaginario de una sociedad que busque ser democrática y plural donde en su producción audiovisual puedan encontrarse las diversidades que la constituye, por lo que asumimos como imprescindible la socialización de este tipo de experiencias de modo que puedan generarse en nuevos espacios.

El cine comunitario debe buscar los mecanismos para dar el salto y entrar en el imaginario social, solo así, su disputa por el sentido valdrá la pena:

Para los excluidos del régimen dominante, este proceso significa abandonar la condición de anonimia y hacerse visibles, poner una luz sobre su existencia invisibilizada y por lo tanto inexistente para el discurso de lo público.[5]

En ese sentido, y con la experiencia concluida, asumimos al cine comunitario como un proceso de empoderamiento para las y los actores participantes desde dos aspectos. Por un lado, desde la puesta en práctica de un ejercicio organizativo necesario para las comunidades y, por el otro, porque permite tomar la palabra y generar discurso sobre quiénes somos, qué pensamos y dónde vivimos.

Bibliografía

Díaz Ana, Rinero Lucía, *Bitácora encuentros Cine Taller Barrio Cabildo*, Córdoba, Argentina, 2017.

Martín-Barbero, Jesús, "Memoria Narrativa e Industria Cultural". Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1982.

Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Deva´s, 2003.

Campodónico, Horacio, "Argentina", Gumucio Dragon, Alfonso (coord.) *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina – Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.

García Espinosa, Julio, "Por un cine Imperfecto", en revista *Hablemos de cine,* 1970.

Gergen, Kenneth, "Construccionismo social, aportes para el debate y la práctica", Universidad de los Andes, Bogotá, 2007.

Gumucio Dagron, Alfonso *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina – Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.

Román, María José, "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario", *Folios,* N° 21 y 22, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Colombia, 2009.

Tuduri, Gerardo, "Manifiesto de cine sin autor 2.0", en *Cine sin Autor*, España, 2003.

[5]Román, María José: "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario", Antioquia, Colombia Román, María José (2010): "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario", Antoquia, Colombia.

Cine comunitario en Villa Hudson, una experiencia de construcción ciudadana

IVÁN ALEJANDRO MANTERO MORTILLARO
Universidad Nacional Arturo Jauretche

Resumen

Desde la UNAJ trabajamos en conjunto con organizaciones del barrio Villa Hudson del Partido de Florencio Varela, buscando aportar desde la comunicación audiovisual a la construcción comunitaria.

Las organizaciones con las que articulamos desde la Universidad conforman una red llamada Red Villa Hudson. El trabajo de la red está orientado a la construcción de espacios saludables en el barrio.

Para el presente trabajo decidimos acotar el análisis a la experiencia desarrollada durante los años 2012 y 2013.

Partimos de la hipótesis de que el derecho a la comunicación plenamente ejercido implica necesariamente una tensión simbólica y política del lugar que los sujetos en ejercicio de ese derecho ocupan dentro de las relaciones de poder, pudiendo conducir a reformulaciones de los lugares ocupados dentro de esas relaciones.

La experiencia que narraremos nos despertó ciertos interrogantes entorno al rol del cine comunitario: ¿puede pensarse la experiencia de cine comunitario narrada por fuera del proceso de comunicación comunitaria en el que está inmersa? ¿El cine comunitario como expresión artística, es un fin en sí mismo o es un derivado de los procesos políticos más generales de la construcción comunitaria? ¿El objetivo del Cine Comunitario es transformar al espectador o transformar al colectivo que lo realiza?

Es por esto que en nuestro encuadre de la experiencia va a primar el relato de los procesos comunitarios, políticos y comunicacionales por sobre las dimensiones de análisis específicamente audiovisuales.

La actividad de Extensión Universitaria que desarrollamos desde la UNAJ en conjunto con organizaciones del barrio Villa Hudson del Partido de Florencio Varela, busca aportar desde la comunicación a la construcción comunitaria mediante ciclos de talleres de realización audiovisual.

La actividad empezó en septiembre de 2012 y continúa en la actualidad. En 2012 y 2013 articulamos con una de las escuelas secundarias del barrio, en 2014 y 2015 con un comedor comunitario, y en la actualidad, si bien seguimos el proyecto con el comedor, estamos trabajando fuertemente en ampliar el espectro de articulaciones entre la Universidad Nacional Arturo Jauretche y el territorio mediante la participación en encuentros inter-redes del Partido de Florencio Varela, conjuntamente con las organizaciones del barrio Villa Hudson.

Para el presente trabajo decidimos acotar el lapso de tiempo analizado, focalizando en la experiencia desarrollada en la escuela durante los años 2012 y 2013.

Partimos de la hipótesis de que el derecho a la comunicación plenamente ejercido implica necesariamente una tensión simbólica y política del lugar que los sujetos en ejercicio de ese derecho ocupan dentro de las relaciones de poder, pudiendo conducir a reformulaciones de los lugares ocupados dentro de esas relaciones.

La experiencia que narraremos nos despertó ciertos interrogantes entorno al rol del cine comunitario y al rol de la acción extensionista de la Universidad en el territorio. Algunas preguntas que disparan nuestra reflexión son:

- ¿Podemos decir que la experiencia realizada en la ES n°16 es una experiencia de Cine Comunitario? Y de ser así, ¿existe una relación entre esa experiencia de cine comunitario y la comunicación comunitaria?
- ¿Qué rol juega el docente extensionista en esta experiencia?
- ¿El objetivo del Cine Comunitario es transformar al espectador o transformar al colectivo que lo realiza?
- La lógica del canon, propia del rol reproductor del orden social de las instituciones sociales y del sentido común, ¿se impone en la experiencia o el acto creativo y la apropiación cultural, como sugiere Colombres, lo resignifican y/o refuncionalizan?
- ¿Se transforman, como sugiere la hipótesis, los lugares ocupados por los actores de la comunidad entorno a las relaciones de poder? De ser así, ¿qué nuevas construcciones surgen de esas transformaciones?

Definiendo conceptos

Las preguntas que disparan nuestra reflexión requieren que empecemos expresando que entendemos por algunos conceptos. El primero que abordamos es el de "Cine Comunitario": "Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados".[1]

Sin embargo, estas características bien pueden valer para otros tipos de cine, como el cine militante, surgido en los años '60s, o el más recientemente denominado "cine piquetero", nacido al calor de la crisis de finales del siglo XX y que se expandió fuertemente con posterioridad al Argentinazo de diciembre de 2001.

Para acercarnos a lo específico del cine comunitario señalaremos, como afirma Alfonso Gumucio Dagron (2014), que en la década de 1980 se produce

> un quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social —muchos de ellos militantes en causas políticas progresistas—, y los procesos de producción y difusión audiovisuales que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural.[2]

El cine y audiovisual comunitarios se inscriben en esta segunda experiencia, donde las comunidades adoptan modos de producción para expresarse por sí mismas.

La posibilidad de acceso a los medios digitales fruto de la saturación de los mercados, impacta en la posibilidad de que las propias comunidades desarrollen procesos de producción audiovisual comunitaria propiamente dichos.

La participación de la comunidad, continúa Dagron,

> se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión. En este marco, según Stefan Kaspar, los cineastas y comunicadores tienen solamente la tarea de facilitar ese proceso, sin imponer los contenidos ni los métodos, sino simplemente impulsar.[3]

---

[1] Gumucio Dagron, Alfonso. APROXIMACIÓN AL CINE COMUNITARIO en "El cine comunitario en América Latina y el Caribe", Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert), 2014.

[2] *Ibídem*.

[3] *Ibídem*.

Pero para comprender si la experiencia que realizamos junto con estudiantes y docentes de la escuela secundaria n°16 del barrio Villa Hudson es una experiencia de Cine Comunitario pensamos que necesitamos agudizar la mirada sobre los procesos de comunicación propios de los grupos que participaron de la experiencia, los procesos de comunicación comunitaria. Pero, ¿qué es la comunicación comunitaria?

Como aporta Cardoso (2009), la perspectiva comunitaria piensa a la comunicación no desde una *"visión extensionista, lineal, instrumental o que busca efectos; sino más bien, es considerada desde el punto de vista actitudinal: una comunicación no como herramienta o instrumento para alcanzar un efecto sino más bien como constitutiva de los seres humanos. Es un proceso complejo de interacciones con un «otro»".*

El Manual de Comunicación Comunitaria de Barrio Galaxia (Balan, 2002) diferencia la comunicación comunitaria de la dominante:

> Esta es la diferencia central con los objetivos y contenidos de un plan de comunicación comunitaria. A nosotros, de poco nos sirve que el vecino 'consuma' nuestros mensajes, porque necesitamos su movilización y su compromiso, y eso no se logra con "rebaños" de espectadores, sino con interlocutores críticos, solidarios y activos.

Al producir las comunidades su propia información, encarnan un rol activo y así se pone en juego la forma de construcción de sentidos de acuerdo a determinados modos de ser y estar en el mundo. Siempre que se actúa, se influye y se modifica el contexto (Mata, 2009). Toda intervención implica una intervención política.

La experiencia que narraremos se desarrolla en configuraciones comunitarias propias de un barrio popular, muy golpeado por la ausencia de los servicios que debe garantizar el Estado, donde el empoderamiento comunicacional de los sectores subalternos plantea "el conflicto histórico a través del cual lo popular se define en cuanto movimiento de resistencia, de impugnación de la dominación estructural en nuestra sociedad".[4]

La comunicación comunitaria se inscribe, histórica y socialmente, en las prácticas culturales que emergen del principio de escisión (Gramsci), "esa pertinaz posición diferencial de los subalternos que les permite pensarse, aún en las situaciones

[4] MARTÍN-BARBERO, Jesús, "Comunicación popular y los modelos trasnacionales", en *Chasqui* Nº 8, CIESPAL, Quito, 1983.

de hegemonía más impenetrables, como distantes y diferentes de las clases dominantes".[5]

En este contexto, el Cine Comunitario aparecería como una experiencia que se apropia de dispositivos tecnológicos y lenguajes propios de la cultura hegemónica (utilizados desde las lógicas del orden social para reforzar la dominación y la colonización cultural), para realizar un acto creativo de naturaleza distinta, que plantea una tensión entre los sentidos hegemónicos, vehiculizados mediante dispositivos, lenguajes y prácticas, y a la acción política de los sectores subalternos que se los apropian para desarrollar su propia actividad de resistencia simbólica. Esta apropiación cultural, concebida desde una perspectiva comunitaria, "pasa a representar otra cosa, se *resignifica* o *refuncionaliza*; es decir, adquiere significados y funciones que originalmente no tenía. Estos nuevos significados y funciones pueden *añadirse* a los primigenios, o bien *sustituirlos*".[6]

Es por esto que en nuestro abordaje de la experiencia va a primar el relato de los procesos comunitarios, políticos y comunicacionales que el acto cinematográfico interpela. Dejando las dimensiones de análisis específicas del discurso fílmico, para una instancia posterior.

La experiencia

En agosto de 2012, un grupo de docentes de la materia "Prácticas culturales" de la UNAJ nos acercamos a organizaciones e instituciones del barrio Villa Hudson[7]

---

[5] ALABARCES, P. y RODRIGUEZ, M.G (Comps). Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular. Buenos Aires. Paidos. 2008. Página 24.

[6] Colombres, Adolfo. Nuevo Manual del Promotor Cultural I: bases teóricas de la acción. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2011.

[7] En el partido de Florencio Varela, en la localidad de Bosques se encuentra el barrio de Villa Hudson. Villa Hudson es un barrio joven, con una la población total de 20 mil personas que proveniente tanto de otros barrios y localidades de la provincia de Buenos Aires, como de otras provincias y también de países limítrofes. Existe un gran porcentaje de la población desocupada o con inserción laboral precaria, en el marco de la economía informal, con una importante dependencia de planes y programas de asistencia social; comedores comunitarios, etcétera.

En cuanto al nivel de educación de la población adulta, gran parte ha alcanzado el primario completo, aunque todavía se registran algunas situaciones de analfabetismo. En el caso de los adolescentes y jóvenes aparece un importante nivel de deserción en la educación secundaria.

Villa Hudson se caracteriza por ser un barrio con una fuerte impronta rural. Las calles son en su gran mayoría de tierra y se encuentra en muy mal estado. Las viviendas son precarias. Aunque existe una diferencia muy marcada entre la zona que se encuentra "delante del barrio" (en la avenida Lujan) y "el fondo" donde se encuentran las situaciones de mayor pobreza. Esta diferencia también se registra en la

para proponerles trabajar articuladamente algunas problemáticas del barrio desde la comunicación.

Los compañeros de estas organizaciones nos invitaron a conocer el trabajo en red que desarrollan en el barrio mediante la Red Villa Hudson[8] que es un espacio de articulación de distintas de organizaciones e instituciones territoriales, que desarrollan un trabajo de una gran capilaridad dentro del tejido social.

Nuestra primera actividad se desarrolló en la Escuela Secundaria N°16. Sandra (su directora) y María Isabel (trabajadora social) fueron nuestros referentes en el desarrollo de las tareas.

En 2012, la Escuela tenía solamente una orientación artística -un par de años más tarde incorporaría una segunda orientación en comunicación-, el proyecto institucional incluía la reflexión y producción, desde el arte, de obras sobre los problemas del barrio, la juventud, los derechos, etc.

En los primeros encuentros organizativos con las autoridades de la escuela, buscamos explicar nuestra idea sobre la necesidad de una alfabetización audiovisual crítica y la apropiación de esos lenguajes, mediante la realización audiovisual, como parte necesaria en el proceso de construcción del ciudadano en la actualidad. La mirada de Sandra y María Isabel enriqueció nuestra propuesta al sumar al debate el compromiso de la institución (directivos, docentes y estudiantes) con esa construcción y una mirada diagnóstica tanto de la población estudiantil como de la comunidad en la que se encuentra ubicada la escuela. Nos contaron de la participación de los estudiantes en actividades provinciales, proyectos sobre Derechos Humanos, Salud, Convivencia, Medio ambiente, entre otros.

El diálogo con docentes y directivos nos aportó, como decíamos, una mirada sobre las problemáticas de los estudiantes y del barrio: problemas de infraestructura en espacios públicos, falta de asfalto, desocupación, violencia institucional, familiar y de género, adicciones, contaminación, etcétera.

---

relación entre los vecinos y en que las instituciones del barrio (centro de salud, escuelas, jardines, sociedad de fomento, etc.) se encuentran concentradas "adelante".

[8] La Red Villa Hudson tuvo sus origínense en diferentes encuentros durante la década del 90, hasta establecerse formalmente en 2009. El trabajo de la red está orientado a la construcción de espacios saludables en el barrio, para así a través de diferentes propuestas trabajar sobre las siguientes problemáticas: falta de espacios recreativos, culturales y educativos; escasez de recursos comunitarios; problemas de infraestructura a nivel institucional y obras de servicios públicos; consumo problemático en jóvenes; problemas ambientales y de salud a causa de la existencia de la tosquera en el barrio; violencia de género; imposibilidad de ingreso al barrio de patrullas y ambulancias por la situación de las calles; robos a vecinos e instituciones del barrio; deserción escolar en los adolescentes. De ella participan: Escuelas, Centro de Salud, Comedores Comunitarios, Asociaciones Civiles, Sociedad de Fomento, Cáritas, etcétera.

Una de las problemáticas que preocupa particularmente a la comunidad es la existencia de una tosquera privada (Tosquera Scarpatto) que, aparte de problemas ambientales, año tras año se cobra las vidas de niños y jóvenes que van a bañarse los días de calor. Ante la falta de espacios públicos aptos para desarrollar juegos de agua o equipados con pileta, el ambiente "paradisíaco" de dicha tosquera se vuelve una trampa mortal. María Isabel nos contó sobre las campañas que hacían desde la escuela y junto con la Red para pedir el relleno de la misma.

El primer taller tuvo sede en la Escuela Secundaria n°16 (en adelante ES n°16) y convocó a otras escuelas y realidades del barrio. De este modo realizamos entre septiembre y diciembre de 2012 una experiencia con unos cuarenta jóvenes (estudiantes secundarios de la ES n°16, estudiantes de la Escuela de Adultos n°721 (en adelante EA n°721) y jóvenes del programa "jóvenes con más y mejor trabajo" del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación).

2012, comienza el taller audiovisual

La propuesta de trabajar en talleres de comunicación audiovisual en el barrio Villa Hudson convocó a 8 docentes de la Cátedra Prácticas Culturales de la UNAJ. Por una cuestión operativa y de dinámica de los participantes nos dividimos en dos grupos. Si bien la elección del grupo de trabajo era libre, los participantes prefirieron agruparse por ámbito de pertenencia, por un lado, los estudiantes de la ES n°16 y por el otro los estudiantes de la EA n°721 y los participantes del "Programa Jóvenes con más y mejor trabajo".

Luego de un debate para definir temas sobre los que trabajar, surgieron dos: La Tosquera y los problemas de infraestructura del barrio. El grupo de Jóvenes de la EA n°721 y del "Programa Jóvenes" realizaron un *Stop Motion*[9] sobre la Tosquera utilizando tiza y una porción de patio de la escuela. Si bien fue el grupo más introvertido, la cercanía del tema trabajado y el trabajo de contención y acompañamiento por parte de los docentes de la escuela y el taller, posibilitaron que el grupo tomara la palabra y se pusiera en marcha.

El grupo de la ES n°16, si bien también planteó en el debate el tema de la Tosquera finalmente eligió trabajar el problema de la infraestructura en los espacios públicos y la falta de asfalto en las calles del barrio, y cómo, cuando llovía, eso dificultaba la realización de derechos básicos de los niños y jóvenes, como ser el dere-

[9] La palabra "*stop motion*" refiere a una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas.

cho al juego (plazas sin mantenimiento que con dos gotas de agua se vuelven lagunas), o el derecho al estudio (barro y charcos en las calles que dificultan el acceso a la escuela) y de cómo el barrio necesita más inversión en infraestructura y servicios públicos.

Teníamos seis encuentros para desarrollar la experiencia. El primer encuentro empezó accidentado, el día anterior había llovido y el acceso al barrio era un barrial. Ese día nos presentamos y conversamos sobre los temas que les interesaban. El clima propuso el tema: "La Lluvia". Allí mismo pensamos entre todos ¿qué pasa cuando llueve? Y los estudiantes enumeraron un montón de complicaciones que dificultan las cosas más elementales. Primero narraron situaciones y las pensamos audiovisualmente, imaginándolas. Eran micro historias entrelazadas. De esta manera colectivamente se pensó el guion y el tratamiento audiovisual para el abordaje de los temas, se pensó la estructura narrativa (tres micro historias).

El encuentro siguiente, para ganar tiempo llevamos elaborado un *storyboard*[10] que condensaba todo lo acordado en el encuentro anterior y que nos servía para seguir trabajando. En base a eso se organizaron grupos para realizar la filmación de las distintas historias. Los estudiantes tomaron las cámaras y se dispusieron a filmar. Cada grupo de estudiantes estuvo acompañado por dos docentes del taller. Un grupo filmó en el patio de la escuela y en las aulas, otro en la casa de una de las estudiantes, por último, un tercer grupo recorrió las calles cercanas a la escuela para registrar el estado de las calles. El rodaje nos llevó dos encuentros.

Finalmente, en los últimos dos encuentros, se editó y musicalizó en la escuela de manera colectiva: nos separamos en dos grupos, uno se reunió en la dirección en donde improvisamos un estudio de sonido donde seleccionar música en función de los climas que queríamos construir en el corto; y el otro grupo en el pasillo, con un cañón proyectando la pantalla de la computadora en la pared para que los estudiantes pudieran intervenir en el proceso de edición, todo ayudados por el storyboard que funcionó como guion. Una experiencia intensiva que terminó con la producción del cortometraje "¿Qué hacemos con la lluvia?"[11]

Esta experiencia dio lugar a que para el 2013 fueran los propios estudiantes de la ES n°16 los que nos convocaran para acompañarlos en un proyecto audiovisual que querían realizar: un documental sobre el nacimiento del Centro de Estudiantes en la escuela.

---

[10] El *storyboard* es un documento en el que mediante una secuencia de imágenes se describen las acciones, la planimetría y los movimientos, entre otras cosas, que se proyecta sucedan en la película. El storyboard es uno de los documentos finales del proceso de guion.

[11] Link para la visualización: https://youtu.be/AkmCzuwaG8U

2013, una experiencia de comunicación comunitaria en la escuela

En 2013, como mencionamos antes, los estudiantes de la ES n°16 nos convocaron para acompañarlos en la realización de un documental sobre el nacimiento del Centro de Estudiantes de la escuela con el objetivo de presentarlo en el Encuentro de Jóvenes y Memoria[12] de ese año. La organización estudiantil en los años anteriores venía funcionando como Cuerpo de Delegados y en 2013 se propusieron cumplimentar los pasos necesarios para desarrollar la campaña electoral y la elección de la dirección del Centro de Estudiantes. El proceso estuvo acompañado por docentes y directivos.

Los primeros meses del taller no solo fueron de introducción audiovisual, sino que también definieron la dinámica del espacio. El año anterior, la experiencia fue de tan solo 7 encuentros y de una gran vertiginosidad, con la presencia de muchos talleristas de la Universidad, y de estudiantes de otras escuelas y programas. Ese año comenzaba con un solo tallerista y un proyecto de largo aliento.

El proyecto se desarrolló en el turno mañana y de él participaron los delegados de los distintos años y divisiones. La práctica instituida en la escuela era que los cuerpos de delegados se reunían durante el turno que les pertenecía, los de la mañana a la mañana y los de la tarde por la tarde. Entonces, el espacio/tiempo que se utilizó para desarrollar el proyecto/taller audiovisual fue parte de las reuniones del propio cuerpo de delegados.

Desde el principio el docente de la UNAJ que dictaba el taller les planteó que "dado que el espacio del cuerpo de delegados es donde se realizamos el taller, debemos construir entre todos las pautas y la metodología de funcionamiento al igual que hacen cuando se reúnen en asamblea de delegados".

A poco de andar se sumaron los delegados del turno tarde (TT) y el tema se volvió a plantear cuando los delegados del turno mañana (TM), ante la desconexión de los delegados del TT -que no entendían todavía para qué estaban ahí, y que un poco interrumpían y hablaban entre ellos-, le plantearon al docente "¡profe, sanciónelos!", a lo que éste contestó:

[12] En el año 2002, la Comisión Provincial por la Memoria de la provincia de Buenos Aires lanzaba el programa Jóvenes y memoria. Recordamos para el futuro, convencida de la enorme potencialidad de la escuela para los trabajos de la memoria. El punto de partida no fue sólo el mandato de recordar como imperativo ético de la educación en tiempos de democracia, sino el reconocimiento del derecho a la memoria de las nuevas generaciones. Es decir, la escuela no como vehículo para la transmisión de un legado sino como espacio para la apropiación de las experiencias pasadas.

- En primer lugar, yo no soy quién para aplicar sanciones, digo, este es el espacio del cuerpo de delegados y en todo caso los que tienen que darse las dinámicas de funcionamiento son ustedes. ¿Qué hacen cuando tienen diferencias en la asamblea de delegados, llaman a las autoridades de la escuela para que decida o someten las diferencias a debate y finalmente a votación?
- Votamos, votamos.
- Bueno, entonces si quieren hacemos una pausa, se reúnen, deciden cómo funcionamos y después retomamos. Pero seguramente recordarán que la primera vez que ustedes vinieron al taller no sabían muy bien que sucedería, no estaban muy metidos, y tal vez a los chicos de la tarde les esté pasando lo mismo. Démosles un ratito, que entiendan lo que estamos haciendo, que puedan sumarse y seguramente cambie la situación.

Después de un breve debate sobre el tema pudimos continuar sin problemas.

Adoptar la dinámica comunitaria del cuerpo de delegados (dado que eran los delegados los que participaban del taller) fue algo muy importante de cara a lo que sucedería unos meses más tarde.

Los primeros meses del año fueron meses de efervescencia. Desde el taller ejercitamos el manejo de los dispositivos que los participantes tenían a disposición[13] para optimizar sus resultados y pensamos distintas líneas de registro del proceso en curso, en el que los estudiantes armaban las listas, recorrían las divisiones, se reunían, debatían, etc.

El grupo más activo del cuerpo de delegados armó una lista (lista verde), luego se armó una segunda lista y, por último, el día de cierre de inscripción de listas, se inscribió la tercer lista (lista celeste). Tan compenetrados estaban de su campaña que poco filmaron del proceso. Lo que sí documentaron fue el acto eleccionario y el escrutinio que se desarrollaron en el mes de junio.

La lista celeste ganó por dos votos. Este hecho generó una crisis en el funcionamiento del cuerpo de delegados, dado que los miembros más activos, habían perdido. Directivos, docentes y miembros del gabinete abordaban distintas iniciativas para atravesar la crisis y extraer aprendizajes. Todo en vano. En la crisis del centro de estudiantes se jugaban sentidos vinculados a las relaciones de poder que ningún resorte institucional pudo destrabar, tal vez porque la institución era parte del pro-

[13] Los dispositivos que estaban presentes en la escuela eran Netbooks del programa Conectar Igualdad que fueron utilizados tanto para filmar como para capturar sonido.

ceso. A meses de distancia de los hechos, en una entrevista[14], María Isabel reflexionaba sobre la crisis diciendo:

> Esta cuestión del conflicto sobre quién tiene la representatividad está muy atravesada por cuestiones institucionales de saber y de poder. […] Esta cuestión de asumir cargos está más asociada al poder. Al poder dominar al otro, al poder imponer al otro, que también yo considero que es parte de sistema educativo. Nosotras en el sistema educativo estamos atravesadas por estas cuestiones, ¿no? Todavía tenemos este mandato: que el docente debe ejercer poder y autoridad, ¿sí? Si no, no puede educar.

De regreso de las vacaciones, la crisis desatada por la elección del centro dificultó la dinámica del taller, donde también fueron motivo de debate: la lógica democrática, la diferencia entre centro de estudiantes y cuerpo de delegados, la posibilidad de seguir construyendo desde las propias agrupaciones y el pensar al centro de estudiantes como una herramienta de todos y no como un monopolio de una lista ganadora (percepción de los miembros de la lista verde).

La desconexión entre los delegados era total. Era evidente que el conflicto no solo tenía que ver con una cuestión política de representación, sino que también una dimensión emocional se había puesto en juego. Las percepciones de las integrantes más activas de la lista perdedora eran que

> El año pasado estábamos más movilizados. Este año es como que estamos parados. El año pasado todo el tiempo hacíamos reuniones, todo el tiempo nos reuníamos, todo el tiempo eran ideas, proyectos. […] El tema es que falta la presidenta del centro de estudiantes o falta la vicepresidenta y nadie quiere hacer nada. No están ellas dos y no se hace nada, y eso está mal[15].

Sandra, la directora, nos contó que ellos intentaron compensar el inmovilismo del centro convocando a las integrantes más activas del cuerpo de delegados para que lleven adelante actividades propuestas por la escuela, y que sentía que estaba funcionando porque las estudiantes respondían asumiendo responsablemente las tareas.

Durante julio, agosto y septiembre avanzamos a los tumbos con el proyecto del documental, porque cuando venían unos no venían otros y porque toda actividad

[14] Entrevista realizada el 17 de junio de 2014 a María Isabel Sánchez sobre experiencia de taller de cine en 2013 en la ES 16.

[15] Entrevista realizada en septiembre de 2013 a V y A, referentes de la lista verde.

estaba teñida por la crisis, hasta que a finales de septiembre pudimos armar un encuentro del taller con todo el cuerpo de delegados.

El encuentro del taller de finales de septiembre se convirtió en una asamblea. Los delegados en su conjunto habían tomado el espacio del taller como propio e identificaban al docente de la UNAJ como un mediador válido para las distintas partes. Cabe aclarar que esta dinámica se dio espontáneamente.

El debate fue intenso, las partes respetaron sus turnos en la lista de oradores, el docente aportaba al debate desde un lugar de problematización de las incomprensiones y buscando aceitar la empatía. En un momento el docente del taller sintió que era necesario que estuvieran presentes las autoridades y referentes institucionales implicadas en el proceso del centro de estudiantes y así se los planteó a los delegados. Los delegados aceptaron la moción y el docente fue a convocar a la parte institucional.

Con todos los actores en la asamblea ésta se convirtió en un ágora donde se abordaron los distintos problemas, tanto los que tenían que ver con la dinámica del centro de estudiantes como la mirada de los estudiantes sobre las acciones que la institución llevó adelante intentando superar la crisis, por ejemplo, con relación a los proyectos propuestos por la escuela a las integrantes de la lista perdedora éstas estudiantes lograrían expresar que "encima que el centro está parado y nadie nos ayuda, nos delegan más actividades, nosotras no damos más". Hasta ese momento los estudiantes nunca habían expresado su opinión sobre las acciones institucionales. La institución valoró la mirada de los estudiantes, que lograron expresar con claridad tensiones que hasta ese momento no habían podido explicar.

Con relación a esa experiencia de comunicación comunitaria, donde todos los actores pudieron encontrar un espacio horizontal de diálogo, María Isabel opina

> Fue una gran crisis que la sostuviste vos, Iván, porque encontraron ellos el espacio de debate, que me pareció muy bueno porque dio la posibilidad de la palabra que era lo que nosotros queríamos, que ellos pudieran hablar, pero por el otro lado había posturas muy estáticas, ¿no?, que no pudimos acordar. Directamente no había forma de acordar. [Esto sin perder de vista el contexto institucional, dado que] esta escuela es un lugar en donde los conflictos dentro de todo tienen un espacio, un lugar donde se puede hablar sobre los conflictos y hay una posibilidad de opinión.[16]

[16] *Ibídem*.

Después de esa asamblea/taller se destrabó también el proceso de realización audiovisual y pudimos, entre octubre y noviembre, completar la obra[17] y presentarla en el Encuentro Jóvenes y Memoria.

En 2014, luego de la experiencia de los dos años anteriores y ante la posibilidad de incorporar una nueva especialidad, la comunidad educativa elije la especialidad en "Comunicación". Vemos en esta elección una huella del aporte que la experiencia conjunta entre la escuela y la Universidad dejó en la comunidad educativa.

La experiencia de la comunidad educativa de la ES n°16 del año 2013 condujo también a la escuela a decidir nuevas formas de organización. María Isabel nos cuenta que para el 2014

> Hemos hecho algunos formatos con esto de la participación: los chicos están viniendo a contra turno. El año pasado ¿te acordás que los sacábamos de los salones y hacíamos las asambleas?, este año vienen a contra turno, buscamos espacios en los que no se superpongan con ninguna asignatura y entonces es una participación más genuina. Es responsabilidad de ellos, los que quieran venir, no se los va a buscar, parte de ellos. Y por el otro lado esta cuestión de la responsabilidad del delegado también la transferimos a la asamblea de aula, ¿por qué? Porque todos pueden participar en el centro de estudiantes, el delegado tiene la responsabilidad de transmitir lo que sucede en la asamblea. Pero todos tienen la posibilidad de venir a contra turno en horarios en que no los afectan en la escuela y que quieran participar.
>
> Entonces bueno, estamos transformando esto de participar con responsabilidad y con un compromiso.
>
> […] También esto de que vengan en un horario que no sea "formalmente escolar" (aunque vengan a la escuela) también es un paso como para que ellos vean el centro de estudiantes desde otro lugar.
>
> […] Y la elección de las autoridades yo creo que vamos a tratar, no se si es la palabra direccionarla u orientarla para que no haya autoridades. […] Que no haya ni un presidente ni un secretario, sino que sea una dirección más horizontal.

[17] Título de la obra: "Centro de Estudiantes de la Escuela 16 de Villa Hudson", presentado en la edición 2013 de Jóvenes y Memoria bajo en título "Conseguir la participación" (Referencia de Catálogo: O 119). Link para la visualización: https://youtu.be/qKQBCvOl-Ec

Reflexiones sobre la experiencia

Las características propias de la comunidad educativa con la que desarrollamos la actividad de extensión fueron determinantes para que la experiencia pudiera realizarse del modo en que fue narrada. Proyectos similares llevados adelante en otros espacios comunitarios han tenido otras dinámicas y distintos desarrollos.

En este sentido, como explica María Isabel, la ES n°16 "es un lugar en donde los conflictos dentro de todo tienen un espacio, un lugar donde se puede hablar sobre los conflictos y hay una posibilidad de opinión".[18] La dirección es una dirección de puertas abiertas que valora la voz de los estudiantes y que conjuntamente con el cuerpo docente favorecen la construcción de espacios de participación, en los que se abordan las problemáticas, las necesidades, las ganas de construir colectivamente con alegría y compromiso. Sin embargo, todos los participantes de la experiencia (estudiantes, docentes, directivos, extensionistas) estamos atravesados por mandatos y sentidos sociales vinculados a las instituciones que encarnamos, a las lógicas de poder y saber que definen el funcionamiento y la reproducción de un determinado orden social.

Lo interesante de la experiencia es que en 2013, durante el año de conformación del Centro de Estudiantes, todas estas tensiones se pusieron en juego de manera dialéctica, y fue la toma de la palabra, el camino de empoderamiento que implica la acción política de comunicar, lo que posibilitó generar un salto cualitativo pasando del caos y la crisis a transformaciones institucionales.

Mientras que en 2012, tal vez por la vertiginosidad y lo novedoso de trabajar con audiovisual, no podemos identificar un proceso de apropiación comunitaria de la experiencia de realización, sino más bien una suerte de introducción, o sensibilización alrededor del lenguaje audiovisual, en 2013 pensamos que sí podemos hablar de cine comunitario. Porque el cine comunitario no es solo una forma para que un director realice un producto en el que participan actores de la comunidad, sino que es un proceso que necesariamente debe ser conducido por la propia comunidad, y al conducir sus propios procesos artístico-comunicacionales necesariamente la comunidad se transforma.

¿Significa esto que la contradicción entre la propia existencia comunitaria y los discursos hegemónicos ya ha sido superada? Entendemos que no, que esa contradicción sigue presente, pero en la medida en que la comunidad realiza experiencias que disputan imaginarios y sentidos, y que a su vez viabiliza nuevas prácticas cultu-

[18] *Ibídem*.

rales, se fortalece el lugar de una ciudadanía crítica y creadora. El pleno derecho a la comunicación no puede realizarse por fuera de esas tensiones, de esas luchas y de ese empoderamiento. El derecho a la comunicación no puede concebirse por fuera de las luchas hegemónicas y a las resistencias populares.

En este sentido, la comunidad de la ES n°16, al calor de la experiencia transitada instituyó nuevas prácticas que dan cuenta de la profundización del camino iniciado con la experiencia narrada:

- Se modifican las relaciones instituidas entre los diversos actores de la comunidad.
- Se redefine el funcionamiento del Centro de Estudiantes, democratizando la participación pasando de la democracia representativa a la democracia directa, convocando las reuniones a contra turno y ampliando la participación a todo aquel estudiante que quisiera participar de las asambleas.
- Se realizan cambios curriculares mediante la decisión de incorporar la orientación en comunicación.
- La comunidad educativa, pero especialmente los estudiantes, consolidan el "Empoderamiento comunicacional" mediante el desarrollo de proyectos comunicacionales propios
    - Blog
    - Revista
    - Noticiero
    - Campañas en el barrio
    - Articulación con la red y sus organizaciones

En esta experiencia, el proyecto de extensión de la UNAJ buscó aportar herramientas para potenciar lo que la comunidad ya poseía como capital cultural propio. Como decíamos al principio, estas herramientas tuvieron que ver con la comunicación comunitaria y el cine comunitario. El docente intentó desempeñarse como facilitador del proceso de apropiación de estas herramientas por parte de la comunidad, no desde una lógica de "transferencia" sino desde una lógica de aprehensión desde la experiencia. Esto mismo vale para el propio docente extensionista, quien aprendió de las prácticas y experiencias de los actores del territorio nuevas formas de funcionamiento del trabajo territorial en red.

Bibliografía

Alabarces, P. y Rodríguez, M.G (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular*. Paidos, Buenos Aires, 2008.

Balán, Eduardo y otros. *Barrio Galaxia. Manual de comunicación comunitaria*. Centro Nueva Tierra, Buenos Aires, 2000.

B**uzai, Gustavo.** *Mapas Sociales Urbanos*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 2014.

Cardoso, Nelson. *Apunte General Comunitaria* (Versión 03.10). Documento de cátedra. Taller de Comunicación Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2009.

Cobo, Alejandro. *¿Es fácil hacer cine en la escuela con pocos recursos y muchos resultados?* Editorial Biblos, Buenos Aires, 2008.

Colombres, Adolfo. *Nuevo Manual del Promotor Cultural I: bases teóricas de la acción*. Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2011.

Ferres, Joan. *Video y Educación*, España, Paidos, 1997.

Ferres, Joan. *Televisión y Educación*, España, Paidos, 1997.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI, 1975/1998.

Gumucio Dagron, Alfonso. *Aproximación Al Cine Comunitario en El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert), 2014.

Hall, Stuart. *Codificación y decodificación en el discurso televisivo* en CIC, Cuadernos de Información y comunicación, N° 9, Madrid 2004.

Lipovetsky, Pilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.

Manso, Micaela; Pérez, Paula; Libedinsky, Marta; Light, Daniel; Garzón, Magdalena. *Las Tic en las aulas, experiencias latinoamericanas*, Paidós, Buenos Aires, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *Comunicación popular y los modelos trasnacionales*, en Chasqui Nº 8, CIESPAL, Quito, 1983.

Mata, María Cristina. **"**Comunicación Comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social", en Área de Comunicación Comunitaria (compiladores). *Construyendo comunidades… Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria*. La Crujía, Buenos Aires, 2009.

Morduchowicz, Roxana. *A mí la tele me enseña muchas cosas, la educación en medios para alumnos de sectores populares*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Morduchowicz Roxana. *La Generación multimedia, Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

Nigro Patricia. *La educación en medios de comunicación, contenido transversal*, Magisterio, 2008.

Piscitelli Alejandro. *Nativos digitales. Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas del a participación*, Buenos Aires, Editorial Santillana, Colección Aula XXI, 2009.

Prieto Castillo Daniel, *La comunicación en la educación*, La Crujía, Buenos Aires, 2011.

Santos, Boaventura de Souza. *La Universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad*, CASA, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba, 2006.

Este libro se terminó de compilar durante el mes
de julio de 2018 en Buenos Aires, Argentina.