

Diez miradas sobre el cine y audiovisual

Volumen aniversario de la revista *Imagofagia*

**Cynthia Margarita Tompkins, Romina Smiraglia,
Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo,
Silvana Flores (compiladoras)**

Autores: Luciana Caresani, Andrea Cuarterolo, Natalia Christofolletti Barrenha, Rosángela Fachel de Medeiros, Nicolás Fernández Muriano, Silvana Flores, Clara Kriger, Nicolás Mariano Mohaded, Hernán Alejandro Morero, Jorge José Mottá, David Oubiña, Fernando Gabriel Pagnoni Berns, Ana Catarina Pereira, Romina Smiraglia, Cynthia Margarita Tompkins, Valentina Velázquez-Zvierkova, Mariano Veliz, Malena Verardi y Lior Zylberman

Diez miradas sobre el cine y audiovisual

Diez miradas sobre el cine y audiovisual

Volumen aniversario de la revista *Imagofagia*

Cyntia Tompkins, Romina Smiraglia, Natalia Christofoletti Barrenha, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (compiladoras)
Autores: Luciana Caresani, Andrea Cuarterolo, Natalia Christofoletti Barrenha, Rosángela Fachel de Medeiros, Nicolás Fernández Muriano, Silvana Flores, Clara Kriger, Nicolás Mariano Mohaded, Hernán Alejandro Morero, Jorge José Mottá, David Oubiña, Fernando Gabriel Pagnoni Berns, Ana Catarina Pereira, Romina Smiraglia, Cynthia Margarita Tompkins, Valentina Velázquez-Zvierkova, Mariano Veliz, Malena Verardi y Lior Zylberman



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

IAE



Instituto de Artes del Espectáculo



AsAECA

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS
SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Flora Hilert Marcelo Topuzian
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



ISBN 978-987-4923-14-1

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2018

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Diez miradas sobre cine y audiovisual : volumen aniversario de la revista Imagofagia / Luciana Caresani ... [et al.]; compilado por Cynthia Margarita Tompkins ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.
310 p.; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-14-1

1. Cine. 2. Audiovisual. I. Caresani, Luciana II. Tompkins, Cynthia Margarita, comp. CDD 778.5

Índice

Este libro, en esta colección	11
<i>Jorge Dubatti</i>	
Introducción	13
<i>Cynthia Tompkins, Romina Smiraglia, Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores</i>	
Capítulo 1	
AsAECA en el marco de las tendencias de descentralización del campo cinematográfico argentino	21
<i>Clara Kriger</i>	
Capítulo 2	
La intensidad de la mirada. Un estado de la crítica cinematográfica en Iberoamérica	35
<i>David Oubiña</i>	

Capítulo 3		
Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea		47
<i>Lior Zylberman</i>		
Capítulo 4		
Cineclubes: una forma alternativa de ver cinema em Portugal		75
<i>Ana Catarina Pereira</i>		
Capítulo 5		
Rasgos experimentales en <i>El jugador</i> de León Klimovsky		99
<i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>		
Capítulo 6		
<i>La mujer sin cabeza</i> : la construcción de la percepción		121
<i>Malena Verardi</i>		
Capítulo 7		
Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española		141
<i>Mariano Veliz</i>		
Capítulo 8		
A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos		167
<i>Rosângela Fachel de Medeiros</i>		
Capítulo 9		
Glauber Rocha lector de Borges		189
<i>Nicolás Fernández Muriano</i>		
Capítulo 10		
La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba		213
<i>Jorge José Mottá, Hernán Alejandro Morero y Nicolás Mariano Mohaded</i>		

Capítulo 11

"Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero". Renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966)

243

Valentina Velázquez-Zvierkova

Capítulo 12

Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas

273

Luciana Caresani

Los autores

301

Este libro, en esta colección

Jorge Dubatti*

La incorporación de *Diez miradas sobre el cine* (volumen aniversario de la revista *Imagofagia*) a la Serie del Instituto de Artes del Espectáculo, en la Colección Saberes, es un valioso aporte del Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales (que, desde diciembre de 2015, coordina la doctora Clara Kriger, investigadora y docente de la carrera de Artes de nuestra Facultad) para la estimulación intelectual y artística.

A través de este libro, el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) cumple con la misión de poner a disposición de investigadores, estudiantes universitarios, artistas y amantes de las problemáticas del cine y el audiovisual, una compilación de escritos de alto nivel intelectual, sincronizados con las discusiones, teorías y metodologías internacionales de los últimos diez años, producidos por especialistas que investigan en centros de la Argentina, Brasil, España, Estados Unidos y Portugal. Se trata de una invitación al diálogo de cartografías radicantes, al pluralismo epistemológico y a la permanente actualización y producción de pensamiento en Ciencias del Arte.

* Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Director del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y profesor de Historia del Teatro Universal (carrera de Artes, UBA).

Expresa además la voluntad del IAE de trabajar con otras instituciones especializadas en el campo de las artes del espectáculo, en este caso la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), de celebrable trayectoria gremial y organizativa, generadora de la relevante revista electrónica *Imagofagia*, reconocida nacional e internacionalmente.

La selección de los trabajos aquí reunidos estuvo a cargo de un comité formado por Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Romina Smiraglia y Cynthia Tompkins, y hay que destacar los artículos de Clara Kriger y David Oubiña, que incluyen observaciones para una historización de los estudios sobre cine y audiovisual. Esa es otra de las metas del IAE: construir espacios de reflexión sobre las historias de nuestras disciplinas científicas, de allí la reciente creación en el IAE del Área de Investigaciones en Historia de Ciencias de las Artes del Espectáculo (que coordina la Dra. Laura Cilento). Solo a partir del conocimiento de esas historias –mucho tiempo desatendidas o acalladas, y dichosamente hoy cargadas de nuevas fuerzas– se podrá producir innovación y revolucionar internamente nuestros campos de estudio.

El libro es una herramienta fundamental para que el IAE esté fecundamente integrado a la vida académica de la comunidad de estudiantes, graduados, docentes, investigadores y no docentes de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, de la UBA en general y otras universidades, y muy especialmente de la carrera de Artes y de otras facultades de Artes. También para integrarse a la vida del campo artístico y de la comunidad extrauniversitaria. Sin duda la UBA está pensando y gestando nuevas formas de articulación entre Arte y universidad. Este volumen, y todo el catálogo de la Serie del IAE en la colección, quieren contribuir en esa dirección.

Introducción

La Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) fue fundada en 2008 y uno de sus primeros proyectos fue la creación de una publicación que pudiera dar visibilidad al creciente número de investigaciones sobre esta área de estudios que se estaban generando en las instituciones universitarias y terciarias del país. El proyecto fue aceptado con entusiasmo por los miembros de la Asociación y tan solo dos años después se publicó el primer número de *Imagofagia* una revista bianual en línea que, desde su fundación, se hizo eco del novedoso auge de esta temática no solo en la Argentina sino también en buena parte de Iberoamérica. Un breve recuento de las temáticas abordadas en los primeros diez números permite dar cuenta de la diversidad de enfoques y tópicos que enriquecieron a esta publicación desde sus mismos inicios. El treinta por ciento de los textos exploró diferentes períodos, géneros y aspectos del cine argentino. Entre los asuntos elegidos se hicieron presentes el tango y el arrabal, el cine erótico, el cine militante y el Nuevo Cine Argentino. También fueron recurrentes los temas políticos, siendo la militancia, el último golpe

de Estado y la subalternidad los más abordados. Si bien una gran parte de los artículos se concentró en Buenos Aires, también se relevó con interés la producción de cine y audiovisual en el interior del país (Córdoba y la Norpatagonia), en trabajos que aportaron nuevos enfoques al mercado centralismo que ha caracterizado tradicionalmente a nuestra área de estudio. Significativamente, los ensayos sobre cine brasileño estuvieron a la par de los centrados en el cine norteamericano, generando un ocho por ciento de los textos de la revista. También se publicaron investigaciones sobre Bolivia, Bosnia, Cuba, Colombia, Chile, España, Irán, Italia, México, Portugal, el Reino Unido, Corea del Sur y Uruguay, dando cuenta de un interés que trasciende las temáticas nacionales.

Entre los géneros más recurrentes estuvo en primer lugar el cine documental, seguido por la comedia y lo gótico. Hubo una marcada preocupación por el cine de autor, con artículos centrados tanto en figuras locales (Alejandro Agresti, Fernando Birri, Armando Bo, Lucrecia Martel y Leopoldo Torre Nilsson, entre otros) como extranjeras (Ethan y Joel Cohen, Eduardo Coutinho, Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Errol Morris, Pier Paolo Pasolini, Arturo Ripstein, Glauber Rocha, Steven Spielberg o Quentin Tarantino). En respuesta a la creciente interdisciplinaridad que viene teniendo lugar en el campo de los estudios sobre cine y audiovisual, se publicaron, asimismo, textos sobre video, cine y televisión, y sobre las diversas publicaciones que los refractaron. Estos artículos focalizados en el campo de la producción se alternaron además con investigaciones que abordaron aspectos de la exhibición y la distribución, áreas usualmente relegadas por los estudios académicos regionales. Finalmente, se enfatizó la teoría en el sentido más amplio, abarcando tópicos que fueron desde la estética del realismo a las vanguardias.

En este volumen quisimos incluir una selección de artículos aparecidos en los primeros diez números de la publicación, que diera cuenta de esta variedad de temas, enfoques y miradas. Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Romina Smiraglia y Cynthia Tompkins eligieron los textos que integran esta compilación de entre ochenta y cuatro trabajos provenientes de las secciones arbitradas de la revista: Presentes, Pasados y Teorías. Estas investigaciones constituyen una excelente muestra de la originalidad, exhaustividad y diversidad que ha caracterizado a los artículos de *Imagofagia* en su primer lustro de vida.

El libro abre con la presentación de Jorge Dubatti. Clara Kriger y David Oubiña, cuyos textos fueron especialmente confeccionados para este volumen, presentan una mirada lúcida y actualizada sobre el panorama de los estudios audiovisuales en la Argentina de las últimas décadas.

A continuación, en “Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea”, Lior Zylberman propone pensar la obra de Errol Morris dentro de una variación de la tradición del cine-ensayo. De este modo, el autor plantea un recorrido por las películas de este realizador, que a partir del análisis de temas, voz y estilo, le permite adentrarse en una de las filmografías más ricas de los últimos tiempos.

Ana Catarina Pereira, por su parte, se sumerge en “Cineclubes: una forma alternativa de ver cinema em Portugal” en la historia del cineclubismo portugués y en su rol descentralizador de la cultura nacional. La autora muestra cómo mediante una programación que combinaba clásicos de Chaplin, Godard, Fellini, Manoel de Oliveira y João César Monteiro con éxitos recientes de taquilla y ciclos temáticos, estos cineclubes lograron mantener la fidelidad de sus espectadores y llevar el cine a las escuelas, desarrollando un sentido estético en los espectadores más jóvenes.

En el siguiente artículo “Rasgos experimentales en *El jugador* de León Klimovsky”, Fernando Gabriel Pagnoni Berns rastrea en esta película aspectos formales de las vanguardias filmicas, un cine significativamente poco transitado en la Argentina del período. Según el autor, la reacción negativa de la crítica hacia estos rasgos experimentales del film puede ser entendida como expresión de un desconcierto frente a una obra que se apartaba de las convenciones del cine clásico y que anticipó las innovaciones del cine moderno durante la década de 1960.

A continuación, Malena Verardi analiza en “*La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción*”, los recursos y procedimientos narrativos utilizados para abordar la percepción como instancia resultante de un proceso de construcción. Para ello indaga tanto en los modos a través de los cuales el relato da cuenta de una cierta naturalización de la mirada, como en los efectos que dicha naturalización puede generar en relación con la configuración de la “realidad”.

En “Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española”, Mariano Veliz explora los usos ideológicos del cine y su rol privilegiado como instrumento persuasivo del Estado a lo largo del siglo XX. Focalizándose en los documentales realizados durante la Guerra Civil Española, el autor muestra cómo los dos bandos participantes del conflicto intentaron, por un lado, dar forma a un modelo de hombre nuevo y, por el otro, formalizar las bases de una nueva estructura social. A través de un análisis exhaustivo de estas producciones cinematográficas, Veliz indaga tanto en el valor estratégico de la instrumentación política del cine como en sus límites y contradicciones.

Por su parte, Rosângela Fachel de Medeiros propone en “A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos” un reconocimiento de las acciones de “contrabando” y “traducción” como herramientas de

transculturación recurrentes en la configuración del cine latinoamericano. A través del análisis de una serie de coproducciones argentinas, uruguayas y brasileñas la autora sugiere que los elementos de transculturización presentes en estas películas constituyen un rasgo estético de estos cines.

En el artículo siguiente titulado “Glauber Rocha lector de Borges”, Nicolás Fernández Muriano se sumerge en el manifiesto *Estética del sueño* (1971) de Glauber Rocha para analizar cómo este autor reflexiona sobre las condiciones del cine político latinoamericano a partir de una oposición entre Jorge Luis Borges y Fernando Solanas. La lectura del primero (que excede el manifiesto) es propuesta en este trabajo como un hilo conductor para una discusión en torno a un problema fundamental de la filmografía de Rocha: ¿cómo es posible una imagen del pueblo latinoamericano? La hipótesis de Fernández Muriano es que Borges aporta a la reflexión glauberiana una matriz temporal compleja que permite superar la matriz historicista que atribuye a Solanas. Su propuesta sigue la interpretación deleuziana de dicha problemática a partir del intervalo no-cronológico: “el pueblo falta -/- el pueblo está por venir”.

A continuación en “La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba”, Jorge José Mottá, Hernán Alejandro Morero y Nicolás Mariano Mohaded estudian el proceso de interacción entre las instituciones y las productoras audiovisuales y cinematográficas de la ciudad de Córdoba en los últimos años y su efecto en el desarrollo de las competencias locales. Basando su análisis en un estudio exploratorio cualitativo centrado en entrevistas a productoras de cine y/o TV, y en entrevistas a diversos informantes clave del sector, los autores concluyen que el desempeño reciente ha sido acompañado por la emergencia de una importante serie

de instancias colectivas e institucionales de sostenimiento, creación y fortalecimiento de competencias.

Le sigue el artículo “Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”: renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera*”, en el que Valentina Velázquez-Zvierkova examina la transformación en la representación de la Revolución Mexicana que propone José Bolaños en este film de 1966. Tomando en consideración las innovaciones formales y conceptuales desde la óptica del cine mexicano de transición (1958-1969) la autora se enfoca en las múltiples dimensiones que adquiere la figura simbólica de la soldadera en el personaje de Lázara, la heroína de clase media provinciana.

Por último, el artículo de Luciana Caresani “Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas”, propone un estudio crítico-interpretativo de los diversos usos que se hicieron de las imágenes de archivo en el cine argentino –ficcional y documental– de la última década sobre la guerra de Malvinas. La autora sugiere que la escasez de imágenes fotográficas y cinematográficas documentales de este período permitió no solo establecer “marcos de guerra” –tal como los define Judith Butler– que alteraron los sentidos de la población argentina a partir de la manipulación de los acontecimientos por parte de los medios de comunicación, sino también instaurar ciertas imágenes simbólicas que determinaron la configuración del imaginario social vinculado a Malvinas. A través de una intervención y cuestionamiento de las imágenes de archivo del corpus seleccionado, Caresani logra actualizar y resignificar las representaciones e interpretaciones del pasado, produciendo nuevos sentidos que hacen estallar los paradigmas del relato histórico-colectivo cristalizado.

Al momento de la edición de este libro, *Imagofagia* se encuentra preparando su décimo cuarto número en el marco

de un nuevo período de expansión y consolidación. Desde su décimosegunda edición, la revista ha migrado a la plataforma de Open Journal System (OJS). Este sistema, cada vez más utilizado en el marco de las publicaciones académicas, ha simplificado, por un lado, la inclusión de la revista en reservorios digitales y ha facilitado, por el otro, la identificación y difusión de los artículos, transformando a esta publicación en un verdadero archivo de producción teórica sobre cine y audiovisual en la Argentina. Otro importante logro durante este período ha sido el afianzamiento de los *dossier* temáticos. La calidad y variedad de las propuestas que llegan para esta sección, inicialmente anual, nos alentaron a transformarla en una sección fija que ha abierto un valiosísimo espacio para ahondar con mayor profundidad en temas muy poco explorados por los estudios regionales como la historia de la crítica cinematográfica en la Argentina, el cine *queer* en América Latina, lo experimental en el cine y el video argentino, la masculinidad y lo masculino en el cine de la región, el cortometraje y el cine silente latinoamericano, las representaciones del tiempo o el uso del sonido en la cinematografía de América Latina, por nombrar solo algunos. Nuestra revista también se ha visto enriquecida por la inclusión de los trabajos ganadores del concurso “Domingo Di Núbila” que, organizado conjuntamente por AsAECA y el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, se ha consolidado como un novedoso y fructífero ámbito para el estudio y análisis del cine argentino, sobre todo entre las nuevas generaciones de investigadores. Por último, las secciones de Reseñas, Entrevistas y Críticas continúan afianzándose como espacios de difusión y discusión sobre los aspectos más actuales de la producción teórica y audiovisual.

Queremos terminar esta breve introducción agradeciendo a todos los miembros que han pasado o actualmente se

desempeñan en el marco de nuestro Comité Editorial que incluye, además de a las compiladoras de este volumen, a Ana Amado, Constanza Burucúa, Javier Campo, Marina da Costa Campos, Gloria Ana Diez, Verónica Gallardo, Julia Kratje, Ana Laura Lusnich, Luiza Lusvarghi, Andrea Molfetta, Lucas Murari, Mateus Nagime, Paula Rodríguez Marino, Jorge Sala, Carolina Sitnisky, Fabián Soberón, María Elena Stella y Beatriz Urraca. Sin ellos y su intenso, generoso y desinteresado trabajo, esta publicación no hubiera sido posible. Para finalizar, los invitamos a participar de nuestra revista y de esta manera asumir juntos la tarea de renovar y ampliar los a veces rígidos parámetros de interpretación vigentes en nuestra disciplina, a la vez que promover la circulación y difusión de nuevas ideas sobre este rico campo de estudio.

Buenos Aires, Phoenix y São Paulo, Agosto 2016

Capítulo 1

AsAECA en el marco de las tendencias de descentralización del campo cinematográfico argentino

Clara Kriger

La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) nació en 2008 como respuesta a la inquietud de investigadores y docentes cruzados por un denominador común: el estudio de las imágenes. Era necesario dar visibilidad a un campo de estudios que se estaba constituyendo aceleradamente en derredor del cine y los audiovisuales. Era factible palpar el aumento del interés por estas áreas mediante el crecimiento exponencial de las publicaciones, pero sin embargo tanto los investigadores como los docentes se encontraban con la imposibilidad de compartir saberes, huérfanos de espacios de debates y difusión de conocimientos.

Uno de los ejes que rigió la construcción de este espacio fue propender a la descentralización de los estudios, entendiéndose que se debía aplicar en el nivel geográfico, mirando a las casas de estudio de todas las provincias; pero también en el nivel disciplinar y teórico, dando la bienvenida a todos los abordajes que se propusieran para el estudio de las distintas pantallas. Se consideró que de esa manera se expandían las posibilidades de trabajo y publicación a todo el

país, así como los espacios de discusión hacia foros en donde se crearía un intenso entramado de discursos.

Esta propuesta política y teórica sobre la investigación coincidía con lo que estaba ocurriendo en el campo de la producción de audiovisuales. En simultáneo, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual dispuso el fomento de la producción de filmes para cine y TV en todo el país. Esto parece una casualidad pero no lo es. La creación y el vertiginoso crecimiento de la Asociación debe leerse en el marco de un proceso de apoyo estatal a la descentralización del audiovisual y a la promoción de las investigaciones académicas.

En este camino se decidió llevar los congresos de AsAECA a las universidades de distintas regiones para lograr una convocatoria plural. Estos congresos se constituyeron en puntos de encuentro privilegiados para debatir y conocer problemas y teorías en relación con las perspectivas historiográficas contemporáneas del audiovisual y de las nuevas pantallas, las representaciones de género, las nuevas narrativas e hibridaciones formales, la problemática de los archivos y repositorios, y las herramientas para la educación en y con imágenes, entre otras áreas temáticas.

En ese contexto, la aparición de AsAECA significó –para lugares alejados de los centros académicos legitimados– un espacio abierto a la construcción de nuevas redes y, también, por qué no decirlo, de contención. En ocasiones investigadores y docentes que trabajaban en carreras o universidades nuevas, no encontraban apoyos institucionales con los que dialogar y pensar caminos de desarrollo, y fue en los eventos académicos donde pudieron actualizarse, establecer lazos entre pares, hacerse preguntas y escrudiñar el horizonte académico en el que se movían.

El V Congreso muestra los resultados conseguidos en pocos años, ya que participaron más de 250 ponencias que

provenían de una variada gama de instituciones nacionales¹ e internacionales.²

Dicha presencia e intercambio tiende al fortalecimiento no solo del campo de estudios en el país, sino a la visibilidad de las producciones nacionales en el exterior, y al estrechamiento de los lazos institucionales con universidades nacionales y extranjeras ya que el fenómeno de la multiplicación de libros, revistas y ensayos sobre cines locales se replica en el marco regional.

Una historia de centralización

La historia de la producción de películas y la de estudios sobre cine se caracteriza por reducirse al espacio geográfico de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, salvo muy pocos casos excepcionales. En la época de florecimiento de la producción industrial cinematográfica, con más de cuarenta estudios, fuera de ese perímetro solo funcionaron Film Andes en Mendoza entre 1946 y 1956, Córdoba Films entre 1953 y 1955 y Oeste Film en Chivilcoy entre 1946 y 1948.³

Esta realidad implicaba que aquellos que deseaban desempeñarse como actores, directores, guionistas o técnicos

1 Presentaron sus ponencias integrantes de las universidades nacionales de Quilmes, Buenos Aires, Lanús, Luján, Córdoba, General Sarmiento, La Plata, Rosario, San Martín, Tucumán, Villa María, Comahue, Litoral, Entre Ríos, Río Negro, Patagonia San Juan Bosco, Tres de Febrero, José C. Paz, Centro de la Provincia de Buenos Aires, Arturo Jauretche, Tecnológica Nacional, de las Artes, Católica Argentina, la Universidad de Morón, el Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI), el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, el CIEVYC Cine y Artes Audiovisuales.

2 Los ponentes extranjeros pertenecían a distintas casas de estudios: 30 universidades de Brasil; 3 universidades de Colombia, de Chile y de España; 2 universidades de Francia, de México y de Estados Unidos; una universidad de Costa Rica, de Puerto Rico, de Uruguay, de Ecuador, de Hong Kong, del Reino Unido, de Suiza y de Bélgica.

3 Para ampliar información sobre estas productoras ver España (2000).

tenían que viajar a la gran ciudad donde podían prepararse o conseguir contactos para ingresar a los estudios a probar suerte.

Las temáticas de los inicios del cine argentino también tuvieron una tendencia a centralizarse en Buenos Aires. Aunque hubo una corriente criollista y algunos films que salían de la ciudad, en su gran mayoría las películas se referían a personajes y espacios urbanos claramente reconocibles en el ámbito porteño.

Algo parecido se planteó en relación con los estudios sobre el cine argentino. El iniciador fue un periodista que trabajaba en Buenos Aires, Domingo Di Núbila, quien recopiló información para confeccionar esa obra, trascendente para su época, que fue la *Historia del Cine Argentino* (1959/60).

No es extraño que hayan sido los críticos cinematográficos porteños quienes se hayan dedicado a reflexionar sobre las películas, ya que era muy difícil para periodistas de otras provincias ver todo el material que se estrenaba en la Capital. En la gran ciudad había más circulación de filmes internacionales y estaban al alcance el Festival Internacional de Mar del Plata, las noticias y las bibliotecas. En esta dirección se puede ver de una manera muy pragmática la vinculación entre las prácticas artísticas y la reflexión teórica que promueven.

Con la llegada del cine independiente, en los años 60, no cambiaron mucho las cosas. Otra vez es posible nombrar las experiencias aisladas que se produjeron fuera de Buenos Aires, los ejemplos más ilustres son los propuestos por Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, y la propuesta de Gerardo Vallejo y el Cine Liberación en Tucumán. Sin embargo la mayor parte de la renovación modernista giró en torno de la juventud porteña y sus pesares. Muchos años después, cuando se estrenó *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira con base en una historia jujeña,

los críticos periodísticos se sorprendieron y remitieron a *Shunko*, otra de las pocas películas que mostró personajes y escenarios alejados de los espectadores porteños.

Si recorremos el camino de los ensayos sobre cine llegaremos a la misma conclusión. A los pioneros que habían saltado del periodismo a la investigación, le siguieron cineastas, estudiosos y críticos que publicaban en las editoriales porteñas. En sus libros el cine argentino era, en realidad, el de Buenos Aires, donde se localizaban las productoras, los laboratorios, las escuelas, los foros de debate y las instituciones estatales que regulaban el sector.

A mediados de los años ochenta la Universidad de Buenos Aires ofició de puerta de entrada para los estudios de cine en la academia argentina. La situación volvía a replicarse, los nuevos investigadores académicos estudiaban los fenómenos de producción, distribución y consumo ocurridos en el marco metropolitano. Muchas veces, a pesar del deseo de incursionar en zonas inexploradas, los especialistas se encontraban con la falta de archivos y documentaciones que pudieran ser utilizados en sus ensayos o tesis. También aquí encontramos perlas singulares, como el trabajo de Cesar Maranghello (1999) sobre *Film Andes*. Esta, como otras excepciones, confirma la regla.

El nuevo siglo imprime cambios de dirección, por lo que se empiezan a observar procesos de descentralización en el cine argentino. Los motivos son variados, pero sin duda los de mayor peso son la propagación de las cámaras digitales y la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Esta convergencia de factores determinó una expansión que va mucho más allá del aumento en las cantidades de producciones de textos audiovisuales.

Procesos de descentralización

En la década de 1990 el cine comenzó un proceso de transición desde el soporte fílmico a la tecnología digital, que produjo cambios sustanciales en el lenguaje y en las formas de producción. La novedad que se dejó ver más rápidamente con la proliferación de las nuevas cámaras digitales fue que el abaratamiento de los costos permitía incursionar en la factura de imágenes con facilidad.

La posproducción digital se profesionaliza en Argentina en el año 2004 con la apertura de la empresa Cinecolor Digital, y es posible afirmar que a partir de allí el cine digital de alta gama gravita en el marco local, verificándose además un crecimiento exponencial en la cantidad de películas realizadas.

Por otro lado, en 2008 se aprueba la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que establece varios puntos direccionados a exigir la realización y emisión de productos audiovisuales locales. Básicamente se destacan tres artículos determinantes en este sentido:

El art. 65 que establece la obligatoriedad, para los servicios de radiodifusión televisiva abierta, de emitir un mínimo del 60% de producción nacional y un mínimo del 30% de producción propia.

El art. 67 que dictamina la cuota de pantalla *del cine y artes audiovisuales nacionales* que deberán cumplir los servicios de comunicación audiovisual que emitan señales de televisión abierta y señales nacionales o extranjeras autorizadas a ser retransmitidas por los servicios de televisión por suscripción.

El art. 153 que faculta al Poder Ejecutivo Nacional a implementar políticas públicas estratégicas para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional. A tal efecto, se establece la adopción de medidas destinadas a promover la conformación y desarrollo de conglomerados de producción de contenidos audiovisuales nacionales para todos los formatos y soportes, facilitando el diálogo, la cooperación y la organización empresarial entre los actores económicos y las instituciones públicas, privadas y académicas, en beneficio de la competitividad.

Este último artículo genera un fondo de financiamiento para el Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos, que busca instalar y fortalecer las capacidades para la producción nacional de contenidos para la TV Digital, a partir de la división del país en nueve regiones. Un sistema federal en red donde las universidades nacionales nuclean a los actores del sector audiovisual televisivo de cada comunidad para conformar nodos. Así se ingresa en un novedoso proceso de descentralización como consecuencia de la yuxtaposición de factores tecnológicos y una política estatal que se traduce en líneas de financiamiento para la producción en todas las provincias del país. Los resultados se registraron rápidamente y fueron muy alentadores, para dar cuenta de ello se creó el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA).

Obviamente este proceso dinamizó también el desarrollo de carreras terciarias y universitarias en el área del audiovisual. Los posgrados se vieron favorecidos por la política de becas reglada por una discriminación positiva, en favor de las universidades que necesitaban consolidar el plantel docente y de investigación. Así la cartografía de los

estudios sobre cine y audiovisual en la Argentina⁴ registra, en la actualidad, carreras de grado, posgrado y tecnicaturas en las siguientes universidades nacionales: Catamarca, Jujuy, Salta, Tucumán, Córdoba, Río Cuarto, Villa María, Entre Ríos, Litoral, Rosario, La Pampa, Comahue, Río Negro, Patagonia Austral, Patagonia San Juan Bosco, Tierra del Fuego, San Luis, San Juan, La Rioja, Misiones, Formosa, Nordeste. También la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales creó las sedes Cuyo (en San Juan), NEA (en Formosa) y NOA (en Jujuy).

En derredor de este enjambre de instituciones educativas, de las nuevas productoras y de las empresas que proveen equipamiento y posproducción, se formaron las asociaciones gremiales y profesionales vinculadas a la realización, así como instituciones intermedias de distinto tipo. Es decir, más que la aparición de instituciones aisladas es necesario dar cuenta de un redimensionamiento del campo cinematográfico argentino, y es en ese marco que se genera una desconcentración de los estudios de la imagen.

La llegada de más agentes al campo, que además provienen de extracciones muy variadas, nos obliga a observar el proceso centrípeto de nuevas relaciones dinámicas entre ellos. En principio se espera una redistribución de bienes materiales y simbólicos y renovadas estrategias para diseñar una relación con el Estado.

¿Qué otra implicancia tiene esta descentralización en las investigaciones? ¿La trascendencia radica en el surgimiento de nuevos investigadores o de temas elididos?

Estas preguntas disparan diferentes reflexiones. En principio se impone recordar que las historias del cine y los

4 Realizado por Julia Kratje, Agustina Pérez Rial y Cristina Voto en el marco de la Comisión de Comunicación y Articulación Institucional de AsAECA.

estudios sobre cine, en general, se originaron en el marco de una fuerte centralización, que todavía persiste aunque en menor medida. Los primeros historiadores circunscribían sus textos a las producciones hollywoodense y europea, dejando un pequeño espacio para agrupar a las otras cinematografías nacionales, consideradas periféricas. También los estudios de cine plantearon, por ejemplo, que las narrativas genéricas de los países latinoamericanos eran meras copias, en muchos casos degradadas, de un “original” inventado por la industria norteamericana (Kriger, 2014).

Estas prácticas determinaron concepciones sobre los cines locales, sobre los estándares de calidad, sobre las innovaciones y las resignificaciones de los modelos narrativos o estéticos. No se trata solo de reflatar películas que no se conocen, sino también de crear un conocimiento que configure el campo cinematográfico.

En ese sentido uno de los ejemplos paradigmáticos es la invisibilización de *El último malón* (1917) de Alcides Greca. Varios años antes de que Robert Flaherty convirtiera el registro antropológico en éxito de taquilla con su filme *Nanook, el esquimal*, la realización de Greca presentaba reconstrucciones de los modos de vida de los indios mocovíes y de la revuelta que habían protagonizado en 1904.⁵ Este filme solo es conocido en la arena local y nos alerta sobre la segura existencia de muchos otros documentales del mismo tipo. Si incluyéramos más experiencias al relato de la historia del cine de occidente posiblemente tendríamos que pensar otras periodizaciones, otras formas de abordaje y, en fin, otra historia.

Algo parecido sucede si pensamos que la historiografía del cine argentino construye sus discursos tomando como materia prima lo sucedido en el ámbito de la producción,

5 Para ampliar: Rodríguez (2015).

sumando en algunas ocasiones relevantes incorporaciones tecnológicas que explican cambios (otra vez) en las formas de producción. Entonces, desde esa concepción pareciera que las provincias de la Argentina que tuvieron escasa trayectoria de producción no acceden a incluirse en la historiografía de las imágenes locales.

Si pensáramos la historia del audiovisual argentino abordando la distribución, la circulación y el consumo como ejes centrales podríamos encontrar nuevos problemas y preguntas sobre el fenómeno del texto audiovisual. En ese sentido, el reciente proceso de descentralización del que estamos dando cuenta fue el motor de artículos, ensayos y libros que parecían impensables poco tiempo atrás. Este libro, sin ir más lejos, se hace eco del fenómeno con un artículo sobre novedades y tensiones institucionales generadas a partir de los audiovisuales de cine y televisión en Córdoba.

Lo que vendrá, seguramente, es una multiplicación de tesis de posgrado que estén asentadas en nuevas fuentes, registradas y construidas fuera de Buenos Aires. En muchos casos, el hallazgo de nuevas fuentes significaría un hecho central para los desarrollos historiográficos, ya que la falta de una cultura archivística generó una falta muy importante de materiales para la investigación.

Las preguntas se apilan. Para los interesados en el período industrial, una inquietud central está signada por el interés que suscitó en los distintos lugares el cine nacional, cómo se resignificaban sus sentidos, y cómo influyó las concepciones sobre lo nacional en las distintas plazas. Los estudios cuantitativos pueden dar más de una sorpresa, pero seguramente los estudios de público que recurran a la memoria oral serán reveladores.

Para los interesados en cualquiera de los períodos, es muy probable que esas preguntas se diversifiquen cuando los investigadores recurran a las fuentes periodísticas (revistas

especializadas que se confeccionaron y circularon en todas las provincias, textos generados por críticos que expresaron las formas de ver y las prácticas que generaba el cine en las distintas ciudades) los documentos, en distintos puntos del país. Se recogerán testimonios sobre la permanencia de cine clubs, documentos que reconstruyan la arquitectura de las esplendorosas salas pioneras, entrevistas que revelen la relación que tuvieron los intelectuales y las universidades con el cine, así como las particularidades del negocio y las políticas empresariales del sector audiovisual.

¿Y qué escribir acerca de esta redefinición del mapa productor de imágenes? ¿Existirán improntas reconocibles en los nuevos realizadores de Chaco o de la Patagonia? ¿Cuáles serán sus prioridades, sus búsquedas, sus urgencias? Indudablemente se abre un espacio enorme de incertidumbres que buscan ser abordadas sobre un horizonte teórico que pueda reinventarse en el estudio de las prácticas particulares.

Lo que vendrá

En 2016 el Poder Ejecutivo dispuso por decreto, de manera inaceptable, la modificación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Esta modificación genera un horizonte de mayor concentración en el sector de medios y por ello pone en duda el cumplimiento de la obligatoriedad de generar contenidos propios por parte de los canales de televisión. El artículo 153 de la ley no fue modificado y es de esperar que se sostengan los fondos de financiamiento, y que se implementen las políticas públicas estratégicas para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional.

La experiencia de los años anteriores nos dice que a las buenas intenciones hay que sumarle mayor institucionalidad.

Deben ser más reglados y menos discrecionales los canales de acceso a los dineros públicos, así como deben ser otorgados por concurso los cargos de los funcionarios encargados del diseño y la gestión de estas políticas audiovisuales. También es imprescindible que se creen ámbitos para sustentabilidad de proyectos audiovisuales, pero es necesario subrayar, aunque parezca repetitivo, que solo con políticas estatales acertadas y de larga duración se puede poner en funcionamiento el motor central para que un país periférico desarrolle su potencial audiovisual. Promover el audiovisual es imperativo porque es un instrumento fundamental para expresar y construir la memoria cultural de una sociedad. Otro tanto sucede con la inversión necesaria para estimular los estudios de posgrado que profundizan en estas temáticas. Los sistemas de becas dispuestos por las agencias de ciencia y tecnología de la Nación han mostrado su eficacia, traducida en la producción de conocimientos sobre la serie social.

Aunque el futuro se muestre incierto, parece difícil que pueda desmantelarse el proceso que se puso en marcha. El dinamismo de la industria audiovisual y la reconversión que propone la imagen digital abren un panorama que puede considerarse alentador. En ese sentido, el cine digital tiene doble cara. Por un lado, los grandes estudios y grandes empresas entienden que la digitalización implica un cambio radical de mayor concentración, que se expresa en las producciones 3D, el crecimiento de la posproducción y los deslumbrantes mecanismos de animación. Sin embargo, la otra línea de pensamiento, sostenida por actores con menores recursos a la hora de invertir en las películas, sostiene que la digitalización implica una revolución que habrá de trastocar las relaciones de poder, como dice Roque González (2009), le dará voz a los sin voz y democratizará *ad infinitum* el cine y el audiovisual. No solo se refiere a

los efectos sobre la producción, sino a los que se verán muy prontamente en las áreas de la distribución y exhibición.

Finalmente, la digitalización de la proyección posibilita también la digitalización de la distribución de las películas. Por eso, se han firmado convenios con la Empresa Argentina de Soluciones Satelitales (ArSat) para ser pioneros en la distribución satelital de películas. Esto permitirá, por ejemplo, que una película se estrene simultáneamente en un complejo multipantalla de Buenos Aires y en un pequeño cine de Jujuy. (Alonso, 2014)

El desafío que presentan estas realidades pone en jaque a todos los sectores. Lamentablemente la inversión privada y la gestión de algunos Estados provinciales están muy lejos de visualizar en el cine una herramienta redituable, por lo que el compromiso de los profesionales que articulan el campo es vital. En este momento, más que en otros, se hace evidente que quienes producen textos audiovisuales o textos teóricos sobre las imágenes en movimiento forman parte de una misma red de relaciones y bregan por la profundización de los mismos procesos.

Bibliografía

- Alonso, M. (2014). "Cine digital o muerte", *Agencia de Noticias Tecnológicas y Científicas*. Universidad Nacional de San Martín. En línea: <<http://www.unsam.edu.ar/tss/cine-digital-o-muerte/>> (consulta: 15-01-2018).
- Di Núbila, D. (1959/60). *Historia del Cine Argentino*. Tomos I y II. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- España, C. (2000). *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, vol. II.

González, R. (coord.) (2009). *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

González, R. (2013). "Políticas públicas: neofomentismo en tiempos de convergencia digital". En *Revista Imagofagia*, núm. 7. En línea: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/349/301>> (consulta: 15-01-2018)

Kruger, C. (2014). "Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada". En *Adversus. Revista de Semiótica*, Año XI, núm. 26, pp. 133-150. En línea: <<http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>> (consulta: 15-01-2018).

____ (2016). "Una aproximación al cine argentino que no es porteño". Ponencia en *V Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=khXIFF_6NaQ> ubicación 1:28:38 (consulta: 15-01-2018).

Maranghello, C. (1999). "Film Andes: Lo que no fue". En *La Mirada Cautiva*, núm. 3, pp. 50-64. Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Rodríguez, A. (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Capítulo 2

La intensidad de la mirada

Un estado de la crítica cinematográfica en Iberoamérica

David Oubiña

Roland Barthes (1995) sostiene que un ensayo es el relato de todas las veces que el lector –provocado por la lectura– ha levantado la vista del libro. En esas distracciones se funda un nuevo espacio, un nuevo texto: el texto del lector, hecho con los desvíos y las derivaciones de su lectura. Con el cine ocurre algo similar: importa ese momento en que, convocado por lo que ve en la pantalla, el espectador se pierde en un juego de asociaciones que lo llevan más allá de la película. En primera instancia, entonces, el estudio de los films podría entenderse como una curiosidad pródiga. Indudablemente, eso es lo que funda los grandes textos críticos. En este punto, la crítica cinematográfica no es distinta de otras formas de la crítica; aunque, quizás, lo que la ha diferenciado es su constante necesidad de legitimación. En la Argentina, el inicio de los estudios académicos sobre cine se asocia al período de la restauración democrática durante la década de 1980 aunque, como sucede con la mayoría de los países de Iberoamérica, es una disciplina que todavía resulta nueva.

James Donald y Michael Renov (2008) señalan que

los estudios sobre cine –en tanto que disciplina– se han definido no solo por su objeto de estudio, sino como un área que ha producido modos de pensamiento característicos que han abrevado en una variedad de asignaturas, perspectivas y métodos que resultan aplicables más allá de la estrecha definición de sus objetos de estudio originales.

¿Qué define una disciplina? Su objeto de estudio específico, sus límites conceptuales, su historia institucional, su capacidad para definir una metodología teórica, crítica e historiográfica. En este sentido, los estudios sobre cine en Iberoamérica constituyen un área que se halla en formación pero que, a la vez, ya ha alcanzado notable diversidad, versatilidad y complejidad.

Ese momento dinámico de la disciplina promueve numerosos interrogantes: ¿Cómo se constituye el mapa del cine en nuestro país tal como es delineado por los diferentes estudios? ¿Cuál es el alcance de la red de intercambios con investigadores de otros países? ¿Cuál es el grado de conexión con otras disciplinas? ¿Qué importancia tienen las investigaciones en el diseño de políticas científicas? ¿Cómo impactan los trabajos en la conformación de una cultura audiovisual? Plantear esas preguntas implica reflexionar sobre la formación de un campo de estudio (*de dónde viene*) y su configuración futura (*hacia dónde va*). Pero sobre todo, supone definir cuáles son los debates y las cuestiones que le interesan en el presente. Se trata, entonces, de reflexionar sobre las diferentes líneas de investigación desarrolladas en los últimos años para poder establecer un mapa actual de los estudios sobre cine en la Argentina.

En 1984, apenas finalizada la dictadura militar, se publicó una nueva *Historia del cine argentino*, coordinada por Jorge Miguel Couselo. Este libro ocupó un sitio similar al que había ocupado, en su momento, la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959/60): son obras que relevan, sistematizan y clausuran un período. Si el libro de Di Núbila revisaba los films del período clásico en el momento en que surgía la Generación del 60, el volumen editado por Couselo llevaba la investigación hasta los ochenta (y en la reedición de 1992, ampliaba sus límites temporales para incluir la primera década de la democracia), es decir, los años previos a la emergencia del Nuevo Cine Argentino.

El auge de los institutos de realización cinematográfica –la Universidad del Cine, el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica dependiente del INCAA, la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, la carrera de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires– y la aparición de diversas revistas especializadas –*El Amante, Film, Haciendo cine, Sin cortes*– prepararon el terreno para esa nueva generación de cineastas. Los jóvenes directores provenían del cortometraje (no de la industria o la publicidad) y poseían formación académica (habían estudiado teoría e historia del cine). El primero de estos rasgos revelaba un paralelo con los jóvenes de la Generación del 60, el segundo señalaba una diferencia: en ambos grupos el cortometraje era un origen compartido, pero mientras los directores de los sesenta habían descubierto sus influencias en las reuniones de los cineclubs, el aprendizaje de los nuevos realizadores encontró un marco más institucional en las escuelas de cine (donde el visionado de películas se apoyó en la rápida difusión del VHS).

Esa nueva experiencia del cine estuvo acompañada por algunas transformaciones en el seno de la academia que resultarían fundamentales para la constitución de los futuros

estudios sobre cine. En su origen están los estudiantes, los docentes y los graduados de la Universidad de Buenos Aires: entre 1984 y 1985 se discutió la creación de una licenciatura en Artes Combinadas (en la Facultad de Filosofía y Letras) y, poco después, una licenciatura en Ciencias de la Comunicación (en la Facultad de Ciencias Sociales). Probablemente, el libro colectivo *Cine argentino en democracia 1983-1993* dirigido por Claudio España (1994) fue la primera muestra de un tipo de trabajo más académico en torno al análisis de películas. Aunque el texto se detenía justo antes del nuevo cine de los noventa, los investigadores que participaban del volumen pertenecían a esa nueva área de especialización. A partir de entonces, en rápida sucesión se incrementaron los cursos sobre teoría, historia y crítica, aparecieron revistas de corte más académico (como *Otrocampo* o *Kilómetro 111*), surgieron los primeros sitios de internet, se establecieron becas para la investigación y se completaron las primeras tesis doctorales sobre cine y medios audiovisuales.

La fundación de AsAECA en 2008, como un espacio que reúne a investigadores, docentes, estudiantes y realizadores parecería una consecuencia natural del desarrollo que ha alcanzado ese campo de estudio. Entre las múltiples tareas llevadas a cabo por la entidad (congresos, cursos, preservación del patrimonio, clínicas de tesis) se destaca la revista electrónica *Imagofagia*. Se trata de una publicación semestral que difunde estudios sobre los más variados aspectos tanto del cine contemporáneo como del pasado. Fue dirigida por Ana Laura Lusnich hasta el número 6 y desde el número 7 es dirigida por Cynthia Tompkins junto con Andrea Cuarterolo y Romina Smiraglia. Aunque privilegia la producción en Iberoamérica, *Imagofagia* intenta cubrir todas las dimensiones del horizonte audiovisual: los estrenos más recientes y los rescates de películas olvidadas, los autores y

los géneros, lo nacional y lo global, el cine clásico y el cine experimental, la sexualidad y la militancia, Benjamin y Deleuze, el fútbol y las dictaduras militares.

Desde sus inicios, en abril de 2010, la revista ha funcionado como un medio que fomenta la circulación y el intercambio de investigaciones sobre cine y audiovisual. El editorial de su primer número señala:

El nombre elegido para la revista alude, casi literalmente, a la intensidad de la relación que sostenemos con las imágenes. Una pasión con la que podemos trascender, sin embargo, el umbral del mero consumo para prolongarlo en otro placer: aquel que se obtiene de las imágenes cuando son objeto de análisis, de reflexión, de interpretación. Nos interesan esa pasión y ese placer común a todos los estudiosos del cine y los medios audiovisuales y las páginas de *Imagofagia* están abiertas al resultado de esa tarea, dispuestas a recibir los trabajos, críticas y debates que pongan de manifiesto las relaciones y las diferencias del vasto, variable y heterogéneo universo de las producciones y manifestaciones audiovisuales.

En efecto, la revista ha funcionado como un espacio de ideas, de debates, de actualización y de legitimación para los investigadores del área cuyo número viene creciendo de manera exponencial en los últimos años.

Imagofagia reparte sus textos en diferentes secciones que dan cuenta de la diversidad de enfoques admitidos: “Presentes”, “Pasados”, “Teorías”, “Entrevistas”, “Reseñas” y dos secciones menos estables sobre “Críticas” y “Traducciones”. Cada una de esas secciones se nutre con las contribuciones presentadas ante el comité de referato por investigadores que pertenecen a AsAECA y por académicos de distintos

países iberoamericanos. Los textos que integran esta antología fueron seleccionados entre aquellos publicados en los primeros diez números y representan la variedad de intereses que la revista ha intentado cubrir a lo largo de estos años. De acuerdo con las propuestas de estos diez ensayos, se podrían agrupar esos intereses editoriales (en un espectro amplio aunque, inevitablemente, no exhaustivo) alrededor de cuatro ejes: el relevamiento sociológico y cultural de instituciones que fomentan la circulación audiovisual; el estudio teórico y político de tendencias o corrientes cinematográficas; el rescate estético e historiográfico de films singulares; el análisis estilístico e ideológico de la poética de ciertos realizadores.

En el primero de esos grupos, se pueden incluir los artículos “Cineclubes: una forma alternativa de ver cinema em Portugal” (de Ana Catarina Pereira) y “La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba” (de Jorge José Mottá, Hernán Alejandro Morero y Nicolás Mariano Mohaded). El texto de Pereira traza una historia del movimiento cineclubista en Portugal, desde sus inicios en la década de 1940 hasta nuestros días. Tal como demuestra la autora, la articulación de una red nacional de salas alternativas ha sido fundamental para la divulgación de la cultura cinematográfica –sobre todo entre quienes viven lejos de las grandes ciudades– y para la legitimación del cine como arte frente a los grupos más conservadores. De esta manera, las redes cinéfilas aparecen como variables niveladoras y democratizadoras de la identidad nacional. El estudio de Mottá, Morero y Mohaded se basa en una exploración cualitativa a partir de entrevistas con realizadores audiovisuales y se concentra en el desarrollo alcanzado en los últimos años por las productoras de cine y TV en la provincia de Córdoba. Para explicar este proceso de crecimiento, los

autores exploran una combinación de factores diversos: la acumulación de capacidades y competencias profesionales entre los realizadores formados en la provincia, la sanción de leyes que estimularon la descentralización de la producción y el surgimiento de instancias de fomento colectivas e institucionales.

Al segundo grupo de textos pertenecen “Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española” (de Mariano Veliz); “A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos” (de Rosângela Fachel de Medeiros) y “Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la Guerra de Malvinas” (de Luciana Caresani). El ensayo de Veliz reflexiona sobre los vínculos entre el cine, el Estado y la guerra a propósito de los documentales de propaganda realizados por los republicanos y por los falangistas. Según el autor, los dos bandos entendieron que se trataba de “un arte que se acercaba a las masas y las incluía en un mecanismo representacional de un valor estratégico incalculable”. En consecuencia, los documentales de propaganda que se filmaron durante la Guerra Civil Española contribuyeron a la formación de un nuevo aparato de Estado y a la configuración de una nueva concepción de la subjetividad. Fachel de Medeiros rastrea en distintas coproducciones de Brasil, Argentina y Uruguay los procesos de transculturación como rasgos de una identidad compartida. Así, las operaciones de “traducción y contrabando” permiten articular el cine popular y el cine de arte, lo cultural y lo comercial, lo global y lo local, lo nacional y lo transnacional para definir las bases de una comunidad estética entre los cines de América Latina. Por su parte, Caresani estudia el uso de las imágenes de archivo sobre la Guerra de Malvinas en el cine argentino de la última década: *qué* se ha dejado ver del conflicto y *cómo* se lo ha mostrado. Frente a la escasez de imágenes que documenten ese momento,

la pregunta que surge es: ¿de qué manera los cineastas han interpelado críticamente las filmaciones y las fotografías producidas por la dictadura militar? Si por un lado, esas imágenes dejan en evidencia una red de complicidades civiles, por otro lado señalan hacia un fuera de campo que determina “un vacío en la configuración de nuestra memoria social e individual”.

Los ensayos que componen el tercer grupo son “Rasgos experimentales en *El jugador* de León Klimovsky” (de Fernando Gabriel Pagnoni) y “Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero: renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966)” (de Valentina Velázquez-Zvierkova). El texto de Pagnoni releva ciertas estrategias formales propias del cine de *avant-garde* en ese temprano film de Klimovsky: aunque se trata de un drama clásico, por momentos desborda ese género para incorporar elementos propios del imaginario vanguardista. La reacción negativa de la crítica de la época puede ser entendida ahora como expresión de un desconcierto frente a una obra que se apartaba de las convenciones del cine clásico y que, según el autor, anticipa las innovaciones del cine moderno durante la década de 1960. Por su parte, Velázquez-Zvierkova estudia las nuevas aproximaciones a la Revolución Mexicana enfocándose sobre la figura simbólica de las soldaderas en el “cine de transición”. En ese momento, frente al ocaso de la Época de oro, los jóvenes directores toman distancia de las fórmulas del melodrama revolucionario y buscan nuevas propuestas. El film de Bolaños incorpora una perspectiva documental, un estilo minimalista y una vocación intertextual para desmitificar los estereotipos de la soldadera en el imaginario nacional. En un intento por recuperar al público de capas medias, la película presenta una heroína proveniente de la clase media provinciana que contrasta con

sus compañeras campesinas pero, por eso mismo, dotada de una sensibilidad que puede ser compartida por los espectadores modernos.

Por último, el cuarto grupo de artículos está integrado por “Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea” (de Lior Zylberman); “*La mujer sin cabeza*: la construcción de la percepción” (de Malena Verardi) y “Glauber Rocha lector de Borges” (de Nicolás Fernández Muriano). El texto de Zylberman se propone pensar la singularidad de la obra de Errol Morris como una variación del cine-ensayo y en contraste con varios protocolos de la tradición documental. El análisis se entrelaza alrededor de tres ejes: las constantes temáticas (su obsesión con la muerte), el estilo (su particular concepción de la voz, el primer plano, la puesta en escena) y el testimonio de los testigos (apoyado en entrevistas por medio del *interrotron*). A partir de allí surge una obra muy personal que utiliza el cine para reflejar –y reflexionar sobre– los horrores del mundo. Verardi se concentra sobre la tercera película de Lucrecia Martel y observa allí los procedimientos de “construcción de la mirada y sus implicancias en relación con la configuración de la realidad”. El texto estudia de manera minuciosa ese plan de borramiento de pruebas, luego del accidente, para anular los hechos y restablecer un cierto estado de cosas como si no hubiera pasado nada. Según la autora, la desaparición de las pruebas posee una connotación “siniestra por sus resonancias con la historia argentina reciente” y deja en evidencia las miserias de una clase privilegiada que pretende hacer que el mundo se acomode a sus intereses. Finalmente, Fernández Muriano explora la relación entre Jorge Luis Borges y Glauber Rocha: frente a la matriz historicista que propone Solanas, Glauber toma de Borges una matriz temporal compleja que permite imaginar una bifurcación posible donde cine y pueblo se encuentren. Si “el pueblo es lo

que falta”, entonces no puede ser representado en la imagen; se trata, más bien, de desorganizar todas las lenguas para inventarse una lengua nacional donde puedan darse cita un cine y un pueblo propios. Cine y pueblo “se reclaman mutuamente desde el futuro (creencia): ¿cómo filmar la espera, el ‘todavía no’ de una imagen? La filmografía de Rocha parece el desarrollo exhaustivo de esta aporía: la del nacimiento simultáneo de un cine y un pueblo”.

Los estudios académicos suelen adoptar un perfil conservador: se sienten más cómodos trabajando sobre períodos históricos clausurados y aplicando metodologías ya probadas. Evolucionan lentamente, pisando sobre seguro. Pero la selección de textos de este libro (que podemos considerar como una muestra representativa del tipo de trabajos que se publican en *Imagofagia*) hace apuestas y explora territorios poco transitados. Son ensayos que atraviesan las diferentes provincias del audiovisual entendiéndolas como partes de un espacio dinámico, en constante mutación. Hasta no hace mucho, los estudios sobre cine en la Argentina se circunscribían a los films clásicos, se concentraban en la especificidad disciplinaria y se sometían a las modalidades analíticas dominantes; en cambio, las nuevas generaciones de investigadores parecen más abiertas y más permeables. Por un lado, se desplazan con mayor libertad entre películas pasadas y películas contemporáneas. Por otro lado, sin abandonar los discursos específicos sobre medios audiovisuales, también dialogan y negocian con otras disciplinas. Y por último, operan de manera comparativa (ni el sometimiento a las tradiciones centrales ni la exaltación del aislamiento localista), buscando definir las variables que caracterizan a las producciones audiovisuales en Iberoamérica.

Imagofagia no es la revista de un grupo pequeño sino la publicación de una entidad profesional de grandes dimensiones. Por eso no privilegia una línea editorial homogénea

sino que apuesta a la diversidad. “Diversidad –se indica en el editorial del número uno– no implica para nosotros ser imparciales o neutros, sino asumir el riesgo del debate y la confrontación que inevitablemente genera aceptar opiniones en desacuerdo, cuando están acompañadas por el rigor y la crítica como métodos de trabajo” (*Imagofagia*, 2010). Los artículos seleccionados en esta antología señalan ciertas líneas privilegiadas por los investigadores contemporáneos y, por extensión, permiten definir el perfil multifacético de la estética del cine en Iberoamérica. Digamos: qué es lo que hoy interesa ver en las películas según ese tipo de espectador especializado (a mitad de camino entre ciencia y cinefilia) que son los investigadores académicos.

Para Dana Polan, el estatuto de una determinada disciplina se define según el modo en que sus intereses adquirieron “legitimidad en tanto que objeto de estudio y ésta es una pregunta específica sobre el contexto académico y sobre el contexto cultural donde ciertas áreas resultan más receptivas que otras para el pensamiento crítico” (2007). En los últimos años, los estudios sobre cine y medios audiovisuales han conseguido atraer hacia su centro buena parte de los debates académicos: los han absorbido, los han condensado y los han hecho pasar por su propia modulación retórica. Y aunque es un territorio que todavía necesita expandir sus fronteras y desarrollarse en nuevas direcciones, esa es la prueba de que ya ha conquistado su soberanía.

Bibliografía

Barthes, R. (1995). *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Couselo, J. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Di Núbila, D. (1959/60). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Donald, J. y Renov, M. (2008). *The SAGE Handbook of Film Studies*. Thousand Oaks, SAGE Publications.
- España, C. (dir.) (1994). *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Imagofagia* (2010). Editorial, núm. 1. En línea: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1>> (consulta: 15-12-2017).
- Polan, D. (2007). *Scenes of Instruction: The Beginnings of the US Study of Film*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

Capítulo 3

Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea*

Lior Zylberman

¿Cómo abordar la obra de Errol Morris, una de las filmografías más ricas que ha dado la cinematografía en las últimas décadas? Desentrañar las múltiples capas que poseen sus películas, más la complejidad que han ido adquiriendo sus documentales a lo largo del tiempo resulta una ardua tarea, pero no imposible. Si bien aquí no deseamos hacer un análisis minucioso de su obra, nos proponemos desentrañar algunas de ellas con el fin de demostrar que su cine puede ser visto dentro de la *tradición* del cine-ensayo. ¿Es esto una herejía? Si la “íntima ley formal del ensayo es la herejía” (Adorno, 1962), nuestra propuesta es doble: por un lado, la tesis recién mencionada; por el otro, abordar la poética de un cineasta que ha derribado ciertos principios básicos del documental, sobre todo la relación entre mundo histórico y evidencialidad, es decir, las formas en que el cine documental representa el mundo tal y como lo conocemos, diferenciándose del mundo imaginario de la ficción. Entonces, ¿es posible asemejar a Chris Marker y Harun

* Publicado en el núm. 1 de *Imagofagia*, abril de 2010.

Farocki con Errol Morris? ¿O con Ross McElwee y Eduardo Coutinho? Desde ya que sí. Por lo tanto, nuestro ensayo recorrerá la filmografía de Morris con el fin de demostrar nuestra propuesta.

El cine-ensayo “mezcla sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo” (Weinrichter, 2005: 85). En esa misma sintonía, podríamos decir que la obra ensayística privilegia la presencia de una subjetividad, es un discurso que implica un extrañamiento hacia el propio material y de juego con él, el cine ensayo resulta ser un pensamiento abierto a múltiples territorios, dotándolo de fragmentación, polifonía, reflexividad y contingencia, como también un laboratorio de formas que permite crear múltiples vías de acceso hacia el pensamiento del mundo. Si el ensayo consiste en la interpretación de un tema, claramente podremos integrar a Morris dentro de la tradición de este tipo de cine. La obra morriseana ha sido pensada por Bill Nichols como un lúcido exponente de su modalidad reflexiva (Nichols, 1997), sin embargo creemos que una lectura de ese tipo acota las posibilidades analíticas de su obra. En ese sentido, consideramos dos tendencias expuestas por Michael Renov: el cine de Morris tendería hacia el “análisis y la interrogación” como también hacia la “expresión” (Renov, 1993: 21). El cine de Morris oscila entre la reflexión, mediada por los personajes entrevistados y la “voz de Morris”, como luego veremos; de este modo, su obra es una “reflexión cerebral”, calculada, no tanto desde una posición crítica sino, más bien, irónica (Perez, 2009: 13-18). Siguiendo con Renov, la función expresiva se centra en la forma particular de su estilo, una estética que ha ido desarrollando a lo largo de su filmografía.

Por lo tanto, proponemos continuar con nuestro análisis sobre la base de tres elementos: tema, estilo y testigo. Los

mismos serán tomados como vectores, como excusa a fin de ingresar a la obra de Errol Morris. Si el cine ensayo es heredero de la *caméra stylo*, los tres ejes presentados nos revelarán cómo Morris fue ajustando su pluma film a film, modificando colores y trazos, incluso abriendo diálogos entre sí.

Temas

Desde *Gates of Heaven* (1978) hasta *Standard Operating Procedure* (2008) claramente un tema sobresale por el resto: la muerte. A priori, podríamos decir que ese es el gran tema de Errol Morris. Sin embargo, su filmografía avanza y profundiza mucho más, la muerte como tema es la puerta de entrada que le permite indagar en su contrario, la vida. Por lo tanto, podríamos afirmar que su cine aborda grandes temas filosóficos, éticos y morales sobre la vida y la muerte, y todo lo que las rodea. *Gates of Heaven* no tiene como deseo desentrañar el negocio existente detrás de los cementerios de animales, si bien el *opus* 1 de Morris efectúa un paralelismo entre un fracasado proyecto de cementerio de animales y otro exitoso, los personajes entrevistados nos presentan diversas formas de mitigar el dolor. La mascota es tomada, pensada y sentida como un ser humano. Por lo tanto, cuando uno de los entrevistados –que se dedica a “reciclar” los cadáveres de los animales– se pregunta qué hacer con los animales muertos, Morris indaga también al espectador, la pregunta se desplaza, ¿qué hacemos con nuestros muertos? ¿Cómo seguimos con nuestras vidas luego de la muerte de un ser querido? Ciertamente, algunos hacen negocio con ello. Mientras el dueño del cementerio “fracasado” se presenta como un hombre honesto, con sentimientos profundos hacia las mascotas, el cementerio

exitoso nos es presentado como una especie de “pyme”, una empresa familiar donde el padre cumple incluso la función de “ministro”, ofreciendo servicios religiosos en los funerales “animalísticos”.

En contraposición, nos presenta a los hijos que, si bien forman parte del *negocio* familiar, claramente poseen una visión diferente de la del padre, una visión más comercial que espiritual. Veamos cómo entrevista al padre y a los hijos, “vemos” la voz de Morris (figura 1). Si bien abordaremos este tema en párrafos siguientes, vale la pena preguntarnos qué hace un teléfono rojo en el jardín, junto al entrevistado, o detengamos nuestra visión en la pared.





Figura 1. Padre e hijo *Gates of Heaven*

En síntesis, a través de la muerte, Morris accede a la vida. Las reflexiones de los personajes, sus testimonios, expresan un punto de vista pero también sus necesidades espirituales: la mujer mayor que juega con su mascota nos demuestra su soledad y también expresa corporalmente sus instintos maternos, su necesidad de dar amor a pesar de la edad. La antropomorfización de los animales expresa una necesidad de aferrarse a la vida, en la mascota se subliman sentimientos: el matrimonio que entierra a su perro, lo trata como si hubiera muerto su hijo, “entendía qué quería para Navidad” afirma uno de ellos. La mascota, el cuidado de ella, la entrega de amor y una “muerte digna”, humana, ritual, expresa la necesidad de aferrarnos a algo para creer que nuestra vida no ha sido en vano.

En su escasa duración, apenas 56 minutos, *Vernon, Florida*, film estrenado en 1981, despliega una galería de personajes, ancianos muchos de ellos. A pesar de la excentricidad de algunos, ellos expresan sus visiones y opiniones sobre la vida. El cazador de pavos expone sus trofeos y nos cuenta su técnica, el hombre al que Dios se le presentó y decidió erigir

un ministerio, da ahora interesantes sermones y se interroga sobre la realidad y “el mundo real”. Si bien las entrevistas no poseen un hilo conductor semejante a su film anterior, Morris nos demuestra que todos tenemos historias que contar, cada uno de nosotros posee una visión particular sobre el mundo que nos rodea y nos desenvolvemos acorde a ella.

The Thin Blue Line (1988) presupone un salto cualitativo y también cuantitativo en su filmografía. Años antes de su producción, Morris había abandonado las cámaras con el fin de dedicarse a algo más rentable: detective privado. Por aquella época se interesó por el asesinato del policía Robert Wood y el supuesto asesino, Randall Adams; dicho caso le daría ahínco para regresar al celuloide: a partir de este film, Morris comenzó a considerarse un cineasta “a tiempo completo”. *The Thin Blue Line* lleva la noción del cine documental hacia las cuerdas, si bien la muerte ronda en el transcurso de todo el film, la pregunta fundamental que atraviesa la película es otra: ¿Qué es la verdad? ¿Cómo se la construye? ¿En qué creemos? A partir de los testigos, abogados, policías e incluso los propios acusados, Morris *ensaya* las formas en que fue construida la verdad jurídica. De este modo, efectúa una doble interrogación temática, ya que no solo se pregunta cómo se construye la verdad jurídica sino también cómo se construye la verdad audiovisual: el archivo mismo es puesto entre signos de interrogación.

De igual forma, marca ciertos quiebres en el estilo iniciado con los films anteriores. Si bien profundizaremos el estilo más adelante, en *The Thin Blue Line* Morris se hace presente no en cuerpo, sino en mente. Las reconstrucciones que vemos en la pantalla no son tales, sino más bien evocaciones hechas por el mismo Morris. Dado que no hay imágenes del asesinato, de los interrogatorios, y solo hay pruebas “judiciales” (informes de balística, recortes de diario, etcétera), Morris desafía la noción de archivo:

no nos muestra “lo que pasó” sino lo que imaginó. La reconstrucción no aspira a la prueba sino a la propia evocación, *vemos* el pensamiento de Morris, su puesta en escena resultan más una marca de autor, de su *stylo*, que de la “verdad”. Morris no busca “la” verdad, la interroga, la cuestiona, la enfrenta, advirtiéndonos que la verdad es una construcción, es consensuada y no absoluta: la verdad es una delgada línea, de la cual pende la vida y la muerte. Las repercusiones de este documental obligaron a que el caso sea reabierto, condenando, finalmente, a David Harris a la pena de muerte.

Morris continúa meditando en torno a la vida y la muerte en su siguiente film *A Brief History of Time* (1991), siendo quizá su obra más filosófica. Si bien el film se basa en el libro homónimo de Stephen Hawking, el documental efectúa una doble narración: expone tanto las teorías del físico como su biografía. Al indagar en la vida de Hawking, Morris se adentra en sus teorías. A partir de entrevistas a amigos, familiares, colegas y al mismo Hawking, Morris despliega su estilo a lo largo del documental y, si bien no se hace mención, claramente se pregunta cómo puede un hombre en estado cuasi vegetativo (por sufrir esclerosis múltiple), en silla de ruedas, pudiendo solo mover una mano y hablando a través de una computadora, desarrollar las teorías físicas en cuestión. La pluma de Morris se evidencia en la minuciosa descripción que hace del físico en cada intervención: la cámara es colocada en diversos ángulos y alturas, apelando a veces al detalle con el fin de observar en forma precisa al científico. De este modo, los aportes de Hawking le permiten indagar a Morris sobre una de las preguntas filosóficas primordiales: ¿qué es la vida? ¿De dónde proviene? A la vez, la teoría de los agujeros negros y el *big bang*, lleva a realizar otra pregunta: ¿tiene fin la vida?

¿Morirá el universo?

El concepto de retrato es abordado nuevamente en su siguiente film, *Fast, Cheap & Out of Control* (1997). En este film Morris extrema lo iniciado en sus anteriores; si previamente cuestionó la noción de archivo, aquí refunda el concepto, podríamos afirmar que lo deconstruye, en el sentido derridiano, a fin de construir un nuevo tipo de archivo. Ya no apela a la reconstrucción como evocación, aquí apela a un uso a lo *collage* del mismo. Las acciones de los personajes, en este caso sus profesiones, son evocadas en forma absolutamente estilizadas alejándose de la idea de recreación como prueba de verdad, el actor-social actuando de sí mismo le sirve a Morris como modelo, como musa, con el fin de evocar poéticamente su profesión, tal como vemos a George Mendonça, un jardinero artístico (Figura 2).





Figura 2. George Mendonça sirviendo de modelo.
Fast, Cheap & Out of Control (1995)

Si bien el concepto de *collage* como técnica artística puede presuponer cierto caos visual debido al montaje de elementos diversos en un todo unificado, los cuatro personajes retratados poseen elementos en común y claramente pertenecen al mundo morrisiano: George Mendonça, un jardinero artístico; Dave Hoover, domador de leones y tigres en un circo; Raymond Mendez, especialista en ratas-topos y Rodney Brooks, especialista en robots. Los cuatro personajes comparten con Morris la obsesión por su profesión, y su trabajo es su vida; son cuatro hombres para los cuales el trabajo es sinónimo de vida. La pregunta sin respuesta, parafraseando a Charles Ives, retorna ¿qué es la vida? ¿Cómo nos aferramos a ella? ¿Qué hacemos para trascender?¹ El domador de animales eligió su camino en pos de su ídolo de la infancia, Clyde Beatty, domador, dueño de un circo y actor en diversas películas. Dave se siente heredero de su ídolo (de hecho es el dueño del circo Beatty) y como tal

1 Alude a *The Unanswered Question (La pregunta sin respuesta)*, una de las obras musicales más famosas del compositor Charles Ives (1874-1954).

aspira a mantener el legado. Las indagaciones de Mendez sobre las ratas-topo junto a las de Brooks sobre los robots son una clara meditación sobre la existencia. Mientras uno se pregunta qué es la vida y cómo observarla, el otro se interpela en torno a cómo crearla y en qué se diferencia la vida humana de la cibernética. El jardinero es un hombre solitario, que ha entregado su vida a una señora moribunda que, al morir, le ha dejado como tarea continuar con los arreglos artísticos de su jardín; la casa se encuentra abandonada pero el jardín aún posee las hermosas figuras vegetales de animales.



En *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999) el tema se manifiesta desde el título. La película aborda a la muerte como tema, sin embargo aquí vemos una triple narrativa: el retrato, centrado en el ascenso y caída de Fred Leuchter Jr., la negación del genocidio judío y la pena de muerte. Si bien el aspecto estilístico del retrato lo abordaremos más adelante, aquí Morris nos presenta un personaje que puede ser leído en forma intertextual con Hannah Arendt, más específicamente en su conceptualización de la “banalidad del mal”. Leuchter encarna,

claramente, la idea del experto weberiano, el especialista. Como Eichmann, Leuchter no es movido por el odio sino por la motivación de llevar a cabo su tarea de manera más óptima y racional. Leuchter cree que es el mejor en su especialidad, no hay otro como él. Su vida se resume en la creación y mejoramiento de las sillas eléctricas y los diferentes dispositivos utilizados para cumplimentar la pena de muerte.

Como en el *opus* anterior, vida y trabajo se funden, este personaje, igual de obsesivo que los anteriores, amalgama su profesión con su vida. Nuevamente Morris nos advierte sobre la verdad: no debemos creernos expertos en nada, creer esa verdad puede provocar nuestra caída. Este especialista, hijo de un oficial penitenciario, brindó todo su conocimiento en pos de un solo objetivo: dar a los condenados a muerte “una muerte más humana”.

¿Es esto una contradicción? Por cierto que no. En todo caso, Morris nos presenta esta aporía dentro de un sistema judicial en el que la pena de muerte es aceptada y “naturalizada”. Dentro de ese sistema, en el cual Leuchter cree firmemente, el experto se esfuerza por mejorarlo. A partir de su participación como testigo en el juicio al negacionista Ernst Zündel, Leuchter afirma que en Auschwitz no existieron cámaras de gas. De este modo, Morris entabla un diálogo con su personaje, lógicamente Morris no se corporiza sino que se manifiesta en las evocaciones visuales y en los testimonios de otros, para señalar nos que incluso la verdad del experto es falible.

Muerte, vida y verdad, los tres temas recurrentes en los films anteriores se mantienen en las meditaciones de Morris, presentándonos a Leuchter como el especialista en muerte. En consonancia con los temas recorridos, su siguiente film nos presenta un abordaje similar, otra cara de la misma moneda, podríamos decir. Claramente, *The*

Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara (2003) puede ser vista como el cierre de un díptico iniciado con el film anterior. La primera capa del film nos presenta las memorias y recuerdos de Robert McNamara, ex Secretario de Defensa de los Estados Unidos durante la administración Kennedy y Johnson. Responsable, en cierto modo, de la guerra de Vietnam, McNamara es testigo directo del trajín político durante toda la Guerra Fría. A medida que despojamos las capas de la superficie, nos encontramos con un film que a los interrogantes *típicos* de Morris se les suma la ética. Las lecciones aludidas en el título, sirven como separador y unión de bloques sólidamente definidos: “empatiza con tus enemigos” es una de ellas. McNamara nos es presentado como la voz experta, el especialista para decirlo de otro modo. Un especialista en guerra y conflictos bélicos durante la Guerra Fría. Dijimos que Leuchter y McNamara representan la misma moneda, ambos nos presentan paradojas: el primero busca dar muerte más humana mientras que también niega la muerte. El segundo, cree hacer el bien por medio de la muerte, la guerra como forma política. Solo los separa una delgada línea ética, uno se identifica con el “mal” el otro con el “bien”, uno defiende valores negativos, el otro, positivos. El mismo Morris afirma esta idea cuando su voz se hace imagen, cuando el autor se presenta y ensaya su pensar. Veamos la figura 3. Dos películas diferentes, el mismo encuadre... dos imágenes casi calcadas, Morris nos pregunta: ¿existe diferencia entre estos personajes?

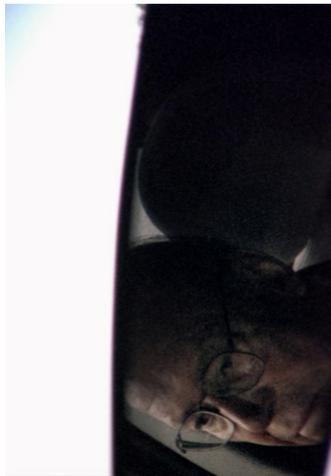


Figura 3. The Fog of War (izquierda), Mr. Death (derecha).

Finalmente, en su último film hasta el momento, Morris profundiza su indagación en torno a la muerte, la vida, la ética y la verdad. *Standard Operating Procedure* (2008) se centra en el grupo de militares que se dieron a conocer a causa de las fotografías en las cuales se mostraban vejaciones a prisioneros iraquíes en la prisión de Abu Ghraib. Mientras aquellos que fotografiaron y vivieron lo que las imágenes muestran/hablan, también testimonia un investigador, un experto, el cual busca las “metaimágenes”, la información oculta en las fotografías digitales. De este modo, el film oscila entre la aceptación de la fotografía como prueba, como verdad, y su negación. La fotografía debe ser interpretada, la imagen no es una verdad revelada sino que detrás hay una historia e, incluso, una lucha de poder. Para Morris, las imágenes en sí no prueban nada. Mientras una de las acusadas afirma que en una de las fotografías estaba posando, otros aceptan la fotografía como signo: “esto sucedió”. Sin embargo, a medida que ahondamos en la indagación de la fotografía y se la comienza a cuestionar, arribamos a varias conclusiones: la primera de ellas es que los jóvenes acusados fueron utilizados como tapaderas, ellos eran un pequeño engranaje dentro de una estructura mayor, y la misma no fue tocada ni juzgada. Luego, frente a la frase varias veces repetida en el film “no puedo creer lo que veo”, Morris nos invita a pensar esa afirmación: no debemos creer en todo lo que vemos, una imagen implica una relación social, hay algo y alguien detrás de ella. Ello nos lleva a la tercera conclusión, una imagen a la vez que muestra algo, también oculta. Como la verdad, nunca es total sino parcial. ¿Qué hay detrás de las fotografías? ¿Qué se oculta detrás de ellas? Una de las oficiales acusadas lo dice bien claro: “nosotros *solo* ablandábamos a los prisioneros, los interrogatorios los hacían otros”. Es decir, los “interrogadores” y los interrogatorios, con métodos

sumamente violentos (como cuenta uno de los entrevistados), los prisioneros muertos a causa de ellos, no son vistos. Por lo tanto, se acusa y se castiga a los que vemos, y no a los que no vemos. Morris nos advierte, a veces lo que no se ve resulta más mortal y peligroso, una imagen no es una verdad, es solo un recorte y detrás hay siempre algo que se oculta, como bien lo analizó John Tagg (2005). Si *The Fog of War* entablaba un diálogo directo con *Mr. Death, Standard Operating Procedure* lo hace con *The Thin Blue Line*. Morris ensaya una y otra vez sus temas, sus películas son claras meditaciones sobre los temas que lo asaltan, los cuales no lo abandonan. Si el cine de Morris puede ser pensado dentro de la categoría de cine-ensayo no se debe solamente a las marcas autorales ya citadas. En el empleo de “toda su vida haciendo una y otra vez la misma película”, parafraseando a Jean Renoir, Errol Morris trastocó sus estudios de filosofía e historia para dedicarse al cine, trasladó sus intereses, meditaciones e indagaciones del papel, de lo escrito, a la imagen y al sonido.

Estilo

Si temáticamente el cine de Morris posee innumerables capas, un camino similar podemos recorrer en cuanto a su estilo, su poética. Su pluma posee una pluralidad de tonalidades, colores y trazos que film tras film se suman y se amplían. Por cuestiones de espacio no podremos ahondar en su totalidad, de modo que nos centraremos en tres elementos: el primer plano, la puesta en escena y la voz.

Morris ha afirmado que ya antes de abandonar sus estudios de música, filosofía e historia para dedicarse al cine, gustaba de escuchar a la gente contar historias. Tempranamente Morris se interesó por los testimonios de criminales y

asesinos, escuchando sus relatos sin preguntarles, necesariamente, acerca de sus acciones. De hecho, Morris cuenta que cuando decide hacer su primera película, la misma iba a tratar sobre Ed Gein, un asesino serial bastante conocido ya que había servido de inspiración para la novela y el film *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock. Más allá de que este proyecto no llegó a buen puerto, Morris descubrió su capacidad de escucha y comprendió que es en el cine de no ficción donde tenía potencial. Rotundamente, al hablar con las personas, comprendió que lo más importante es el contacto visual como la historia personal, y que cada uno tiene algo interesante que contar.

Por lo tanto, ya en su primer film se aprecian dos elementos típicos de su cine: la mirada a cámara de los personajes y la puesta en escena. La puesta en escena se caracteriza de dos maneras: en la entrevista y en las recreaciones. Si bien tanto en *Gates of Heaven* como en *Vernon, Florida* Morris entrevistó a sus personajes *in situ*, claramente Morris supo colocarse en una posición irónica, logrando que el escenario que rodea al personaje obtenga cierto significado y complemente al mismo, y sea utilizado, también, como marca de opinión de autor (véase figura 1). En ese sentido, sus comentarios irónicos no se expresan verbalmente sino que se filtran en la puesta en escena: “su ironía radica principalmente en la retención de su comentario. Es la ironía de la *eiron*, el hombre que finge que no sabe nada y no tiene nada que decir. Es la humilde ironía del autor” (Perez, 2009). Tanto en *The Thin Blue Line* como en *A Brief History of Time* las entrevistas, sobre todo en la última, parecen haber sido realizadas en “escenarios naturales” pero lo cierto es que fueron hechas en estudio (menos las entrevistas a los presos), creando hogares y oficinas en pos de su estrategia final: control sobre los elementos, control sobre el personaje; su método, el control total, le permite ocultar

el “no sabe nada”. Con el tiempo, y con la invención del “Interrotron” Morris alcanza uno de sus objetivos soñados: el “absoluto cara a cara”, y esto se debe a la concepción y la fuerza que posee el primer plano. De este modo, el personaje es ubicado en el eje de la cámara, alejándose de la posición típica del testimonio en 3/4 perfil. El personaje está en el eje, el personaje mira a cámara, sus ojos miran la lente, sus ojos nos observan.

Tomando cierta tradición pictórica, al dejar solo el rostro en la pantalla, un rostro que nos mira, lo que está filmado

me mira, por haber sido ya mirado. Si es al rostro al que le corresponde decirlo, es porque es el lugar donde se fundamenta el sentimiento mismo de lo otro y de lo semejante, de la pertenencia a una comunidad de semejantes y de la dificultad de relación con el prójimo. (Aumont, 1998)

De este modo, Morris fue despojando con el tiempo cualquier elemento que pueda contextualizar al personaje, dejando solo el elemento primordial, como también lo más específico del cine, el primer plano, el rostro humano. Morris hace suya la idea de Lévinas: la manifestación del rostro es ya discurso. Así el rostro es sobre todo *pasión* de la revelación (Agamben, 2001: 79).

Para Morris, el rostro es el elemento profilmico por excelencia. Si bien en sus primeras obras los planos se caracterizaban por ser más o menos amplios, una variación de plano medio a primer plano largo. A partir de la invención y puesta en práctica del Interrotron, a primera vista parecería que su cine se coloca en la tradición de las “cabezas parlantes”. Es verdad que las cabezas se encuentran totalmente escindidas de sus cuerpos, casi no vemos planos medios, y mucho menos planos enteros. Creemos, sin

embargo, que su interés no radica en “la cabeza” sino en el rostro: la mirada, el movimiento de los ojos, de las cejas, de la boca. En todo caso, podríamos afirmar que Morris inicia una nueva tradición: “rostros parlantes”. En Morris predomina la imagen-afección, “en tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas sus partes” (Deleuze, 1994: 133). Citando a Balázs, Deleuze afirma que el primer plano abstrae al rostro de todas las coordenadas espacio temporales, es decir “lo eleva al estado de Entidad” (Balázs, 1972 en Deleuze, 1994: 142). El Interrotron pareciera ser la herramienta perfecta para lograr la abstracción antes mencionada.

El Interrotron es un dispositivo similar a un teleprompter: Errol y su entrevistado se sientan cada uno frente a una cámara. La imagen del rostro de cada persona se proyecta en la lente de la otra cámara. En lugar de mirar a una lente en blanco, tanto Morris y su entrevistado se miran directamente, miran un rostro humano, creando así el contacto visual perfecto. Morris cree que la máquina alienta al monólogo en el proceso de entrevista, mientras que también alienta a los entrevistados a expresarse a la cámara. Este dispositivo (que también puede ser leído bajo una óptica foucaultiana) comenzó a ser puesto en práctica a partir de *Fast, Cheap & Out of Control*, llevándolo a su máxima experimentación en la serie hecha para televisión *First Person* (Figura 4).



Fast, Cheap & Out of Control



Fast, Cheap & Out of Control



Episodio de First Person



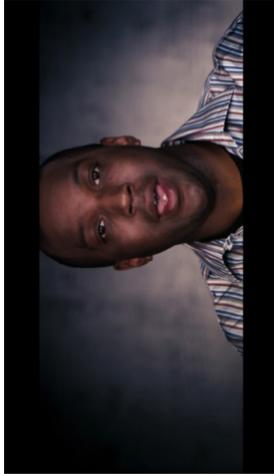
Episodio de First Person



Mr. Death



The Fog of War



Standard Operating Procedure

Figure 4

Si el ensayo se caracteriza por una “bella voz”, *a priori* podríamos decir que la voz de Morris no es para nada “bella”: una voz nasal, aguda, opaca. Incluso de pocas palabras, frases secas, preguntas cortas. Sin embargo, lo que la hace “no bella” es lo que la particulariza: advertimos su voz a través de su “individualidad. Podemos identificar casi infaliblemente a una persona por la voz, por sus características individuales de timbre, resonancia, tono, cadencia” (Dolar, 2007: 34). Claramente, esa individualización que promueve la voz se relaciona directamente con un cuerpo; a pesar de ello, es posible hacer ciertas distinciones para el análisis de la voz de Morris.

Un primer abordaje podría ser pensado directamente en su aspecto sonoro: la voz misma, la voz en sí. En ese sentido, la “aparición” de la voz de Morris ha ido variando y modificándose a medida que avanza en su filmografía. En las dos primeras películas su voz permanece ausente, no se escuchan preguntas ni acotaciones. Si habíamos escrito anteriormente que *The Thin Blue Line* representa un salto cualitativo, uno de esos saltos se encuentra dado por la aparición de su voz, tanto sonora, como apresentada (Shutz, 2003).²

Hacia el final de *The Thin Blue Line*, sobre una mesa, vemos un pequeño grabador, la cinta corre, provienen de él dos voces: la de David Harris y la de Errol Morris. Morris le hace unas preguntas y Harris responde. A partir de esa película, escucharemos la voz de Morris en todos sus films siguientes, como también en *First Person*, con preguntas breves, con frases, con marcaciones. Estas intervenciones bien podrían ser evitadas o quitadas en el montaje, ya que

2 La noción de *apresentación* es tomada de Alfred Schutz quien a su vez la toma de Husserl y se refiere a la materialidad con la que se nos presentan los fenómenos en torno a su visualización y al tiempo. Por ejemplo, cuando vemos una moneda, vemos una cara de ella, la otra está presente pero no puede ser vista.

no aportan al relato. Sin embargo, si bien le sirve a Morris para contextualizar la pregunta, introducir el tema que se hablará, su voz, fuera de campo, sin corporeidad, una voz que viene del “más allá”, una voz a la cual no le podemos establecer dirección, ya que el entrevistado mira a cámara, fijo, nos mira a nosotros; lo cierto es que esa voz “proviene” de nosotros. El espectador es la fuente de esa voz, el entrevistado nos mira cuando se efectúa la pregunta. De este modo, la intervención vocal de Morris es la resultante de una mixtura de la voz de Dios con la nuestra, la del espectador.

En el análisis de su obra no debemos quedarnos con la acepción fonológica de la voz, sonido generado por el aparato fonador humano. Junto a la intervención vocal en *The Thin Blue Line*, aparece un nuevo elemento estilístico que no se encontraba en sus dos films anteriores: la música. Desde el inicio hasta los créditos finales, la música de Philip Glass no nos abandonará; de este modo, bien podríamos pensar su filmografía como obras musicales. Junto a Philip Glass ha trabajado en tres oportunidades, también lo ha hecho con el músico Caleb Sampson y Danny Elfman. La música fluye, cabeza a cabeza, junto a la palabra, se crea así una especie de contrapunto sonoro entre la voz fonológica y la voz musical. Por lo tanto, si la obra morrisiana se nos presenta como obra musical, aceptamos como voz la acepción musical, que denomina como tal a cada una de las líneas melódicas de la composición.³

Ahora bien, una línea melódica la lleva el entrevistado, la otra la partitura musical y la otra, el propio Errol Morris. De esta forma, redefine el uso y el concepto de archivo; su voz, su intervención, su marca, no es verbal sino visual.

3 Vale la pena recordar que Errol Morris realizó estudios musicales con Nadia Boulanger, maestra de Philip Glass, Pierre Boulez, Astor Piazzolla, entre otros. Asimismo, Morris es un eximio cellista.

Su intervención, su lugar en la partitura, le corresponde en las imágenes. Estas no serán solamente la *prueba*, la imagen real “jurídica”, “esto sucedió”, sino que abre su imaginación, su interpretación y evocación: “esto me lo imagino así”, “creo que debió ser así”. En *Fast, Cheap & Out of Control* su intervención se produce en base a diversos usos: imágenes televisivas, viejas películas, filmaciones en 35mm, en 16mm, en video, en color y en blanco y negro. Si *The Thin Blue Line* podía ser leída como parte de la misma moneda que *Standard Operating Procedure*, la intervención del autor es bien clara. La puesta en escena no significa, necesariamente, recreación. Es la intervención de Morris, su línea en la partitura, la que vemos: los entrevistados tienen su momento para hablar, ahora le corresponde a él. Ya no se trata de una recreación en pos de la verdad o de colocarla en tela de juicio, sino que opera como una meditación sobre lo dicho por el entrevistado. No es casualidad que a partir de *The Thin Blue Line* cuente con importantes directores de fotografía como Robert Richardson, Robert Chappell, Stefan Czapsky o John Bailey. De igual forma, como miembro de la “orquesta” que interpreta su línea musical se encuentra Ted Bafaloukos como diseñador de producción, y cierto número de actores (Figuras 5 y 6).



Un interrogatorio imaginado por Morris



Un testigo dice haber visto el crimen

Figura 5. *The Thin Blue Line*



Los "interrogadores fantasma"



Los interrogadores fantasma esconden un cuerpo

Figura 6. *Standard Operating Procedure*

El testigo

Pensemos en el lugar fundamental que ocupa la entrevista en la obra de Morris. La entrevista presupone y da lugar al testigo. Ante todo, hay aquí una distinción que debe hacerse antes de continuar. El testimonio parte de la memoria individual, la memoria declarada, para llegar a ser prueba documental. Si bien en las últimas décadas el testimonio ha devenido en sinónimo de archivo, lo cierto es que este resurge en el plano de la representación del pasado por el relato. El testimonio del testigo se sustenta bajo la forma del “yo estuve allí, yo lo vi”, esta re-presentación del sujeto en un pasado es lo que le confiere, lo posiciona, como autoridad. Si bien hay diferentes vertientes analíticas en torno al testimonio, la certificación o autenticación de la declaración y la aserción de la realidad factual del acontecimiento, Ricoeur ha puesto suma atención en el carácter siempre problemático de esta frontera (Ricoeur, 2003). No nos detendremos en estas distinciones, pero en continuidad con Ricoeur diremos que un testigo es aquel que atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima, de esta forma no se limita a decir “yo estaba allí”, sino “créanme”. Por lo tanto, el testimonio necesita de una contrapartida: la acreditación. En la acreditación se abre paso a la confianza y la sospecha: un testimonio puede ser tomado como verdadero, aunque sea falso lo que se testimonia, y viceversa. En este caso, el cine documental posee herramientas suficientes para la toma de posición: el documental mismo es arena de acreditación. Por lo tanto, el testimonio es una estructura binaria, de un lado el testigo, y del otro aquel que lo acredita.

La obra de Morris activa mecanismos de acreditación y sospecha de los testimonios, que en parte también se debe a la premisa misma del documental. Al observar y escuchar las entrevistas, notamos que estas se desarrollan con total

“normalidad”, dentro de lo que un hecho de estas características puede permitir.

Las intervenciones de Morris, su voz, vienen a aseverar lo que el testigo afirma. Morris imagina, evoca, junto y a partir del testigo. La voz del testigo habilita la evocación de Morris, que a la vez asevera y verifica los dichos del testimoniaante. Tomando algunos elementos de G. H. Mead, Alfred Schutz (Schutz, 2003) comenta que en el proceso comunicativo, más si este se da en una relación entre semejantes, es decir, cara a cara, también se debe tener en cuenta la “conversación por gestos”. Si bien él ejemplifica su pensar con dos luchadores en un ring o dos jugadores de ajedrez, para nuestro análisis es significativo: el cuerpo también “habla”, y no se trata de una mera comunicación corporal sino que también el cuerpo es índice de otra cosa, de ahí la importancia antes mencionada en el rostro, en los gestos, en las miradas. Como afirma Aumont, es evidente que el retrato es el acto más importante que se pueda concebir respecto al rostro, o al menos con vistas a su verdad, debiendo ser esa unidad contradictoria y tener en cuenta las laminaciones del rostro (Aumont, 1998).

A modo de cierre

Con lo expuesto, podríamos volver a pensar la *herejía* presentada al inicio del escrito. Más allá de confirmar o no nuestra propuesta, la misma ha servido de excusa para recorrer la obra de Errol Morris. Considerando que además del discurso propiamente dicho que caracteriza al ensayo literario y que el cine puede producir por medio de un comentario verbal que refleje una conciencia reflexiva, “existe el efecto discursivo que produce la imagen y, sobre todo, el montaje. La base del potencial ensayístico del cine puede

estar, en efecto, en el montaje considerado en sentido amplio, entre planos y entre la imagen y la banda de sonido” (Weinrichter, 2005: 92). De este modo, insistimos en nuestros dichos: Morris trasladó sus inquietudes filosóficas desde la filosofía “formal” hacia el cine, ensayando no sobre el papel sino en la pantalla, siendo la cámara, el Interrotron y la puesta en escena sus plumas. Hemos expuesto que quizás el tema que más asalta e inquieta a Morris es la muerte, que-
ríamos concluir con una reflexión de Siegfried Kracauer:

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y a las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino solo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado. La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que solo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, solo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto de él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificado en la vida real. La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. (Kracauer, 1989: 373)

Esta cita nos acredita a pensar qué es el cine para Errol Morris. Es con este medio, a través del arte cinematográfico, que este graduado en historia, este eximio estudiante de cello, logra mirar los horrores de la vida transformando la cámara y la pantalla en el escudo de Atenea.

Bibliografía

- Adorno, T. (1962). "El ensayo como forma". En *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia, Pre-Textos.
- Arendt, H. (1963) *Eichman en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, DeBolsillo.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.
- Balázs, B. (1972). *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Barcelona, Paidós.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- Nichols, B. (1993) "'Getting to Know You...': Knowledge, Power and the Body". En Renov, M. (ed.), *Theorizing Documentary*. Nueva York, Routledge.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- Perez, G. (2009). "Errol Morris's Irony". En Rothman, W. (ed.), *Three Documentary Filmmakers*. Nueva York, State University of New York, Albany.
- Renov, M. (1993). "Toward a Poetics of Documentary". En Renov, M. (ed.), *Theorizing Documentary*. Nueva York, Routledge.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- Schutz, A. (2003). *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real*. Madrid, T & B.

Capítulo 4

Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal*

Ana Catarina Pereira

Do ponto de vista académico, muito pouco tem sido estudado acerca da história do movimento cineclubista em Portugal. Paulo Granja, investigador do centro Ceis-20, da Universidade de Coimbra, constitui uma das poucas exceções ao defender, em 2006, a sua tese de mestrado sob o título *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal 1924-55*.

Nas primeiras páginas pode ler-se como tudo começou:

A 23 de Março de 1946, eram levadas a cabo, em Lisboa e no Porto, duas sessões cinematográficas com características pouco comuns às das sessões das salas de cinema comerciais. Na sede da revista *Cinema de Amadores*, em Lisboa, era exibido o filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1927), precedido da projecção de dois filmes de cinema de amadores e da leitura de uma palestra do crítico de cinema Augusto Fraga, intitulada '*Metropolis*' uma obra-prima de Fritz Lang e do Cinema

* Publicado en el núm. 2 de *Imagofagia*, octubre de 2010.

alemão; enquanto isso, no salão de festas do grupo recreativo *Os Modestos*, no Porto, era exibido o filme *Faust*, de F.W. Murnau (1926), precedido pela projeção de três filmes de cinema de amadores e por uma palestra do crítico Manuel de Azevedo, em que este dissertaria ‘sobre o papel do Cine-Clube, por cuja existência se manifest[aria] defensor entusiasta’. Tratavam-se das primeiras sessões cinematográficas do BC e do CPC, da Parede e do Porto, respectivamente. (Granja, 2006: 13)

Paulo Granja relembra ainda que, na palestra inaugural do CPC (Clube Português de Cinematografia/Cineclube do Porto), Manuel de Azevedo, constatava que já existia um público numeroso que frequentava o cinema e o apreciava como uma manifestação de arte e um elemento de cultura. Esse público poderia finalmente reunir-se num verdadeiro grupo de amigos do cinema, cujas finalidades Azevedo enunciava do seguinte modo: “Promover a exibição dos melhores filmes, especialmente daqueles que, por não oferecerem interesse comercial, dificilmente serão proporcionados ao público conhecedor; realizar palestras culturais, editar obras de divulgação, promover, enfim, a propaganda metódica, inteligente, da cinematografia como elemento de cultura e recreio dos mais poderosos, sugestivos e acessíveis” (Granja, 2006: 13).

Segundo o investigador, o movimento cineclubista, enquanto conjunto de cineclubes minimamente articulados ou com objectivos comuns, surgiu em finais dos anos 40 do século passado. Até então, como sublinha, apenas tinham existido tentativas esporádicas e muito efémeras de constituição de cineclubes, quase todas ignorando experiências anteriores ou outros clubes já existentes no país. O movimento começaria a desenvolver-se na sequência da criação

da Federação Internacional de Cineclubes, em 1947, cujo encontro inaugural contou também com a participação de Manuel de Azevedo, em representação de três dos quatro cineclubes então existentes em Portugal: o Clube Português de Cinematografia (CPC), do Porto, o Círculo de Cultura Cinematográfica, de Coimbra, e o Círculo de Cinema, de Lisboa.

Terá sido a partir daí que, a nível nacional, se começou a defender o desenvolvimento de uma rede de clubes de cinema. Recorde-se no entanto que, a comissão de censura instituída em 1945, exercia uma forte repressão. Como lembra Lauro António, todos os filmes, para serem então legalmente projectados, necessitavam de uma “licença de exibição”, que só era passada depois de apresentado o “visto de censura”. O esquema, lembra o autor, institucionalizado em 1948, cobria legalmente todo o território nacional: “Cinema nas grandes escolas, nas vilas ou aldeias, nos ambulantes, em 16 ou 35 milímetros, ultimamente mesmo em formatos amadores (8 e super 8), em todo o lado que um filme fosse exibido era necessário apresentar uma ‘Licença de Exibição’” (António, 1978: 19) O Decreto-Lei n.º 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, explicitava, no artigo 4.º: “A exibição em Portugal de qualquer filme destinado à exploração comercial depende da licença da Inspeção dos Espectáculos, a qual pressupõe o visto da Comissão de Censura”.

Poucos anos depois, em Agosto de 1955, quando se realiza o I Encontro de Cineclubes, existiam já 15 em Portugal (sendo que, como reforça o investigador, vários tinham sido entretanto fechados pela PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado - ou por pressão das autoridades locais).

Em termos de programação, foi desde sempre privilegiado um cinema “artístico” que, devido ao seu reduzido interesse comercial, era exibido durante pouco tempo nas salas de cinema (não chegando sequer às cidades mais pequenas

e do interior). Em entrevista concedida por *e-mail*, Paulo Granja revela-nos que:

A maioria, para não dizer a quase totalidade dos filmes exibidos pelos cineclubes, encontravam-se, salvo raras exceções, disponíveis no circuito comercial. Tratava-se sobretudo, no imediato pós-guerra, de filmes europeus, nomeadamente franceses (os chamados 'filmes de resistência'), ingleses (da chamada 'escola documentarista britânica') e, um pouco mais tarde, do chamado cinema neo-realista italiano (ou pelo menos o que a censura deixava que fosse visto).

A regularidade da exibição dependia de algumas variáveis, como a própria localização geográfica dos cineclubes, a facilidade de obtenção de filmes, os meios disponíveis para os alugar, a obtenção de uma sala de exibição e o número de sócios inscritos. No entanto, o investigador considera que o objectivo não declarado seria o de conseguir exhibir, pelo menos, um filme por semana. Para além deste, os seus respectivos fundadores partilhavam um ideal romântico e progressista que os fazia acreditar na capacidade do cinema transformar a consciência de cada um, induzindo à luta por uma sociedade mais justa. De um ponto de vista pragmático, esperavam que o facto de assistir a bom cinema levasse o espectador a pressionar produtores, realizadores e exibidores a apostarem num cinema de elevada qualidade artística.

Quanto às relações dos cineclubes com o regime ditatorial que então vigorava no país, Paulo Granja considera que estas foram sempre difíceis:

Antes de mais, deveria parecer estranho ao conservadorismo típico das autoridades que grupos de

cidadãos, muitas vezes com formação superior, se quisessem organizar para ver e dar a ver o que eles encaravam como simples entretenimento, como se de arte ou cultura se tratasse. O facto de muitos dos dirigentes serem, como se diria então, ‘desafectos ao regime/à situação’, ou mesmo suspeitos de terem ligações ao Partido Comunista Português (na realidade, muitos dos fundadores dos primeiros cineclubes eram simpatizantes ou mesmo militantes do PCP), terá aumentado ainda mais as suspeitas do Estado Novo.

As primeiras repressões dos cineclubes deram-se, como sublinha o investigador, em 1947, por ocasião da vaga repressiva mais vasta que o regime levaria a cabo entre Março e Maio de 1947 contra o MUDJ (Movimento de Unidade Democrática Juvenil). Vários cineclubistas já tinham sido referenciados pela PIDE por participarem em iniciativas ou assinarem petições deste movimento. Dois cineclubes - o Círculo de Cultura Cinematográfica (Coimbra) e o Círculo de Cinema (Lisboa) - seriam então extintos e muitos dos seus principais dirigentes presos.

Em 1948 apenas o Centro Português de Cinematografia, entretanto fundido com o Cineclubes do Porto, sobrevivia. Já na sequência do I Encontro de Cineclubes, em Agosto de 1955, meios conservadores próximos do regime lançariam uma verdadeira campanha de difamação do movimento, identificando-o como um simples meio de propaganda da ideologia comunista, supostamente controlado a partir de Moscovo: “No entanto, ao arrepio do que as autoridades esperavam, esta campanha serviria apenas para reforçar o espírito de coesão e auto-determinação dos cineclubes existentes, tendo-se mesmo verificado um aumento do número de sócios e de cineclubes criados entre 1955 e 1958”, afirma o investigador.

Para Paulo Granja, o papel dos cineclubes foi extremamente importante na divulgação da cultura cinematográfica em Portugal, não apenas pelas exposições, palestras e críticas que acompanhavam as sessões, mas também pelas inúmeras rubricas sobre cinema que muitos cineclubes mantinham em jornais regionais e rádios locais. No entanto, o maior ganho cultural registrar-se-ia, segundo o investigador, a outros níveis: “Julgo que o contributo mais importante dos cineclubes terá sido o de legitimar o cinema como arte em Portugal”. Na sua opinião, o facto de tanto escreverem e falarem sobre cinema como se de uma arte se tratasse, os cineclubes acabaram por forçar o reconhecimento dos mais conservadores e do próprio regime: “Se o esforço dos cineclubes não tivesse sido realizado, provavelmente, nem a Fundação Calouste Gulbenkian apoiaria a realização cinematográfica nos anos 60, nem o regime criaria o Instituto Português de Cinema, em finais da mesma década. Sem o esforço dos cineclubes na década de 50 a história do cinema em Portugal teria sido consideravelmente diferente”, conclui Paulo Granja.

Quase 30 anos mais tarde, em 1978, é dado outro importante passo na consagração deste movimento, com a fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC), enquanto estrutura representativa dos cineclubes nacionais. A Federação passa assim a ser representante legal dos seus associados, no país e no estrangeiro. Actualmente, a FPCC conta com a inscrição de 32 cineclubes, estando em curso a inserção de mais dois. Estima-se no entanto que existam cerca de outros dez não associados. Segundo Rita Freitas, Presidente da Federação, dos 34 cineclubes que estarão brevemente registados, 27 têm actividade regular.

Membro de pleno direito da Federação Internacional de Cineclubes, a FPCC participa activamente nas suas actividades, nomeadamente na definição de estratégias, projectos

e indicação de representantes portugueses em júris de festivais internacionais. A promoção do cinema português, dentro e fora do país, é também um dos seus objectivos. Como sublinha Rita Freitas, a FPCC organiza regularmente acções de formação e promoção da cultura cinematográfica, seminários e colaborações com outras entidades. Para além disso, presta apoio à criação de novos cineclubes, é responsável pela edição da revista *Cinema* e organiza anualmente o Encontro Nacional de Cineclubes: “Existe ainda uma colaboração directa com os cineclubes nos seus projectos, promovendo e divulgando as actividades e sessões regulares de exibição dos associados a nível nacional”, acrescenta a presidente da federação.

Encontrando-se assim elaborada uma breve resenha da história dos cineclubes em Portugal, e chegados a esta fase da presente investigação, considerou-se fundamental recolher os depoimentos de alguns dirigentes de cineclubes nacionais. Os testemunhos que, em seguida, resumimos são representativos dos êxitos e dificuldades por que passam muitas destas associações.

A magia do cinema no “berço da Nação”

Começando pela zona Norte, em Guimarães, encontramos um dos cineclubes com maior número de espectadores do país, de acordo com dados oficiais do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual). Em 2009 rondaram os 5.500 espectadores, embora Carlos Mesquita, presidente do cineclubes, assegure que foram mais do que o triplo: “Esse erro na contabilização não se passa só connosco, mas com todos os cineclubes. O ICA apenas contabiliza os espectadores dos filmes que passamos com o apoio deles, mas nós passamos muitos mais”.

Na cidade historicamente considerada o “berço da Nação”, vivem actualmente 52 mil habitantes. Para além de outros números, o Cineclube de Guimarães (CCG) orgulha-se de ter mais de 1.100 sócios que mensalmente colaboram com uma quota de 3,5 euros, com acesso gratuito a todas as sessões programadas. Segundo Carlos Mesquita, “o segredo deste sucesso está relacionado com o facto de o CCG estar implantado numa cidade que não se degradou comunitariamente”. Em termos comparativos, o presidente da direcção afirma: “O associativismo em grandes cidades, como Lisboa, é mais difícil, porque as pessoas moram na periferia e estão distantes do centro. Por outro lado, o CCG nunca parou e aposta muito na divulgação da sua programação”.

Como sublinha o presidente, este é um dos poucos cineclubes do país que ainda mantém sessões de cinema ao ar livre durante o mês de Agosto (escapando igualmente à contabilidade referida). “Cinema em noites de Verão” é o auspicioso nome (com assumidas influências de Bergman, Shakespeare e Woody Allen) destes ciclos que já se realizam há mais de 22 anos, sem qualquer interrupção. Debaixo de um tecto de estrelas, são apresentados 11 filmes nas noites de terça, quarta e quinta-feira, com uma média de 500 espectadores por sessão.

Durante os restantes dias do ano, Carlos Mesquita afirma que exibem oito a dez filmes por mês. Fundado em 1958, o cineclube privilegia actualmente dois tipos de programação distintas: uma recente, com filmes que poderão também fazer também parte do circuito comercial; e outra dedicada aos clássicos ou à “memória do cinema”. A primeira é exibida no Grande Auditório do Centro Cultural Vila Flor, às quintas-feiras e domingos, sendo que a selecção dos filmes não tem qualquer relação entre si. Os clássicos, pelo contrário, são exibidos dentro de ciclos temáticos, às terças-feiras no Pequeno Auditório do mesmo centro cultural. Por

aí já passaram ciclos dedicados às divas do cinema, aos filmes esquecidos, a grandes actores e aos grandes mestres.

Para além destas sessões, o CCG promove ainda outras actividades paralelas, como cursos de fotografia ministrados em laboratório próprio, e um trabalho editorial denominado *Cadernos de Imagens*, com retratos que não se centram na parte turística da cidade, mas nas próprias pessoas que nela trabalham e vivem. Pensando na população mais jovem do concelho, “levam” ainda o cinema às escolas, tendo em conta um pedido especial dos professores: “Os filmes têm que ter qualidade, mas também têm que ser acessíveis”, sublinha Carlos Mesquita. Assim, as obras seleccionadas abordam sobretudo temáticas ligadas à imigração, ao racismo e à história, de forma a passarem uma mensagem social importante aos alunos que assistem.

O Cineclube de Joane

Outro cineclube com uma actividade constante situa-se a poucos quilómetros de Guimarães. Para falarmos do caso particular de Joane começamos no entanto por recuar no tempo. Há doze anos, no Verão quente de 1998, fez-se história numa pequena vila do Norte de Portugal, com menos de oito mil habitantes. Era então inaugurado o Cineclube de Joane (CCJ), contrariando o cepticismo daqueles que não acreditavam no seu futuro. Para Vítor Ribeiro, o presidente da direcção, o segredo para a manutenção de um cineclube numa localidade de tão reduzida dimensão prende-se com o facto de o próprio sempre ter extravasado a vila de Joane, tendo sido representativo, desde o seu início, de todo o concelho de Famalicão. Para além disso, mantém um significativo número de espectadores regulares dos concelhos limítrofes, como Braga, Guimarães, Barcelos, Vila do Conde e Porto.

Actualmente, promovem uma média de dez sessões mensais. Como o presidente da direcção explica, as sessões regulares decorrem às quintas-feiras na Casa das Artes de Famalicão. No entanto, devido à programação de ciclos e da rubrica *Já Não Há Cinéfilos?! (ciclos temáticos que percorrem a história do cinema e os seus autores)* são regularmente exibidas mais seis a sete sessões mensais, no mesmo auditório. Para além destas, o cineclube organiza também sessões regulares na Casa do Professor de Braga.

Na opinião de Vítor Ribeiro, o que melhor define o cineclube que dirige é a promoção do cinema como arte maior: “Exibimos e promovemos cinema de autor das mais variadas latitudes. Exploramos toda a história do cinema, dando um particular destaque ao cinema português e ao género documentário. Pretendemos, com tudo o que isso tem de obsessivo, abraçar todo o cinema”. Para além da exibição de filmes, o cineclube desenvolve ainda outro tipo de actividades, como a promoção de *masterclasses*, ciclos e debates sobre realizadores, correntes e temáticas diversas. Este ano (2010), já promoveram ciclos dedicados a Marguerite Duras, Paul Schrader, Agnès Varda, John Ford e Rolling Stones. Durante os meses de Verão será ainda desenvolvida a rubrica *Cinema Paraíso*, com projecções ao ar livre e de forma itinerante por todo o concelho.

Paralelamente, o CCJ tem desenvolvido um trabalho contínuo com as escolas do concelho, promovendo sessões para alunos desde o primeiro ciclo ao ensino secundário, na rubrica *Cinema Para as Escolas*. Apesar da diversidade de programação, o presidente do cineclube considera que poderiam desenvolver uma actividade ainda mais intensa caso dispusessem de um maior apoio financeiro, sobretudo por parte do ICA: “Para que, por exemplo, uma actividade como o *Cinema para as Escolas* pudesse ter uma maior presença e resultado, o cineclube deveria poder contratar

peças a tempo inteiro para dinamizar uma actividade diária e constante com os alunos”.

Em entrevista concedida por *e-mail*, Vítor Ribeiro considera ainda que, para além do baixo orçamento disponível, outra das dificuldades conjunturais com que os membros da direcção do cineclubes se debatem traduz-se num certo alheamento que o público manifesta pelas salas de cinema, sobretudo as que se situam fora dos *multiplex* (complexo com várias salas de pequena lotação). Na sua opinião, “o público deveria ser sensibilizado para as diferenças gritantes entre uma sessão em sala e uma sessão caseira de DVD ou, em muitas situações, com recurso a cópias de fraquíssima qualidade obtidas através de *downloads* ilegais da internet”. Um apelo lançado às autoridades e aos agentes culturais, subscrito por diversos membros das direcções dos cineclubes nacionais.

Cineclubes do Porto

Fundado em 1945, este é o cineclubes mais antigo do país. Numa fase recente, enfrentou graves problemas financeiros e logísticos, que obrigaram a uma paragem de quatro anos (2005 a 2009), apesar de, oficialmente, apenas ter conhecido seis meses de inactividade. Não obstante, entre os novos membros da direcção reina o optimismo, suscitado por uma imensa vontade dos portuenses voltarem a ter sessões de cinema que fujam à programação dos circuitos comerciais. Pela frente têm dois obstáculos difíceis de transpor: incertezas quanto à sede e uma dívida de 50 mil euros ao ICA.

Em entrevista também concedida por *e-mail*, o recém-eleito presidente, José António Cunha, reflectiu sobre tudo o que se tem feito nos últimos meses para dar nova vida ao

Cineclube do Porto - ou Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP), uma vez que também pretendem reciclar a antiga denominação do clube. Para começar todo o processo de angariação de novos associados, bem como a recuperação dos antigos, lançaram a campanha *Vote Cineclube do Porto* que tem como centro o site: <www.votecineclubedoporto.org>. O objectivo é reafirmar o compromisso dos cidadãos e instituições com o projecto, de duas formas: uma simbólica, que terá lugar em zonas estratégicas da cidade como a Baixa, e que consiste em deixar-se fotografar com os materiais gráficos da campanha; e outra efectiva, que se concretiza na inscrição dos associados.

Não sendo possível usar a sala de projecção da sede, pelo avançado estado de degradação em que se encontra, o cineclube deverá recorrer a uma das salas de cinema do Porto para as sessões quinzenais que tencionam apresentar (Passos Manuel, Nun'Álvares e pequeno auditório do Rivoli são as hipóteses mais prováveis). Entre os objectivos imediatos está também a inventariação, em suporte digital, do acervo do clube que, para além de cerca de 90 filmes em vários suportes, inclui livros, fotografias e cartazes.

Quanto à programação, José António Cunha afirma que darão primazia total a um cinema que aceite o papel do espectador na construção das histórias: “Os espectadores não são, nem têm por que ser, sempre passivos. O cinema não é, nem tem por que ser, sempre de ficção”. Segundo o presidente da direcção, o CPC-CCP pretende exhibir filmes que, de alguma forma, marquem o espectador e que não possam ser vistos no sofá da sala, de comando na mão:

Se, uma semana depois de ter ido ao cinema, o espectador não se lembra do que viu, então não experimentou cinema, só passou o tempo. Nós vamos mostrar filmes aos quais, por alguma razão, não conseguimos

ficar indiferentes, seja porque nos inquietam, nos perturbam ou nos fazem sentir seres extraordinários. Será cinema alemão, com a mesma naturalidade que será polaco, francês, americano ou brasileiro. Será um filme clássico, como poderá ser um filme independente. Será uma grande produção, como poderá ser uma produção de baixo custo.

Paralelamente, a nova direcção pretende ainda estimular a formação em cinema (com oficinas de iniciação e formações complementares) e criar um centro de documentação e investigação que sirva de ponto de encontro entre o público e os investigadores. Em simultâneo, o CPC-CCP pretende dar continuidade a projectos de produção cinematográfica, constituindo-se como espaço de laboratório para novos realizadores. Por último, existe ainda um núcleo de trabalho que tem como objectivo desenvolver projectos internacionais que integrem as restantes áreas, procurando parcerias com entidades nacionais e estrangeiras, projectando a actividade cinematográfica portuguesa noutros países e servindo como *interface* de entrada de outras cinematografias em Portugal.

Cinema ao centro, em Viseu

Descendo no mapa em direcção a Sul, encontramos outro dos cineclubes mais activos do país. Fundado em 1955, teve como primeira sessão o filme *Passaporte para o paraíso* (Henry Cornelius, 1949). Desde então, os viseenses já puderam assistir no grande ecrã a inúmeros outros clássicos, como *Aurora* (F.W. Murnau, 1927), *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931) ou *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Nas palavras da actual direcção “o Cineclubes de Viseu (CCV) foi

um pólo de animação cultural de relevo em períodos de adormecimento cultural da cidade”. O presidente, Rodrigo Francisco, defende que, numa cidade do interior, com cerca de 54.000 habitantes, a programação independente de cinema ultrapassa a relevância artística, e reveste-se de uma importância social particular: “No fundo, procuramos que o cinema desempenhe um papel fundamental no conhecimento e na auto-estima de uma região, contrariando os factores de exclusão e isolamento”.

Com sede no centro histórico de Viseu, onde está também instalada a biblioteca e o arquivo, o CCV realiza sessões semanais nos auditórios Mirita Casimiro, da Casa-Museu de Almeida Moreira e do Instituto Português da Juventude. Em termos de programação, o presidente do cineclubes afirma que privilegiam essencialmente os ciclos de cinema temáticos e por autores, permitindo a criação de espaços de abordagem e discussão particulares à volta dos filmes. Estes, garante, “são escolhidos pela sua importância estética, temática, artística ou social, e não em função do retorno de bilheteira que possam ter”. Desta forma, o CCV exhibe filmes de todas as regiões do globo, incluindo clássicos, experimentais, narrativos ou não-narrativos, realizados por novos autores ou por autores consagrados. Feitas as contas, a programação traduz-se na estreia, em média, de 30 filmes por ano.

Para Rodrigo Francisco, o papel do CCV em particular e dos cineclubes em geral é fundamental no que diz respeito à criação de alternativas cinéfilas e culturais:

Como noutras cidades do país, todas as salas de cinema de Viseu são de um só exibidor. Isto cria uma situação de monopólio da exibição, que é comum a Portugal e aos países do leste europeu, o que confere especial relevância à actividade dos exibidores independentes que, de certa forma, garantem algum res-

peito pela diversidade de oferta que o mercado deve assegurar.

Pensando nas lacunas existentes na formação educativa, o CCV concebeu também um projecto de intervenção na comunidade escolar, na tentativa de criar alternativas e complementos aos currículos. O projecto *Cinema para as Escolas*, realizado anualmente desde 1999, já ultrapassou os 20 mil participantes, tendo estado presente em 23 dos 24 concelhos do distrito. Para além disso, as exposições, os cursos de formação e os concursos são uma constante, envolvendo teatro, artes plásticas, música e fotografia.

Em termos de financiamento, Rodrigo Francisco afirma que o CCV vai sobrevivendo com 30 por cento do orçamento proveniente de receitas próprias (associados, inscrições em actividades, vendas de projectos, prestações de serviços), e os restantes 70 por cento de apoios de diversas instituições públicas. Segundo afirma, ao contrário de todos os outros sectores de actividade cultural, a exibição independente e a formação de públicos para o cinema e audiovisual não são alvo de contratos plurianuais de financiamento da parte do Estado, o que condiciona a sua capacidade de organização a médio e longo prazo.

Na Beira Interior as dificuldades vencem o espírito voluntário

Em Portugal existem também alguns cineclubes associados a universidades públicas. É o caso do Cineclube da Universidade de Évora e do inactivo Cineclube da Beira Interior, da universidade homónima, na Covilhã. Próxima da Serra da Estrela, entre as capitais de distrito Guarda e Castelo Branco, a cidade que viveu essencialmente da

indústria têxtil até meados dos anos 50, e que chegou a ser conhecida como Manchester Portuguesa, tem hoje cerca de 55 mil habitantes.

Fundado em 1988, o Cineclube da Beira Interior teve Jeanete Novais como sua última directora, tendo o seu mandato terminado no ano lectivo de 2008/2009. A presente inactividade prolonga-se, oficialmente, há mais de um ano, apesar de já não se agendar qualquer tipo de programação desde 2007. Segundo a própria, a situação justifica-se pelas inúmeras divergências com a Câmara Municipal da Covilhã, que cedia a sala para as projecções: “para os responsáveis pelo pelouro da cultura o reduzido número de espectadores não justificava o empréstimo e a abertura da mesma”.

Apesar de não ser propositadamente direccionado a um público universitário, mas antes à população em geral, a antiga presidente admite que, de uma forma natural, esse afunilamento acabou por se concretizar, uma vez que a maioria dos membros da direcção eram professores e alunos ligados ao curso de cinema da universidade. Na sua opinião, o que tem conduzido à inactividade do cineclube, para além do facto de não ser possível exhibir em sala, é a própria falta de público e de interessados em dirigir a associação: “Numa palavra - desmotivação. É desmotivante exhibir um filme para três ou quatro espectadores. E, sem motivação, este trabalho voluntário torna-se difícil de realizar. Aliado a um aumento de público, seriam necessárias uma direcção jovem e dinâmica e uma cooperação maior entre as instituições políticas e a cultura”.

Consciente da importância do papel dos cineclubes na descentralização dos bens culturais, Jeanete de Novais afirma-se reticente quando lhe perguntamos se considera necessário que a Covilhã volte a ter uma associação deste tipo: “É uma pergunta difícil. Temos uma falta de público muito

grande... Teriam de ser repensadas estratégias de captação e de formação de público”. Por enquanto, sublinha que os alunos da universidade criaram uma alternativa interna - o núcleo de cinema Eye-eye, com uma exibição temática e semanal que suprime as necessidades criadas pela ausência do cineclube: “Neste momento não me parece fundamental a existência de um cineclube. De certo modo o núcleo actua como um cineclube universitário”, conclui a antiga presidente da direcção.

O cinema como paixão na cidade onde tudo acontece

Em Lisboa, encontramos o cineclube com maior número de espectadores contabilizados pelo ICA, em 2009. No ano passado foram realizadas 131 sessões, com um total de 7.015 espectadores. Com o encerramento do Cinema Quarteto (onde se exibiam filmes de 35mm), as sessões semanais realizam-se agora no Auditório João Hogan - A Voz do Operário (projectões nos formatos 16mm e digital), aos sábados, com programa duplo inserido no mesmo ciclo, às 16h00 e às 18h30. As iniciativas especiais, em parceria, decorrem no Cinema São Jorge, na Cinemateca Portuguesa, no Teatro da Trindade e nos Auditórios do Goethe-Institut, Instituto Cervantes e Sociedade Portuguesa de Autores.

Para Manuel Neves, presidente da direcção, a programação do ABC é distinta da realizada pelos restantes cineclubes do interior do país, onde, na sua opinião, raramente chega o cinema de qualidade e de autor estreado em Lisboa. Assim sendo, privilegiam a importação de filmes inéditos ou há muito retirados do circuito comercial, mediante acordos de cooperação com institutos de cultura estrangeiros e embaixadas ou através da recuperação, relativamente às distribuidoras comerciais, de obras “esquecidas”. O recurso

à Cinemateca Portuguesa é também uma hipótese, ainda que limitada, bem como a filmotecas (35mm ou 16mm) e mediatecas (digital), estranhas ao circuito comercial e detentoras de títulos importantes. Por último, podem ainda recorrer à obtenção de licença de exibição junto de editoras de DVD: “Em suma, o nosso cineclubes está empenhado em constituir-se como centro de exibição do cinema de autor, tanto quanto possível alheio à subsidiariedade das estratégias dominantes, quer das estruturas comerciais, quer dos próprios modismos em voga (festivais e outras manifestações de índole mais comercial do que cultural)”, afirma Manuel Neves.

Fundado em 1950, o ABC desenvolveu uma importante actividade cultural que extravasava o cinema, durante o período do Estado Novo, organizando colóquios e seminários (sobre temas tão variados como artes, ciência, economia e história), encontros com intelectuais e artistas, exposições, concertos, visitas guiadas a museus, cursos de fotografia, de história da pintura, de teatro, de banda desenhada ou de marionetas. Actualmente, a vasta oferta cultural da capital restringe o cineclubes à divulgação da sétima arte.

No Algarve, um cineclubes que depende da boa vontade de estranhos

Em Faro, encontramos uma presidente da direcção do cineclubes com um sentido de humor vagamente inglês. Às dificuldades que diariamente enfrentam para manter a actividade, Anabela Moutinho responde com doses equilibradas de ironia e pragmatismo. Assim, quando a questionamos sobre como pensam resolver o problema de não terem sala própria para exibirem os filmes seleccionados, a presidente cita uma frase do filme *Um eléctrico chamado*

desejo (Elia Kazan, 1951): “*Always depending on the kindness of strangers*”. Como nos explica, o cineclube organiza invariavelmente uma sessão semanal, sendo que por vezes poderão ser duas, três, ou mesmo um ciclo que se estenda pelos sete dias da semana. Onde são exibidos? Em vários espaços da cidade, em parceria com o Teatro Municipal de Faro, o Instituto Português da Juventude e outros centros culturais espalhados por todo o Algarve. Sublinhe-se que esta é a capital distrital e que no concelho residem 58.300 habitantes.

Quanto às maiores dificuldades com que se deparam em termos de programação e de agendamento das actividades, Anabela Moutinho mantém o registo: “A Cinemateca Portuguesa é uma miragem longínqua, algures numa rua Barata Salgueiro, a dezenas de milhares de quilómetros de distância, numa cidade, ao que parece, chamada Lisboa”. As burocracias e obstáculos colocados pelo Museu do Cinema para o empréstimo de películas dificultam assim, no dizer da presidente, o contacto dos espectadores do resto do país com os filmes de que dispõem. Mas a enumeração continua: “Em termos de regras da distribuição comercial, são privilegiados os *multiplex* e o respectivo circuito. Só depois é que os filmes são alugados a preços exorbitantes aos cineclubes, o que faz com nos cheguem com dois ou três meses de atraso face à data de estreia, e muitos já em más condições técnicas”.

Inaugurado em 1956, o Cineclube de Faro (CCF) tem privilegiado desde então uma programação que Anabela Moutinho define como “alternativa, de qualidade e assumidamente artística”. Os géneros são variados, incluindo curtas e longas-metragens de ficção, animação e documentários, mas sobretudo de origem europeia, com especial destaque para o cinema português. Em Faro, todos os filmes são antecedidos por uma apresentação crítica a cargo de

um dos membros da direcção do cineclube, criando um espaço de debate ou tertúlia que motiva os espectadores. Para além disso, é também regularmente promovida a vinda de realizadores, bem como acções de formação, *workshops* ou congressos. À semelhança do que acontece em Guimarães, Joane e Viseu, o CCF promove ainda um encontro entre o cinema e as escolas, exposições e espectáculos musicais para acompanhamento de ciclos, e a edição de catálogos, livros, video-clips e CDs.

Entre as principais fontes de receita do Cineclube de Faro, Anabela Moutinho afirma que se encontram as quotas dos sócios (3 euros mensais), as entradas dos sócios nas sessões (1 euro) e as entradas de não-sócios (3,5 euros), o que equivale a 35 por cento. O ICA e a Câmara Municipal suportam as restantes despesas. Quanto ao perfil do cineclubista de Faro, a presidente define-o como “fiel, assíduo, pontual, paciente, compreensivo e heterogéneo na sua homogeneidade”. Etariamente, estão presentes duas faixas dominantes: dos 22 aos 30 anos e acima dos 40.

Portugal insular também se deixou contagiar pelo movimento cineclubista

No arquipélago dos Açores dois cineclubes mantêm actividade regular: Ponta Delgada (ilha de São Miguel) e Horta (ilha do Faial). Este último, fundado há apenas sete anos, tem como principal objectivo, segundo os membros da sua direcção, a divulgação do cinema português de qualidade. Logo no dia da sua inauguração, a 24 de Janeiro de 2003, iniciaram uma mostra que incluiu 15 filmes portugueses. *Respirar (debaixo d'água)*, de António Ferreira (2000) deu o mote. Seguiram-se outras longas e curtas-metragens, entre as quais se encontravam *Vai e Vem* (João César Monteiro, 2003),

A raiz do coração (Paulo Rocha, 2000), *Rio Vermelho e Rasgão* (Raquel Freire, 1999 e 2001), *Menos Nove* (Rita Nunes, 1997) e *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001): “Na altura, foi um começo arrojado e ambicioso para o Cineclube da Horta, mas marcou também a nossa intenção”, relembra Luís Alberto Pereira, presidente da direcção.

Sete anos passados, o cineclube organiza uma sessão semanal, a par de outras exhibições em ciclos específicos. Em termos de programação, privilegia um cinema alternativo, de autor e independente: “Seleccionamos sobretudo cinema europeu”, refere o presidente “mas também damos atenção às novas tendências do cinema independente, dos países de Leste, América do Sul e Ásia”. A programação mensal é apresentada na sala do Cine Teatro Faialense (o único da ilha), enquanto a restante actividade de exhibição (ciclos, exhibições pontuais, ...) é realizada alternadamente no auditório da Biblioteca Pública da Horta, no auditório da Escola Secundária Dr. Manuel de Arriaga ou em outras salas de colectividades locais.

Ainda segundo Luís Alberto Pereira, o perfil do cineclubista da Horta é essencialmente urbano, com cerca de 40 anos de idade e formação superior: “É importante considerar este aspecto no contexto social da ilha do Faial, que tem uma população envelhecida, constituída por cerca de 15 mil habitantes. Destes, os que participam nos eventos do cineclube são maioritariamente pessoas de fora da ilha que, por razões profissionais ou familiares, se encontram aqui a residir. Note-se ainda que o cinema só regressou à ilha do Faial há cerca de seis anos, depois de quase 20 de ausência”.

Em termos de programação, Luís Alberto Pereira assme que a maior dificuldade se prende precisamente com a insularidade: “Este factor dificulta o transporte dos filmes, que tem que ser feito por avião, bem como o agendamento dos mesmos. Isto encarece tremendamente toda a

actividade de exibição, o que dificulta sobremaneira a manutenção da nossa programação regular”. Paralelamente, o presidente do cineclube sublinha que não têm, da parte das instituições públicas, a compensação que considera merecida pelo trabalho que desenvolvem: “o sector público local, e até mesmo regional, não entende a cultura como um bem essencial e, conseqüentemente, não apoia as actividades nessa medida”. Apesar dos constrangimentos, a direcção recebeu recentemente a boa notícia da aprovação do processo que lhes consagrou o estatuto de Instituição de Utilidade Pública, pelo que têm podido recorrer ao Mecenato.

Na opinião de Luís Alberto Pereira, o Cineclube da Horta, como todos os restantes do país, realiza um trabalho fundamental na divulgação do cinema português: “No caso particular do Cineclube da Horta, consideramos ainda que desempenhamos um papel muito importante para o desenvolvimento cultural da comunidade onde nos inserimos”. Para além das exposições semanais, têm também apostado, nos últimos dois anos, na formação e na realização de oficinas de cinema. Colaboram ainda com outras organizações na dinamização de eventos artísticos, com componente cinematográfica, musical ou literária.

Na área da produção, organizam desde há cinco anos um dos mais conceituados festivais portugueses de cinema: o Festival de Cinema dos Açores (Faial Filmes Fest) - Azores Short Film Festival. O projecto de realização de um festival de curtas-metragens sempre esteve, segundo Luís Alberto Pereira, na lista de objectivos do Cineclube da Horta, desde a sua fundação: “A sua concretização tornou-se óbvia em 2005, quando realizámos uma mostra de filmes produzidos localmente, que teve grande êxito junto do público e que nos fez perceber que existia aqui um potencial para o cinema que merecia ser estimulado e desenvolvido. Da mostra passou-se, no ano seguinte, a concurso, e daí em diante

o festival tem vindo sempre a crescer, quer em termos de qualidade e quantidade dos filmes a concurso, quer em termos de público e de actividades paralelas. Neste momento é o evento cinematográfico de maior relevo nos Açores e um dos eventos mais importantes no conjunto das actividades culturais que se realizam anualmente na ilha do Faial”, sublinha o director com indisfarçável (e justificado) orgulho.

Para este ano, Luís Alberto Pereira garante que as expectativas são as maiores e as melhores. O evento irá decorrer entre os dias 31 de Outubro e 7 de Novembro. Tendo como tema central a lusofonia, as inscrições encontram-se abertas a todos os membros da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa), sendo que a direcção do cineclube espera que este seja um evento rico, diversificado e multicultural.

Em jeito de conclusão, sublinhamos que é desta forma que, mais de cinquenta anos passados sobre o início da sua história, os cineclubes mantêm o mesmo esforço de divulgação cultural e os ideais românticos dos primeiros tempos. Uma alternativa cinematográfica em Portugal, sobretudo para aqueles que vivem longe dos grandes centros. Dificuldades económicas e logísticas à parte, os cineclubes vão sobrevivendo e mostrando cada vez mais e melhor cinema a espectadores de todas as idades.

Bibliografia

António, L. (1978). *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Granja, P. (2006). *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-55*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins, Edições Europa-América.

Siglas utilizadas:

FPCC – Federação Portuguesa de Cineclubes

ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual

CCG – Cineclubes de Guimarães

CCJ – Cineclubes de Joane

CPC/CCP – Clube Português de Cinematografia / Cineclubes do Porto

CCV – Cineclubes de Viseu

CCBI – Cineclubes da Beira Interior

CCF – Cineclubes de Faro

CCH – Cineclubes da Horta

Testemunhos recolhidos:

Paulo Granja: investigador do CEIS-20, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Rita Freitas: presidente da FPCC

Carlos Mesquita: presidente da direcção do CCG

Vítor Ribeiro: presidente da direcção do CCJ

José António Cunha: presidente da direcção do CPC/CCP

Rodrigo Francisco: presidente da direcção do CCV

Jeanete de Novais: ex-presidente da direcção do CCBI

Manuel Neves: presidente da direcção do ABC Cineclubes

Anabela Moutinho: presidente da direcção do CCF

Luís Pereira: presidente da direcção do CCH

Capítulo 5

Rasgos experimentales en *El jugador* de León Klimovsky*

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

En el número 2 de la revista *Imagofagia*, Clara Kriger plantea en su trabajo ciertas cuestiones con respecto a la investigación sobre el cine argentino en nuestro país, puntualizando las problemáticas metodológicas para su estudio profundo y crítico. Dos puntos en concreto, de ese ensayo, son los que queremos destacar para el nuestro. Por un lado, la autora comenta la falta de estudios en lo que se refiere al cine clásico argentino, el cual no goza de la cantidad de trabajos analíticos/teóricos con los que sí cuenta el contemporáneo. A ese respecto, menciona: “Lamentablemente la relectura del cine clásico todavía no goza de tanta popularidad. Imagino que desalienta lo engorroso que resulta buscar las fuentes primarias de ese período” (Kriger, 2010). El otro punto que nos interesa y que complementa al anterior, es sobre la cantidad de películas investigadas. Según la autora, las publicaciones teóricas giran alrededor del 10 al 20 por ciento de la producción nacional total, por lo cual llama

* Publicado en el núm. 3 de *Imagofagia*, abril de 2011.

a “diversificar los temas de interés” y a trabajar con “películas poco conocidas”.

Rescatamos estos dos puntos del artículo porque coinciden con nuestra postura. León Klimovsky (1906-1996) fue un director argentino que trabajó en el país durante la época de oro del cine clásico, antes de radicarse en España durante los años sesenta, país en donde terminó su carrera haciendo films de terror ignorados por la crítica pero muy apreciados por el público. Más recordado como fundador del primer cine club y como gran conocedor del cine *avant garde* mundial, que traía al país por medio del mismo cine club por él fundado, su filmografía es, sin embargo, mayormente descuidada por los estudios sobre el cine argentino.

Nuestra intención es rescatar su primer film, *El jugador* (1947) y puntualizar rasgos formales que, consideramos, desbordarían el género en que se encuadra el film (drama), los cuales presentarían una estética experimental y surrealista, en consonancia con los gustos estéticos del autor. Para ello haremos un análisis meticuloso del film y trabajaremos con su recepción crítica, con la intención explícita de complejizar no solo la narrativa aparentemente convencional que el film presenta sino, además, rescatar a la película de su injusto olvido colocándola en su contexto.

Apuntes sobre *avant garde* en Buenos Aires

Los efectos expansivos del movimiento *avant garde* europeo tuvieron la fuerza necesaria para llegar a lugares tan lejanos como Sudamérica. Podemos citar la visita de Marinetti a Brasil en 1929 o la recepción del surrealismo en Argentina. Fue en Buenos Aires donde recayó Marcel Duchamp, escapando de la Segunda Guerra Mundial. Fue también en Buenos Aires donde un grupo de estudiantes

universitarios fundó el primer grupo surrealista de América Latina y editó una revista que trataba esta temática (Ponge, 2004). Sintetizando, el cubismo, el surrealismo, el expresionismo se desterritorializaron inmediatamente luego de su gestación y se convirtieron en corrientes universales.

Con respecto a la recepción cinematográfica de las corrientes vanguardistas, fue el mismo Klimovsky quien las introdujo en el país gracias a la creación del primer cine club en el temprano año de 1929,¹ el cual llevaría el nombre de Cine-Club de Buenos Aires. Ya un año antes había organizado las proyecciones en el país de films como *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920) o *Crainquebille*, de Jaques Feyder (1923), entre otras. Klimovsky compromete para su primer cine club nombres tan importantes como el de Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat. Las primeras proyecciones de dicha institución se dieron en la sociedad Los Amigos del Arte (en la calle Florida). Entre las décadas del veinte y del treinta, esta sociedad fue un centro de difusión de las vanguardias en música, plástica y literatura, con Klimovsky cumpliendo un rol muy importante en la parte cinematográfica (Couselo, 1991). Además, tuvo a su cargo conferencias —como por ejemplo— sobre la evolución técnica del cine.

Al cierre del Cine-Club de Buenos Aires en 1932, Klimovsky continúa su labor, primero como coleccionista independiente y luego como programador de sesiones durante los primeros años de la década del cuarenta, hasta terminar en la construcción de un local denominado Cine Arte, el cual sobrevivió hasta 1945, es decir, dos años antes de su ópera prima.

Entendemos por todo lo antedicho que el cine experimental y *avant garde* era lo suficientemente conocido en

1 Jorge Miguel Couselo admite que otras versiones dan cuenta de que el cine club empezó a funcionar en 1928 y que la datación exacta es contradictoria y aún está sin resolverse.

el país (o al menos en Buenos Aires, donde al fin y al cabo estaban los estudios cinematográficos) para generar una recepción o una apropiación de sus características principales. Sin embargo, eso no sucedió. Las películas clásicas argentinas no presentaron intertextos vanguardistas en sus contenidos, y cuando hubo inquietudes narrativas o estilísticas, estas estuvieron encuadradas en el formato clásico de género.

Es interesante notar al respecto la ausencia acentuada en nuestro país de algunos géneros canónicos cinematográficos, entre ellos, el cine fantástico (terror y ciencia ficción), el *western* y el que trabajamos, el cine experimental (si lo aceptamos como un “género”, lo cual haremos solo para facilitar la claridad de las premisas del siguiente trabajo). Por supuesto hubo excepciones, pero muchas de estas solo fueron catalogadas como de “tal o cual género” solo después de varios años, cuando la mirada crítica permitió una mejor identificación.² No nos detendremos aquí en el porqué de esta situación, ya que es parte de una futura investigación. Lo que interesa es que la presencia de una cantidad de géneros limitada, que funcionaban en muchos casos como etiquetas que las productoras y distribuidoras aplicaban a las películas como forma de venta (Altman, 2000), impedirían quizás a algunos creadores poder trabajar con las ideas estilísticas y el imaginario simbólico de géneros que no se encontraban presentes en el país. Esta situación pudo haber llevado a algunos de ellos a trabajar ciertos rasgos estilísticos de un género dentro de otro con presencia en la Argentina o, directamente, más comercial. Este sería el caso de *El jugador*, que se etiqueta como drama (y lo es),

2 Uno de los casos más conocidos es el de *Si muero antes de despertar*, de Carlos Hugo Christensen, que fue entendida como un film de suspenso en su año de estreno (1952) y ahora es aceptado como un film de terror.

pero que presenta un desborde de este género al presentar un imaginario del cine *avant garde*, lo cual no es de extrañar si recordamos el interés que Klimovsky sentía por las vanguardias europeas.

Quizás consideró que era demasiado arriesgado filmar una película netamente surrealista o quizás no encontró una productora que lo financiara. Posiblemente no le interesó filmar una película netamente experimental y sí un drama, conociendo, por la experiencia obtenida en los años como nexos del cine más vanguardista en nuestro país, que el público nacional interesado en esa estética no era lo suficientemente numeroso como para lograr un éxito comercial. Lo que nos queda son sus films y es en un análisis inmanente de los mismos donde podremos (o no) encontrar si el cariño que León Klimovsky sentía por el cine vanguardista europeo se trasladó a algunos de sus films. Creemos que sí, y el más notorio ejemplo lo encontramos en *El jugador*, película que al ser la primera de su carrera, le permitió (quizás por inconsciencia)³ jugar con sus intereses narrativos, los cuales luego fue descartando progresivamente hasta llegar a un cine más comercial (cuya cumbre fue *El conde de Montecristo* en 1954).

Klimovsky y *El jugador*. Una estética

El jugador, film basado en la novela de Fedor Dostoievsky, narra la historia de Andrés (Roberto Escalada), quien se debate entre sus deseos de subir en la escala social y su deseo amoroso hacia Paulina (Judith Sulián), la hija de su jefe,

3 El mismo Klimovsky parece reconocer esto último en una entrevista dada al primer número del Fanzine "Van Helsing". Se puede leer la entrevista completa reproducida en <<http://cerebrin.wordpress.com/2008/12/18/una-entrevista-con-leon-klimovsky/>> (consulta: 18-1-2018).

el doctor Guerrero (Alberto Bello). Por diversos motivos y siempre impulsado por clases económicamente superiores, Andrés se verá obligado a jugar a la ruleta en varias oportunidades, hasta que el juego se convierte en un vicio para él, que finalmente lo destruirá.

En este film, Klimovsky intenta integrar dos conceptos: la idea de la imagen “pura”, casi autárquica con respecto a la narración (el ojo de la cámara y sus movimientos casi como protagonistas) y una reflexión acerca de la imposición de la clase hegemónicamente superior hacia la inferior, a la cual inefablemente destruye. En el presente ensayo, nos detendremos en el primer punto.⁴

El film presenta momentos de experimentación entendiendo a esta como formas que obligan al espectador a mirar cuidadosamente en vez de dejarse llevar por la narración convencional. La historia es narrada de manera coherente, como todas las películas del director, pero en varias de ellas, Klimovsky introduce rasgos surrealistas. Estamos de acuerdo en llamar surreal a lo que luce extraño en sí mismo y cuestiona las fronteras entre las cosas sólidas y las alucinatorias. Quizás a esto se deba que el director hiciera uso reiterado de los sueños y alucinaciones de los personajes en sus películas siguientes, ya que le permitiría encontrar resquicios en la narración convencional “transparente” para integrar una fluidez de imágenes que se desentendían de lo que acontecía antes y después en la edición y se sostenían por sí solas como puros significantes cinematográficos y no tan solo parte de una narración.⁵

4 De todas maneras, debemos notar que Klimovsky continúa con el tema de las clases hegemónicas y su enfrentamiento con las bajas en films posteriores, así como también en estos se pueden observar rasgos experimentales. Curiosamente, el director va abandonando ambas ideas directrices a lo largo de su producción, de forma paralela. A más convencionalidad y falta de riesgos en el argumento, más convencionalidad en la realización plástica del relato fílmico.

5 Por supuesto, sueños y alucinaciones son corrientes en el cine clásico tanto argentino como uni-

Antes de entrar en las discusiones acerca de las cualidades experimentales del film, debemos dejar en claro un tema ya mencionado. *El jugador* es un film convencional en su mayor parte, es decir sigue prolijamente la narración del cine clásico de Hollywood, el cual Argentina había tomado como matriz de narración fílmica (España, 2000). El *raccord* es cuidadosamente sostenido por el montaje, los espacios son estables y si bien la película es en su mayor parte un *flashback*, este es lo suficientemente claro para no desorientar.⁶

El film, sin embargo, cuenta con rasgos formales que se pueden encuadrar en la experimentación fílmica creada por las vanguardias. Los mismos no están presentes en toda la película, que se mantiene estable en su mayor parte. Veremos luego cómo esto fue percibido por la crítica en su momento de estreno en el país.

Por debajo de los títulos de créditos de inicio de *El jugador*, transcurre una serie de imágenes que responden a dos ideas complementarias: el girar de la ruleta y el remolino que se produce en las corrientes de agua. Ambas tendrán gran importancia para el desarrollo de la fábula. Klimovsky, ya desde la introducción, crea un imaginario que no solo presenta ideas que se retomarán, sino además una edición que se presenta significativa. La similitud poética entre las dos clases de imágenes y sus movimientos invita a leer la película no solo en términos de narración, sino también a través de su clima simbólico.

versal, pero la gran mayoría de las veces son usados para mostrar al espectador estados interiores de los personajes que, en su narrativa convencional y cristalina, en nada se diferencia de los estados diurnos o razonables de los mismos.

6 No solo respeta la narración transparente clásica, sino que además la película está basada en una obra de la literatura universal, como era el caso de gran parte de la filmografía argentina de aquel entonces. Por todo esto podemos entender que el film, en una primera mirada, se encuadra sin problemas en la etapa clásica.

Las primeras tomas fuera de la secuencia de subtítulos muestran una serie de jugadores alrededor de una mesa de casino, apostando con desesperación sus fichas. Lo interesante y novedoso es que Klimovsky los presenta en esos primeros instantes como cuerpos fragmentados. Lo que el espectador ve es una serie de manos y ojos febriles que siguen con atención el girar de la ruleta. Las manos y los ojos son presentados antes que el cuerpo (los primeros planos son excepcionalmente abundantes en *El jugador* y tendrán gran importancia en el film). Manos recortadas de su cuerpo volverán a aparecer en otros momentos. Se las verá nerviosas, aferradas a las fichas o depositándolas en el tablero de la ruleta. Se las verá indecisas, sin saber dónde estará el número ganador. Klimovsky trabaja a lo largo de la película con estas partes corporales ya que en las escenas de juego el individuo se pierde y gana la codicia. Son los ojos que observan el girar eterno de la bolilla mientras busca en qué número caer, son las manos crispadas lo que sobresale alrededor de una mesa de ruleta. Solo pasados los primeros instantes, el film encuadrará los cuerpos completos, entre ellos, el de Andrés.

A este se le acerca Carlos (Pedro Laxalt) quien lo interroga sobre sus sentimientos acerca de Paulina. Ambos se retiran del casino y comienza la fábula propiamente dicha, que se revela como un gran *flashback*. Los recursos para marcar el pasaje a un *flashback* son variados: ondulaciones de pantalla, volutas de humo, etcétera (España, 2000). Klimovsky elige evitarlos. Andrés comenta a Carlos sobre la primera vez que vio a Paulina. En ese instante, y con su voz aún oyéndose de modo *over*, una cámara subjetiva toma el lugar de la mirada de Andrés y nos sitúa en el momento en que ve bailar a Paulina través de los cristales de las ventanas que dan al salón del hotel. En el transcurso de esa toma subjetiva, aparece el cuerpo de Andrés en el encuadre, mostrándonos

cuan poco podemos confiar en el punto de vista fílmico. La narración pasa de ser en primera persona a tercera. En el momento siguiente, la edición nos lleva de nuevo al mundo actual, con Andrés y Carlos sentados uno al lado del otro, comentando el pasado. El segundo *flashback* es el que encierra prácticamente el resto de la fábula. Andrés comenta que su estado actual comenzó cuando entró al hotel donde se desarrolla la acción y la edición hace un corte limpio hacia la entrada del mismo. Podemos observar que es el pasado de la historia por la caracterización del personaje de Andrés, que se ve más joven. Sabemos también por la conversación entre los dos personajes que han pasado dos años desde la historia que relatará el *flashback* y el momento actual que funciona como introducción. Lo que nos importa aquí es cómo Klimovsky ignora adrede las marcaciones temporales convencionales y juega con la ambigüedad. Si bien es cierto que Andrés aparece más joven, también es cierto que el film tiene apenas minutos de comenzado y ya ha jugado con el punto de vista del narrador, mostrando no solo la artificiosidad de la imagen sino también de la misma narración.

Importante notar lo que ya es sabido: el *flashback* es un artilugio narrativo que devela la naturaleza artificial del cine. Pocas estrategias narrativas fílmicas denuncian tanto la artificialidad como este medio de contar algo que ya sucedió y que acontece ahora en la memoria de uno de los personajes, a la cual tenemos acceso por un período de tiempo. De ninguna manera queremos insinuar que fue Klimovsky el primero en usar este medio. El mismo ya era aceptado en la narración fílmica de la época. Lo que sí queremos establecer es cómo este recurso forma parte de un corpus de estrategias en las cuales el director pone a prueba las capacidades de la imagen fílmica para autodenunciarse como tal. La ya mencionada abundancia de primeros planos es otra de ellas.

En cierto momento de la historia, Andrés debe jugar a la ruleta del casino con el fin de juntar plata para Paulina, pero lo que gana no es suficiente. En este tejido de tensiones en los cuales Andrés se ve inmiscuido se inserta la visita de la tía Custodia (Amalia Sánchez Ariño), a quien toda la familia de Paulina daba como moribunda, y la expectación de su fallecimiento cargaba gran parte de la historia hasta ese momento, ya que solo la herencia de la tía podría salvar la situación económica del padre de Paulina (quien está fuertemente endeudado). Lo interesante de esta visita es que está narrada en tono abiertamente cómico. La anciana en su silla de ruedas solo tiene insultos y malos tratos para con su familia (excepto Paulina, quien sí la quiere) y salidas verbales jocosas. Decidida a ganar una fortuna en el casino, se juega hasta la ruina económica su dinero, el cual pierde y con ello, la posibilidad de salvación de la familia de Paulina. Toda esta secuencia de escenas que narra la visita al hotel de la tía no solo presenta rasgos humorísticos, sino que además la banda sonora que acompaña estas escenas entra claramente en la música alegre y ágil de la comedia, en franco contraste con la música predominante en el resto del film, compuesta en su mayoría por graves notas de órgano y voces de coro.



Figura 1. Gentileza Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Klimovsky juega claramente con la hibridación textual y de géneros cinematográficos. Solo con la retirada de la tía la narración volverá a tomar su tono sombrío. El director descoloca al espectador no al integrar momentos de comedia en su film, sino toda una cadena de escenas que en su sintagma, pertenecen a un género ajeno al cual están insertas, y que denuncian así como lo hacía el *flashback* con la narración, la artificialidad de los cánones genéricos de la época. El film quita de su marco de lectura pasiva al espectador corriente al cambiarle, en mitad de la película, el género de la misma para luego volver al drama. De esa manera, obliga al público a estar más atento en su experiencia expectatorial. No por azar, esta última idea es uno de los principales objetivos de las vanguardias cinematográficas, que con sus experimentaciones formales proponían otra forma de ver cine, una en la cual el espectador tenía que cumplir un

rol activo, en contraposición al rol pasivo al que lo había acostumbrado la narración transparente del cine clásico de Hollywood.

Cuando la tía se retira del hotel, ya su economía en estado precario, el destino de la familia parece estar sellado. El Barón de Segal (Florindo Ferrario), pretendiente millonario de Paulina, la abandona cuando la familia de ella queda en la ruina. Ya sin la necesidad de las apariencias y en un cuadro de angustia, Paulina decide confesarle a Andrés el amor que siente por él, comenzando una secuencia en la cual la pareja tiene su momento de intimidad amorosa. Son en estas escenas en donde el intertexto con la experimentación cinematográfica de los países europeos y todo el bagaje intelectual y teórico de Klimovsky se hace explícito por primera vez. Esta secuencia es relatada de forma experimental y surrealista. La cámara se acerca y se aleja de la pareja de amantes, encuadrándolos y perdiéndolos en una misma toma, dándoles intimidad y al mismo tiempo, queriendo ver. El éxtasis es expresado por una serie inconexa de imágenes que se sobrepresionan: Paulina gira sobre un fondo de mar y agua que forma remolino, en una serie de movimientos que se complementan. Cuando aparece una sobrepresión de la ruleta, tenemos los tres movimientos e imágenes con los cuales abría los primeros minutos del film: Paulina bailando (cuando Andrés la observa por la ventana), el agua y la ruleta, todos girando permanentemente en la memoria. Estos momentos y movimientos crean un clima simbólico que repercute y se desliza por la superficie de todo el film, sin que por esto sea un film *avant garde*, ya que se mantienen en la superficie como rasgos y no como narrativa principal. Debemos reconocer que Klimovsky utiliza esos momentos experimentales solo en las ocasiones en que los personajes se hallan frente a una situación en la cual su estado psíquico se libera por unos instantes de las normas sociales, sea de

forma positiva (placer sexual) como de forma negativa (crisis psicológica).

A Andrés se le presenta una oportunidad para demostrar su amor a la hija de su jefe: intentar él por su cuenta salvar la situación financiera del doctor Guerrero. Para ello, volverá a jugar al casino. Ya lo había hecho en ocasiones anteriores, tanto para Paulina como para tía Custodia, pero esta vez jugará con un propósito propio. Andrés jugará y ganará una pequeña fortuna, al punto de casi hacer saltar a la banca.

La secuencia en el casino se articula con la secuencia anterior, ya que no es narrada convencionalmente siguiendo una cadena de causa y efecto, sino siguiendo la estética (i)lógica del cine surrealista. La narración recobrará su convencionalidad cuando Andrés se retire, mareado, de la mesa de juego. Tampoco esto es por azar. Andrés juega en un estado afiebrado, casi alucinatorio, sin comprender muy bien lo que hace, como poseído por un espíritu.⁷ Solo dejará de apostar ante la insistencia de los otros jugadores, quienes lo instan a no arriesgar el dinero ganado y retirarse. Andrés acepta esta idea saliendo de un estado de estupor y dejando en claro que no está completamente consciente de lo sucedido.

Todo lo anterior es perfecto para que Klimovsky desarrolle sus ideas estéticas. La secuencia anteriormente descrita remite al comienzo del film. Otra vez los cuerpos son brutalmente fragmentados por el encuadre de la cámara, quien deja fuera la mayor parte del cuerpo y se concentra obsesivamente en las mismas zonas ya mencionadas: ojos y manos. Los planos detalle señalan manos, rostros, fichas, la ruleta misma, la cual desborda el encuadre y ya no cabe en él una vez que su presencia se convierte en omnipresente.

7 Una de las características del surrealismo es la escritura automática, y es un estado muy similar al que experimenta Andrés.

La cámara del director se acerca lo más que puede a los objetos hasta que estos pierden toda su constitución y se deforman, convirtiéndose en brillo puro, texturas, reflejos. La ruleta deja de ser un elemento del decorado para convertirse, junto a las fragmentaciones corporales y a las fichas, en puros significantes filmicos cuya presencia se justifica no ya por la narración, sino por el placer especular que producía ver en la pantalla grande deformaciones de objetos y luces como garantes de las posibilidades estéticas del medio cinematográfico.

Esta serie de fragmentaciones se articula con otra. Sobre las escenas de Andrés jugando se sobreimpresionan sus recuerdos de la última conversación mantenida con Paulina. Sin embargo, estos recuerdos en imágenes funcionan como *recreaciones* de lo sucedido. No vemos las mismas escenas acontecidas, sino otras diferentes: Paulina, en sus sueños de fiebre, le habla y le dice las mismas cosas que antes, pero ahora en otras posiciones, en las cuales el ojo de la cámara se detiene y recorre. El cabello de ella, su rostro en primer plano, remiten a las fragmentaciones observadas en la primera escena del film, pero ahora en un marco de experimentación de la imagen. Ya no encontrarán su correlato en las escenas siguientes, sino que se diluirán en la imaginación de Andrés y en la sintaxis fílmica del montaje. La imagen de Paulina se recorta sobre un fondo oscuro que denuncia, en su falta de detalles (la ausencia total de la habitación donde tuvo lugar la charla de la pareja), que lo que estamos viendo ahora no es un recuerdo, sino parte del estado alucinatorio de Andrés. El tema de la locura está presente, ya que son los demás participantes del juego quienes comentan que es “un loco”. El aceleramiento en la edición de tomas al comienzo de la secuencia, el juego con los primerísimos planos de los objetos, los ángulos inclinados y las sobreimpresiones (en ocasiones, estas estrategias utilizadas al mismo tiempo),

hacen imposible la narración literal. Las imágenes en su fluidez determinan su propio significado y juegan con la indeterminación sobre qué eslabón de la cadena sintagmática ocupa cada plano.

Entre los insertos de Paulina y las fragmentaciones físicas, la cámara toma un lugar imposible y, en cierto momento de la secuencia, reemplaza a la omnisciente ruleta. El movimiento del ojo de la cámara es el girar veloz del juego, al mismo tiempo que intenta encuadrar a los personajes que se disponen alrededor del paño. El resultado es un borramiento intensivo de las individualidades hasta solo quedar manchas, luz, velocidad, el mismo juego de intensidades y deformaciones que las vanguardias históricas tuvieron como marca, la cual funcionaba como forma de rebelión a las convenciones del cine popular y como métodos formalistas para la desfamiliarización de la percepción, así como expresiones de un estado psicológico profundo e inaccesible.

Al finalizar la secuencia (cuando Andrés despierta de su estupor y se descubre ganador en la mesa de juego), Klimovsky retorna a la narración convencional hasta la finalización del film, excepto en tres ocasiones en las cuales el ideario estético del cine *avant garde* vuelve a surgir.

El primero de esos momentos ocurre cuando Andrés entrega el dinero ganado a Paulina. Esta ya había formulado previamente que estaba dispuesta a arrojarle el dinero a la cara al próximo hombre que se ofreciera a comprar su amor. Al darse cuenta que ese hombre resulta ser Andrés, su crisis psicológica se manifiesta en una forma estética irruptiva: a través de una rápida sucesión de tomas, en las cuales la risa de Paulina se repite tres veces, en un primer plano de su boca. Estas tomas son en realidad una repetición de un único momento presentado de manera sucesiva en tres encuadres diferentes. De esta forma el director muestra el

momento de crisis psicológica de la protagonista, quien en ese momento decide alejarse de todos los que la rodean. Esta técnica remite inmediatamente al cine de experimentación soviética, especialmente al de Serguei Eisenstein en la búsqueda de un *pathos* a través de la yuxtaposición de planos.



Figura 2. Gentileza Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Las otras dos ocasiones en que el director retoma la experimentación visual y narrativa son en realidad, idénticas. Andrés recibe cierta cantidad de dinero, la cual puede emplear a su propia discreción. Cuando llega el momento de plantearse jugárselo en la ruleta, Klimovsky utiliza un recurso novedoso para producir la tensión psicológica en que el protagonista se encuentra. Andrés levanta la vista y mira directamente al público, interpe­lándolo. El ojo de la cámara intenta volver a su lugar de testigo invisible y comienza a rodear el cuerpo de Andrés, para alejarse de su mirada

escrutadora, pero esta sigue el movimiento de la cámara y en un giro sobre su propio eje, Andrés no permite a la cámara apartar la vista. Esta desviación de la narración, esta interrupción de la convención se produce las dos veces en que Andrés se encuentra ante la misma disyuntiva, la segunda recordando a la primera, por lo cual la fuerza de la angustia es en esa segunda ocasión, mayor. Esta ruptura de la cuarta pared es un llamado explícito al público, al cual se lo invita a decidir con Andrés el destino del dinero. Creemos que la utilización de este recurso es único en la historia del cine argentino hasta ese momento. Sin embargo, debemos puntualizar que en la recepción crítica del film, este momento no es mencionado de manera explícita.

Recepción crítica

Primero debemos notar que el debut filmico de León Klimovsky no pasó desapercibido. El diario *El Mundo* anuncia en su edición del miércoles 22 de octubre de 1947 la versión radiofónica de la película⁸ y *Radiolandia* en su edición número 1018 presentó una síntesis novelada del film.⁹ Por lo demás, el mismo afiche promocional de la película aclaraba “un nuevo director de personalidad dinámica, León Klimovsky, en su contribución inicial para el séptimo arte”. Todo lo anterior indica que el film estaba lejos de ser ignorado por el círculo crítico presente en los medios por aquel

8 En una versión realizada por el autor Abel Santa Cruz, en Radioteatro Atkinson. El protagonista recayó sobre el mismo actor que protagonizó la versión filmica, Roberto Escalada, y Sulián fue reemplazada por Nelly Daren. *El Mundo*, 22-10-1947, página 31. En la misma edición, en la página 32, encontramos una foto promocional de la película.

9 *Radiolandia* presentaba entre sus secciones versiones noveladas de films populares que se estrenaban por esos días. Estas ocupaban dos páginas del mismo. *Radiolandia*, núm. 1018, 20-09-1947, páginas 60-61.

entonces, lo cual no es de extrañar si recordamos la trayectoria de Klimovsky en frente de empresas relacionadas con el cine vanguardista. Las notas críticas hablaban sobre la expectación que despertaba este primer esfuerzo por parte de un hombre que se había dedicado de manera tan firme a la promoción de un cine no convencional.

Sin embargo, los resultados críticos estuvieron lejos de ser buenos. Para el diario *La Razón*, en su edición posterior al día de estreno, en la sección espectáculos destaca que “la acción se desplaza con ritmo lento hasta llegar a fatigar en muchos pasajes; con frecuencia se insiste en las mismas situaciones, tal como en ese reiterado peregrinaje de los actores por las mesas de juego; los personajes aparecen desdibujados”. Continúa, “algunas imágenes de calidad; cierta novedosa concepción en los enfoques simbólicos” son las únicas menciones por el lado del haber, sin precisar cuál es la novedad de ese enfoque. Por su parte, para *La Prensa* del mismo día, con este film “se inicia como director el señor Klimovsky, vinculado desde largo tiempo atrás a las actividades cinematográficas. Su labor, quizá porque no encontró apoyo en el libreto, resulta algo vacilante, pero muestra también una estimulante inquietud artística”. A pesar de ello, (o quizá por ello), la narración es “fría, casi sin drama”.

También para *Antena* número 870, el film intenta “superar el nivel medio de nuestras producciones” gracias a “muchos aciertos en el enfoque y en el tratamiento de situaciones”, pero lamentablemente, “ha fallado el libro” resultando en una “narración fría”. En el análisis del *Heraldo del Cinematografista* del 29 de octubre, número 843 (página 156), la película “evidencia inquietudes en la realización e imágenes”, pero por lo demás, la crítica es negativa. El tema es “ajeno a nuestra sensibilidad” y las reacciones de los personajes son “ilógicas”, amén de “un excesivo movimiento de la cámara, que salta de un personaje a otro”. Sí se destaca

como interesantes las imágenes finales en la ruleta (lo que nosotros llamamos el segmento de intertexto surrealista) por su “ágil desfile de imágenes”. El valor general de la película solo llega a 2 y medio puntos.

En cambio, para *El Mundo* del 23 de octubre de 1947, la recepción es mucho mejor. En la página 22, Calki afirma que la “inquietud por el buen cine evidenciada por León Klimovsky a través de tantos años de afán por las cosas del séptimo arte, asoma con caracteres netos en su primer trabajo como director”. Para el crítico de este diario, el relato también es “desordenado y frío”, pero destaca que “hay numerosos aciertos de imagen, unida a una preocupación por la composición moderna del cuadro y a una agilidad del montaje” que no hablaría, para el autor, de una obra primeriza. Esta crítica es la única en puntualizar más los méritos del film que sus debilidades, así como llama la atención del lector sobre la técnica de montaje elegida por Klimovsky.

Conclusiones

Podemos determinar que la crítica no gustó del film. En general destacaron el aspecto “frío” del mismo y en el lado positivo, inquietudes artísticas. Con respecto a lo primero, creemos que el círculo crítico se movía en su recepción dentro de los marcos genéricos de la época, por lo cual un film que no presenta trazos de melodrama, una película en la cual las emociones de los personajes se muestran contenidas y los desbordes psicológicos se trazan más con irrupciones formales, comprometía fuertemente la recepción a la hora de evaluar críticamente. Si a lo anterior le agregamos que estos mismos personajes se muestran opacos en su accionar (nunca podemos saber si Andrés realmente quiere a Paulina. El mismo Carlos le hace exactamente esta

pregunta al comienzo del film) y la hibridación genérica, podemos entender las dificultades en la recepción. Muchos de los aspectos negativos destacados por la crítica pueden ser leídos ahora de manera positiva: la falta de drama se debía a la narración alejada de lo convencional al estar más cercana a una estética experimental; las situaciones reiteradas y la movilidad de la cámara se encuadran en las estrategias formales de la experimentación en el montaje. Pero todo lo anterior lo pierde la crítica de la época al buscar en el film únicamente los aspectos que concuerden con las fórmulas convencionales que respondían a las etiquetas comerciales canónicas. La lectura se hacía buscando las estrategias discursivas “correctas” para cada género, por lo cual era punible que los personajes tuvieran “reacciones ilógicas”. La lógica sintagmática y la experimentación narrativa nunca se llevaron bien. Con respecto a los aspectos positivos, los términos vagos como “inquietudes” o “novedosos” delata que la crítica sí entendió que estaba frente a un producto cuya estructura formal pedía otro tipo de espectador, y si bien ninguno retomó el intertexto con las vanguardias europeas cinematográficas, quizá sí pudieron encontrar una relación, pero al estar *El jugador* dentro de un marco genérico tipo como es el drama, y no dentro de una etiqueta “experimental”, esta comprensión se diluyó en el intento de concatenar ambas estéticas.

Actualmente, consideramos que esta película ha pasado de ser “desacertada” (Núbila, 1959: 90) a poseer “desconfianza en los mecanismos más transitados del relato” (España, 2000: 148), lo cual es un paso importante para la comprensión de la historia del cine. Pero *El jugador* sigue necesitando no solo redescubrirse, sino redescubrir también a su director, León Klimovsky. Es en el mismo texto de España donde el autor advierte un punto esencial en nuestra consideración. *El jugador* (junto con *Danza de fuego*, de

Daniel Tinayre, de 1949), anticiparía “la futura manipulación y movilidad del sujeto de la narración” (España, 2000: 148) que tendría su punto máximo de desarrollo en el cine de la década del 60.

En el progreso de la historia del cine argentino clásico podemos, haciendo una buena lectura, encontrar las raíces de gran parte del cine moderno de la década de los sesenta y setenta e incluso, gran parte del cine contemporáneo actual. Pero es necesario para ello hacer una revisión profunda del corpus de películas legadas de esa época. Necesariamente se debe hacer la revisión que Kriger pide en el comienzo de este trabajo. Retomar y redescubrir películas olvidadas. *El jugador* es una de ellas. Klimovsky utiliza en la misma todo lo aprendido en sus años de relación con lo mejor del séptimo arte. Desde la técnica del *flashback* y la hibridación de géneros intenta construir un espectador más alerta con respecto a la forma de mirar y seguir una historia. Pero es con los rasgos extraídos directamente del cine experimental (surrealista y ruso) con los que Klimovsky logra acercar al espectador, dentro de un film dramático, una estética que estaba (y sigue estando) muy alejada del consumo diario del público argentino, tanto de la época clásica como de la actual.

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- Couselo, J. M. (1991). *Los orígenes del cineclubismo en la Argentina y en La Gaceta Literaria*. (edición digital). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires, Cruz de Malta.
- España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, vol. 1. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

- Kruger, C. (2010). "Un recorrido bibliográfico por el cine argentino". En *Imagofagia*, Buenos Aires, número 2.
- Ponge, R. (2004). "Notas sobre a recepcao e presenca do surrealismo no brasil nos anos 1920-1950". En *Alea: Estudos Neolatinos*, jan-jun, año/vol. 6, Brasil, núm. 1, pp 53-65.
- Wees, W. (1992). "Light Moving in Time". *Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, University of California.

Capítulo 6

La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción*

Malena Verardi

Realidades

La mujer sin cabeza retoma varios de los tópicos y motivos desarrollados por Lucrecia Martel en sus dos películas anteriores —*La ciénaga* y *La niña santa*— (los vínculos en grupos familiares pertenecientes a la clase media del norte del país, las relaciones entre los miembros de dicha clase y quienes son ubicados como subalternos, entre otros), pero despliega uno en particular: la construcción de la mirada y sus implicancias en relación con la configuración de la “realidad”.¹

La intención del presente artículo consiste en analizar los recursos formales y los procedimientos narrativos a partir de los cuales se configura la noción de “realidad” que propone el relato.

* Publicado en el núm. 4 de *Imagofagia*, octubre de 2011.

1 Dirección y guion: Lucrecia Martel; producción: Pedro Almodóvar; producción ejecutiva: Verónica Cura; fotografía: Bárbara Álvarez; dirección de arte: María Eugenia Sueiro; montaje: Miguel Schverdfinger; dirección de sonido: Guido Beremblun; intérpretes: María Onetto, Claudia Cantero, César Bordón, Daniel Genoud, Guillermo Arengo, Inés Efrón, Alicia Muxo, Pia Uribelarrea, María Vaner. Fecha de estreno: 21 de agosto de 2008.

En el inicio de la narración un grupo de niños, seguidos por un perro, corre riendo al costado de una ruta. Se persiguen unos a otros, trepan a un cartel publicitario ubicado a la vera de la misma, saltan dentro de un canal seco paralelo al camino.

En la escena siguiente otro grupo, de mujeres y niños, se despide tras un encuentro social. Uno de los niños se encierra riendo en un auto, golpea los vidrios y se niega a abrir la puerta. Se trata del auto de la protagonista del filme, Vero, quien finalmente logra que el niño descienda.² Mientras la mujer conduce de regreso, su teléfono celular comienza a sonar. Ella se inclina para atender el llamado y un fuerte impacto detiene el vehículo. El timbre del teléfono permanece, insistente, unos segundos más, así como continúa escuchándose la música proveniente de la radio del automóvil. Sobre el vidrio de la ventanilla se observan las huellas de una mano infantil. En un primer momento, Vero posa su mano sobre la puerta del auto, como iniciando un gesto de apertura y comienza a girar la cabeza hacia atrás como para observar lo ocurrido, pero enseguida recupera los anteojos de sol caídos en el piso del vehículo, pone en marcha el motor y se aleja del lugar. “No me quise bajar, no me bajé”, dirá luego. El plano siguiente revela, a través de la luneta trasera del auto que avanza, a un perro caído al costado de la ruta. Tras manejar un trecho, la mujer detiene el auto y finalmente desciende. Se dirige hacia la parte delantera del vehículo y luego hacia atrás hasta salir de cuadro. El auto permanece vacío, con la puerta abierta. Se escucha el sonido de los truenos, en tanto que sobre el parabrisas comienzan a caer gotas de lluvia. La

2 La figura de los niños encerrándose dentro de los autos aparecía en *La ciénaga*. Aquí, la frase de la mujer: “No seas mal crío, salí que te vas a quedar sin aire”, funciona como uno de los núcleos significantes que anticipan las situaciones que se desarrollarán de allí en más.

mujer reingresa al campo visual y permanece de pie bajo la lluvia. El encuadre ubica en primer plano al volante del auto y por detrás del vidrio del parabrisas al cuerpo femenino desde las rodillas y hasta el cuello. Luego de esta imagen (la de un cuerpo femenino “sin cabeza”) y tras un corte directo, el plano siguiente presenta el título de la película, en letras blancas sobre fondo negro. De esta manera, las primeras escenas del filme conducen al episodio que motivará la puesta en marcha del conflicto vertebrador de la historia.

El relato construye el episodio del choque de manera elíptica, en tanto no proporciona demasiados datos sobre lo sucedido. Si bien aparecen varios indicios que hacen presuponer el carácter animal de lo que ha sido atropellado (la imagen del perro caído al costado del camino –se trata además de un perro de características similares al que acompañaba a los niños en la escena del comienzo–, la señal de tránsito que indica animales sueltos en el tramo de la ruta en el que tiene lugar el choque), hay otros que sugieren una posibilidad diferente. Las huellas de las manos en la ventanilla introducen cierta ambigüedad, ya que si bien se ligan a la escena anterior en la que el niño jugaba dentro del auto, aluden a la presencia de un cuerpo en la escena del choque (son las marcas dejadas por un cuerpo). El uso de un montaje que puede presumirse alternado, es decir, un montaje que presenta a las dos primeras escenas del filme una a continuación de la otra (la de los niños corriendo a la vera de la ruta y la del grupo de mujeres finalizando la reunión), funciona en la misma dirección, en tanto puede pensarse que ambas escenas coexisten en el mismo momento. El montaje alternado expone dos situaciones que suceden de manera simultánea pero que, por lo general, transcurren en espacios diferentes. En el lenguaje de la narrativa fílmica clásica, este tipo de montaje suele

culminar con una escena en la que se produce la reunión de los dos espacios en uno (y un mismo tiempo). Es el conocimiento previo (por parte del espectador) de este procedimiento narrativo el que opera para construir la idea de que puede haber sido un cuerpo humano, el de uno de los niños que corría en la ruta, el impactado por el automóvil. De esta manera, el choque funcionaría así como el punto de convergencia entre las dos situaciones que, a un tiempo, venían desarrollándose en distintos espacios. El montaje alternado constituye un elemento del código fílmico utilizado en numerosas ocasiones por el cine clásico y por el cine hegemónico en general. El gesto de ruptura de Martel consiste en elidir parte de la imagen (la entidad de lo atropellado por el automóvil) en el momento de la –supuesta– convergencia de las dos situaciones y utilizar dicha ausencia como motor del conflicto.

Finalmente, la insistencia y repetición que aparecen en el discurso de la propia Vero (“Maté a alguien en la ruta”, “Me parece que atropellé a alguien” afirma una y otra vez), contribuyen a dotar al episodio de un alto grado de indeterminación, dado que la construcción del mismo oscila, en un inicio, entre las dos posibles opciones: lo que ha sido atropellado puede haber sido un niño o un animal.

El –construido como– confuso hecho sume a la mujer en un estado de confusión, en una situación de extrañamiento que disloca sus vínculos con el entorno. La imagen velada, como vista a través de un vidrio azulado que tiñe la escena en la que Vero concurre a un hospital para hacerse atender luego del choque, funciona como puerta de ingreso a ese estado de confusión que se instala en la protagonista de allí en más. Como si entre la conciencia (la cabeza) de la mujer y el mundo que la rodea mediara una distancia que comienza a imprimirle una nueva forma al

vínculo entre ambas variables.³ Esta toma de distancia es escenificada por el relato a través del modo de encuadrar las escenas en las que la protagonista toma contacto con su entorno luego del choque. Como ejemplo, puede mencionarse la escena que transcurre en la pileta de agua climatizada, en la cual aparece en primer plano el brazo de Vero sosteniendo una copa de vino, en segundo lugar la espalda de un niño sentado en el borde de la pileta y en tercer plano la imagen de una mujer con el torso inmerso en el agua. Al otro lado de la pileta dos hombres dialogan tras recibir un llamado telefónico. El diálogo en cuestión constituye el centro de importancia de la escena dado que, como se verá luego, resulta relevante en relación con el episodio del choque. La distribución de los planos en el encuadre ubica a la situación de mayor relevancia en el plano más alejado del cuadro visual, en tanto que reserva el primer lugar para un diálogo intrascendente. Este tipo de organización de la imagen, un montaje interno al cuadro dado por capas de visión, pone en escena los filtros que separan la mirada de lo que es mirado. La distancia entre ambas variables, que suele concebirse como vacía, se revela así como plena de forma y adquiere ese efecto “turbador” que, como señala Merleau Ponty (1945), adquiere el mundo cuando se ven como cosas los intervalos entre las cosas.

De esta manera, el episodio del choque parece, en inicio, haber generado en el personaje de Vero ciertas transformaciones en el plano de la percepción y es precisamente en la relación entre el hecho de mirar, el hecho de ver y el hecho

3 Lucrecia Martel señala al respecto que la composición del personaje de Vero se realizó pensando que “Lo que había perdido era la noción de vínculo entre las cosas y ella. Uno va armando su entorno y su geografía como una red con los objetos. A ella es como si le hubieran cortado la red. Sabe que esas cosas le pertenecen pero no sabe exactamente qué las une” (entrevista de Mariana Enríquez, 2008).

de percibir en donde se anuda el conflicto que desarrolla la narración.

La confusión que experimenta la protagonista se pone de manifiesto inmediatamente después del episodio en la ruta: completa en el hospital una ficha con un nombre equivocado, no puede recordar su número de teléfono y cuando al día siguiente llega al centro médico donde ejerce como odontóloga se sienta en la sala de espera hasta que la asistente la alerta: “La están esperando” (los pacientes, en el interior del consultorio). En este contexto, el relato incorpora una serie de elementos que contribuyen a construir la noción de indefinición. La ausencia de claridad en relación con los lazos que unen a los personajes alcanza a la mayor parte de los integrantes de la narración, cuyo grado de parentesco *solo* es develado, en algunos casos, gradualmente y en otros permanece como incógnita.⁴ La ambigüedad que caracteriza a las relaciones familiares aparece atravesada, como en *La ciénaga*, como en *La niña santa*, por una fuerte carga de erotismo que es la que le da forma a los vínculos. Aquí es Vero el objeto de deseo de los demás (del hermano, del primo, de la sobrina). Si con el hermano la relación adquiere la forma del lazo fraterno, con el primo se efectiviza a través del vínculo de amantes que han entablado, en tanto que con Candita, la sobrina, se mantiene en un juego de seducción cuya intensidad es regulada por la protagonista.

El relato hace dialogar la ausencia de claridad en cuanto a los vínculos entre los personajes, con un tratamiento de los espacios interiores (las casas de Vero, de Josefina, de Lala, el hotel, la pileta) dominado por tonalidades oscuras, terrosas,

4 Martel señala al respecto: “Yo no sé todo sobre el personaje. No conozco todas sus reacciones, no conozco todo su pasado. Conozco algunas cosas. Para mí es importante mantener eso y eso mismo le da un carácter más fuerte a las líneas de diálogo, que es no poder comprender completamente todo lo que dice alguien, no saber exactamente todo a lo que se refiere” (entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

carentes de luminosidad. Los espacios que, por el contrario, aparecen plenos de luz son los ambientes exteriores (la ruta, el jardín de la casa de Vero, el vivero). La vinculación de los espacios interiores con la oscuridad y los espacios exteriores con la luz aparecía ya en *La niña santa*. En el segundo filme de Martel, el ambiente oscuro y sombrío del hotel se configuraba como un ámbito idóneo para la puesta en escena del juego de representaciones que articulaba la narración. En *La mujer sin cabeza* el trabajo realizado en el plano de las tonalidades remite nuevamente a las convenciones que regulan la vida social, a la vez que al ocultamiento de aquello que no debe salir a la luz.

En un determinado momento, el estado de confusión que dominaba a Vero parece despejarse con la aceptación –“Ya estoy bien, no era nada”– de la explicación que le brindan su marido: “Te asustaste. Atropellaste a un perro” y su primo: “Te habrá impresionado el ruido. Es un ruido espantoso”. El marido de Vero, Marcos, reproduce la repetición en el discurso que antes había manifestado ella (“Maté a alguien en la ruta”) pero en sentido contrario, es decir, con el fin de obturar la creencia de su mujer: “Es un perro. Ahí está el perro. Te asustaste. No pasa nada. Te asustaste. Atropellaste a un perro”. Vero ya había puesto en circulación esta idea al responder: “Se me cruzó un perro” ante los comentarios realizados por su hermano y por Josefina: “Qué golpazo que le diste al auto”, “¿A qué le diste?”. A través de dichos comentarios, el discurso cancelaba la posibilidad de existencia de un sujeto en el episodio, dado que en la primera frase el damnificado es el auto (ella le dio un “golpazo”) y en la segunda “lo” perjudicado tiene características de objeto, en tanto se alude al mismo a partir de la palabra “qué”, la cual indica, en este caso, el carácter objetual de lo aludido.

El comentario de Juan Manuel “es un ruido espantoso”, pone en escena la importancia del plano sonoro en relación

con el episodio, en tanto ha sido un ruido (el del timbre del teléfono celular) lo que motiva el impacto, ya que Vero se inclina para atender el teléfono y en ese gesto distrae su mirada del camino. En una escena posterior, en la cual Vero y Josefina concurren a un partido de fútbol, uno de los jugadores recibe un pelotazo y cae al suelo. El choque (que tiene lugar fuera de campo, como el de la ruta) remite al episodio, así como la imagen del joven caído (durante varios instantes el muchacho no se mueve, generando un interrogante en torno a la gravedad de la situación), pone en escena precisamente lo que Vero ha evitado por todos los medios ver: un cuerpo tendido, inerte.

Luego del choque, cada vez que Vero escucha su teléfono celular sonando, corta la comunicación sin responder el llamado, como si hubiera, precisamente, un corte, un desgarró que no puede reponerse. La escena en la que finalmente atiende el teléfono y dialoga con su marido que la llama desde Tucumán, da cuenta de que aquella distancia que el choque había abierto entre ella (su percepción) y su entorno ha logrado ser suturada, en tanto la comunicación se produce, tiene lugar. Sin embargo, el comentario del dueño del vivero: “Ando con un chango de menos. Un chango no está viniendo”, sumado a la imagen de los bomberos buscando “algo” en las tuberías del canal, vuelve a instalar la idea de que ha habido una persona involucrada en el impacto.

En la escena de la inauguración de la pileta,⁵ Juan Manuel, el primo y amante de Vero, recibe un llamado tras el cual se acerca a Marcos para comentarle algo (el diálogo resulta inaudible para el espectador) y luego ambos se retiran del lugar. Antes de salir se dirigen a Vero, quien ha estado observando la conversación: “Vamos a tomar un café con un

5 Se trata de la escena mencionada anteriormente como ejemplo de la organización del encuadre en base a capas de visión.

amigo”. Puede suponerse que la llamada y el encuentro con el “amigo” se relacionan con el episodio sucedido en la ruta. Un primer plano de la parte posterior de la cabeza de Vero –que toma el perfil y permite ver su oreja cubierta por el cabello– funciona como prelude de la escena siguiente, en la cual ella lee en el diario la noticia del hallazgo del cuerpo. De esta manera, la reunión de elementos ligados al plano de la audición indica que el sonido es lo que persiste y retorna de un episodio del cual expresamente se ha retirado la mirada.

Contrastes

A partir de la aparición de un cuerpo en el canal, la confusión y la incertidumbre relacionadas con el momento del choque dejan paso a un operativo de borramiento del episodio. Si hasta ese momento el entorno más cercano a Vero (marido, primo y hermano) había negado de plano otra posibilidad que la del impacto contra un animal, la noticia de la muerte del niño, publicada en el diario y difundida rápidamente, torna evidente que el cierre de la explicación en torno al perro comienza a perder efectividad. Es así que Marcos viaja a Tucumán, en principio para ver a sus hijas que viven allí, pero –a la vez– para reparar las abolladuras del auto: “Aproveché que estaba allá y le hice hacer unos retoques”, comenta a su vuelta. Y cuando Vero se dirige al hospital en el que se atendió luego del choque con el fin de retirar las placas radiográficas realizadas en aquel momento, obtiene como respuesta: “No hay nada. Tampoco hay registro de ingreso”. La mujer se dirige luego al sector de radiología con el fin de averiguar por las placas y mientras espera ser atendida escucha a la radióloga decirle a una paciente: “Voy a hacer el disparo, así que por favor, quietita,

quietita, quietita. No respire”. Los términos “disparo” y “quietita” se ligan a una de las primeras escenas, en la que una mujer policía trasladaba a una detenida por el hospital. La idea del disparo y la figura de la policía remiten a la institución policial, que sería la que tomaría intervención en el caso de la muerte de una persona en el episodio acontecido en la ruta. Tras escuchar la frase, Vero se levanta y se retira del lugar sin preguntar por las radiografías. Instantes después encuentra a su hermano en la playa de estacionamiento del hospital, quien inquiriere: “Vero, ¿qué andás haciendo por acá?”, “Vine a buscar las radiografías” –contesta ella– “Yo ya las retiré. Retiré todo. No te aflijas. Andá a la casa”, es la terminante respuesta final.⁶

La presencia del hermano en el hospital da cuenta de la puesta en marcha de un operativo destinado a hacer desaparecer cualquier rastro que pudiera remitir al episodio sucedido en la ruta.⁷ De esta manera, en ausencia de la mujer, los tres hombres (su marido, su hermano y su amante) han decidido el accionar a llevar a cabo en relación con un hecho que la involucra directamente. Vero es excluida de la decisión pero incluida en este conjunto de acciones y prácticas a través de la tácita aceptación que otorga a las mismas con su silencio.⁸ En este marco, y alineada con las anteriores,

6 Con relación a la figura policial, Martel señala que el filme alude a la respuesta humana ante la posibilidad de haber matado a alguien, antes que al hecho en sí: “Si no mató a alguien y su respuesta es la de un asesino, ¿por qué es menos asesino? La evidencia policial no te hace mayor o menor persona (...) Creo que esa es la marca histórica que tiene la Argentina, no comprender que el carácter de culpabilidad excede a la directa actuación sobre la muerte” (Entrevista de Julia Solomonoff, 2009: 82).

7 En este sentido, Martel hace referencia a “Cómo el entorno de las personas por amabilidad, por amor, por afecto genera situaciones de encubrimiento, complicidad y, sobre todo, de protección por clase, por clase social” (entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

8 Martel señala que en un determinado momento ella se suma al plan: “Y sí, es cómplice. Si vos dejás que actúen por vos, eso es ser cómplice [...] Es un mecanismo aterrador, es dejar que obren por vos, es sumarte a las convicciones de los otros. En el discurso, nuestro lenguaje está cargado

la situación que genera el grado de extrañamiento mayor se desarrolla cuando Vero interroga a la recepcionista del hotel en relación con la habitación que ella y Juan Manuel ocuparon la noche posterior al choque. “Estuvo vacía, no se registró nadie”, es la respuesta de la joven.

Si bien puede suponerse que ha sido Juan Manuel el encargado de eliminar el registro, esto no es explicitado en el relato, por lo cual la “desaparición” de los cuerpos adquiere una connotación sobrenatural y, a la vez, siniestra por sus resonancias con la historia argentina reciente. Las posibles vinculaciones apuntan a que si no hay cuerpo no hay evidencia del crimen, uno de los preceptos esgrimidos por la última dictadura militar: “El desaparecido no tiene entidad, no está, ni muerto, ni vivo, está desaparecido”.⁹ Surge así una inadecuación entre dos discursos que involucran la existencia de un cuerpo: Vero refiere haber estado en el hospital y en el hotel, los registros niegan su presencia en ambos casos. Esta incongruencia, sumada a las particularidades que adquiere la conducta de Vero luego del choque y un modo discursivo en el que prima la repetición de frases (“Maté a alguien en la ruta”), introduce la noción de insanía mental, de locura, como otro de los elementos que configuran la narración. El personaje que la historia liga directamente con la locura es el de la tía Lala: “Por qué será que ha faltado tanto la cordura en nuestra familia. Decime de uno que haya muerto en sus cabales. Ninguno”, –dice Josefina al referirse a ella–. La tía Lala, desde la cama que no abandona en ningún momento, ve “espantos” que llenan la casa. Sin embargo, y en medio de su “locura”, es la única que detecta

de negaciones, de obliteraciones, de cosas encubiertas. Y me parece que es porque la sociedad convive con desigualdades que obligan a un ejercicio diario de negación. Un ejercicio que necesita de mucha habilidad, mucha creatividad, no es algo burdo, es un mecanismo muy delicado y muy sofisticado (entrevista de Mariana Enríquez, 2008).

9 Jorge Rafael Videla, en el diario *Clarín* el 14 de diciembre de 1979.

un cambio en Vero luego del episodio de la ruta: “Esa voz no parece la tuya” –asevera–. Es precisamente Lala quien menciona la presencia de un obispo, Monseñor Pérez, en la filmación del casamiento de Vero y Marcos. La figura alude a un prelado de ese nombre que ofició en Salta durante la dictadura y que fue quien llamó “locas” a las Madres de Plaza de Mayo. En aquella frase, la “locura” aparecía como una caracterización empleada con el fin de negar la veracidad de un discurso (el de las Madres de Plaza de Mayo). En el contexto del filme, Lala pone en palabras, por lo tanto en acto, aquello que todos los demás intentan ocultar, por lo tanto hacer desaparecer.¹⁰

De esta manera, el borramiento del cuerpo de Vero se torna imprescindible cuando aparece el cuerpo del niño en el canal. La evidencia contundente del cuerpo muerto (rubricada además por el olor que provoca la descomposición: “Mamá, cerrá la ventana que entra un olor inmundado”, dice Candita), es la que lleva a hacer desaparecer las huellas que pudieran conducir a la presencia de la mujer en el episodio (las abolladuras del auto, las radiografías, su estadía en el hotel). De esta manera, que la aparición de un cuerpo genere la desaparición de otro, escenifica

10 Martel señala que “En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía [...] Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara. Por eso se habla de 'revolver'. Para convivir con esa negación hay que encontrar justificaciones a tal extremo que se terminan modificando los hechos de la vida, uno se olvida de cosas. Pero ese esfuerzo también significa olvidarte de parte de tu propia vida. Junto con el esfuerzo de no ser responsable de un evento, la sociedad te exige que te olvides de todo lo que pasó alrededor de ese evento, que también es olvidarse de uno mismo. *La mujer sin cabeza* es una aproximación, totalmente personal, ni completa ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad” (entrevista de Mariana Enríquez, 2008).

la dificultad –o imposibilidad– de reunión de ambos universos.

El desarrollo del contraste entre estos dos mundos, las dos clases sociales, se inicia con el montaje alternado del comienzo del filme: un grupo de niños pobres (sus vestimentas y el lenguaje que utilizan permiten ubicarlos como pertenecientes a la clase popular) y las formas de su diversión, un grupo de mujeres de la clase media alta nortea y sus formas de esparcimiento. El contacto violento y letal, producto del choque –entre el auto y lo que éste atropella, entre ambos universos– saca a la luz, pone en primer plano, la existencia de una fracción social que el relato ubica siempre en un segundo plano (en las sombras) pero, a la vez, sitúa como omnipresente. Como si la cotidianeidad de una clase social estuviera apoyada en un entramado de acciones llevadas adelante por otro sector social que, desde los bordes, sostiene el estilo de vida de los primeros. Así, en gran parte de las escenas del filme, el personal doméstico entra y sale de cuadro (la omnipresencia antes mencionada) o bien permanece en cuadro pero en un segundo plano y fuera de foco.

En este sentido, la frase pronunciada por Vero cuando cree haberse recompuesto luego del choque: “Ya estoy bien, no era nada”¹¹ puede ponerse en relación con la falta de entidad de esos hombres, mujeres y niños cuya existencia aparece ligada solo a lo servil y por lo tanto, para el sector social que usufructúa sus vidas, no son nada –o nadie–. De la gran cantidad de empleadas domésticas, jardineros, masajistas y niños que realizan tareas varias a lo largo del relato, una sola mujer, Zula, es nombrada por los empleadores, es decir, investida de identidad. Todos los demás funcionan como piezas intercambiables cuya única función consiste

11 El resaltado es propio.

en sustentar el mecanismo y a los que se los interpela sin nombrarlos: “¿Me hacés unos cafecitos?”, “Andá nomás, cerrame la puertita por favor”.

En el plano del trabajo realizado con la fotografía y la iluminación, el relato grafica claramente la idea de contraste a través del tono claro de la tez y el cabello (especialmente el rubio platinado de Vero) de los “patrones”, en oposición a la piel y el cabello oscuros de esos “otros” que se confunden con las sombras. Martel indica, en referencia a la actriz que encarna el personaje de Vero, María Onetto:

María tiene un cuerpo evidente, que era muy necesario para la película. Una mujer alta, blanca. Un cuerpo evidente en un lugar donde se está tratando de hacer desaparecer la autoría de algo. Me gustaba que la persona a la que se quiere encubrir de manera perfecta sea alguien a quien no se pueda esconder, porque en Salta una mujer rubia tan alta tampoco es tan común. (Entrevista de Mariana Enríquez, 2008)

En este sentido, el cambio de color del cabello de Vero, de platinado a castaño –la única acción en la que parece tener competencia para decidir por sí misma–, puede interpretarse como un intento de disminuir el contraste, de perder notoriedad en medio de una situación en la que lo que se pretende es, justamente, no resaltar ni destacarse, a la vez que como una búsqueda por “cambiar la cabeza”, y despojarse así de las cuestiones adheridas a ella luego del choque en la ruta.

Es el cambio de color del cabello lo que motiva un comentario de Josefina (“Qué audaz sos” –con relación a que Vero se ha teñido ella misma–). Un comentario que, puede suponerse, no se circunscribe a la decisión del teñido sino que alcanza otras esferas que la voluntad de mantener el

statu quo impide mencionar. Sin embargo, la audacia como rasgo se contrapone precisamente al comportamiento que Vero ha estado desarrollando luego del episodio. La voluntad de sostener un determinado orden de cosas se liga a la intención de no alterar las características de ese mundo armado y estructurado en función de determinadas reglas y convenciones sociales. De esta manera, se apunta a dirigir la construcción de la percepción de manera que permita la reproducción del orden establecido. Martel se refiere en este sentido a que la “domesticación de la percepción es el camino para el conservadurismo político. En cambio, cualquier distorsión de la percepción –esta es mi ilusión enfermiza– lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad” (entrevista de Mariana Enríquez, 2008).

El no querer ver por parte de Vero luego del choque se alinea con la habitualidad de no ver a esos “otros” que la rodean en la cotidianidad.¹² “No los mires y se van”, dice Lala, con relación a los “espantos” que llenan la casa. En otra escena Marcos dialoga con Vero sobre el episodio del choque delante de la masajista de ella, como si la mujer no estuviera presente. Al respecto Martel se refiere a la falta de “registro del servicio del humano que tiene a la vuelta [por parte de los empleadores]. Hay algo del servicio personal que ejercen las personas que trabajan como empleados domésticos en el Norte que es esclavo y aferrarse a eso es de otro mundo” (entrevista de Mariana Enríquez, 2008).

La única que en este sentido establece una diferencia es Candita, quien ha entablado una relación afectiva y sexual con una joven que vive en el barrio popular, vecina del niño

12 Incluso las primeras letras del nombre de la protagonista aluden a la cuestión puesta en juego, en tanto que la recurrente incorporación de espejos a lo largo del relato introduce la idea de duplicación o, más aún, multiplicación de la imagen en un contexto en el que los personajes principales pugnan por no ver.

muerto. Así, Candita es la única que explícitamente manifiesta: “Quiero ver dónde encontraron al chico que mataron” (precisamente lo que Vero y los restantes miembros del grupo familiar han estado tratando de evitar).

De esta manera, el objetivo del plan de borramiento de las pruebas apunta a que no se vea (la intervención de Vero en el choque), con el fin de restaurar un estado de cosas habitual. Lo que sí concita la mirada aparece vinculado en el relato a la banalidad: “Mamá, vení a ver” –le dice a Vero su hija en referencia a un regalo de casamiento que ha comprado junto al padre–: “Es una estufa para exteriores” –comenta Marcos–, “¿Para Tucumán?” –pregunta con un dejo de extrañeza Vero–, “Para el invierno... Bueno, dos semanas la usarán” –finaliza la joven–.

A modo de conclusión

A partir de lo desarrollado hasta aquí, puede concluirse que las transformaciones en el plano de la percepción que, en un inicio, parecía haber generado el episodio del choque, han sido reencauzadas dentro de los límites perceptuales y cognitivos que circunscriben el mundo de la protagonista.¹³

13 Martel sostiene que: “La experiencia de un accidente es un sacudón de la percepción, un descarrilamiento que te obliga a acomodar las cosas de nuevo. O no, o dejarlas así y ver la relación nueva que se produce entre las personas y las cosas”. En cuanto a la cuestión de la percepción en relación con el cine, agrega lo siguiente: “Uno está un poco, bastante, un poco no, condicionado a una forma de percibir por tu educación, la costumbre, la cultura, en fin, una forma de percibir los hechos y el cine lo que te permite es a eso distorsionarlo un poco y en esa distorsión para mí, con suerte, entre quien hizo la película y el espectador puede haber alguna revelación. Y entonces uno intenta ese juego. A veces la revelación se produce o no. Una pequeña revelación, no digo una gran verdad... primero que no creo en ninguna gran verdad pero... una pequeña iluminación en torno a lo que nos rodea. Es un juego perceptual que uno le propone al espectador” (entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

En la última escena del filme, Vero traspone una puerta de vidrio para ingresar a un salón del hotel en el cual se desarrolla, como en el inicio del relato, un encuentro social. Desde su lugar de emplazamiento, ubicado detrás de la puerta, la cámara permite divisar los cuerpos –borrosos, fuera de foco–, de varias personas que se saludan y conversan. Puede escucharse el murmullo de los diálogos, a la vez que los primeros acordes de un tema musical cuya fuente es exterior a la diégesis.¹⁴ Las dos hojas de la puerta permanecen separadas por una hendidura, un resquicio que franquea el ingreso a ese espacio, el de un mundo –un mundo familiar– regido por reglas propias y determinadas. A través de la presencia de ese vidrio tras el cual no puede verse ni oírse con claridad, la cámara toma distancia de dicho espacio y en este gesto retira al espectador, al que en un primer momento no le permite el acceso. De esta manera, el vidrio y el resquicio reafirman que se está observando una escena desde el exterior, sin tomar intervención en la misma. Luego sí, la cámara penetra en el recinto y sigue en plano secuencia los desplazamientos de Vero quien, sonriente como el resto de los presentes, discurre por el lugar. Porciones de cuerpos transitan por delante de la lente interponiéndose entre el objetivo y la figura de la mujer. Por momentos, se produce un desenfoque del contorno de las figuras que alternativamente va aplicándose a las siluetas de uno u otro de los presentes. Como si algo se corriera de lugar pero volviera enseguida al punto de origen. En este sentido, los procedimientos utilizados sugieren que, pese a que ha sido traspuesto el vidrio de la puerta de entrada, continúa existiendo un filtro entre quien mira y lo que es mirado que

14 Se trata del tema “Mammy Blue”, compuesto por Hubert Yves Adrien Giraud y Phil Trim e interpretado por Demis Roussos. Con respecto a la canción, Mariana Enríquez (2008) señala que el tema fue popularizado en la década del setenta por Julio Iglesias y que hoy resuena como banda de sonido de la dictadura.

explicita la presencia de las mediaciones que intervienen en todo vínculo y en la construcción de toda realidad. La falta de nitidez tanto en el plano de la imagen como en el del sonido remite a las características de ese mundo que, ajeno a su afuera, se repliega en el salón del hotel. Un universo de formas confusas, sin límites claros, que funciona de manera autónoma, cerrada en sí misma y regulada desde su interior.

La última imagen permite entrever la figura de la protagonista, ubicada al lado de Marcos y Juan Manuel, prácticamente cubierta por los cuerpos de las personas que la rodean. Su cabeza, cambio del color del cabello mediante, ya no resalta entre las demás. La organización del encuadre en base a capas de visión (en este último plano constituidas por cuerpos que se superponen unos a otros), redonda aquí en el ocultamiento del personaje central. El operativo de borramiento ha concluido con éxito.

Bibliografía

- Enríquez, M. (2008). "La mala memoria", entrevista a Lucrecia Martel. En *Radar*, *Página/12*, 17 de agosto.
- Merleau Ponty, M. (1977 [1945]). "El cine y la nueva psicología". En *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Península.
- Sabat, C. (2010). "Lucrecia Martel por Cynthia Sabat". En línea: <<http://vimeo.com/11196913>> (consulta: 5-5-2010).
- Solomonoff, J. (2009). "La realidad es lo que se decide que sea", entrevista a Lucrecia Martel. En *La república del cine. Revista de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*, núm. 1, agosto.

Bibliografía de referencia

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amado, A. (2002). "Cine Argentino. Cuando todo es margen". En *Pensamiento de los Confines*, núm. 11, septiembre.
- _____. (2004). "Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)". En *Pensar el cine 2*. Buenos Aires, Corregidor.
- _____. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Kairuz, M. (2008). "A la cabeza". En *Radar, Página/12*, 17 de agosto.
- Monteagudo, L. (2008). "Cuando no se sabe ni tampoco se quiere saber". En *Página/12*, 21 de agosto.
- Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Pic Nic.
- Sosa, C. (2009). "A counter-narrative of Argentine mourning: *The headless woman* (2008), directed by Lucrecia Martel". En *Theory, Culture and Society*, vol. 26, núm. 7-8, diciembre.

Capítulo 7

Los documentales de propaganda en la Guerra Civil Española*

Mariano Veliz

Cine y propaganda

El surgimiento del cine no puede pensarse de manera aislada del proceso de expansión capitalista y de uno de sus fenómenos anexos, la irrupción de las masas como actor social. Walter Benjamin analizó con exhaustividad la correspondencia entre el desarrollo de las artes de reproducción técnica y la creciente importancia política de este nuevo actor social. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin (2005) precisa que la extensión de las técnicas reproductivas provocó la atrofia del aura de la obra de arte (su aquí y ahora, su existencia singular). La multiplicación de las reproducciones sustituyó la presencia irrepetible por una presencia masiva que salía al encuentro de sus destinatarios. Al mismo tiempo, indica que algunos de los fenómenos que promovieron la participación pública de las masas (desfiles militares, asambleas, celebraciones deportivas, guerras) se caracterizaron por ser

* Publicado en el núm. 5 de *Imagofagia*, abril de 2012.

acontecimientos que tenían lugar frente a las cámaras. Para Benjamin, “los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos” (2005: 98). La reproducción técnica no solo alteró el acceso de las masas al dominio del arte, sino que las nuevas disciplinas se consolidaron como un medio de representación apropiado para sus necesidades y características.

La comprensión del contacto fluido del cine con las masas se encuentra en el origen de las políticas culturales implementadas por los Estados en las primeras décadas del siglo XX. Tanto en la Primera Guerra Mundial como en la Revolución Rusa la persuasión se ejerció mediante los nuevos medios. A partir de allí, la capacidad estratégica del cine se manifestó con particular vehemencia en contextos de inestabilidad política y social. Frente a eventos de gran conflictividad, los Estados apelaron al cine con el fin de incidir en la voluntad de las masas.¹ El cine se puso al servicio del Estado en diversos episodios de confrontación y se involucró en combates sociales y políticos relevantes. Al respecto, Paul Virilio (1993) señala que durante el siglo XX las pantallas cinematográficas se convirtieron en el segundo frente de batalla.

1 En Rusia, en 1918 el Comité Cinematográfico de Moscú creó la Escuela de Arte Cinematográfico del Estado dedicada a la realización de películas de agitación. En Italia, en 1934 se inauguró la Dirección General de Cinematografía, organismo del que dependían el Centro Experimental de Cinematografía y Cinecittà. En Alemania, desde 1933 el nazismo estableció los lineamientos básicos que debía cumplir la producción cinematográfica y la industria fue sometida a un indeclinable proceso de estatización. En Inglaterra, el trabajo de John Grierson para las unidades cinematográficas de la Empire Marketing Board, una institución tendiente a promover los logros del imperio británico, confirmó que las democracias burguesas también se interesaban en el cine como instrumento de difusión ideológica. Un antecedente se halla en las indicaciones generales elaboradas por la War Information Office después de la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, en 1917, dirigidas a estipular las normas que debía cumplir el cine en su abordaje de la guerra (sostener la moral combatiente, sumar a los neutrales y desalentar al enemigo).

Esta instrumentación del cine condujo a su inevitable redefinición. El cine pasó a ocupar un territorio liminal entre las disciplinas artísticas y los medios de comunicación, dado que se recurría a él en la búsqueda de un contacto más efectivo con las masas. De manera indirecta, su aplicación al campo sociopolítico supuso la sustitución de su definición romántica por una definición pragmática. Lejos de la teoría del estatuto superior del arte, de la confianza en su autonomía y de la figura del artista como genio creador, el empleo del cine por parte de los Estados insinuó la posibilidad de pensar al arte y los medios en función de su capacidad para intervenir en la realidad histórica.

En ese contexto surgieron las primeras reflexiones en torno a la propaganda. En 1938 Violet Edwards propuso su definición clásica: “Propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados y por medio de manipulaciones psicológicas” (citado en Pizarroso Quintero, 1990: 25). Esta definición se encuadra dentro de la teoría hipodérmica de la comunicación que se preguntaba cuáles eran los efectos que los medios provocaban en sus receptores. La respuesta se basaba en la combinación de una teoría de la sociedad de masas que concebía a los individuos como seres aislados física y normativamente, indefensos y pasivos, y una teoría psicológica conductista que analizaba los comportamientos en términos de estímulo y respuesta. La teoría hipodérmica presupone una conexión directa entre la exposición a los mensajes y los comportamientos suscitados. Como señala Mauro Wolf, esta teoría creía que: “si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducida a actuar” (Wolf, 2004: 29).

Los abordajes contemporáneos de la propaganda, como el propuesto por Alejandro Pizarroso Quintero, se alejan de la definición clásica y la conciben como

un proceso de diseminación de ideas a través de múltiples canales con la finalidad de promover en el grupo al que se dirige los objetivos del emisor no necesariamente favorables al receptor; implica, pues, un proceso de información y un proceso de persuasión. (Pizarroso Quintero, 1990: 28)

Aunque en este caso no se considera a la propaganda como un proceso que obtiene resultados ineludibles, ambas definiciones confían en la posibilidad de establecer una distinción precisa entre la propaganda y el resto de las producciones culturales. De esta manera, se aísla a estas de las batallas políticas en las que muchas veces se involucran. Al mismo tiempo, estas definiciones no distinguen entre las obras producidas por el Estado y aquellas llevadas a cabo por iniciativas privadas y tampoco se enfrentan a la diferencia existente entre las realizadas desde posiciones hegemónicas y aquellas producidas desde espacios marginales. Esta falta de delimitaciones promueve la confusión de la categoría de propaganda con otras como las de arte político o militante. Estos olvidos resultan problemáticos porque una de las particularidades del siglo XX fue el empleo pragmático del arte y de los medios por parte de los Estados. Para evitar estos equívocos, en este trabajo se considerará propaganda únicamente a aquellos procesos comunicativos emprendidos desde el Estado tendientes a difundir ideas que conduzcan a los receptores al cumplimiento de los objetivos de este. Así, se intenta escapar de las definiciones que conservan a los artefactos simbólico-culturales en un terreno exterior a toda dimensión pragmática.

La efectividad demandada a la propaganda cinematográfica la orientó al rodaje de películas documentales. Esto se debió a la presencia de ciertos presupuestos que consideran al cine documental como el territorio ideal para intervenir sobre la opinión pública. De acuerdo con Bill Nichols, el primer presupuesto indica que el espectador está dispuesto a asignarle estatuto de verdad a la representación documental porque se postula la existencia de un nexo indicativo entre la imagen y su referente histórico. El segundo presupuesto supone que su estructura argumentativa permite reforzar las hipótesis que se quiere defender o impugnar aquellas que se quiere cuestionar. Más allá de estas consideraciones generales, debe señalarse que los documentales de propaganda suelen adscribirse, dentro de la taxonomía propuesta por Nichols, al modo expositivo, caracterizado por la interpelación directa del espectador mediante intertítulos o voces *over*. El documental de propaganda encontró en este modo rasgos funcionales para su operatoria. Por un lado, la voz incorpórea del documental expositivo se erige en representante antropomórfica de una autoridad institucional; no remite tanto a la figura de su autor como a una posición de saber y fiabilidad superiores. Por otro lado, como puntualiza Nichols, el “modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (Nichols, 1997: 68). Este marco de neutralidad permitió construir documentales de propaganda que presentaban sus interpretaciones de las pruebas como manifestaciones evidentes de la verdad. Así, en este entramado en el que confluyen la interpelación directa al espectador a través de la voz incorpórea (también llamada voz de Dios), el borrado o la atenuación de la figura del autor y el establecimiento de marcas de objetividad, el cine documental quedó configurado como el espacio en el que se dirimían las batallas por la asignación de sentido de los

acontecimientos históricos en el proceso de persuasión de las masas.

Los Estados acudieron a estos documentales en su intento de crear al hombre y al mundo nuevos. Los medios se concibieron como los operadores centrales en esos proyectos de reconversión de las subjetividades y de las estructuras sociales. Pero como la lógica que rigió al siglo XX, de acuerdo con Alain Badiou, fue la de la guerra, la manera de concretar esta implementación incluyó tanto la destrucción como la construcción. Y entre ambas no se estableció una relación dialéctica, sino un enfrentamiento definitivo basado en la idea de lo irreconciliado. De esta manera, llegó a considerarse que “crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo” (Badiou, 2005: 20). En ese contexto, los Estados fueron los portadores de la promesa del advenimiento de otra humanidad y de la transformación radical del hombre. También fueron los encargados de cumplir esta promesa a través del ejercicio de la violencia y del empleo de los medios de comunicación. A la propaganda se le encomendó afirmar esos proyectos políticos y desarrollar estrategias tendientes a convencer a sus receptores no solo del valor del hombre nuevo, sino de la necesaria prescindencia del hombre viejo.

Alain Badiou precisa que si la fundación exigía la destrucción, esto se debió a que el siglo XX se estructuró a partir de la multiplicación de pares binarios regidos por la ley del antagonismo. La figura principal de esta ley es la delimitación del “nosotros” y el “no nosotros”. Si bien la relación entre estos dos términos es siempre conflictiva, se puede concebir de dos maneras diversas. Por un lado, se puede ver en el “no nosotros” una realidad no organizada. En este caso, la tarea del “nosotros” es formalizar ese “no nosotros” de tal modo que resulte no irreconciliable. Por otro lado, se lo puede ver como otro “nosotros”, un sujeto

exterior y antagónico. En ese caso, la tarea es el combate y la aniquilación. Si la primera estrategia es inclusiva; la segunda es exclusiva. Para ambas, en el “no nosotros” se cifra el peligro. Frente a ese temor, a la propaganda se le asignó una doble misión: integrar al cuerpo formalizado del “no-nosotros” a los sujetos que podían incluirse y/o configurar al no integrado como el enemigo a quien se debía expulsar y destruir.

El cine de propaganda del bando republicano

El golpe de Estado fallido llevado adelante por los militares insurgentes entre el 17 y el 18 de julio de 1936 supuso el inicio de la Guerra Civil Española (GCE) y la caída de la precaria estabilidad geopolítica europea del período de entreguerras.² El inicio del conflicto implicó el desmoronamiento del aparato de Estado existente y su reemplazo por dos modelos alternativos: el propiciado por la expansión fascista y el defendido por los representantes de la República e integrado en un proceso revolucionario.

En el marco de este acontecimiento se produjo un redescubrimiento del valor instrumental del cine en el terreno político-ideológico. La GCE funcionó como un campo de experimentación propicio para perfeccionar los mecanismos de la propaganda implementados en la Primera Guerra Mundial.³ Al respecto, el gobierno republicano tomó dos

-
- 2 Las principales potencias, incluyendo a Alemania, Italia y la Unión Soviética, adhirieron al Pacto de No Intervención, firmado en agosto de 1936. Sin embargo, solo las democracias burguesas respetaron sus disposiciones. Por el contrario, los regímenes fascistas apoyaron militarmente la insurgencia franquista y la Unión Soviética colaboró con la defensa de la República.
 - 3 La principal novedad la constituyó la irrupción de la voz a través de la radio y el cine sonoro. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que, como sostiene Susan Sontag, la GCE “fue la primera guerra atestiguada (‘cubierta’) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales

medidas de relevancia:⁴ fomentar que diversos organismos del Estado dispusieran de unidades cinematográficas y no centralizar su producción en una única región o provincia (aunque Madrid y Barcelona conservaron su preponderancia como los principales centros de producción).

Poco después de iniciado el conflicto bélico, la industria cinematográfica catalana fue colectivizada por el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (SUEP), perteneciente a la CNT-FAI (conjunción de la Confederación Nacional del Trabajo y la Federación Anarquista Ibérica), la organización más importante del anarquismo español y central en la reorganización del Estado.⁵ De allí surgieron los documentales más notables del bando republicano durante la GCE.

Entre el 19 y el 22 de julio de 1936 se filmó *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Santos, 1936), dirigido por el periodista anarquista Mateo Santos. Producida por la CNT-FAL, la película exalta el carácter revolucionario del proceso iniciado con el estallido bélico. Su principal valor reside en su formalización de la gesta revolucionaria a través de la conjunción de una voz *over* incendiaria y

en la línea de acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero" (Sontag, 2005: 30).

- 4 En el gobierno de la República, la propaganda dependía de una Sección de Propaganda incluida en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En noviembre de 1936, dentro de un proceso de remodelación del gobierno de Francisco Largo Caballero, se creó un Ministerio de Propaganda a cargo de Carlos Esplá. En un primer momento este Ministerio fue poco operativo, dado que su gestación coincidió con el traslado del gobierno a Valencia. Cuando se produjo este desplazamiento, se organizó en Madrid una Junta de Defensa encargada de las tareas de propaganda. La expansión y el crecimiento de cada nuevo espacio confirman el rol estratégico que se le acreditó a la propaganda durante el conflicto bélico.
- 5 También hubo una producción cinematográfica gubernamental, a partir de la creación del Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña en septiembre de 1936. De este organismo dependía el Departament de Cinema (Laya Films), encargado de la realización del *Noticari Laya Films/Noticari Laya Films* y luego de *España al día/Espanya al dia*.

unas profusas imágenes de destrucción urbana. Mediante esta confluencia, el documental instala una concepción apocalíptico-regenerativa de la revolución: la destrucción es necesaria para el posterior nacimiento de una nueva estructura social. La lucha se condensa en las imágenes de las llamas que devoran iglesias y cuarteles.⁶ Los restos del antiguo orden se convierten en las ruinas de las que surgen los cimientos de una nueva España.

En concordancia con la propuesta de Badiou, la argumentación documental erige al número dos en su eje articulador. El conflicto se construye en torno al enfrentamiento de dos tiempos (el viejo y el nuevo), dos ideologías (el fascismo y el anarquismo), dos clases (la burguesía y el proletariado) y dos sujetos colectivos. Este último aspecto es quizás uno de los más notables. El plano inicial de un joven miliciano introduce la figura del guerrillero revolucionario e inaugura la representación de los héroes de la GCE. Frente a los “facciosos” y “traidores”, los milicianos son los héroes de la España naciente. En relación con estas figuras, las películas anarquistas incorporan una tensión entre el individuo y su inscripción en un sujeto colectivo. A diferencia de las representaciones de las masas propiciadas por el nazismo y el fascismo (que retomarían los documentales de los insurgentes españoles), las masas de los documentales anarquistas no quedan sometidas a procesos de des-individualización y abstracción.

6 Los comentarios ferozmente anticlericales se conjugan con imágenes de un convento salesiano tomado por los defensores de la República. Allí, los milicianos encuentran cuerpos momificados de monjas y frailes torturados siglos atrás por las autoridades eclesiásticas. Si bien su exhibición pública enardece a quienes los ven, las mismas imágenes fueron usadas más tarde por la contra-propaganda fascista para inculpar a los anarquistas de las barbaries cometidas.



Figura 1. Una imagen de *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona* (Santos, 1936).

Este primer documental, propagandístico en sus objetivos, pasional en sus formas, no logra, a pesar de esto, liberarse del lenguaje escatológico heredado del discurso religioso. La insistencia en la experiencia apocalíptica y en la inevitabilidad del fuego purificador, retoma imágenes fundamentales del catolicismo. Sin embargo, estos tópicos son puestos al servicio de su inversión semántica. El fin de los tiempos conocidos es el fin de la hegemonía del catolicismo, de la burguesía y del ejército y el inicio de una sociedad liberada del capitalismo y de las diversas modalidades del control disciplinario.

Si el *Reportaje...* hace hincapié en las batallas emprendidas por el anarquismo catalán, *Barcelona trabaja para el frente* (Santos, 1936) centra su atención en las transformaciones operadas en las condiciones de producción y en el orden de los bienes de consumo. Producido por el Comité Central de Abastos de Barcelona, este mediometrage muestra el impacto de la guerra en la retaguardia a través de la descripción

del funcionamiento de las diversas áreas de este organismo (la obtención de las materias primas, los procesos de industrialización, el consumo por parte de la población civil y los soldados en el frente). La voz *over*, equiparada a la voz poderosa de la revolución, evidencia la efervescencia de los primeros meses de la GCE y el triunfo de las políticas anarquistas.



Figura 2. Imagen de *Barcelona trabaja para el frente* (Santos, 1936).

A diferencia de la tarea de destrucción emprendida en el *Reportaje...*, aquí se acentúa la producción y, en particular, la producción industrial. El ritmo vertiginoso de la argumentación y del montaje acentúa la eficiencia del trabajo. Las fábricas dirigidas por los obreros se configuran como el lugar del trabajo feliz y los cuerpos obreros, liberados de la explotación capitalista, como cuerpos plenos

y vitales.⁷ En el contexto de la liberación, la clase obrera es la responsable de consolidar en España “la sociedad que se está creando”.

El asesinato de Buenaventura Durruti, ocurrido el 20 de noviembre de 1936, es el centro de *Entierro de Durruti* (SUEP, 1936). Al retrato inicial de este líder del anarquismo español, le siguen las imágenes del multitudinario cortejo fúnebre que acompañó su despedida en las calles de Barcelona. Su muerte violenta deviene así el inicio del culto al héroe. Durruti es definido como “una inspiración para los valientes luchadores de Madrid” por la voz enfática y sentimental que articula el documental. La configuración heroica encuentra su complemento en su valor como estímulo para la acción. Si durante su vida Durruti se había constituido en el modelo iconográfico del guerrillero libertario, su muerte lo elevó a la categoría de mito. Su nombre se convirtió en un símbolo de la intransigencia del pueblo en armas. La voz del documental se encarga de subrayar esta valoración, al mismo tiempo que pone de manifiesto la eficacia que adquiere, en los documentales de propaganda, el acceso a la dimensión afectiva de los espectadores. Como señala Sigfried Kracauer, “para vender una idea, esta debe cautivar no solo el intelecto sino también los sentidos” (Kracauer, 1989: 208).

7 La representación feliz de la unión de los cuerpos obreros y las máquinas industriales remite al constructivismo ruso y su imaginario del maquinismo revolucionario.



Figura 3. Imagen de *Entierro de Durruti* (SUEP, 1936).

Si una parte considerable de los esfuerzos de la propaganda se orientaba a la movilización de las masas en España, otra parte se dirigía a favorecer el apoyo a la causa republicana del resto del mundo. Con ese objetivo, el Ministerio de Asuntos Exteriores convocó a Luis Buñuel, quien se encontraba en París, para la realización de un *compilation film*⁸ destinado a convencer a la opinión pública francesa del necesario abandono de la política de no intervención.⁹

8 En el documental confluye el material rodado por el operador soviético Roman Karmen junto con imágenes capturadas por Manuel Villegas y otros operadores anónimos españoles.

9 Según José Francisco Aranda, Jean Paul Le Chanois ejecutó el montaje material mientras que Buñuel, junto con su colaborador Pierre Unik, se ocupó de supervisar la producción, incluyendo el montaje intelectual. También fue el coautor del comentario que se escucha en voz over (Aranda, 1970: 181). La locución corrió por cuenta de Gaston Modot, el protagonista de *L'âge d'or* (*La edad de oro*, Buñuel, 1930).

Producido por la Subsecretaría de Propaganda del gobierno de la República, *España 1936* (Buñuel, 1936), también conocido como *España leal en armas*, hace hincapié en las imágenes de la destrucción generada por los bombardeos de los insurgentes. El documental se guía por una clara voluntad explicativa y se concibe como una lección de historia dedicada a un público no experto. La voz *over*, informativa y didáctica, revisa la historia de España para aportar un marco a la batalla presente. A esa voz se suma un efectivo montaje de imágenes de la guerra que articula un incremento paulatino del *pathos*. La voluntad propagandística se acentúa al interrogar “¿Cuándo acabará esta monstruosa guerra que pone en peligro la paz en Europa?” La postulación de la GCE como un conflicto continental, y no solo nacional, vuelve sobre la intención primaria: persuadir al público extranjero de la necesaria consideración de la GCE como un conflicto en el que se dirime el combate ideológico del período de entreguerras.



Figura 4. Imagen de *España 1936* (Buñuel, 1936).

Si en el primer año de la GCE las organizaciones anarcosindicalistas representaron la avanzada en la política española y en la reestructuración del Estado, las Jornadas de mayo de 1937 supusieron una transformación radical del terreno político español.¹⁰ La caída del anarcosindicalismo y su sustitución por las políticas impartidas desde el partido comunista español (PCE) desactivaron la producción cinematográfica anarquista en Barcelona e impulsaron el crecimiento del cine realizado por las organizaciones comunistas en Madrid. Tras la caída de Francisco Largo Caballero se fundó la Subsecretaría de Propaganda dependiente del Ministerio de Estado, responsable de la coproducción de *L'espoir (Sierra de Terruel, André Malraux, 1937)*, del desarrollo de los noticieros que cubrían las novedades del frente y del apoyo a la producción del PCE, el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Sus documentales se centraron prioritariamente en la necesidad de reforzar la defensa de Madrid. Ya en 1936 el Socorro Rojo Internacional y la Alianza de Intelectuales Anti-fascistas habían producido el cortometraje *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1936). Allí se apela a la historia española para reforzar la lucha actual: la resistencia del pueblo español ante la invasión napoleónica sirve como ejemplo a la nueva resistencia heroica que se debe cumplir. Las imágenes de la preparación de las trincheras y del cerco sobre Madrid son acompañadas por un recitado

10 Entre el 3 y el 8 de mayo de 1937 se produjo en Cataluña un trágico enfrentamiento entre los defensores de la legalidad republicana y los anarquistas que impulsaban la revolución. Mientras los primeros anhelaban el retorno del sistema existente antes del comienzo de la insubordinación militar, los segundos ansiaban la conversión de la GCE en un proceso revolucionario. La derrota de los grupos anarquistas supuso que gran parte de sus objetivos pasaran al olvido. A partir de allí, la lucha quedó reducida a la oposición entre dos modelos de Estado: el nacionalista y el republicano, dirigido por las resoluciones políticas del PCE.

de Montserrat Blanch que recuerda el carácter heroico del pueblo español. En *Defensa de Madrid, segunda parte* (Ángel Villatoro, 1937), a las imágenes aéreas de Madrid se suma la voz de Rafael Alberti recitando “Madrid, corazón de España”. Los carteles que inundan las calles madrileñas se incluyen como rótulos encargados de anunciar las declaraciones del documental: “Madrid será la tumba del fascismo” y “Ni un brazo joven sin fusil”. La intención propagandística se aleja manifiestamente de los documentales iniciales, destinados a la promoción de la revolución, y se centra en la imprescindible defensa de la capital española. A la consecución de ese objetivo se subordinan todos los recursos, desde el patetismo de las imágenes hasta la reflexividad de la voz y la afectividad de la poesía. En este desplazamiento del interés de la producción propagandística se manifiesta la inminencia de la derrota política y militar y la certeza del derrumbe del proyecto de Estado que se había defendido.

El cine de propaganda del bando nacional

El bando sublevado enfrentó un panorama cinematográfico diverso. En primer lugar, debió superar la dificultad generada por la ausencia de equipos técnicos. En la zona nacional no había estudios para la sonorización y el montaje así como tampoco laboratorios para el revelado. El desarrollo del cine de propaganda requirió la ayuda de los laboratorios alemanes obtenida gracias a los oficios de Joaquín Reig Gozalbes. En segundo lugar, a diferencia de lo ocurrido en el bando republicano, en el bando nacional continuó funcionando la producción privada, a través de compañías como Cifesa, CEA, Cinesia, Films Patria y Producciones Hispánicas. Si bien el cine comercial no se inscribía dentro

del cine de propaganda,¹¹ sus películas debían ser funcionales a la prevista refundación de España. En tercer lugar, los partidos políticos no se involucraron en la producción cinematográfica. La única excepción fue la Falange Española a través de su Servicio de Prensa y Propaganda dirigido por el poeta Dionisio Ridruejo.¹² Finalmente, otra divergencia importante residía en el privilegio asignado inicialmente a la propaganda radial y escrita en desmedro de la cinematográfica.¹³

La operatividad de la propaganda nacional se afianzó hacia finales de 1937, en simultaneidad con la gestación del aparato de Estado franquista. En este sentido, la propaganda cinematográfica se subordinó al desarrollo de una idea de propaganda total, en la que confluían los medios de comunicación, el sistema educativo y la religión. A través de esta conjunción, se propuso no solo una crítica sistemática del gobierno republicano, sino la recuperación de un pasado glorioso, olvidado en el intento modernizador emprendido por la República. En esa búsqueda, el proyecto de refundación se remitió al reinado de los Reyes Católicos, el reservorio de la esencia de la identidad española.

Dado que este nuevo Estado en formación dejaba a la industria privada a cargo de la producción cinematográfica,

11 En algunos casos, la producción privada se puso al servicio de la propaganda oficial a través de políticas de intercambio o coproducción. En 1938 la principal productora privada, Cifesa, coprodujo con el Estado Mayor Central *Hacia la nueva España* (Delgado, 1938).

12 A este Servicio se deben los rodajes de *Frente de Vizcaya* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937), *La guerra por la paz* (Joaquín Martínez Arboleya, 1937) y *Voluntad, Falange en Argentina* (Joaquín Martínez Arboleya, 1938).

13 A pesar de esto, como señala Alejandro Pizarroso Quintero (1990), ya en agosto de 1936 se constituyó un Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional dirigido por Juan Pujol. Luego de algunos cambios en la conformación del organismo, en febrero de 1938 se conformó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio del Interior, a cargo de Ramón Serrano Súñer. De esta delegación dependía el Departamento Nacional de Cinematografía, a cargo de Manuel Augusto García Viñolas.

se limitó a cumplir dos roles: establecer un estricto marco de censura y producir noticieros (*Noticiero Español*) y documentales de propaganda. Uno de ellos, *Prisioneros de guerra* (Manuel Augusto García Viñolas, 1938), es un ejercicio notable de contra-propaganda. Su objetivo es oponerse a *Nuestros prisioneros* (1937), un documental realizado por el Comisariado General de Guerra del bando republicano, preocupado por atestiguar el buen trato que recibían sus prisioneros. A diferencia del documental republicano, centrado en los testimonios de los falangistas y los miembros de los ejércitos alemán e italiano detenidos, en *Prisioneros de guerra* a los prisioneros republicanos y rusos no se les permite testimoniar su experiencia. Solo la voz del narrador, sorpresivamente enfática, precisa la hospitalidad con la que son tratados y reivindica la piedad de las nuevas leyes del Estado. En concordancia con el imaginario cristiano, consuetudinario en la producción cinematográfica franquista, el documental concluye con la mirada extasiada de un prisionero ante una imagen de Cristo. Así se manifiesta el inicio del proceso de reconversión de las subjetividades empujado por el nuevo Estado.



Figura 5. Imagen de *Prisioneros de guerra* (García Viñolas, 1938).

El imaginario cristiano se complementa, en estos documentales, con la celebración del discurso militarista y la construcción del culto al líder. *¡Madrid! Cerco y bombardeo de la Capital de España* (Films Patria, 1937) describe el avance de las tropas sublevadas y conserva un estricto respeto por las jerarquías militares. La casi nula referencia a los combatientes se compensa con una notoria apelación a los nombres de los generales encargados de dirigir las misiones. Las menciones de estos generales (Mola, Ávila y Varela) se postulan como anticipos de la presentación del Generalísimo. El culto al líder encuentra en los documentales del bando nacional un ejemplo privilegiado, dado que se postula a Francisco Franco como el encargado de comandar “la patriótica cruzada para la salvación de la patria”. La voz *over*, ceremoniosa y oficial, vaticina los triunfos inevitables de sus fuerzas, al mismo tiempo que recuerda que la lucha iniciada conducirá a la recuperación de una España unida, grande y libre.



Figura 6. Imagen de *¡Madrid! Cerco y bombardeo de la capital de España* (Films Patria, 1937).

Otros dos elementos definen a los documentales del bando nacional. Uno es su confrontación con la representación republicana de las invasiones franquistas a las ciudades españolas. La oposición entre las categorías de invasión y liberación articula el contraste entre la propaganda republicana y la contra-propaganda nacional. Por eso, una de las estrategias privilegiadas del sistema propagandístico nacional consistió en el rodaje y exhibición de documentales de ocupación, destinados a interpelar a los habitantes de las ciudades invadidas con el objetivo de acelerar el proceso de depuración ideológica. En este sentido, *La llegada de la patria* (Manuel Augusto García Viñolas, 1939), realizada con material de archivo procedente del Departamento Nacional de Cinematografía, evidencia la concepción de los habitantes de Madrid como no españoles. Su regreso a la nación requiere que sean sometidos a un sistema de adoctrinamiento ideológico que los redima del pecado republicano y los incluya en la nueva España conducida por el caudillo.

El otro rasgo definitorio reside en su particular representación de los soldados. En tanto las películas del bando republicano persiguen un equilibrio entre la identidad colectiva y la individual, las películas del bando nacional se centran en los jerarcas del ejército rebelde y solo tangencialmente incluyen imágenes de los subalternos. En aquellos casos en los que estas se presentan, lo hacen a partir de una configuración abstracta de los cuerpos. Los sujetos quedan subsumidos a la formación de un colectivo en el que desaparece cualquier resabio de identidad individual. Estas figuras geométricas se destacan en *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (Fernando Delgado, 1937). Allí, en una misa solemne, se formaliza el adoctrinamiento de los integrantes del ejército, en claro contraste con los cuerpos festivos de los documentales republicanos. En el fasto de la ceremonia se desarrollan los rituales militares y religiosos que

celebran, ante el cuerpo popular encorsetado, la llegada de las brigadas del Generalísimo.¹⁴

En un exhaustivo análisis de la producción cinematográfica de la GCE, Vicente Sánchez Biosca puntualiza que los dos sistemas de propaganda no se limitaron a sostener una confrontación entre dos opciones políticas y militares, sino que cada uno debía entroncar el respectivo programa de Estado con linajes históricos duraderos. En esa búsqueda, la propaganda desplazó los combates históricos al campo de la mitología. Por este motivo, durante la GCE se erigieron dos variantes del mito: el mito arcaizante de la España nacional, que intentaba “descubrir en la guerra una catástrofe y una catarsis que redimían las esencias de la patria, antaño victoriosas pero largos años negadas y sacrificadas” (Sánchez Biosca, 2007: 85); y el mito del ideario anarquista, que representaba “la utopía de la revolución popular que soñaba a un mismo tiempo la destrucción sin freno de los pilares de una sociedad injusta socialmente y, en el mismo titánico gesto, la construcción *ex nihilo* de un nuevo orden social” (Sánchez Biosca, 2007: 85). Estos mitos no solo propiciaban el afianzamiento de estructuras sociales diversas, sino que postulaban distintas concepciones del sujeto. Cada una de estas puede asociarse a los dos modelos prospectivos del hombre nuevo que, según Alain Badiou, se opusieron a lo largo del siglo XX. Por un lado, el hombre nuevo del fascismo, definido como una restitución de

14 Diversas emisiones del *Noticiero Español* apelan a muchas de estas premisas ideológicas. Sus números más significativos hacen particular hincapié en la derrota militar de la “horda marxista” y en su presunta destrucción de la identidad española. La reinstalación de la auténtica patria se manifiesta tanto en la recuperación de los lugares de la memoria franquista como en los honores tributados a sus héroes. Finalmente, el poderío franquista se concreta en impactantes imágenes de despliegue militar. El número que cubre la condecoración a Franco con la Gran Cruz Laureada de San Fernando, el 19 de mayo de 1939, presenta ostentosos planos aéreos de las multitudes que asisten a la celebración, así como planos cenitales que subrayan su efecto geometrizarante sobre las masas.

un hombre antiguo, desaparecido y/o corrompido. En este caso, el fascismo se proponía restituir este origen a través de la destrucción de lo inauténtico. Por otro lado, el hombre nuevo del marxismo se concibe como una creación real, algo que jamás existió, porque surge de la desaparición de los antagonismos históricos. Los documentales de propaganda realizados durante la GCE intentaron explicar el acontecimiento histórico presente a través de su inclusión en el tiempo extendido de los mitos, al mismo tiempo que formalizaron una imagen del hombre nuevo que nacería en el fragor del enfrentamiento militar.

El ocaso de la propaganda cinematográfica

La GCE representó uno de los momentos más destacados de la historia de la propaganda a lo largo del siglo XX. Allí se certificó que el cine había devenido un frente de batalla privilegiado en la lucha por la asignación de sentido histórico. Poco después, los documentales de propaganda bélica cumplirían un rol central en la inminente Segunda Guerra Mundial. Los distintos Estados involucrados en esta acudieron a su capacidad persuasiva y performativa. Sin embargo, luego del fin de este conflicto, la propaganda cinematográfica inició un lento pero irrevocable proceso de decadencia. Tres factores pudieron determinar el ocaso de su hegemonía en los procesos de construcción identitaria y de formalización de nuevas estructuras sociales: la irrupción de la televisión en el campo comunicativo; la redefinición de la ligazón arte/política; el fin de la Guerra Fría y el afianzamiento de un orden mundial estructurado en términos no binarios.

La pérdida de la hegemonía del cine como operador propagandístico coincidió con el surgimiento de la televisión

y la transformación radical que esta produjo en la relación de las masas con la información. Antonio Weinrichter atribuye el declive del cine de propaganda a que “la televisión pasó a proveernos de imágenes en directo de los conflictos” (Weinrichter, 2005: 77). El acceso inmediato a las imágenes de la guerra sustituyó el valor informativo/persuasivo de los documentales cinematográficos. La televisión se convirtió en el escenario de las guerras de las últimas décadas del siglo XX. La Guerra del Golfo fue un trágico ejemplo de la conversión de la pantalla televisiva (en especial de los canales privados de noticias) en el campo virtual en el que se obliteran las muertes reales.

Al mismo tiempo, el siglo XX asistió a una continua redefinición del vínculo arte/política. Los Estados descubrieron que la efectividad política podía resultar inversamente proporcional a la explicitación de sus objetivos.¹⁵ A partir de allí, se extendió una sospecha acerca de la eficacia política de la propaganda. También comenzó a interrogarse el carácter evidente del pasaje de la intención al resultado. Entre los propósitos y las consecuencias podía mediar un hiato notorio e imposible de suturar.¹⁶ Ante la evidencia de este fracaso de los programas políticos de apropiación del arte

15 El cine producido por la industria hollywoodense fue el que detentó una mayor capacidad de expansión en el mercado cinematográfico mundial, a la vez que obtuvo mayores triunfos en las batallas ideológicas. Llamativamente, se trata de una industria privada, presuntamente liberada de las injerencias del Estado. Sin embargo, aunque evita los términos del cine de propaganda, se involucra en los combates políticos más relevantes y presenta un carácter manifiestamente ideológico. En este triunfo puede vislumbrarse una de las razones centrales del ocaso de la propaganda: la apelación directa por parte del Estado con fines persuasivos resultó menos eficaz que la presión ideológica promovida por el entretenimiento hollywoodense.

16 La caída de la propaganda cinematográfica se produjo en simultáneo con la instrumentación ideológica del cine por parte de las organizaciones políticas insurgentes en el contexto de los procesos descolonizadores de la segunda posguerra. La configuración del cine militante, en particular en los países del Tercer Mundo, se opuso sistemáticamente a los órdenes del Estado existentes. En esta oposición al cine militante se percibe otro límite del cine de propaganda.

con fines persuasivos, Jacques Rancière propone la categoría de “eficacia artística”, centrada en la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. En los ensayos que integran *El espectador emancipado*, Rancière sostiene la necesaria suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista (en el caso de la propaganda, la figura individual del artista debería sustituirse por la figura impersonal del Estado), una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad. El arte político no sería aquel que intenta reducir la distancia existente entre estas cuatro dimensiones, sino aquel que la convierte en una distancia crítica. Según Rancière, “Los recursos de un arte de la distancia sirven para exponer y problematizar la política que pretende fusionar el arte y la vida en un solo proceso de creación de formas” (2010: 80). En este sentido, los documentales de propaganda habrían sido un notable ejemplo de arte ideológico, pero no de arte político.

Finalmente, también la transformación de la cartografía geopolítica mundial propiciada por el fin de la Guerra Fría incidió en el campo de la propaganda cinematográfica. De acuerdo con Alain Badiou, el siglo XX había dictaminado “que su ley era el Dos, el antagonismo, y en ese sentido el fin de la Guerra Fría (imperialismo norteamericano contra campo socialista), que es la última figura total de lo Dos, es también el final del siglo” (Badiou, 2005: 84). Si el documental de propaganda se había puesto al servicio de los Estados en las principales contiendas políticas, sociales e ideológicas a partir de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, la clausura de la oposición entre los dos sistemas dominantes convirtió en residual a esta variedad de los

artefactos culturales.¹⁷ El cine de propaganda bélica habría constituido una de las maquinarias discursivas más representativas del siglo XX. Por eso, la clausura de este condujo a su inevitable final.

Décadas antes de esa conclusión, los documentales de propaganda realizados durante la GCE se pusieron al servicio de la formación de un nuevo aparato de Estado y de la configuración de una nueva concepción de la subjetividad. A pesar de las notorias diferencias existentes entre los proyectos de los bandos enfrentados, ambos coincidieron en atribuirle al cine la capacidad de intervenir en su realidad histórica. Tanto la celebración de los cuerpos obreros como el sometimiento a las jerarquías militares, la destitución de los poderes religiosos como la restitución del primado de la Iglesia, se operaron a través de un arte que se acercaba a las masas y las incluía en un mecanismo representacional de un valor estratégico incalculable. A partir de allí, el siglo XX atestiguó repetidamente su fascinación por este arte y por sus potencialidades políticas. Los documentales españoles de la Guerra Civil condensaron las concepciones del arte y de las masas, del Estado y del sujeto, de la política y de la ideología, que dieron forma a su siglo.

17 Durante la extensa dictadura franquista, el principal órgano de propaganda fue el célebre noticiario NO-DO. A través de la obligatoriedad de su exhibición en los cines españoles, logró constituirse, como señala Vicente Sánchez Biosca (2006), en el instrumento de difusión y consumo de imágenes documentales más influyente del período. Uno de sus principales intereses radica en su desfase temporal en relación con el momento de auge de la propaganda del período de entreguerras. En el contexto de su surgimiento, el Estado español ya no necesitaba desarrollar una lógica de confrontación con el adversario, sino una estrategia discursiva afirmativa del poder franquista. Su objetivo no era movilizar a las masas, sino desmovilizarlas.

Bibliografía

- Aranda, J. (1970). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona, Lumen.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial. Traducción: Horacio Pons.
- Benjamin, W. (2005). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos. Traducción: José Muñoz Millanes.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós. Traducción: Jorge Hornero.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. Traducción: Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Pizarroso Quintero, A. (1990). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid, EUEMA.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial. Traducción: Ariel Dilon.
- Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza.
- _____. (2007). "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)". En *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, pp. 75-94.
- Sontag, S. (2005). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara. Traducción: Aurelio Major.
- Virilio, P. (1993). *Guerra e cinema*. San Pablo, Página Abierta. Traducción: Paulo Roberto Pires.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B.
- Wolf, M. (2004). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires, Paidós. Traducción: Carmen Artal.

Capítulo 8

A transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos*

Rosângela Fachel de Medeiros

A invenção da América Latina

A ideia de Cinema Latino-americano advém da classificação dos filmes baseada em um contexto geopolítico que toma os locais de origem do projeto e de produção como definidores de uma identidade. O que implica no reconhecimento de uma identidade cultural latino-americana que permitiria falar na existência de um cinema com características comuns passíveis de classificá-lo então como latino-americano. No entanto, como adverte Stuart Hall, uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 1996: 13). E se as identidades culturais se formam a partir de diferentes elementos (valores sociais, modos de pensar, costumes, estilo de vida, instituições, a história comum, grupos étnicos, o meio ambiente natural e cultural) por meio dos quais o indivíduo e os grupos sociais formam a ideia de uma cultura compartilhada,

* Publicado en el núm. 6 de *Imagofagia*, octubre de 2012.

tendo assim muitos pontos de similaridade, as culturas possuem também aspectos de significante e profunda diferença que constituem o que realmente nós somos, ou melhor, o que nós nos tornamos. Identidades culturais na contemporaneidade estão em constante transformação, sendo um processo de devir, uma questão de “tornar-se” e não de “ser”, pertencendo ao futuro assim como ao passado (Hall, 1996: 69).

Além disso, a expressão América Latina formada pela conjunção das palavras América e Latina, a primeira fazendo referência ao “novo mundo” e a segunda, ao “velho mundo” e aos povos que vieram colonizar a região, apresenta em si uma ideia de identidade híbrida e composta. No entanto, o fato de ser a palavra “latina” um adjetivo parece buscar qualificar e legitimar uma identidade incapaz de manter-se “independente”, sendo sempre devedora dos Impérios que a colonizaram. Segundo Hector Bruit (2010), o nome América Latina rebatizou um continente que havia perdido seu nome originário, uma vez que o nome América fora arrebatado no século XIX pelos EUA. Conforme Jean-François Cote (2008), apesar de os países que compõem a América possuírem condições semelhantes de formação associadas à estruturação do desenvolvimento da americanidade, a saber: o colonialismo, a etnicidade, o racismo e a própria “novidade” (Novo Mundo); eles apresentaram desenvolvimentos diferenciados, tendo os Estados Unidos da América alcançado a hegemonia sobre o continente Americano.

Devemos considerar também que a expressão América Latina congrega diferentes regiões: América do Sul, América Central, México e Caribe, e uma multiplicidade de nações, atentando-se não apenas para as diferenças existentes entre as regiões, bem como entre os países, mas também para as diferenças intrínsecas a cada uma delas. Além disso,

a própria ideia de nação está em constante transformação, sendo, como afirma Ernest Renan (2010), um plebiscito diário. E, especificamente, no contexto ocidental, a Nação “é uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (Bhabha, 1999: 199). E tal *localidade* “é mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (Bhabha, 1999: 199). Ou seja, a nacionalidade é uma construção cultural. E, como observa Tania Carvalhal, se antes buscava-se identificar as diversas formulações da nação, que era tomada como um conceito pronto na literatura e, também diríamos, nas manifestações culturais, “agora, trata-se de questionar o próprio conceito” de nação (Carvalhal, 1997: 296). Se as identidades nacionais foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, agora elas estão sendo deslocadas pelos processos de globalização.

E para além das diversas nações existentes na América Latina, a sua própria diversidade geográfica, dividida em quatro sub-regiões que ignoram as fronteiras nacionais: andina, amazônica, platina (comarca pampeana) e centro-americana caribenha, cujas especificidades as tornam diferentes entre si, influenciou o desenvolvimento de distintas culturas e civilizações. Assim, não surpreende que ao falar do Cinema Ibero-americano, Octavio Getino (2007) divida as cinematografias nacionais em seis grupos: Mercosul e países associados (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai), Países andinos (Colômbia, Equador, Peru, Venezuela), Centro América e Caribe (Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Panamá, Porto Rico, República Dominicana), México e o mercado hispanohablante dos Estados Unidos, Países Ibéricos (Espanha e Portugal). E que Ángel Rama divida a América Latina em “comarcas culturais”, regiões que podem abranger

“diversos países contíguos ou recortar dentro deles áreas com traço comum”, as quais não coincidem exatamente com as fronteiras nacionais como, por exemplo, a “comarca pampeana”, que abrange partes da Argentina, Brasil e Uruguai (Rama, 2001: 282).

No entanto, é preciso ter em mente que apesar de os povos latino-americanos possuírem elementos culturais comuns, eles também possuem, como aponta Hugo Achugar (2004), heterogeneidades, baseadas nos lugares, nas paisagens e nos territórios, que os distanciam. Desta forma, acredito ser mais acertado falarmos em Cinemas Latino-americanos, utilizando o plural para sinalizar a multiplicidade e diversidade das manifestações cinematográficas realizadas em território latino-americano. Deve-se aclarar, no entanto, que a maioria das produções cinematográficas realizadas na região concentra-se em três países: México, Brasil e Argentina.

Os Cinemas Latino-americanos contemporâneos

Assim como a maioria dos cinemas realizados fora do contexto da indústria cinematográfica hollywoodiana, os Cinemas Latino-americanos não estão estruturados enquanto indústria autossuficiente, necessitando do auxílio de políticas de incentivo e financiamento para a sua existência. Atualmente, o principal caminho encontrado pelos cinemas Latino-americanos para sua sobrevivência é a coprodução como forma de unir esforços para a realização das obras cinematográficas. A ideia de coprodução abrange toda a forma de participação financeira, criativa ou técnica envolvida na realização de um filme, podendo ser entre os setores públicos e privados de um país, ou entre dois ou mais países. De maneira geral, quando um filme é agraciado

por um tratado de coprodução internacional, ele passa a ter duas ou mais “nacionalidades”, estando apto a usufruir dos incentivos fiscais e de outras formas de apoio nacionais que visam promover a produção, a distribuição e a exibição de obras cinematográfica. As coproduções cinematográficas resultam dos processos de globalização econômica, fluxo de bens materiais (equipamentos, técnicos, profissionais, artistas, dinheiro etc.); e de mundialização cultural, fluxo de bens simbólicos (cultura, estética, etc.), e colocam em debate as fronteiras geopolíticas, econômicas, sociais e culturais. Este contexto de coproduções transnacional que caracteriza o Novo Cinema Latino-americano foi denominado por Zuzana Pick de “projeto continental”. As coproduções latino-americanas instauram uma nova condição na qual os artistas, os técnicos, as tecnologias, o *savoir faire* e as culturas de diferentes nações atravessam as fronteiras nacionais e se amalgamam em cinemas transnacionais, que impõem um novo e ainda nebuloso paradigma a respeito do conceito de cinema nacional.

As políticas de incentivo às coproduções podem advir de órgãos nacionais ou de instituições supranacionais. Como, por exemplo, o Fundo Ibero-americano de ajuda Ibermedia, criado em 1997 como parte da política audiovisual da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI) e tem como objetivos: financiar a coprodução de filmes ibero-americanos, buscando também associar-se às entidades nacionais de fomento à realização audiovisual; reforçar e estimular a produção e distribuição dos produtos audiovisuais nos países Ibero-americanos; fomentar a sua integração em redes supranacionais de empresas de distribuição Ibero-americanas e incrementar a promoção.¹

1 São membros do Ibermedia: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equa-

Entre as dificuldades enfrentadas pelos cinemas latino-americanos destacam-se: o domínio do mercado cinematográfico pelas distribuidoras estrangeiras, principalmente estadunidenses; a dependência de subsídios do governo para a produção e a falta de apoio para distribuição e exibição. Conforme Octavio Getino (2007), o cinema ibero-americano apresenta hoje uma menor capacidade competitiva frente às indústrias audiovisuais mais poderosas do que possuía cinquenta anos atrás. E talvez decorra desse medo constante de um domínio neoimperialista hollywoodiano e do status de países “neocoloniais” e de terceiro mundo a ênfase que os cinemas latino-americanos dão às questões de identidade e à preocupação com as ramificações do nacionalismo.

O desafio de criar Cinemas Latino-americanos que consolidassem uma identidade própria no panorama internacional, que fosse esteticamente original e que confrontasse a homogeneização do fazer cinematográfico hollywoodiano eclodiu na década de 1960 e foi compartilhado por vários realizadores como: Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Fernando Birri (Argentina), Miguel Littín (Chile), Julio García Espinosa (Cuba) e Tomás Gutiérrez Alea (Cuba). E subjacente aos filmes, manifestos, ensaios e teorias havia uma preocupação com os problemas intrínsecos à região: as desigualdades sociais, o autoritarismo e a luta pela democracia. Como conclama Glauber Rocha:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria.
Existe um objetivo comum: a liberação econômica,

dor, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Site do Programa Ibermedia: <<http://www.programaibermedia.com/langpt/index.php>>.

política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de línguas e problemas comuns. (Glauber *apud* Avellar, 1995: 31)

Esses realizadores criticavam a admiração exacerbada e o “respeito” desmedido ao modelo hollywoodiano e defendiam a necessidade de um posicionamento crítico tanto dos realizadores quanto dos espectadores. Para Solanas, o cinema hollywoodiano se universalizou a tal ponto que *la gente está acostumbrada no sólo a su estructura y gramática, sino a su estética, géneros y formas narrativas. Se uniformiza la mirada* (Solanas *apud* Avellar, 1995: 143). Para confrontar este colonialismo cultural Glauber Rocha² propôs a “Eztetyka da fome” 1965),³ e Fernando Solanas e Octavio Getino, o “*Tercer Cine*”.

Para Glauber Rocha, a fome é a marca do subdesenvolvimento. Sua “*Eztetyka da fome*” tem como intertexto a Antropofagia dos Modernistas brasileiros que propagavam a devoração cultural, preconizando a liberdade de escolha, a absorção, a digestão e a transformação de repertórios culturais estrangeiros, indígenas e africanos. E o resultado dessa mistura, dessa digestão que sacia a fome cultural seria a própria expressão da identidade cultural brasileira e, quiçá, latino-americana.

Solanas e Getino (tendo como uma de suas inspirações *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon) desejam descolonizar o gosto do espectador, acostumado à estética comercial/popular do cinema hollywoodiano, por meio do desenvolvimento de um cinema de liberação no Terceiro Mundo.

2 Para Glauber, os latino-americanos foram colonizados “pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa)” (Glauber *apud* Avellar, 1995: p.142)

3 Grafia particular criada por Glauber Rocha para “Estética da fome”.

E se apropriando dessa expressão pejorativa designada à América Latina, eles propõem um “Tercer Cine”, em que a palavra “terceiro” deixa de representar um valor hierárquico, que nos coloca abaixo dos primeiro e segundo mundos, para representar um terceiro caminho que se opõe ao primeiro cinema-hollywoodiano, e também ao segundo cinema-nacional, que, segundo os autores, apesar de questionar alguns modelos imperialistas, não soluciona os problemas de desenvolvimento cultural latino-americanos.

Tanto na “*Eztetyka da fome*”, de Rocha, quando na ideia de um “Tercer Cine”, de Solanas e Getino, se reconhece um pensamento pós-colonialista que deseja liberar o cinema e os espectadores do colonialismo cultural e, especificamente, cinematográfico. Percebe-se em seus discursos a importância da busca por constituir e desenvolver cinemas nacionais em um contexto latino-americano capazes de representar as identidades culturais da região e de dar voz aos seus povos. De maneira geral, fazer cinema em território latino-americano tem sido o constante embate entre fazer um cinema de arte considerado legítimo representante da cultura nacional ou fazer um cinema popular geralmente de inspiração hollywoodiana. Assim, apesar de os Cinemas Latino-americanos serem heterogêneos em sua pluralidade, possuindo diversidades que os afirmam nacionalmente, a recorrência em suas produções das ações do contrabando e da tradução, tanto na estética quanto na temática, os aproxima. O que nos leva a reconhecermos tais ações, o contrabando e a tradução, como ferramentas de transculturação utilizadas pelos Cinemas Latino-americanos e também como características da identidade compartilhada por estes cinemas.

El pasado: a tradução como linguagem dos Cinemas Latino-americanos

El Pasado (Hector Babenco, 2007), dirigido pelo argentino naturalizado brasileiro Babenco, que também escreveu o roteiro em parceria com Marta Goes, baseado no romance homônimo do argentino Alan Pauls, foi realizado em uma coprodução igualitária entre Brasil e Argentina.

A película acompanha o relacionamento conturbado entre Rímimi (interpretado pelo mexicano Gael Garcia Bernal), um tradutor, e sua ex-esposa Sofia a partir da separação do casal até sua reconciliação vários anos depois. Nesse período, Rímimi se envolve com Vera, que acaba morrendo atropelada após presenciar a tentativa de Sofia de beijá-lo. No entanto, ele já estava se apaixonando por uma colega de trabalho, a tradutora Carmen, com quem acaba se casando. Mas o trauma da morte de Vera faz com que Rímimi sofra de uma estranha amnésia que o faz esquecer os idiomas que traduzia (inglês e francês) e, incapaz de trabalhar, ele se torna um marido dependente. O nascimento do filho o anima, mas após ser enganado por Sofia que sequestra o bebê, Rímimi é novamente lançado em desgraça. Proibido de aproximar-se do filho e incapaz de traduzir, Rímimi transforma-se em uma figura decadente e passa a trabalhar como *personal trainer*. Amante de uma mulher rica, Rímimi tem um surto de fúria ao descobrir que é traído e acaba preso. É Sofia quem o tira da prisão e o recupera, ela agora é líder de um grupo de “mulheres que amam demais” e será em uma reunião desse grupo que Rímimi, atraído por uma das mulheres, vai descobrir que recuperou a capacidade de traduzir e a capacidade de amar.

O protagonista tradutor encarna uma importante face-ta na formação cultural da América Latina, a necessidade de traduzir. Tal necessidade advém dos primeiros contatos

entre os europeus e os autóctones e tem estado presente desde então. Não por acaso os dois idiomas dominados por Rímini, o francês e o inglês, correspondem respectivamente às duas instâncias que mais exerceram e exercem o imperialismo cultural sobre os latino-americanos. A França que durante muito tempo foi e em algumas questões ainda é considerada o centro mundial do saber e da intelectualidade, e que foi e é ainda o destino de muitos intelectuais da região como, por exemplo, o escritor argentino Julio Cortázar. Da mesma forma, a Inglaterra, e posteriormente os Estados Unidos, representam outro grande pólo cultural almejado pelos latino-americanos, o anglófono. O escritor Jorge Luis Borges, ícone da cultura argentina e latino-americana, foi alfabetizado primeiro em inglês e posteriormente em espanhol, sendo bilíngue desde a infância. A importância do ato de traduzir é explorada tanto na obra de Borges quanto na de Cortázar, tendo ambos praticado o ofício, que também esteve, muitas vezes, presente em suas produções literárias e ensaística. Em “As babas do Diabo” (“Las babas del Diablo”, 1959), de Cortázar, por exemplo, o protagonista franco-chileno, Roberto Michel, é um tradutor. No entanto, invertendo o percurso imperialista cultural padrão, Michel está fazendo uma tradução do espanhol ao francês.

O protagonista de *O passado*, Rímini, trabalha a princípio legendando, traduzindo ao espanhol as falas de filmes estrangeiros. Situação que reflete a condição da cultura cinematográfica na América Latina, cujas salas de cinema estão repletas de filmes estrangeiros e, em sua maioria, hollywoodianos. O protagonista tradutor é de certa forma um duplo diretor, ele próprio um tradutor da novela à linguagem cinematográfica. Além disso, a experiência da tradução que implica, além da versão de palavras de um idioma a outro, a transferência de elementos de uma cultura a outra, era uma

experiência diária de Babenco, cuja identidade híbrida se constrói no diálogo entre dois idiomas (espanhol e português) e duas culturas (argentina e brasileira). Sua carreira começou no Brasil e o filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1981) o alçou ao sucesso internacional. E *O beijo da mulher aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, 1985), que resultou em sua indicação ao Oscar de Melhor Diretor, é falado em inglês por uma questão mercadológica, alcançar o mercado internacional, decisão estendida a seus dois filmes seguintes: *Ironweed* (1987) e *Brincando nos campos do senhor* (*At Play in the Fields of the Lord*, 1991). Não por acaso a primeira ação dos cineastas latino-americanos ao emigrarem para outros cinemas (hollywoodianos ou não) é a tradução, visto que, geralmente, abandonam o próprio idioma em favor do inglês globalizante.

A tradução é uma via de mão dupla para os Cinemas Latino-americanos e para os seus realizadores, que a utilizam para ter acesso ao que importam e para tornar acessível o que exportam. Não apenas na tradução de idiomas e de linguagens, mas também na inter-relação entre as culturas, pois toda tradução é um processo de leitura ativa que nunca é neutro ou inocente, uma vez que carrega em si todo o universo variado e heterogêneo de informações que compõe a identidade cultural do leitor/tradutor. A tradução realizada pelos Cinemas Latino-americanos se apropria, transpõe, deforma, reescreve ou, na definição de Haroldo de Campos, transcria aquilo que traduz.

Os cineastas latino-americanos podem ser reconhecidos então como “homens traduzidos”, os quais, segundo Stuart Hall, são produto das novas diásporas pós-coloniais e “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar com elas” (Hall, 2004: 89).

El baño del Papa: o contrabando como técnica dos Cinemas Latino-americanos

El baño del Papa (César Charlone e Enrique Fernández, 2007) foi realizado em coprodução por Uruguai, Brasil e França com participação majoritária do primeiro. O enredo do filme baseia-se em um episódio real ocorrido, em 1988, em Melo, cidade uruguaia fronteira ao Rio Grande do Sul, durante a visita do papa João Paulo II.

O filme conta a história de um *bagayero*,⁴ Beto (interpretado pelo uruguaio César Troncoso), que de bicicleta contrabandeia mercadorias através da fronteira entre Brasil e Uruguai. Beto é casado com Carmen (interpretada pela uruguaia Virginia Méndez), uma mulher trabalhadora que economiza dinheiro para realizar o desejo da filha, Silvia, de estudar locução em Montevidéu. Já Beto vive em conflito com a filha, pois deseja que ela o auxilie em seu ofício. A notícia da visita do Papa enche de esperança a população de Melo, que vê no evento oportunidade de lucrar com as caravanas de romeiros brasileiros que iriam à cidade. Beto decide construir um banheiro em frente à sua casa para ser usado pelos visitantes mediante o pagamento de uma “taxa de uso”. Com o dinheiro lucrado, ele quer comprar uma motocicleta para aumentar o número de viagens ao Brasil e melhorar a vida da família. Para construir o banheiro ele precisa de dinheiro e resolve então realizar mais viagens para o Brasil, aliando-se à corrupta polícia de fronteira. Mas sem conseguir o dinheiro necessário ele exige que a esposa lhe entregue as economias para assim poder concluir a obra. Contudo, após todas as desventuras vividas para aprontar a tempo o banheiro, Beto vê suas esperanças

4 Bagayero é uma palavra usada em espanhol e principalmente nas regiões fronteiriças entre Uruguai e Brasil para designar os contrabandistas.

desvanecerem. A visita do Papa foi uma decepção. Sem os milhares de romeiros brasileiros esperados frustram-se as expectativas de vendas da maioria dos uruguaios. No entanto, durante o processo Beto e a filha acabam por se aproximar.

O filme aborda uma questão intrínseca à formação cultural das regiões fronteiriças, a convivência e o imbricamento entre as culturas (brasileira e uruguaia) e os idiomas (português e espanhol), mostrando a permeabilidade e a interação na região de fronteira entre Brasil e Uruguai. A estruturação das fronteiras como territórios híbridos repercutiu diretamente na configuração das identidades heterogêneas, híbridas e movediças dos indivíduos fronteiriços. Beto, enquanto homem fronteiriço que vive no limiar de duas culturas, é bilíngue, trocando o espanhol pelo português ao cruzar a fronteira. Mesma condição vivida pelo diretor uruguaio Charlone, que se radicou no Brasil há mais de 30 anos e é, atualmente, considerado um dos melhores diretores de fotografia do mundo, tendo recebido a indicação ao Oscar na categoria por *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

A ação do contrabando, presente em *O banheiro do Papa*, e suas implicações sociais, políticas e culturais fazem parte do imaginário e da tradição cultural das regiões fronteiriças da Comarca Pampeana.⁵ Conforme afirma Léa Masina: “A História dos países do Cone Sul estrutura-se em torno da figura do contrabando” (Masina, 1995: 845). Nesta região o contrabandista é ao mesmo tempo um contraventor, perante à lei do estado, e um defensor da sobrevivência de sua família, ou seja, sua ação pode ser ilegal, mas é

5 Comarca Pampeana foi uma expressão criada por Ángel Rama para designar a região do pampa compartilhada por: Brasil, Argentina e Uruguai; a qual apresenta características próprias que extrapolam os limites territoriais dos países e estabelecem uma região de identidade transnacional.

legítima. Personagem dotado de ações silenciosas e astutas, realizadas nas sombras e nos caminhos secundários, na margem da margem, o contrabandista representa a possibilidade de transgredir a lógica legal da fronteira. E o nome *passador/pasador*, entre os vários que o designam, dá destaque ao contrabando como uma ação que promove “passagens”, das quais resultam contaminações, apropriações e traduções. Oscilando entre a contravenção e a luta legítima por sobrevivência, o contrabando instaura culturas e idiomas compartilhados.

O contrabandista e a ação do contrabando são recorrentes nas obras literárias da região, no que se denominou de “literatura do contrabando”. E a própria passagem de livros e de escritores através da fronteira influenciou as literaturas vizinhas. De maneira similar, os cinemas e os diretores latino-americanos precisam cruzar fronteiras: geográficas, políticas, econômicas, linguísticas e culturais para sobreviver. E este processo sempre realiza algum tipo de contrabando, algum tipo de passagem de elementos de uma cultura à outra. Os Cinemas Latino-americanos se configuram então como territórios fronteiriços seja por imbricarem diversos elementos culturais, por sua condição de coprodução (que articula no mínimo duas nacionalidades), ou ainda por estarem em constante tensão com o *mainstream* hollywoodiano. E os cineastas latino-americanos, enquanto homens de fronteira que vivem entre culturas, agem como passadores, como intermediários, sendo também tradutores e, realizando passagens de uma cultura à outra, criam em suas obras zonas de contato e de imbricamento. Desta forma, assim como seus protagonistas, tanto Babenco quanto Charlone vivem em tradução na fronteira permeável entre idiomas, identidades e culturas nacionais, possuindo assim identidades híbridas, que contrabandeiam elementos de uma cultura à outra.

Seus filmes configuram-se então como zonas de contato, territórios movediços em que a própria nacionalidade das obras é incerta.

Tradução e contrabando: a transculturação como estética dos Cinemas Latino-americanos

A criação do “novo” na América Latina (e na América como um todo) sempre ocorreu a partir de elementos culturais advindos de diversas origens. Os fenômenos de hibridação de materiais culturais e de subversão de modelos estão na gênese das manifestações culturais latino-americanas e implicam sempre o cruzamento de fronteiras (legal ou ilegalmente) e a tradução em todas as suas vertentes. A esse processo de choque de culturas, transição, passagem e contrabando de uma cultura a outra, no qual, além de apagamento ou apropriação, ocorre também a criação de novos produtos, Fernando Ortiz denominou de transculturação. Como define Bronislaw Malinowski no prefácio de *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, de Ortiz:

Transculturación... es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski, 1999: XII)

Na esteira de Ortiz, Ángel Rama utiliza a ideia de transculturação para explicar a formação da narrativa latino-americana. Segundo Rama, a transculturação se dá por meio de processos operados em três instâncias: a língua, a estruturação literária e a cosmovisão; e resulta da tensão entre a modernidade vanguardista (supostamente universal) e a tradição regional. De maneira semelhante, podemos pensar os processos de transculturação nas narrativas cinematográficas latino-americanos como resultantes da tensão e dos diversos e constantes entrecruzamentos entre os modelos hollywoodianos, as vanguardas cinematográficas europeias e as culturas audiovisuais cinematográficas da América Latina. E, como foi visto, o contato e a articulação entre as diversas e diferentes culturas no território latino-americano ocorre principalmente graças à tradução e ao contrabando. Ações que, não por acaso, são recorrentes na cinematografia da região permeando vários aspectos das produções e muitas vezes aparecendo de forma evidente na temática das narrativas.

Como se vê, por exemplo, em *Olhos azuis-um duelo de fronteira* (José Joffily, 2009), filme coproduzido por Brasil e Argentina com participação majoritária do primeiro e com o apoio do Ibermedia, que apresenta um elenco multicultural composto por atores brasileiros, estadunidenses e argentinos. Roteiro original escrito a duas mãos pelos brasileiros Melanie Dimantas e Paulo Halm, o filme conta duas histórias em paralelo. Na primeira, Marshall (interpretado pelo estadunidense David Rasche), chefe do Departamento de Imigração do aeroporto JFK, nos Estados Unidos, está a um dia de sua aposentadoria e resolve fazer de seu último dia de trabalho uma celebração rancorosa de sua atuação na função juntamente com seus colegas Sandra e Bob (interpretados também pelos atores estadunidenses Erica Gimpel e Frank Grillo). Marshall começa a beber e para se divertir

dá vazão ao seu preconceito pelos latino-americanos complicando a entrada no país de um grupo formado por um brasileiro, radicado nos EUA, dois poetas argentinos, uma bailarina cubana e um grupo de lutadores hondurenhos. Dentre os detidos na alfândega está o brasileiro Nonato (interpretado pelo brasileiro Irandhir Santos), que por reagir ao comportamento inadequado de Marshall se torna seu alvo principal, dando origem a um embate que chega ao extremo com o assassinato de Nonato. Na segunda narrativa, dois anos após o incidente, Marshall, convalescendo de um câncer terminal, parte para uma viagem de redenção pelo Recife, no Brasil, onde é guiado por Bia (interpretada pela brasileira Cristina Lago), uma prostituta, na busca por Luiza, filha de Nonato.

Conforme anuncia o subtítulo do filme, apresenta-se um “duelo na fronteira”. O que já revela que a fronteira em *Olhos azuis*, rígida e impenetrável, é bem diferente daquela de *O banheiro do Papa*, interativa e permeável. E mesmo que em ambos os filmes seja apresentado o controle policial das fronteiras, as obras ficcionais dão vazão ao imaginário estereotipado de cada uma delas: a fronteira permissiva e corrupta dos pampas gaúchos em que o contrabandista é o herói, e a fronteira ríspida e intransigente dos EUA em que todos os imigrantes são suspeitos. Por outro lado, *Olhos azuis* rompe com as fronteiras temporais e geográficas ao não respeitar a linearidade temporal dos fatos, imbrincando tempos (passado e presente) e espaços (Brasil e EUA).

O nível de interação entre os policiais e o grupo de latino-americanos depende do conhecimento mútuo dos idiomas alheios, que se centraliza no domínio do idioma inglês. Nonato revela a faceta tradutor do latino-americano, que aprende o idioma para poder cruzar as fronteiras, enquanto Marshall depende de Bia que age como sua intérprete no Brasil. Bia por sua vez, por possuir o poder de

transitar pelos dois idiomas, resolve a situação de Marshall ao, deliberadamente, não traduzir exatamente o que ele diz e assim dar à família de Nonato uma versão mais “feliz” da história de sua morte. Assim como em *O passado*, a tradução será uma das chaves da narrativa, sendo inerente ao processo de transculturação.

Outro exemplo interessante da transculturação realizada pelos Cinemas Latino-americanos é *La Señal* (Ricardo Darín e Martín Hodara, 2007).⁶ O filme é uma adaptação da novela homônima de Eduardo Mignogna, que é também o autor do roteiro, e foi realizado em coprodução por Argentina e Espanha. No filme encontram-se todos os elementos de um clássico *noir* hollywoodiano: um detetive solitário, Corvalán, que é contratado por uma *femme fatale* para uma missão misteriosa e complicada. E, apesar de não haver sido realizado em branco e preto como os *noirs* (opção que foi cogitada), a fotografia do filme utiliza um processo de descromatização que atenua as cores compondo um quadro *chiaroscuro* (claro-escuro), que leva muitas cenas ao limite da ausência de luz. Além disso, anula-se intencionalmente a profundidade de campo, deixando borrado e difuso o que está fora de foco, acentuando a atmosfera *noir* que é intensificada pelos ambientes cheios de fumaça e de sombras. Mas apesar do diálogo evidente com o gênero e de todos os atores confessarem que se inspiraram no policial *noir* para compor seus personagens, o filme é “profundamente argentino”, pois introduz e imbrica ao gênero canonizado pela indústria hollywoodiana repertórios culturais nacionais. O filme se constrói então das memórias do gênero policial *noir* (repertórios formais e temáticos) combinadas às experiências do cinema argentino, que é, muitas vezes, criticado por suas manifestações clichês de argentinidade.

6 *La Señal* foi um dos filmes nacionais de maior bilheteria na Argentina em 2007.

A narrativa transcorre na Buenos Aires de 1952 quando Juan Perón estava no poder e a agonia de Evita, acometida por um câncer terminal, era acompanhada pelos argentinos, que se compadeciam e oravam por sua recuperação. Pibe Corvalán (interpretado por Darín) é um detetive particular acostumado a investigar casos de traição conjugal com a ajuda do sócio, Santana (Diego Peretti), com quem discorda politicamente, pois ele é peronista e Corvalán não. Apesar de ter um relacionamento com uma professora de piano e da presença do pai, um tocador de *bandoneón*, que vive em um asilo geriátrico, Corvalán parece preferir compartilhar sua existência nostálgica com um cachorro. O detetive é contratado pela bela e misteriosa Glória (Julieta Díaz) para seguir a um homem. E apesar de Santana ser contra a investigação; “essa mulher não tem boa música”, ele diz sobre Glória, Corvalán persiste no trabalho, que o levará a adentrar o submundo da máfia portenha.

E mesmo que a morte de Evita e o conflito entre peronistas e antiperonistas, elementos decisivos na versão literária, apareçam no filme mais como pano de fundo, a aclimatação da narrativa *noir* ao contexto portenho desvela a capacidade de tradução, de transgressão e de desvio dos Cinemas Latino-americanos em relação à tradição cinematográfica hollywoodiana e à sua inegável influência. Assim, o filme não é uma reprodução do gênero *noir*, mas sim, sua tradução para e pela cultura argentina, que se realiza por meio do imbricamento de memórias advindas de ambas as culturas como, por exemplo: os personagens fictícios dos clássicos *noirs* hollywoodianos e a mítica figura de Evita; Sinatra e Boca Juniors; Al Capone e o *bandoneón*; o tango e o jazz. E, como explica Zilá Bernd, à medida que o modelo é modificado para dar origem a algo novo, estamos no espaço transcultural (Bernd, 2003: 17).

É importante destacar ainda que neste processo de transculturação também o cinema hollywoodiano e os demais cinemas nacionais são reconfigurados em decorrência do contato com os sistemas cinematográficos latino-americanos. E resultam desses contatos algumas ações recorrentes das *majors* multinacionais como, por exemplo: a busca por incorporar talentos estrangeiros ascendentes, diretores, atores e técnicos (Walter Salles e Fernando Meirelles ilustram bem essa situação, ambos foram convidados a trabalhar fora do sistema cinematográfico brasileiro após obterem sucesso internacional); e a refilmagens de obras de cinemas nacionais que alcançaram destaque internacional, como aconteceu com *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), transformado em *Criminal* (Gregory Jacobs, 2004), e *La casa muda* (Gustavo Hernández, 2010) imediatamente refilmado como *Silent House* (Chris Kents e Laura Lau, 2011); ações que revelam ainda a tentativa de absorver, dominar e controlar manifestações cinematográficas emergentes, as quais muitas vezes questionam os modelos hollywoodianos. Além disso, ocorre também a assimilação por outros cinemas de repertórios inaugurados pelos Cinemas Latino-americanos como, por exemplo, a “estética da favela” apresentada em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) que pode ser reconhecida em *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) e também em *District 9* (Neill Blomkamp, 2009).

Como se pôde observar nos exemplos cinematográficos apresentados no texto (muitos outros poderiam ser agregados à análise), a transculturação, em todos os seus níveis, se revela como estética basilar dos Cinemas Latino-americanos. Assim, é na articulação entre: o hollywoodiano (popular) e o artístico, o comercial e o cultural, o idioma estrangeiro e o idioma nacional, o global e o local, o nacional e o transnacional; que os Cinemas Latino-americanos

se configuram, estando sua identidade nessa estética da transculturação, que se realiza por intermédio da tradução e do contrabando, ações que sempre envolvem apropriação e transformação.

Bibliografia

- Achugar, H. (2004). "Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)". En Hugo Achugar, *Planetas sin bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo, Trilce.
- Aguiar, F. y Vasconcelos, S. (orgs.) (2001). *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Ensaios Latino-americanos 6. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Avellar, J. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés*, Alea: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro-São Paulo, Editora 34 / EdUSP.
- Bernd, Z. (org.) (2003). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre, Movimento.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Bruit, H. (2000). "A invenção da América Latina". *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/hector_bruit.pdf> (consulta: 8-7-2010).
- Carvalho, T. (1997), "A nação em questão: uma leitura comparatista", em Rita Terezinha Schmidt (org.), *Nações/narrações: nossas histórias e estórias*. Porto Alegre, ABEA.
- _____. (2003). *O próprio e o alheio*. São Leopoldo, Unisinos.
- Côté, J. (2008). "O conceito de americanidade; hibridização cultural e cosmopolitismo", em Zilá Bernd (org.), *Imaginários coletivos e mobilidades transculturais*. Porto Alegre, Nova Prova.
- Getino, O. (2007). *Cinema Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Disponível em: <http://www.alejandragetino.com.ar/octavio_getino/CIN_%20IBEROAMERICANO.pdf> (consulta: 14-7-2010).

- Hall, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro, DP&A.
- Malinowski, B. (1987). "Prefacio". En Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Masina, L. (2002). "A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo", em Maria Helena Martins (org.), *Fronteiras Culturais: Brasil-Uruguai-Argentina*. São Paulo, Ateliê.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- ____ (2001). "Regiões, culturas e literaturas", em Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos (orgs), *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Ensaios Latino-americanos 6. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Renan, E. (2006). "O que é uma nação". *Revistas Aulas*. São Paulo, Unicamp. Disponible en: <<http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>> (consulta: 20-2-2010).

Capítulo 9

Glauber Rocha lector de Borges*

Nicolás Fernández Muriano

Desconfíen del sueño de los otros, porque si son
tomados en sus sueños, están perdidos.

Gilles Deleuze

Introducción

En el manifiesto *Estética del sueño* (1971) Glauber Rocha opone las estrategias narrativas de Borges y Fernando Solanas para pensar las decisiones político-formales de su propia filmografía en el umbral de la nueva década. Un enunciado polémico extrema su distanciamiento del cineasta: “el pueblo es el mito de la burguesía”. La objeción a *La hora de los hornos* (Solanas, 1968) puede resumirse así: tanto el registro documental de las luchas populares como el montaje de su devenir histórico, reproducen las formas clásicas de la representación política “herederas de la razón revolucionaria burguesa europea”, poniendo en escena la abstracción de un sujeto colectivo (Rocha, 2004: 250). Borges, en cambio, “superando esta realidad”, libera nuestro tiempo por la irrealidad: “*su* estética es la del sueño. Para mí es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi

* Publicado en el núm. 7 de *Imagofagia*, abril de 2013.

sensibilidad afro-india en la dirección de los mitos originales de mi raza”. Porque esta raza “pobre y aparentemente sin destino”, en la misma medida en que carece de identidad histórica o nacional y no se ha constituido como sujeto político, se libera por el sueño, es decir, “elabora en la mística su momento de libertad” (p. 251). Pero este “momento de libertad” no es histórico o, en otras palabras, la historia no es la forma unívoca del tiempo. Hay en Borges una matriz narrativa compleja capaz de articular, por lo menos, dos series temporales simultáneas (mito/historia, sueño/vigilia, etcétera) como reserva de acontecimientos por venir y como memoria de lo irrealizado. Una “obra de arte revolucionaria” abierta a los nuevos problemas que plantea la década, no será tanto la que establezca el movimiento abstracto de la liberación histórica desde el punto de vista de una conciencia colectiva, como la que elabore una “apertura” del tiempo por la mística, habilitando la irrupción de un “momento de libertad” inaccesible a la conciencia histórica: “la revolución es una magia porque es lo imprevisto [...] una anti-razón [...] una imposibilidad de comprensión” (p. 250).

El ciego que veía lejos

La polémica no era formulada por Rocha en términos de verdad o falsedad, en el sentido de una adecuación referencial de la imagen del pueblo y “el pueblo”, sino de fabulación: el pueblo debe ser inventado, compuesto. “El pueblo es lo que falta”, comenta Ivana Bentes, prosiguiendo la lectura de Deleuze, “lo que interesa, en el cine de Glauber, es la posibilidad de una fabulación común al pueblo y al arte” (Bentes, 1997: 32). Un filme del tercer mundo que asimila una estructura narrativa realista e histórica, reproduce una imagen del pueblo según la razón revolucionaria europea,

es decir, no puede fabular el pueblo que falta, en la medida que no inventa el estilo nacional que lo hace posible: “*La hora de los hornos*”, escribe Rocha en un texto del mismo año, “un filme que no me entusiasma porque descoloniza América Latina según Chris Marker” (Rocha, 2004: 246).

En este terreno la “iluminación espiritual” de Borges se consolida críticamente. Porque su obra no solo es una máquina incomparable de inventar pueblos que faltan o de elaborar paradójicamente las formas del tiempo, sino porque el problema de partida borgeano era, precisamente, el de *crear un estilo nacional fabulando al mismo tiempo un ser nacional*.¹ Si la pregunta de Borges era *¿cómo escribir literatura en una nación sin tradición literaria ni una gran historia?*, la de Rocha será *¿cómo crear un cine nacional en una nación sin una industria cinematográfica y sin historia?* Condición latinoamericana que autoriza una “apropiación sin compromisos” de todas las tradiciones culturales disponibles (en Rocha favorecida por la *antropofagia*), en provecho de una fabulación simultánea del estilo, del ser nacional y del tiempo como forma de la exterioridad recíproca (del pueblo y del cine) según una inclinación nominalista. En este sentido cabría releer la famosa consigna que abre el ciclo del *Cinema Novo*: “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”. No por la síntesis de una cámara-conciencia a la manera de Eisenstein, ni de un cine-ojo según proponía Vertov. La inadecuación *del ojo y el espíritu*, de lo visto y de lo pensado, de la imagen del pueblo y de la conciencia-cámara, deviene rasgo constructivo, como en el final memorable de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), cuando la cámara abandona la ciega huída del personaje y alcanza el mar por su cuenta, mientras el pueblo fuera de campo canta el milagro de la inversión política (“el *sertão* será mar y el mar

11 Cfr. Sarlo (1995).

será *sertão*”, variación *local* del concepto europeo-cristiano de inversión: “los últimos serán los primeros”). No obstante la inversión se realiza *en el aire*, en un plano cenital que es una perspectiva exterior al conjunto narrado, como una bifurcación crítica entre el punto de vista teleológico de la cámara y la peripecia errante e incluso circular, iterativa, del personaje abandonado a su suerte en un *sertão* cerrado sobre sí, en suma, dos puntos de vista que no admiten ninguna síntesis espacio-temporal ni mucho menos el “paternalismo” de una cámara que *ilumine* al pueblo el camino hacia su propia liberación. Semejante apertura del tiempo que deja al “pobre” tal como lo tomó en el inicio, pero que no se priva de componer una imagen del porvenir paradójicamente sujeta al sueño del pueblo pero sin el pueblo, puede comentarse en términos estrictamente borgeanos: *la inversión se realiza y no se realiza, el sertão se transforma y no se transforma en mar*. El cine de América Latina, toda vez que haga una crítica de la mediación histórica implicada en la síntesis de lo visto y de lo pensado, “deberá ser” un *jardín de senderos que se bifurcan*:

¿Qué lenguaje original usar, una vez rechazado el lenguaje de la imitación?... El cine, inserto en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una ‘civilización’. Pero ¿qué civilización? Tierra en trance, Brasil es un país indianista/ ufano, romántico/ abolicionista, simbólico/ naturalista, realista/ parnasiano, republicano/ positivista, anarco/ antropofágico, nacional/ popular/ reformista, concretista/ subdesarrollado, revolucionario /conformista, tropical/ estructuralista, etc... etc... La información de las oscilaciones fecundas de nuestra cultura de superestructura (porque hablamos de un arte producido por elites, muy diferentes del “arte popular producido

por el pueblo”) tampoco basta para saber quiénes somos. ¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro? (Rocha, 2004: 131)

Por eso aunque en una primera lectura se tenga la impresión de que Rocha postula en el plano de los contenidos una analogía entre las fábulas borgeanas y los sueños colectivos, sin embargo, la analogía es estructural y atañe a los procedimientos de composición, es decir, no es tanto la de los contenidos dados como la del esfuerzo de inventar, componiendo y descomponiendo lo dado, una lengua propia, de inventarse el pueblo y la literatura o el cine cada uno para sí mismo (y por sí mismo) una memoria y un futuro, un modo de ser en el tiempo *que tercamente se bifurca en otro*:

de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra... es naturalmente mística... La revolución como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea es el más alto ánimo del misticismo. (Rocha, 2004: 250)

De este modo, Rocha podía leer la obra de Borges como “un arte revolucionaria rechazada por la izquierda e instrumentalizada por la derecha”. Horacio González recuerda las condiciones de recepción poco favorables que encontraría en Argentina en el contexto de su intervención (González, 2004: 226). Tomemos en cuenta este fragmento de la reedición de la década del setenta de *La formación de la conciencia nacional*, de Hernández Arregui, que era poco menos que un best-seller:

Mientras el aparato de la cultura imperialista, de consumo con la entrega del patrimonio nacional, distri-

buye día a día, a través de diarios, revistas, programas televisivos, etcétera, las mercaderías del colonialismo, mientras los Jorge Luis Borges y los Torre Nilsson cuentan con esa publicidad vendida, gigante y endeble, las tendencias anticolonialistas realizan, en la Argentina de hoy, una labor de esclarecimiento ideológico de alto nivel político y artístico. Tal la película producida por Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos*. (Hernández Arregui, 1970: 533)

Contemporáneamente, Rocha oponía las políticas culturales de “esclarecimiento ideológico” (como el “Tercer Cine” de Solanas-Getino) con las virtudes formalistas de la ceguera (¿el “Segundo Cine”?). En un texto de 1978, denominado “El ciego que veía lejos”, llama la atención sobre el hecho de que “los dos mayores Genios Argentinos fuesen CIEGOS IN PROGRESS: el infame santo Jorge Luis Borges y el ‘kyneasta de derecha’ Leopoldo Torre Nilsson” (Rocha, 2004: 367). La reivindicación polémica del “genio nacional”, muerto, si es preciso, en su laberinto, define una primera metamorfosis de los tópicos de las políticas culturales, que traza el envés de todas las otras (¿qué imagen del pueblo?, ¿qué forma del tiempo?, ¿qué punto de vista?) y que en la *Estética del sueño* se enunciaba de manera directa: “el artista debe mantener su libertad frente a cualquier circunstancia” (Rocha, 2004: 248). Si Borges “no ve” al pueblo, ni pretende articular su lengua, Solanas le impone una forma que no tiene, como decía Rousseau de Pedro el ruso: “quiso hacer primero alemanes o ingleses cuando había que empezar por hacer rusos” (Rousseau, 1993: 45). La ceguera es la condición crítica de una imagen nacional por venir que ninguna conciencia histórica puede pre-ver. La conclusión a partir de esto es paradójica: si el pueblo falta, en América Latina, la situación del autor *ciego en su laberinto* es una condición material. En

cambio, el compromiso es un *esteticismo*, una abstracción de la razón europea. Por eso: “Luis Buñuel, iberoamericano, considera a *¡Que viva México!* una película ‘artística’... Su modo de *estetizar* el nuevo mundo se equipara a la tentativa de llevar a los indios la Palabra de Dios (y los intereses del ‘Conquistador’)” (Rocha, 1971: 104). Sin embargo, el cine de autor es una abstracción a la segunda potencia si no asume las condiciones históricas de su no-relación con la historia, la falta de historia que lo condena a la libertad del tiempo:

Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa... La burguesía pre-antonioniana de los filmes argentinos tenía su incomunicabilidad limitada por la subnutrición. Pero no pronunciaba este nombre: si la literatura de Borges/Cortázar anticipa muchas de las experiencias del *nouveau roman*, con ello no se consiguió articular (o no) el tiempo en las películas. (Rocha, 1971: 105)

Torre Nilsson (metonimia del “esteticismo del cine argentino”), descubrió el Estilo antes que la Historia: “no se expone a la luz, no se deja violentar, sino que conspira en las sombras en torno a un mundo que no existe culturalmente en la superestructura. Aquí el verbo no se hace carne; es sombra y luz (gris y negro) en un país que no se integra a América” (Rocha, 1971: 105). Solanas, en cambio, a fuerza de descubrir la Historia, pretende suprimir el Estilo (“cine acto”) y *La hora de los hornos* no pasa de ser “un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica utilizado en varias partes del mundo por activistas políticos” (Rocha, 1971: 249). La simetría es perfecta. Uno solamente sueña, el otro solamente está despierto. Ambos producen “cines digestivos” según la nomenclatura de *Estética del hambre* de 1965 (p. 65). El *sueño abstracto* no encarna el hambre o la “sub-nutrición”

(que pone al pueblo por debajo de la condición de sujeto), la *conciencia abstracta* le prescribe una dietética (una práctica que presupone la condición de sujeto). Pero “el hambre no puede ser comprendida”, sino solo sentida. Este límite, esta no-mediación que separa por siempre al pueblo del cine (el pueblo no hace su propio cine, pero el cine inventa un pueblo para inventarse a sí mismo) permite pensar la deriva nominalista del estilo glauberiano a partir de un materialismo radicalizado (una *estética del sueño* que no se contrapone, como veremos, a una *estética del hambre*). Es lo que dice Deleuze cuando articula a través de Rocha este intervalo no-cronológico del punto de vista: *el pueblo es lo que falta/el pueblo está por venir*. Por un lado, la conciencia de que la conciencia ya no nos vincula con el mundo (ni con su transformación), por el otro, la creencia en el porvenir como vinculación con un mundo que se ha vuelto puramente óptico o sonoro, materia sublime (sin forma) o cristalina (indiscernible).² Así al idealismo de derecha Rocha superpone un idealismo de izquierda que, si en términos teóricos, es “heredero de la razón revolucionaria burguesa europea”, en términos prácticos se articula con ella según “monótonos ciclos de protesta y represión”, como escribe en *Estética del sueño* (p. 250). Nótese la relación entre “historicismo” como hipóstasis idealista de una conciencia del tiempo (que no se opone al sueño, revolucionario o no) y la circularidad del tiempo como retorno de la violencia, de lo arcaico, que hace fracasar la historia en tanto forma de lo posible. Volveremos sobre esto más abajo. Aquí debe tomarse “idealismo” en su sentido platónico-cartesiano: un “ver” hecho posible por una luz puramente intelectual, abstracta, que substrahe lo impensable del plano material. Pero también puede comprenderse a

22 Cfr. Deleuze (2005b).

partir de una distinción de Platón que haya para Rocha dos formas de la “ceguera”: una ceguera por exceso de luz y una ceguera que *no se expone a la luz*, ahora sí material, que es la condición política del cine: “la opción política de un cineasta, nace en el momento en que la luz hiere su película... Cámara sobre el Tercer Mundo abierto, tierra ocupada”, escribe en 1967 (p. 104).

“Luz, más luz”

Ya desde *Barravento* (Rocha, 1962) y *Deus e o diabo na terra do sol*, llama la atención la sobreexposición a la luz en la película glauberiana, los cielos pálidos con sus nubes como pequeños rayones grises que, si uno los comparara con los famosos cielos envolventes de Ford (uno de los autores profundamente estudiados por Rocha), dan la impresión de que el cielo se ha retirado, dejando tan solo la cáscara vacía de su emplazamiento. Pero es en la escena-apertura de su último filme, *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), donde el problema de la luz alcanza su expresión más concisa. Amanece; la tierra está negra; se escucha el canto de un pueblo que despierta. No imaginamos su forma. Futurista y arcaico a la vez, a golpes de sonido, se resiste a los atajos de la sinestesia. Debemos esperar a que amanezca. Pero los rayos del sol se tienden paulatinamente contra la lente hasta quemar la imagen en un blanco imposible de ver. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. Pedro de Moraes, uno de los directores de fotografía, recuerda que Rocha había planificado la toma prescindiendo del uso de filtros. La opción era imposible; lo interesante es la razón que daba: “el sol de Bahía se confunde con el de California detrás de los filtros Kodak”: ¿qué pueblo iba a aparecer bajo esta luz? ¿Es posible una imagen nacional sin

una industria nacional? Sobre este punto, Rocha escribe en 1968: “Si la película, por ser *nacional*, no es americana, decepciona. El espectador condicionado le impone a la película nacional una dictadura artística *a priori*: no acepta la imagen de Brasil vista por los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado” (Rocha, 2004: 128).

Hollywood (¿Primer cine?) es una suerte de *a priori* cinematográfico: “la forma más agresiva y difundida de la cultura americana sobre el mundo” en tanto constituye la forma de ver, de sentir y de imaginar “que absorbe el drama nacional a través de la forma *americana*”. Por eso, “cualquier conversación sobre cine fuera de Hollywood comienza por Hollywood”; porque no habría un “afuera de Hollywood” (un “Tercer Cine”), y si es posible un punto de vista latinoamericano sobre lo latinoamericano, una *estética del sueño* discute, de manera general, que sea por la *epojé* de una conciencia despierta que se podrá “descolonizar” el “*inconsciente* de la cultura nacional que *informa* al colonizado sobre su propia condición” (Rocha, 2004: 128). Hollywood es “la máquina de los sueños” y es en el nivel de los sueños, de la elaboración de los mitos, de la organización de lo visible y del sentido del tiempo, donde se la debe desmontar, según la Estética del sueño: “hay que tocar, por la comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión” (p. 250). Ocurre un poco a la manera de Rancière: por un lado,

para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación,

por otro lado,

las artes no prestan nunca a las empresas de dominación o emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. (Rancière, 2012: 64 y 2009: 19)

“Hay que tocar”, dice Rocha, antes que mostrar o iluminar, incluso antes que *golpear* como quería Eisenstein (“cine-puño”). Lo que es un modo de pensar las relaciones entre arte y vida, entre cine y pueblo, por su *afinidad*, tal como define esta noción Viveiros de Castro en su reciente estudio sobre las metafísicas antropofágicas: “etimológicamente, afín es lo que está situado *ad-finis*, aquel cuyo dominio confina con el mío. Los afines son los que se comunican por los bordes, los que tienen ‘en común’ únicamente lo que los separa” (Viveiros de Castro, 2010: 56). Cine y pueblo son los términos de una no-relación, replicada al interior de cada término como por una línea quebrada. Entre el cine y el pueblo están los cines que mira el pueblo (Hollywood) y los pueblos que mira el cine (Solanas), trazando el mínimo de comunión del pueblo con su imagen y del cine con su estilo. Los senderos que se bifurcan en la obra repiten aquella diferencia que define la situación de partida del filme latinoamericano por su relación con un afuera que falta para ser posible: “el cine argentino necesita un Vietnam” (Rocha, 2004: 106). Por un lado, el pueblo todavía no puede nacer o hacerse visible, por otro lado, el cine todavía no hace ver ni, mucho menos, hace nacer un pueblo fuera de sí (conciencia). Pero además uno y otro se reclaman mutuamente desde el futuro (creencia):

¿cómo filmar la espera, el “todavía no” de una imagen? La filmografía de Rocha parece el desarrollo exhaustivo de esta aporía: la del nacimiento simultáneo de un cine y un pueblo, según un plan de consistencia propio de un ser de sensación: “Ah, a única solução é fundar no Brasil um Estado Novo com Cinema Novo... uf, ah” (Rocha, 1997: 56).³

Retomemos la escena anterior. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. En el intervalo de lo negro a lo blanco, el canto del pueblo prosigue fuera de campo. Su exterioridad no es espacial, relativa a la apertura del plano (que realiza un travelling lateral como si buscara su fuente en una especie de tanteo), sino temporal y en dos sentidos. Porque el pueblo falta, no puede ser representado en una imagen presente ni en un fuera de campo co-presente. Pero la disyunción audio-visual se orienta también a la concepción de un intervalo de tiempo capaz de alojar al pueblo en la duración simultánea de lo presente y de lo ausente, de lo que está por venir y de lo que todavía no puede.

Las dos estéticas

No es por azar que los dos manifiestos fundamentales del autor, *Estética del hambre* y *Estética del sueño*, reclamen consecutivamente para el cine latinoamericano, un punto de vista que parta de una transvaloración de los dos principios negativos de la subjetivación política occidental (el hambre y el sueño o incluso el opio de las masas).

Ahora bien, si en el período comprendido entre los dos manifiestos ha pasado del *compromiso* a la *autonomía*, este

3 Dejamos la versión portuguesa para evitar traducir “Cinema Novo” que nombra a la vez el movimiento cinematográfico histórico (que dejamos siempre en portugués), y el “Cine Nuevo” o por venir, que rima con el “Estado Nuevo”.

desplazamiento es perfectamente consecuente con la crítica de la imagen del pueblo presupuesta “a priori” por los cines de liberación, en favor de una concepción del acontecimiento como una anti-razón, una magia o un milagro (que hace posible lo imposible), tanto más cuanto las condiciones históricas revelan una oscura complicidad entre los racionalismos de izquierda y de derecha, que pliegan el tiempo sobre una línea de muerte: “las variaciones ideológicas de esta razón paternalista se identifican en monótonos ciclos de protesta y represión”. Pero no se abandona la *estética del hambre* por la *estética del sueño*, se la radicaliza en un sentido preciso: el hambre es un principio insuficiente, demasiado general, esquemático o igualador. El problema no es *el hambre* que está ahí, por todos lados, en presente, sino la composición del hambre (presente) en el tiempo (pasado o futuro) que define un punto de vista (histórico o no histórico) sobre la miseria. Desde de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), de hecho, el hambre es el desencadenante dramático de la fábula revolucionaria y el presupuesto material de la toma de conciencia. El sueño es la potencia singular del hambre, su desvío creador, creador de mundos posibles, presentes y por venir *al mismo tiempo*. En otras palabras, no se trata del abandono del compromiso en favor de una postura “liberal”, sino de un compromiso que, asumido en su radicalidad, se contrae con el porvenir y, por lo tanto, contra el presente que lo hace imposible: “el arte revolucionaria debe ser una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que este no soporte más vivir en esta realidad absurda” concluye la *Estética del sueño* (p. 250).

Entre los cineastas, solamente Buñuel habría saldado sus cuentas con el racionalismo europeo, incluso más, es el “primer cineasta latinoamericano”. O, por lo menos, Rocha tiene la necesidad de inventarse una genealogía cinematográfica que empiece por Buñuel, para descartar

a los falsos amigos, a los amigos ambiguos occidentales (como Borges hacía lo propio con los argentinos); Godard, el maoísta: que

sostiene que nosotros en Brasil estamos en la situación ideal para hacer un cine revolucionario, y en cambio, hacemos un cine revisionista, dando importancia al drama, al desenvolvimiento del espectáculo... Un cineasta europeo, francés, es lógico que quiera destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe. (Rocha, 2004: 151)

Pasolini, el Cristo-Edipo: “que representa el pasaje del hambre a la gula... El salvajismo, la barbarie, la anarquía pasoliniana estaban dominados por la disciplina marxista, por el misticismo católico, volviéndose entonces una barbarie maquillada” (Rocha, 2006: 282). En el texto *Los Doce Mandamientos de Nuestro Señor Buñuel* (2006: 170), Rocha atribuye al andaluz la “invención” de la *estética del hambre*, durante la llamada “etapa mexicana” (1946-1964) y de la *estética del sueño*, entre *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) y *Belle de Jour* (Buñuel, 1966). Como se ve, las *dos estéticas* se superponen en la periodización. No hay superación de una por otra, sino desde el principio una exploración de las formas del tiempo y de las fuerzas inconscientes, encadenadas y desencadenadas en el presente (hambre, sed, erotismo, miedo, pero también, como dice Deleuze, Buñuel encuentra pulsiones espirituales, incluso el espíritu como pulsión, a la manera de Nietzsche: inclinaciones muy persistentes en la composición-descomposición de los pueblos glauberianos), o bien una oscilación del punto de vista entre formas del tiempo circulares, pulsionales, que arrastran la historia por una línea de muerte, y formas del tiempo *oníricas* que soportan la simultaneidad y

desvían las pulsiones por una línea de vida que es un ensayo de lo posible.

“La democracia es el des-reinado del pueblo” (A *Idade da Terra*)

Bajo esta doble condición, Rocha reelabora el mito del pueblo, impregnándolo con las génesis afro-americanas, amazónicas, sincréticas. El extrañamiento es inmediato. Pero una revisión in extenso de su filmografía deja la impresión de que en ella no pasa otra cosa: *el pueblo está por nacer*. Llega demasiado pronto o demasiado tarde para actualizar el mito de su propio nacimiento, que será objeto de un tratamiento antropofágico. Ya en sus primeros largos esta tendencia se anunciaba de manera esquemática. Así entre *Barravento* y *Deus e o diabo na terra do sol*, los procedimientos narrativos del *western* (mito del nacimiento americano) y de la “escuela soviética” (mito del nacimiento revolucionario), libran al interior de la puesta en escena una especie de “guerra fría” que induce mestizajes acrónicos. El héroe *americano* se degrada en caudillo, confunde lo privado y lo público, rebelión y saqueo, las cosas de Dios y las del hombre, el pueblo *eisensteniano* (compuesto por “primeros planos patéticos”) no entiende nada, *cambia de bando* a la manera del Sargento Cruz. Pero la *barbarie* de la imagen no es lo otro de la forma civilizada. Ocupa el intersticio entre dos movimientos civilizatorios discordantes, entre dos puntos de vista imposibles, que coinciden con la colonización óptica de las imágenes disponibles del pueblo, cuya colisión compositiva permite una aproximación a lo que será una “puesta en trance” de la conciencia narrativa. Un trance a través de los puntos de vista que es todo lo contrario de una síntesis histórica

o estilística: “cada secuencia es un bloque aislado, narrado en estilos lo más diversos posibles, y cada secuencia procura analizar un aspecto de este tema complejo” (Rocha, 1997: 274). *Estilo y aspecto* (punto de vista y objeto) son indiscernibles, varían conjuntamente secuencia a secuencia (nominalismo), pero el *tema*, en lugar de desenvolverse a lo largo del tiempo, se envuelve en su comienzo, recomienza, estilo por estilo, aspecto por aspecto.

En los intervalos de cada recomienzo, Rocha hace proliferar los duelos y estos, como en Borges, lejos de consumir un conflicto histórico a la manera del *western*, pliegan el antes y el después, el sueño y la vigilia, la historia y el destino, la civilización y la barbarie, decantando una figura de inversión que desfonda el mito y lo desvía de su cumplimiento: *la traición* o el cambio de bando, que corta verticalmente las épocas y opera sobre los duelistas un influjo instantáneo. El caso paradigmático en Borges es la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*: “un desertor y un traidor”, dice el escritor en la posdata de 1974. En el cuerpo del texto, en cambio, suspendía el juicio con un generoso “gauchos idénticos a él nacieron y murieron”. Concentrémonos en el instante:

Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevistó, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme

ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. (Borges, 1989: 563)

El destino consumado indica la inflexión de un tiempo *ya-vivido* que excede las causalidades históricas. El acontecimiento no se sitúa en un lapso del tiempo sino lo suficiente para extraer todas sus consecuencias, es decir, para establecer la desproporción de su suceso (“de los días y de las noches que la componen, solo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda”). Borges insiste, por un lado, en que no se trata de una *toma de conciencia* (“comprendió más allá de las palabras y aún del entendimiento”), sino de un afecto instantáneo que desdobra el punto de vista empírico del duelista (“mientras su cuerpo combatía en la oscuridad”), por otro lado, en que ese instante de no-consentimiento es lo que repite en la historia: “la aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. Hay, así, un afecto vertical expresado como repetición (el *no-consentimiento*) y hay, a su vez, un efecto histórico que lo prosigue horizontalmente (la acción consecutiva). Beatriz Sarlo piensa el primero por el segundo. De este modo considera “doblemente excesivo” el gesto de Cruz (sacarse el quepis, enunciar el *no consentimiento*), una pura demora desde el punto de vista de la acción que delataría el germen de una ceremonialización sádica de la violencia en nuestra historia (Sarlo, 2004: 215). Glauber Rocha, autodenominado “sádico de masas”, se demora obsesivamente en ese instante, lo distiende o lo contrae multiplicado por mil. El *cambio-de-bando* queda suspendido sobre el gesto de *darse vuelta*, danza o giro en falso que no se deja definir por los bandos que asume, entre

duelos iterativos, que son violencias no justificadas por la narrativa histórica, que no hacen pasar la historia, mientras se apilan jirones de modernidad en el desierto o el palacio de gobierno brota súbitamente en la selva, en el sentido de una recursividad de lo moderno y de lo arcaico. Vuelta a vuelta, la acción se pone en abismo y el *cambio-de-bando* pasa a valer como un rasgo expresivo autónomo. *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha, 1969), de hecho, dura tanto como Antonio das Mortes en *darse vuelta* entre dos duelos, mientras *comprende* que todos sus oponentes tienen el mismo rostro: el suyo. Sentimiento de *déjà vu* que desdobra el punto de vista del duelista (me veo matando) y deviene punto de vista de todos los duelos habidos y por haber. Los de la historia y los de la ficción, o mejor, como dice Bergson, en el *déjà vu* toda historia se vive como una ficción y como un destino, desde dos puntos de vista simultáneos sobre *el mismo acontecimiento* (Bergson, 1982: 117). Y el filme, consecuentemente, concluye con el *matador de cangaceiros* abatido, intemporal, entre bocinazos a contramano sobre un germen quebradizo de pavimento, con el cartel de la *Shell* en profundidad de campo. Entre la profundidad y el primer plano, desde donde avanza de espaldas, la capa y el sombrero, la anacrónica escopeta, a contramano de la historia y la historia bocinando contra lo que no puede atropellar, no se termina de discernir quién es el fantasma.

Corintios 9:22: “Me he hecho débil a los débiles, para ganar a los débiles; a todos me he hecho de todo, para que de todos modos salve a algunos”. La materia de este libro, dice Borges, puede ser todo para todos, es una materia plástica, como ejemplifica la cita. Por eso en la posdata del ‘74 el gesto de Cruz podía redefinirse por la “traición” sin desnaturalizarse. Sin embargo, más allá de la coyuntura que pudo motivar a Borges a agregar esta determinación negativa, ya sea *traición* o bien *pasaje a la resistencia*, como en la versión

del gesto que Solanas recupera contra Borges en *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975), definen un movimiento expresivo autónomo por la acción que desencadena o por la relación histórica de los bandos, es decir, definen un aspecto-punto de vista posible.⁴ Y por más que Solanas se acerque a partir de este filme a una forma del tiempo simultánea (el presente histórico y la fábula literaria), no concibe la autonomía del rasgo expresivo entre dos o más tiempos, entre dos o más pueblos, entre dos o más puntos de vista, a través del gesto que repite en ellos, sino una síntesis histórica de la identidad del pueblo a partir del instante que da inicio a su idioma: “el Martín Fierro... es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico” (Solanas, 2012). Inversamente, en Borges el movimiento parece ontológicamente anterior a los términos cuando es evaluado a la luz de la repetición. En *Tema del traidor y del héroe*, de manera ejemplar, la indiferencia de dos puntos de vista posibles (traición-heroísmo) sobre un acontecimiento que, si bien desencadena una revolución popular, es presentado como la repetición de un gesto (de Shakespeare), en el epígrafe (de Yeats), es decir, envuelto en su comienzo, toma la forma puramente plástica de una danza que trasciende las fronteras de las lenguas y de los caracteres nacionales: “*All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong*” (Borges, 1989: 497).

En el cine, de manera muy acentuada, la danza declina la continuación de un gesto por la acción. Dilata el gesto y

4 “A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: una colonizada y otra nacional. Para Jorge Luis Borges, un ‘europeo en el exilio’, como él mismo se define ‘pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible’... Para Leopoldo Marechal, en cambio ‘... el *Martín Fierro* es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos” (Solanas, s/f).

desdobra el tiempo. Por eso el musical es, según Deleuze, un cine del sueño: “es el movimiento despersonalizado y pronominalizado por excelencia, con el baile trazando un mundo onírico... pasa de una motricidad personal a un elemento suprapersonal, a un movimiento de mundo que la danza va a trazar” (Deleuze, 2005b: 88). En *O Dragão da maldade...*, el primer duelo, que es la repetición del último duelo de *Deus e o diabo...*, se suspende en provecho de una danza que se dilata sobre la situación desencadenante, como hará mucho después Favio cuando su Gatica deje de pelear y se ponga a bailar al son del canto del pueblo (un curioso mambo, en realidad, que el pueblo argentino nunca entonó históricamente). En *Gatica* (Favio, 1993), sin embargo, un Perón impasible, en la primera fila, parece encauzar en la historia las fuerzas desatadas del mito. Y siempre es lícito preguntarse, como en una cristología, si el Perón de Favio pertenece a nuestro tiempo o es un pliegue compositivo de milagro e historia, de sueño y realidad. Mientras los líderes glauberianos se agotan en la coyuntura, como puntos de partida para nuevas bifurcaciones, cambios de bando, “des-reinados”. En *Terra em transe* (Rocha, 1967), Paulo Martins, poeta de un país latinoamericano que no existe (Eldorado), despierta en medio de una procesión política: “un candidato popular”, grita. El espacio y el tiempo de aquella procesión no están determinados o, mejor, están tan bien determinados sobre sí mismos como el cristal de un sueño recurrente (el sueño, de hecho, irrumpe “entre” dos traiciones: a Díaz y a Vieira). La cámara se introduce entre los cuerpos, está con ellos, los interpela en primer plano al mismo tiempo que los describe: es una toma objetiva y subjetiva a la vez, así como decimos que en los sueños nos vemos a la vez *desde adentro* y *desde afuera*. Están el candidato, el cura, el demagogo, el propio Paulo Martins que reflexiona desde la voz en *off*. El pueblo baila, quizás mientras lo arrean y, sin embargo, en

el “trance” de sus cuerpos, que es también el de la cámara: hace bailar al político. La escena parece una cita del manifiesto antropófago de Oswald de Andrade: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue carnaval. El indio vestido como senador del imperio” (Andrade, 1981: 70). Bajo los cimientos endebles de la civilización, late una fuerza viviente, informal, cuya figura ocasional es el disfraz *a la europea* que inviste, durante un instante que establece una tensión, literalmente un tironeo del plano, entre el movimiento horizontal, histórico, de la procesión, y el temblor en profundidad, bárbaro, de la danza. Y es a partir de esta *barbarie estilística* que podemos determinar muy brevemente la distancia irreductible con Borges, que es discutido por Rocha en el nivel de sus efectos: “un arte revolucionaria rechazada por la izquierda e instrumentalizada por la derecha”.

La diferencia antropofágica

El “rechazo de la izquierda” remite a varios tópicos del debate sobre la descolonización cultural, frecuentemente contestados por el cineasta (el “realismo” del canon socialista, la oposición compromiso-autonomía, etcétera) La “instrumentalización de la derecha”, en tanto, queda remitida a la sobriedad del estilo borgeano, frente a la exasperación formal de Rocha, barroca en la expresión allí donde Borges es clásico. En efecto, en Borges se suele señalar un progresivo pulimiento de los “excesos barrocos” en el nivel de la expresión literaria, en provecho de una complicación, barroca a su vez, de las tramas temporales, mientras la filmografía de Rocha se vuelve progresivamente *ilegible*. Si hay un *laberinto del tiempo*, la conciencia narrativa se pierde en él o, como dice el autor, “cae en trance”. Las voces y los puntos de vista se multiplican, pero no dialogan,

se violentan, disputándose la determinación de su objeto, mientras son ellos mismos objeto de discursos disímiles: “cada secuencia es un bloque aislado, narrado en estilos lo más diversos posibles, y cada secuencia procura analizar un aspecto de este tema complejo... unido todo, como narración, el delirio verbal de un poeta que muere” (Rocha, 1997: 274). Pero el todo, o el montaje, es *irracional* no solo porque el narrador (que es también narrado) delira su biografía mientras muere, sino porque el objeto es “complejo” en sí mismo, es decir, porque el objeto no existe por afuera de los puntos de vista que lo expresan, *mutatis mutandis*, a la manera del *nouveau roman* y de las “metafísicas caníbales” amazónicas.⁵ Quizás no haya en toda la obra de Rocha un solo plano que sea estrictamente objetivo, es decir, no hay un solo objeto que se nos presente *como por sí mismo* sino a través de una mirada profundamente *intencionada* (lo que no significa *humanizada*). Y es indecidible, en verdad, si es por el delirio de las subjetivas o “semi-subjetivas” que el tiempo de la narración se escinde o es por la proliferación del tiempo que se multiplican los puntos de vista. Se trata de una deriva simultánea y co-implicada de los puntos de vista sobre el pueblo y de los mundos posibles del pueblo a través de sus inadecuaciones mutuas. Carlos Avellar analiza esta proliferación y superposición de voces en términos de “un discurso compuesto de dialectos superpuestos: uno que se asemeja a una lengua ya organizada y otro que parece expresión de una cultura todavía ágrafa, o rechazo de la lengua del colonizador” (Avellar, 2002: 142). Pero la superposición, a nuestro juicio, no consiste en una lucha entre la lengua organizada del colonizador y la lengua desorganizada del colonizado, sino en la desorganización

5 Para una investigación epistemológica sobre el “perspectivismo amazónico”, *cfr.* Viveiros de Castro (2010).

antropofágica de múltiples lenguas orgánicas, todas ellas coloniales. De modo que si Borges otorgaba a los latinoamericanos la prerrogativa de apropiarse de todas las tradiciones culturales disponibles, en Rocha esta libre disposición pone en evidencia el carácter precario y circunstancial de sus decisiones formales, insiste en la tensión de sus disonancias, en la imposibilidad de articular orgánicamente una lengua nacional, tanto como es imposible definir orgánicamente un ser nacional. La precariedad como condición estilística es el correlato de un pueblo que no existe o la forma vacía de la relación: “El cine, como decía Buñuel, no es un arte que pueda ser realizado por los latinos. Yo le pregunté ‘¿Y usted?’’, ‘no —respondió— yo soy un *amateur*’” (Rocha, 2011: 299).

Bibliografía

- Andrade, O. (1981). *Obra escogida*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Avellar, C. (2002). *Glauber Rocha*. Madrid, Cátedra.
- Bentes, I. (1997). “O devorador de mitos”. En Rocha, G., *Cartas ao mundo, ver infra*.
- Bergson, H. (1982). *La energía espiritual*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Borges, J. (1989). *Obras completas I*. Barcelona, Emecé.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Buenos Aires, Paidós.
- _____. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires, Paidós.
- González, H. (2004). “El pensamiento de Glauber Rocha: las contigüidades de la memoria”. En Constantini (h), E. (ed.), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño*. Buenos Aires, MALBA.
- Hernández Arregui, J. (1970). *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*. Buenos Aires, Hachea.

- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, Lom.
- _____. (2012). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rocha, G. (1965) "Estética da fome". En Rocha, G. (2004) , *ver infra*.
- _____. (1971) "Estética do sonho". En Rocha, G. (2004) , *ver infra*.
- _____. (1997). *Cartas ao mundo*. San Pablo, Companhia das letras.
- _____. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. San Pablo, Cosac Naify.
- _____. (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Rousseau, J. (1993). *El contrato social*. Barcelona, Altaya.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- _____. (2004). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Solanas, F. (s/f). "Los hijos de Fierro". En línea: <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm> (consulta: 07-2012).
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Buenos Aires, Katz.

Capítulo 10

La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba*

*Jorge José Mottá, Hernán Alejandro Morero y Nicolás Mariano Mohaded***

Introducción al tema y objetivo general de la investigación

Hasta el comienzo del siglo XXI la producción de cine y de contenidos para televisión en Córdoba (Argentina) era relativamente limitada. En materia cinematográfica, hasta ese momento la actividad se había circunscripto principalmente a la producción de cortometrajes. Solo ocasionalmente se producían largometrajes, más bien como experiencias aisladas, que contaban con medios muy escasos y lograban baja repercusión pública. Los directores locales que tenían la pretensión de realizar cine de manera más profesional, por lo general emigraban hacia Buenos Aires en busca de oportunidades.

* Publicado en el núm. 8 de *Imagofagia*, octubre de 2013.

** Debe agradecerse especialmente la excelente disposición de todos los entrevistados y de las productoras encuestadas para participar en la investigación. También se agradecen los valiosos comentarios de un evaluador anónimo, y todas las observaciones y correcciones del Comité Editorial.

Por otro lado, aunque la producción para televisión era cuantitativamente más importante, estuvo muy limitada en cuanto a sus contenidos, extensión y difusión, en canales que mayormente repetían contenidos producidos en la capital del país.

Este panorama cambió hacia 2006-2007 en el caso de la producción cinematográfica, y dos o tres años después en el de la televisiva. Una serie de competencias y capacidades iniciales latentes se sumó a un conjunto de políticas de apoyo al sector, como el impulso de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual desde 2009, para TV; y las medidas denominadas “Acción Federal” del INCAA desde mediados de la década pasada, con líneas de financiamiento específicas para las provincias, la apertura de salas de exhibición alternativas de cine argentino y la realización de clínicas de capacitación para cine.

A partir de entonces se comenzaron a producir, en promedio, 3 largometrajes por año en Córdoba, algunos con un aceptable éxito comercial. También creció sustancialmente la producción de series de ficción, documentales y de animación para TV: entre 2010 y 2011 se han realizado alrededor de una decena de series de entre 4 y 13 episodios, tanto de ficción como documentales, además de unitarios documentales.

Sin embargo, no solo el impulso brindado a nivel nacional por el sector público ayuda a comprender este fenómeno: gran parte de este desempeño reciente del sector se ha asentado en el desarrollo de un conjunto previo de instituciones locales, particularmente de formación de recursos humanos a través de universidades e institutos privados. Al mismo tiempo, el impulso de la actividad productiva ha dado lugar a la creación de un conjunto de instancias asociativas colectivas y a la emergencia de nuevas instituciones, como asociaciones de productores de distinto tipo (para la distribución de

los productos, para la producción en sí, para la representación gremial, entre otras), nuevas instituciones de formación de recursos humanos, redes productivas, etcétera.

En este contexto, el objetivo del presente artículo es estudiar la manera en que en el último quinquenio se ha dado este proceso de interacción entre las instituciones y las productoras locales, cómo las esferas institucional y productiva han *co-evolucionado*, afectando el grado de desarrollo de las competencias locales en este último período particularmente dinámico de la industria local.

El artículo se estructura en 5 secciones. En la próxima sección se realiza una breve caracterización de las ideas teóricas que guían esta investigación, se identifican las fuentes de información con las que se trabajó y la metodología. A continuación, la sección II presenta las condiciones institucionales iniciales al período considerado, en tanto que la sección III presenta el desempeño reciente del sector y las características salientes de las productoras locales. La sección IV, por su parte, profundiza en las instancias colectivas e institucionales emergentes de este período que van acompañando y consolidando la *performance* productiva de los últimos años, mientras que en la sección V se refugian nuestros comentarios finales y las conclusiones del estudio.

I. El marco teórico, metodología y fuentes de información

1.1. Las industrias culturales

La actividad de producción cinematográfica y audiovisual se ubica dentro de denominadas “industrias culturales” (CIFT, 1998). Se trata de una manifestación artística

esencialmente industrial (Barnes *et al.*, 2011), que requiere para su funcionamiento unas condiciones determinadas de infraestructura y financiamiento. Este tipo de industrias culturales se caracterizan distintivamente por ser sectores focalizados en comercializar productos con un alto contenido estético y simbólico (Scott, 2000).

Estas industrias presentan particularidades tanto respecto a la producción como a la distribución de sus mercancías (Bassett *et al.*, 2002). Respecto a lo primero, se caracterizan por: i) tener tecnologías y procesos de trabajo que por lo general requieren elevados niveles de mano de obra calificada; ii) organizar la producción alrededor de redes densas de empresarios medianos y pequeños fuertemente interdependientes; iii) conformar “complejos industriales multifacéticos” que exhiben una alta demanda de trabajo local y una demanda muy variada de habilidades laborales; iv) generar una enorme variedad de encadenamientos a otros sectores; v) tener un desempeño que depende muy sensiblemente de la infraestructura institucional sobre la que se desenvuelve; tanto por la importancia del soporte de los flujos de conocimiento, como a través de la promoción de las redes de confianza y cooperación entre los productores (Bassett, *et al.*, 2002; Scott, 1997 y 2000).

Como resultado, son industrias donde las tendencias productivas aglomerativas son muy fuertes y, por tanto, en general tienden a concentrarse y *clusterizarse* localmente en ciudades que ofrecen condiciones infraestructurales favorables (Bassett, *et al.*, 2002). De este modo la importancia del contexto local para el desempeño de las industrias culturales es apoyado tanto por la literatura teórica (Scott, 1997 y 2000), como empírica (Bassett, *et al.*, 2002; Clare, 2012). Así es como cobra especial relevancia el estudio de la actividad cinematográfica desde una perspectiva

local como, por ejemplo, la de Córdoba; que es el foco del presente artículo.

La distribución, sin embargo, suele estar enraizada en redes transnacionales que tienden a ser dominadas por una serie de grandes conglomerados creativos y mediáticos. De esta manera, las industrias culturales son atravesadas por dos tendencias, de relaciones locales y globales (Scott, 2000).

1.2. Los sistemas de construcción de competencias locales: la co-evolución entre las instituciones y la actividad productiva

El presente artículo se encuadra en la nueva literatura sobre la economía del conocimiento (Ancori *et al.*, 2000, Cowan *et al.*, 2000, Nonaka y Takeuchi, 1995), complementada con aportes de raíz neoschumpeteriana (Nelson y Winter, 1982) e institucionalista (Lundvall, 1992). Gran parte de esta literatura supone que el desempeño competitivo de la empresa depende de la generación de ventajas competitivas dinámicas que alimenten su capacidad de cambio y adaptación, su capacidad de innovación. Estas dependen, en gran medida, de la creación de competencias o capacidades resultantes de la incorporación y acumulación de distintos tipos de conocimiento (Ancori, *et al.*, 2000 y Lall, 1995).

Desde esta perspectiva, la tecnología y las competencias productivas de las empresas son una amalgama de conocimiento. En ellas se combinan distintas dimensiones y tipos de conocimiento. Según su naturaleza, estos tienen componentes explícitos o codificados (Cowan, *et al.*, 2000, Nonaka y Takeuchi, 1995), y componentes tácitos (Polanyi, 1967). Referidos a su uso en la empresa, en general, estos pueden tratarse de conocimientos productivos, técnicos, comerciales u organizacionales, necesarios para el desarrollo de la actividad productiva o innovativa de la firma.

Por otro lado, pueden distinguirse los siguientes cuatro tipos de conocimiento (Lundvall y Johnson, 1994): el saber qué (el *know what*, referido a todo aquel conocimiento acerca de hechos concretos), el saber por qué (*know why*, que engloba el conocimiento científico acerca de los principios y leyes de la naturaleza subyacentes al desarrollo tecnológico, de productos y procesos), el saber cómo (*know how*, que comprende las habilidades o las capacidades necesarias para llevar adelante el proceso de hacer algo, típicamente conocimiento tácito desarrollado a través de la experiencia práctica diaria y el *learning by doing*) y el saber quién (*know who*, que representa el conocimiento acerca de quién sabe hacer qué y quién sabe cómo hacerlo).

Dado que requieren distintos tipos de conocimiento, las empresas deben recurrir a diversos tipos de fuentes para obtenerlo: o bien desarrollarlo internamente, o bien utilizar el conocimiento que ya disponen en sus activos acumulados, o bien obtenerlo externamente. Así, por un lado, las empresas pueden acudir a fuentes internas a través de esfuerzos por innovar o utilizando el conocimiento acumulado que se cristaliza en sus competencias internas acumuladas, usando sus recursos disponibles. Por otro lado, también pueden acudir a fuentes externas, obteniendo parte o la totalidad de los conocimientos que utilizan para producir e innovar a partir de la asistencia técnica y/o de la transferencia de tecnología que reciben de otros agentes, como otros productores, clientes, proveedores e instituciones públicas y privadas de educación, ciencia y técnica e instituciones de apoyo. En ello, las vinculaciones tanto formales como informales con otros agentes son canales de circulación de conocimiento de distinto tipo (comercial, productivo, técnico, organizacional) y de distinta naturaleza (codificado, tácito, explícito).

Cobran relevancia, pues, las redes productivas e institucionales sobre las que se asientan las empresas, por lo que es necesario definir las al menos brevemente. El concepto de instituciones está ligado a los arreglos que surgen de las relaciones sociales históricamente determinadas y en constante evolución dinámica. Esto implica incluir tanto las relaciones que se dan a través de y en el marco del mercado: relaciones entre empresas y proveedores y clientes y entre empresas entre sí, asociaciones empresariales y de productores, etcétera; como también aquellas que van por fuera de los mercados: universidades y sistemas de investigación públicos, centros tecnológicos y de I+D, asociaciones tecnológicas y científicas, instituciones públicas específicas, programas gubernamentales de fomento, etcétera (Nelson y Winter, 1982).

Por un lado, los elementos más bien explícitos y susceptibles de ser codificados, como el *know what* y el *know why*, pueden transferirse en el mercado como información, si se desarrollan los instrumentos institucionales adecuados. Por otro lado, los elementos tácitos son más bien específicos a la empresa y no se pueden transferir fácilmente en el mercado y, por eso, son una fuente fundamental de diferencias competitivas (Lall, 1995), tanto de una empresa, como de un sector o una región (Morero, 2010). Aquí cobran especial relevancia las redes y espacios colectivos informales, que son uno de los principales canales de transmisión y circulación del conocimiento no explícito o tácito. A través de ellas circula el *know how* productivo, tecnológico, organizacional, comercial, principal fuente de la competitividad colectiva; y el *know who*.

De este modo, para comprender la potencialidad competitiva de un sector, es fundamental analizar el grado de desarrollo de competencias de los productores, de agentes institucionales públicos y privados de apoyo, de redes

productivas¹ e institucionales de sostenimiento de la actividad y de circulación de conocimiento.

Sin embargo, estas redes no suelen ser estáticas, sino que interactúan entre sí. Las instituciones de una sociedad tienen influencia sobre los parámetros de un sector productivo, y muchos aspectos del entorno institucional pueden cambiar como respuesta a los procesos productivos. Esto es porque nacen intereses y necesidades colectivas, sobre todo en períodos de auge de la producción, que demandan una respuesta, e implican la formación de cuerpos colectivos, instancias gubernamentales, organizaciones voluntarias, industriales y comerciales, institutos o centros de investigación y/o formación de recursos humanos, etcétera. Y estos no son procesos exclusivamente de mercado, sino que a través de ellos la faceta productiva y la institucional *co-evolucionan* entre sí (Nelson, 1994).

1.3. Objetivo y metodología

A partir de este contexto teórico acerca de los mecanismos de construcción de competencias de las empresas y de las características de las industrias culturales, surge el principal objetivo de este artículo, que es estudiar la manera en que en los últimos años se ha dado el proceso de interacción entre las instituciones y las productoras locales, cómo las esferas institucional y productiva han *co-evolucionado*, afectando el grado de desarrollo de las competencias locales, junto con un desempeño reciente particularmente dinámico de la industria local.

1 Lo que involucra las redes o tramas productivas, tanto cadenas abajo como delante de la empresa. Esto es, importa tanto la organización del mercado de insumos, las redes productivas en sí, como las redes de distribución de la producción.

La metodología plantea un estudio exploratorio en base a métodos cualitativos: estudios de caso (Yin, 2009), a través de fuentes primarias, y una caracterización institucional, tanto a través de fuentes secundarias como primarias.

Las fuentes primarias involucran una serie de entrevistas a informantes clave del sector,² y entrevistas en base a cuestionarios estructurados a siete productoras de cine y/o TV. Estas fueron seleccionadas en base a informantes del sector para cubrir la representatividad tipológica de las empresas (a diferencia de los estudios cuantitativos, donde se procura la representatividad estadística).

Las entrevistas a productoras se realizaron alrededor de una encuesta estructurada, en el marco de un relevamiento mayor (González y Borello, 2012), que se utilizó como disparador para evaluar la experiencia de las productoras en distintas realizaciones, la comercialización y producción. La encuesta contemplaba un conjunto de preguntas sobre las estrategias de diferenciación y diversificación; la distribución y comercialización de los productos; la integración o tercerización de las actividades asociadas con la producción; el desarrollo y la atracción de recursos humanos calificados; la infraestructura y el personal disponibles; el nivel de las habilidades en las distintas especialidades; las capacidades y principales vinculaciones de las empresas productoras; y la experiencia en programas de financiamiento.

La muestra cubrió productoras muy diversas, tanto dedicadas al cine de ficción o documental, como a la realización de series de TV de ficción y documentales, publicidades,

2 Ello incluye gerentes de canales de TV, productores, técnicos, guionistas y realizadores, académicos y directores de las escuelas de cine, miembros de asociaciones de productores y de otros espacios colectivos de encuentro del sector (por ejemplo, del nodo Córdoba del Programa de Polos Audiovisuales).

videoclips o institucionales, así como programas en estudio para TV. También incluyó a algunas organizadas como empresas, y a otras bajo la forma de colectivos informales. El análisis centrado en las productoras locales se presenta en la sección III, haciendo hincapié en su desempeño reciente, sus características productivas, recursos, competencias y capacidades.

El estudio fue complementado con fuentes secundarias de información (por ejemplo: anuarios del INCAA, páginas *web* de productoras y asociaciones, libros y bibliografía académica sobre la evolución del cine en Córdoba, etcétera), para trazar un breve recorrido histórico de la producción local e identificar y describir las principales instituciones y su evolución reciente. Tanto estas fuentes secundarias como la información de las entrevistas a informantes y productoras, permitieron caracterizar el ambiente institucional y productivo previo al desempeño reciente del sector de los últimos casi diez años (lo que se presenta en la sección siguiente), así como dar cuenta de la emergencia de instancias institucionales acompañando este proceso de crecimiento de la producción (que se presenta en la sección IV).

II. Las condiciones institucionales iniciales

La evolución del sector audiovisual en Argentina ha estado ligada en gran medida a la vida política del país y al fluctuante nivel de fomento que en los distintos gobiernos se la ha dado. Esto ha provocado una alternancia de períodos de fuerte explosión productiva con otros de gran decadencia en el país, y Córdoba no ha sido la excepción al respecto.

Desde comienzos del siglo pasado hasta fines de la década de 1990, la producción local de largometrajes fue muy

reducida: no superan los dos por década (Sáenz, 2004). Sin embargo existe una tradición en materia de cortometrajes (entre 25 y 32 por década) relativamente importante que refleja la existencia histórica de competencias locales. Esta producción cinematográfica tuvo desde sus inicios hasta años muy recientes la característica de ser principalmente independiente. Esto implicaba que no existía ni una fuente importante de fondos para las realizaciones, ni una visión comercial en términos estrictos por parte de los mismos productores.

Uno de los hitos locales más importantes en materia de producción audiovisual fue la creación en 1964 del Departamento de Cine y TV en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). El mismo surgió a partir del impulso que presentaba en dichos años el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Córdoba heredó su influencia, manteniendo una fuerte tradición documentalista.

Hacia finales de 1975, con la escalada de la violencia a nivel político, las escuelas de cine a nivel nacional fueron cerradas, y la misma suerte corrió la dependencia de la UNC. No fue sino hasta 1987 que el Departamento se reabre. Desde aquel entonces, el principal formador de la mano de obra local es la UNC. La mayoría de los productores y realizadores locales han tenido algún paso por la misma. Desde 1987, se dicta en la UNC la Licenciatura en Cine y Televisión y un título intermedio de Técnico Productor de Medios Audiovisuales.

Funcionan en el Departamento cinco institutos con el objetivo de que los estudiantes realicen algún tipo de práctica profesional. En primer lugar, el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA), que funciona desde 1994, abocado al rescate, preservación y difusión de material fílmico histórico y documental. Tiene sistematizado un

archivo en soporte digital y analógico de canales locales,³ nacionales,⁴ y extranjeros.⁵

Por otro lado, funcionan allí: un canal de aire de cortísimo alcance, TV5 Canal Escuela, para prácticas de los alumnos; el Centro Experimental de Animación (CEAn), donde se capacita en animación; el Centro de Producción, donde se realiza publicidad institucional; y el Centro de Extensión, desde donde funciona la programación del Cine Club Universitario.

Dentro de los institutos privados de formación, hacia 1995 surge como opción formativa La Metro, que brinda tecnicaturas superiores en diversas orientaciones relacionadas con el sector audiovisual, así como una Licenciatura en Publicidad. Por la historia del mercado audiovisual cordobés, donde tradicionalmente la inserción en el mercado de producción cinematográfica o de TV implicaba la emigración o bien significaba un nicho muy acotado, la inserción laboral temprana estaba asociada a la producción de publicidades. Es por esto que una parte de la mano de obra local se forma directamente en publicidad.⁶ En ese sentido, desde 1982 Mariano Moreno Instituto Superior ha brindado cursos en publicidad, y desde 1992 títulos terciarios de la misma temática. Además, a partir de 1982 funciona en Córdoba el Colegio Universitario IES, que desde 1989 otorga un título de Técnico Superior en Publicidad.

En materia de distribución televisiva, Córdoba cuenta con tres canales de aire históricos. En 1960 surge el

3 En particular, de Canal 10 entre 1962 y 1980 y sus corresponsalías entre 1972 y 1978 (exceptuando 1976), y de Canal 12 entre 1966 y 1995.

4 En particular, de Canal 7 entre 1968 y 1975, y de Canal 9 entre 1968 y 1972.

5 Como RTVE entre 1976 y 1979, UPI entre 1962 y 1975, DPA entre 1965 y 1972, y ETES entre 1969 y 1972, 1974 y 1979; así como documentales franceses varios.

6 Las encuestas muestran incluso productoras de series de ficción integradas solo por socios que vienen formados de institutos terciarios que brindan títulos en publicidad.

primero: Canal 12, que sería el segundo canal de TV abierta del país. Su origen estuvo dado por una iniciativa privada local. A lo largo de las décadas de 1960 y 1970 se produjo la instalación de repetidoras en distintas localidades del país. En 1999, un grupo económico nacional, Clarín a través de Artear, compra la mayoría accionaria del canal y gran parte de la programación pasa a incorporar contenidos de Canal 13 de Buenos Aires.

En 1962 se funda Canal 10, que se ubica dentro de la órbita de la UNC conformando los Servicios de Radio y Televisión (SRT) de la misma. Este canal es una sociedad anónima, con mayoría accionaria (99,2%) de la UNC, de carácter intransferible. Desde fines de los años ochenta y durante los años noventa, el canal atravesó una fuerte crisis económica que derivó en la casi virtual eliminación de contenidos propios; siendo básicamente un repetidor de producciones de canales de Buenos Aires, con la excepción de noticieros locales. Sin embargo, en el último quinquenio se produjo una fuerte modificación en la política del canal, revitalizando los contenidos propios, en asociación con productores locales.

El último canal de aire que surgió en la ciudad fue Canal 8, que comenzó sus emisiones en el año 1971. A mediados de la década de 1980 el canal sufre una fuerte crisis económica, y para afrontarla ingresan nuevos capitales a la firma, vinculados a la Asociación Productora Argentina (APA). Desde sus inicios, Canal 8 estuvo vinculado a Canal 11 de Buenos Aires. Con la relicitación de las licencias de diversos canales de Buenos Aires hacia principios de los 90, el grupo nucleado en APA adquiere Canal 11 (Telefé S.A.), incorporando definitivamente dentro de su órbita al Canal 8 local. A partir de entonces, la programación de Canal 8 ha estado fuertemente ligada a los contenidos producidos por Telefé.

Por último, a mediados de la década de 1990, con la proliferación de la TV por cable, se crea Showsport, un canal

local de deportes, y surge la señal local de Cablevisión, Canal 2, que luego se denominará Canal C.

Respecto a la exhibición cinematográfica, pueden distinguirse distintos segmentos. En primer lugar, por un lado, están las *cadena internacional y nacionales de cine* (Hoyts, Showcase, Sunstar) y las cadenas locales (Cines Dinosaurio). En segundo lugar, hay un conjunto de *cines tradicionales reconvertidos* en la década de 1990 (Cines Gran Rex y Cinerama), para adaptarse a la competencia de las cadenas. Por último, hay un segmento de *cinoclubes y cinebares*.

III. El sector productivo de cine y TV cordobés: sus competencias y desempeño reciente

El crecimiento experimentado por la actividad audiovisual en Córdoba ha sido acompañando por una expansión en el número de productoras. Mientras que una década atrás había entre 25 y 30 empresas, en su mayoría dedicadas principal o subsidiariamente a la producción de contenidos para televisión, en la actualidad están en actividad más de 40 empresas, varias orientadas principalmente a la producción cinematográfica. Esto parece ser una tendencia generalizable a la realidad del resto del país dado el fuerte incremento relativo que ha verificado el PIB Cultural (González y Borello, 2012).

Respecto a la producción cinematográfica, desde el 2009 se han estrenado 14 películas “cordobesas”,⁷ es decir un pro-

7 El listado de películas incluye: *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009); *Buen Pastor, una fuga de mujeres* (Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres, 2010); *Yatato* (Hermes Parahuello, 2011); *Curapaligué* (Sergio Schmucler, 2010); *La sombra azul* (Sergio Schmucler, 2012); *Japón* (Gonzalo Montiel, 2009); *De Caravana* (Rosendo Ruiz, 2010); *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2012); *Hipólito* (Teodoro Ciampagna, 2010); *El invierno de los raros* (Rodrigo Guerrero, 2010); *El espacio entre los dos* (Nadin Medina, 2012); *Ferrovianos* (Verónica Rocha, 2011); *Albor* (Emanuel Figueroa, 2010); y

medio algo superior a 3 películas al año. Varias de ellas han obtenido premios o menciones en festivales nacionales (BAFICI, Festival de Cine de Mar del Plata, FICIC) e internacionales. También varias han tenido un aceptable nivel de público a pesar de la escasez de copias y los problemas de distribución comercial. Esta cifra —si bien todavía representa un porcentaje muy bajo (entre el 2 y el 3%) de una producción nacional que continúa concentrada casi exclusivamente en Buenos Aires—, también implica un muy fuerte crecimiento en el nivel de producción local (alrededor de 15 veces el nivel promedio de dos o tres décadas atrás).

Por su parte, la producción para TV ha crecido en los últimos años tanto debido al mayor contenido local de las señales tradicionales, como por el impulso gubernamental del Plan Operativo de la Promoción y Fomento a la Producción de Contenidos Audiovisuales Digitales del Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T).

En las dos primeras series de concursos, las productoras cordobesas tuvieron un buen desempeño. En la edición de 2010,⁸ en el segmento de concursos federales, donde estaban establecidas cuotas por región y se competía en ocasiones solo con Santa Fe, fueron premiadas 3 series de

Fotos de Familia (Eugenia Izquierdo, 2012). Es de destacar que algunas de estas películas fueron filmadas antes del 2009. En contrapartida, no se incluyen en esta lista largometrajes dirigidos por directores cordobeses que residen en otros lugares del país y que utilizan equipos técnicos de fuera de Córdoba. Tampoco se consideran largometrajes producidos para circular por fuera del circuito comercial.

- 8 Esta incluyó nueve concursos. Dos fueron para material terminado (37 documentales y 38 cortometrajes); tres fueron concursos federales, esto es, establecían cuotas por región (Córdoba y Santa Fe integran una región, de unas 5 a nivel nacional) o provincia (18 series de ficción, 30 series documentales y 54 unitarios); y cuatro fueron concursos nacionales de los cuales tres eran para productoras con antecedentes (16 series documentales, 7 series de ficción y 5 series de ficción para señales públicas) y uno para producción de series para señales públicas independientemente de los antecedentes de las productoras.

ficción,⁹ 2 series documentales¹⁰ y 4 unitarios.¹¹ En tanto que en el segmento de concursos nacionales, donde se competía en igualdad de condiciones con las restantes productoras del país, las cordobesas obtuvieron dos de las cinco series de ficción premiadas para señales públicas para productoras con antecedentes,¹² y dos de las doce series documentales para señales públicas.¹³ Todas las series y unitarios ganadores han sido transmitidos en la TV abierta a través de Canal 10.

En la edición 2011,¹⁴ más allá de los premios federales, el desempeño de Córdoba en los concursos nacionales ha sido particularmente bueno en la categoría de series de animación, donde la mitad de los premios quedaron en manos cordobesas, con tres ganadores titulares¹⁵ de los seis premios (además, en los concursos federales se computan dos premios más). En los demás concursos nacionales se obtuvo un premio (de los diez) para la realización de series

9 Las series son *Corazón de Vinilo* (Luciano del Prato y Pablo Spollansky, 2012), *Córdoba Castings* (Javier Correa Cáceres, 2012) y *Las otras Ponce* (Juan Falco, 2012).

10 Las series son *Luz Mediterránea* (Santiago Sein, 2012) y *Nosotros campesinos* (Jimena Gonzáles Gomeza y Juan Maristany, 2012).

11 Los unitarios son *Popular y cordobés* (Ayelén Ferrerini, 2012), *Reforestando identidad* (Diego Seppi y Maximiliano Angeleri, 2012), *Los mágicos* (Anderi Durán, 2012) y *El Che Cordobés* (Claudio Rosa, 2012).

12 Las series son *Edén* (Maximiliano Baldi, 2011), de Oruga Films y el Multimedia SRT, y *La Purga* (Pablo Brusa y Claudio Rosa, 2011), de Garabato Animaciones, Prisma Cine y el Multimedia SRT.

13 Las series son *La 40* (José Tobal, 2011), de Atrox Fábrica de Imágenes y el Multimedia SRT, y *Argentinos por adopción* (Santiago Sein, 2012), de Garabato Animaciones.

14 La convocatoria de 2011 amplió la cantidad de concursos a dieciséis. Tres de ellos fueron para proyectos pequeños ya terminados (50 animaciones cortas, 50 cortometrajes y 50 documentales terminados); siete para proyectos para producir federales, esto es, con una cuota por región o por provincia (12 series de ficción, 6 series de ficción temáticas, 18 series documentales, 6 series animadas, 6 series animadas temáticas, 14 programas para señales públicas y 24 unitarios); y cuatro concursos nacionales (esto es, sin cuota por región o provincia), tres para productoras con antecedentes (7 series de ficción, 10 series documentales, 10 series documentales para canales de TV) y una para productoras en general (6 series de animación). Además, había dos concursos de 10 series de ficción en alta definición cada uno.

15 Los ganadores fueron *Los tres sargentos*, *Antón y Güiro* y *el gran tesoro comechingón*.

documentales para productoras con antecedentes¹⁶ y dos premios para realizar series documentales para TV pública (de diez premios).¹⁷

A su vez, el mayor tamaño de su mercado publicitario para TV, principal fuente de financiamiento de la mayoría de los programas televisivos, coloca a la producción cordobesa en una situación de privilegio respecto a la de otros centros del interior del país.

Las productoras entrevistadas tienden a ser empresas jóvenes, fundadas después del año 2000. En lo que respecta a los mercados a los que destinan su producción se observa un alto nivel de diversificación productiva. En general, la mayoría hace TV y aproximadamente la mitad incursiona en el cine. Además, todas tienden a complementar con publicidad e institucionales. Este bajo nivel de especialización productiva es claramente una estrategia para sobrevivir en un ambiente donde las limitaciones financieras constituyen un importantísimo escollo a la actividad.

Dado que el nivel de actividad no es parejo a lo largo del año (ni de un año a otro), las productoras tienden a organizarse de forma muy flexible buscando tener la menor cantidad posible de costos fijos, con escaso personal estable y con contrataciones de acuerdo a las necesidades de producción. Este carácter de la organización, en muchos casos, informal de las productoras¹⁸ se refleja también en el reducido nivel de activos físicos acumulados. En general no tienen oficinas propias ni estudio de grabaciones. Además, el rápido ritmo de cambio tecnológico amenaza con volver obsoleto el equipamiento adquirido impidiendo así el recupero de las inversiones efectuadas. Es por ello que tampoco es

16 La serie es *Héroes de hoy, pioneros argentinos*.

17 Las series son *Raíz de ocho* y *Vuelo de cabotaje, retrato de un retrato*.

18 En general los socios son monotributistas, aunque en algunos casos las mismas exigencias de la actividad están induciendo a algunos a adoptar formas societarias más complejas.

infrecuente que carezcan hasta de equipamiento propio para filmar, o que este sea mínimo. En estos casos deben recurrir al mercado local.

Aquí es donde cobra relevancia la existencia de una red de proveedores para la producción local. En ese sentido, cabe destacar que hay proveedores locales en todos los rubros necesarios para producir, tanto para TV como para cine. Las entrevistas señalan que si bien hasta hace algunos años no existía en Córdoba provisión de algunos equipos en particular, estas falencias ya estarían solucionadas, y el nivel de actividad local ha logrado estimular el desarrollo de una red de proveedores, dedicados tanto al alquiler como a la venta de equipamiento. En este particular, Córdoba presenta una mejor situación que otras localizaciones del interior del país pues hay proveedores nacionales que solamente cuentan con sucursal en Córdoba, además de su sede central en Buenos Aires; lo que tiende a garantizarle a las productoras locales un adecuado acceso a equipos y cámaras, *grips*, equipo de sonido, iluminación y posproducción, etcétera. También hay productoras locales que cuentan con equipo propio y lo alquilan. Eventualmente, los integrantes de esta red tienen el *know who*, de quién posee los distintos tipos de equipos y son los que intermedian localmente para que cada productora consiga el equipamiento que requiere, obrando de enlace.¹⁹ La falta de estadísticas adecuadas no permite hacer una estimación cuantitativa del orden de magnitud del sector de aprovisionamiento local,²⁰ aunque

19 Un informe del Departamento de Cine y TV de la UNC señala que hace una década, hacia el 2001, existían en Córdoba alrededor de 200 técnicos que ofrecían sus servicios junto con el equipo (Sorrentino, 2003). La misma fuente da cuenta del funcionamiento de alrededor de 30 productoras de programas de TV y de publicidad en aquel entonces.

20 Debido a la naturaleza de esta actividad, que no está tipificada en códigos clasificatorios industriales particulares, sino que está en distintos y diversos códigos, no es posible identificar a la existencia de productores locales de equipos (aunque las entrevistas dan cuenta de la existencia

de acuerdo con las entrevistas efectuadas el mismo está en condiciones de satisfacer las necesidades de las productoras locales sin problemas.

Respecto de las competencias laborales, la fuerte presencia de la universidad nacional como formadora de recursos humanos calificados, adecuadamente complementada por un conjunto de otras instituciones educativas y la emergencia de una serie de instancias colectivas e institucionales de capacitación surgidas en su mayoría por iniciativa propia de las productoras a partir de necesidades productivas concretas, han permitido que Córdoba cuente con una amplia variedad y diversidad de recursos humanos calificados, que si bien no la ponen en un plano de igualdad con Buenos Aires, la ubican mejor que la mayor parte de las restantes localidades del interior del país. Las productoras locales consultadas consideran que el nivel de los recursos humanos locales está por debajo del de la capital del país en todas las áreas de actividad, pero las distancias son significativamente pequeñas en materia de fotografía, montaje y edición, arte, efectos especiales y dirección, donde se identifican competencias locales más próximas a las existentes en Buenos Aires. Por el contrario, las productoras sienten que el nivel de los recursos humanos locales es más rezagado en las áreas de producción ejecutiva, guion, actuación, prensa y especialistas (dobles, etcétera).

de ellos, particularmente en la producción de accesorios para cámaras). Lo propio ocurre con los proveedores de equipos, que algunas veces son las propias productoras o particulares, o empresas cuya actividad está tipificada en otra área (como la organización de eventos, por ejemplo) o agregadas con otras actividades (como alquiler de equipos en general). En ese sentido, urge diseñar un relevamiento, para tipificar las características de la provisión local, pero principalmente para poder dar cuenta del orden de magnitud de la provisión local y de la capacidad instalada total de Córdoba.

IV. Instituciones locales, acciones colectivas y formación de recursos

El principal formador de la mano de obra local es la UNC en el Departamento de Cine y TV de la recientemente creada Facultad de Artes. La mayoría de los productores y realizadores locales han tenido algún paso por la misma. Desde 1987, suelen ingresar entre 200 y 300 alumnos anualmente, con algunos picos, como en 2012, que ingresaron cerca de 500. En la actualidad hay alrededor de 1200 estudiantes.²¹

Además de la formación de los recursos humanos, cabe destacar diversas interrelaciones entre la faz productiva y los centros del Departamento. Así, dentro del CDA se forman recursos humanos en la recuperación de archivos filmicos, que participan en los convenios específicos que firma el centro de recuperación de archivos y, de hecho, algunas de las series documentales más exitosas de las productoras locales han surgido a partir del trabajo de la digitalización del archivo histórico de Canal 10,²² que dio origen al Centro.

Por otro lado, desde el CEAn se articulan distintos festivales y encuentros relacionados a la animación. En particular, han organizado junto a la UNVM la realización en Córdoba de un Festival internacional de animación, el ANIMA, que se realiza bianualmente desde 2001, constituyendo el único

21 Las entrevistas permiten afirmar que la titulación no es un requisito de ningún modo indispensable para desempeñarse en el sector (de hecho, algunos de los principales socios de productoras locales de trayectoria, nunca han finalizado sus estudios de grado), y que los estudiantes de la universidad comienzan a realizar audiovisuales desde el comienzo de sus estudios. Por lo cual, es posible sostener que la matrícula en cine y TV de la UNC es una *proxy* de mínima del tamaño de la oferta laboral del sector. A ello habría que agregarle los egresados anteriores que no han emigrado, los estudiantes de las escuelas privadas de cine, y los estudiantes de los institutos terciarios de publicidad.

22 *Crónicas de archivo* (Santiago Sein, 2009), producida por Garabato Animaciones y Canal 10, para Canal Encuentro.

congreso específico sobre animación de América Latina. Por otro lado, desde el centro se articulan encuentros con animadores y actividades con canales de la TV digital abierta.

Las entrevistas en las productoras han permitido corroborar que la universidad no solo funciona como un formador de mano de obra, sino también como un articulador de los productores entre sí, y entre estos y las posibilidades de realización de productos. También las entrevistas han señalado que la formación de la mano de obra de la UNC adolece de especialidades lo que, además de significar algunos baches en competencias específicas, desemboca eventualmente en problemas por falta de profesionalidad. Las productoras han tratado de suplir estas falencias a través de distintas clínicas de capacitación; en tanto que las escuelas privadas de cine contribuyen a cubrir algunas especialidades.

De este modo, completan el panorama de la formación de mano de obra local las escuelas privadas de cine, audiovisuales y publicidad. En primer lugar, se destaca La Metro, que por las características de sus cursos, brinda una oferta más flexible de mano obra y cuenta con un equipamiento un poco más actualizado que la UNC, aunque en limitadas especialidades. Por lo general, comparte profesores con la UNC, y muchos de los productores locales dan cursos en esta escuela; lo que genera cierto *feedback* entre la producción en sí y la formación de mano de obra.

En 2005 aparece otra institución privada de formación, la Escuela La Lumière, que muestra un correlato con las necesidades locales de profesionalización en especialidades. Brinda cursos cortos en áreas específicas: guion para cine y TV, dirección y puesta en escena, maquillaje artístico, animación y cine infantil, y postproducción. Ayudan a cubrir las especialidades Mariano Moreno Instituto Superior,

donde actualmente se brindan cursos cortos en Producción de Radio y TV y el Colegio Universitario IES. En este último, además de la tecnicatura tradicional en publicidad, desde 2007 se ha ampliado en un título de Administración de Empresas Publicitarias. Además, desde 2009, dicta un título de Técnico Superior en Producción de Contenidos, enfocado a la realización para TV e internet; lo que no hace más que reflejar la respuesta de las instituciones formadoras de recursos humanos a la dinámica que ostenta la faz productiva.

Respecto a la exhibición cinematográfica, las *cadena internacionales y nacionales de cine* no han solido proyectar producciones locales, en tanto que las locales (Cines Dinosaurio), han acompañado en los últimos años a las productoras manteniendo semanas en cartelera algunas de las películas que han logrado mayor difusión. En segundo lugar, del segmento de *cines tradicionales reconvertidos* en la década de los 1990, eventualmente han apoyado no solo la proyección de largometrajes, sino incluso la de cortometrajes. Sin embargo, por la limitada cantidad de pantallas o por cuestiones comerciales, no siempre el tiempo en cartelera es suficiente para la exhibición.

Por último, el segmento de *cineclubes y cinebares* es muy importante para la exhibición de la producción local, e incluso en la organización de actividades de formación, encuentro y difusión. Allí se destacan el Cineclub Municipal Hugo del Carril, que cuenta con poco más de una década de actividad y donde se exhibe frecuentemente producción local de distinto tipo y funciona un cineclub de cortos que exhibe producción local semanalmente; el Cine Teatro Córdoba, donde se han proyectado los largometrajes locales, y dos Espacios INCAA de reciente creación, uno en la ciudad de Córdoba, Espacio INCAA Km. 700 Ciudad de las Artes; y Espacio INCAA Km. 725 Unquillo,

en el Gran Córdoba. También hay un conjunto de cineclubes o cinebares más informales (La Quimera, Cinéfilo Bar, etcétera).

Referido a la distribución de las producciones, las productoras locales se han organizado colectivamente para realizarlas. Para esto se ha creado Cine Cordobés, donde confluyen algunas de las productoras de cine más activas. En esta área, han desarrollado clínicas para capacitarse en la tarea de distribución, para lo cual incorporaron personal de una distribuidora nacional de DVD.

Con respecto a la televisión, Córdoba cuenta con tres señales de TV abiertas por aire, dos de TV por cable, una señal abierta de TV digital y un canal satelital. De los canales de aire, dos han sido tradicionalmente repetidoras de Buenos Aires (Canal 8 “Teleocho”, de Telefé, y Canal 12, de Canal 13) con escaso contenido de producción local, particularmente en lo que es ficción o documental, y por lo general programas de estudio (aunque en la historia cordobesa reciente haya algunos casos anecdóticos en ambos canales para señalar),²³ y Canal 10.

Hasta hace tres años, Canal 10 mantenía una relación estrictamente comercial con las productoras locales, donde vendía el espacio para fines de semana y el resto de la semana al noticiero local. En la actualidad, la producción propia en pantalla ha aumentado significativamente. Incluye una programación más diversa, y la relación con las productoras locales es fluida y de amplia cooperación, tanto para la producción de programas en estudio, como para la realización de series de ficción y documentales, aunque los acuerdos económicos no siempre han sido fructíferos.

23 Por ejemplo, las ficciones cordobesas emitidas en Teleocho *La bruja, mi hijo y yo* (Lucía Nacioni, 2001) y *Una piedra en mi zapato* (Alberto Fernández de Rosa, 2002), y la ficción emitida en Canal 12 *Pinta el Camino* (Claudio Rosa, 2006), realizada por Garabato Animaciones, con financiamiento del INCAA y de *sponsors* locales.

La nueva política del canal consiste en fomentar la creación de un mercado de producción local. Ello ha derivado, por un lado, en que se realice la mayor parte de los programas de estudios que no son noticieros en productoras locales; y por otro, en el apoyo a la realización de series de ficción y documentales. Sobre todo en el primer caso, la colaboración busca aprovechar sinergias en el uso de la capacidad instalada local y en el debate de los contenidos. En el segundo caso, en la realización de series el apoyo es más diverso. En general, el canal ha participado con muchas de las productoras en los concursos del SATVD-T, brindando soporte institucional y ofreciendo la pantalla para las distintas producciones. Por lo demás, la ayuda del canal a las productoras es variada y se ajusta a las necesidades puntuales de cada una. Así, en ocasiones ha colaborado asistiendo en logística, en otras ofreciendo sus islas de edición y equipos de postproducción, en otras oportunidades ha colaborado prestando equipos o consiguiendo los estudios para montar la escenografía.

También hay dos señales de cable cordobesas: Canal C, que funciona desde 2005 e incorpora alrededor de un 50% de producción local en su programación (se transmite por cable para Córdoba y emite señal por internet); y Showsport, que ha comenzado a co-producir con Canal 10 la emisión de deporte cordobés. La producción local que incorporan estos canales es básicamente programas en estudios y cobertura de eventos y noticias en exteriores.

Recientemente se lanzó el primer canal de noticias de TV digital abierta desde las Provincias, Cba24n, que transmite las 24 horas en el canal 31 de la grilla de la TV digital, con una producción propia de 14 horas. Por otro lado, Colsecor, una asociación de cooperativas de distribución de TV por cable, cuenta con un canal de emisión satelital (Colsecor TV) desde 2002 con producciones propias, que se emite desde Córdoba.

Los productores y realizadores locales se nuclean en dos organizaciones. Estas son Productores y Realizadores Asociados de Córdoba (PRAC), donde tienden a concentrarse los realizadores de TV, y Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC), donde tienden a concentrarse las productoras de cine. Ambos constituyen espacios de encuentro y de representación gremial, para la discusión de acciones y medidas que afectan al sector y que se mantienen en diálogo permanente. Además, los integrantes de una y otra asociación se encuentran en otras instancias colectivas, como los plenarios y comisiones del Nodo Córdoba del Polo Centro del Programa de Polos Audiovisuales del Consejo Asesor del SATVD-T.

Básicamente, este Nodo ha significado un espacio de encuentro entre asociaciones o colectivos, para la discusión de necesidades de la producción local y la articulación de acciones para afrontarlas. Confluyen en él integrantes de la UNC, de universidades privadas de Córdoba (Universidad Blas Pascal y Universidad Católica de Córdoba), de organizaciones de productoras (APAC y PRAC), de los Sindicatos (de actores, de TV), de los SRT, de fundaciones, de distribuidoras de cable, de las escuelas privadas de cine, etcétera. Principalmente, ha consolidado un espacio de encuentro, de cristalización de demandas y acciones. En particular, ha realizado clínicas de capacitación para suplir falencias en algunas áreas de la realización audiovisual: en guion, en dirección y en producción. Estos cursos fueron dictados por un *mix* de especialistas de Buenos Aires y productores locales con experiencia. De este modo, capitaliza y socializa el conocimiento local generado que se ha demostrado como exitoso, y procura incorporar conocimiento desde otras regiones en las áreas donde se identifican falencias.

Además, las entrevistas han mostrado que la asesoría técnica del INCAA, tanto en concursos nacionales como

federales ha significado un fortalecimiento de competencias locales y aprendizaje en diversas áreas.²⁴ Otro espacio de socialización, en este caso de competencias productivas, surgió luego del destacado desempeño de las productoras locales en la primera tanda de concursos del Consejo Asesor del SATVD-T, que conformaron Córdoba Produce, un colectivo para la comercialización de series de TV realizadas localmente.

De este modo, puede apreciarse la emergencia de un conjunto de instancias colectivas e institucionales que van acompañando y retroalimentando el desempeño productivo reciente: surgen asociaciones de productores y espacios de gestión de acciones de fortalecimiento de competencias, aparecen nuevos actores colectivos para la distribución y exhibición, así como las instituciones formadoras de mano de obra sostienen el nivel del mercado laboral. En esto reside uno de los más importantes, sino el principal, elemento distintivo del caso cordobés. Si bien en otras localizaciones del interior del país también han surgido –aunque generalmente en menor número– experiencias de construcción colectiva, uno de los elementos característicos del caso cordobés es el activo papel jugado por los productores locales, quienes en algunos casos asumieron costos, riesgos y la responsabilidad del impulso y la ejecución de varias de estas acciones conjuntas (Cine Cordobés y Córdoba Produce son dos ejemplos de ello). En cambio, en las restantes localizaciones del interior los productores audiovisuales tienden a tener un rol más pasivo en materia de acciones colectivas. Estas normalmente incluyen como actores privilegiados o principales articuladores a instituciones públicas,

24 La información secundaria también confirma que como producto de la colaboración entre el INCAA y el Gobierno de la Provincia se concretaron más de veinte clínicas de capacitación en diversas áreas, con visitas de realizadores y productores de otras provincias.

especialmente universidades y secretarías de cultura, o tienen objetivos mucho más limitados en lo referido a generación de condiciones que favorecen el aprendizaje y la consolidación de competencias, como pueden ser los acuerdos entre canales, productoras y sindicatos, o asociaciones empresariales o profesionales, para la producción y emisión de determinados programas de TV.

VI. Conclusiones y comentarios finales

El propósito de este artículo fue dar cuenta de la interacción entre las esferas productiva e institucional de la actividad audiovisual y cinematográfica, en un período con un particular buen desempeño de la industria cordobesa.

En importante medida, esta *performance* reciente es reflejo de una realidad nacional y, en algunos aspectos, internacional. Así, por ejemplo, las leyes de Cine (1994) y de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), al generar nuevos instrumentos de financiamiento, crear nueva demanda e impulsar la desconcentración de la producción, estimularon la producción en todo el país. A su vez, el desarrollo tecnológico, especialmente en materia digital y en las comunicaciones, al reducir sensiblemente los costos de equipamiento y de transmisión, también jugó un importante papel en el mismo sentido.

Pero iguales o muy parecidas condiciones externas, por más importantes que sean en términos de incentivos y de costos de producción, no necesariamente tienen similares efectos sobre tejidos productivos diferentes. La capacidad de los productores audiovisuales de aprovechar los beneficios implícitos en las nuevas legislaciones sobre producción cinematográfica y televisiva es altamente dependiente de sus competencias tecnológicas y productivas. No todos

los productores, y por ende, no todas las localizaciones, están en condiciones de aprovechar las nuevas oportunidades. Por ejemplo, los productores audiovisuales de Buenos Aires se beneficiaron del mayor financiamiento brindado por el INCAA prácticamente a partir de la misma sanción de la Ley de Cine, lo que se materializó en un importante aumento en la producción de largometrajes a partir de 1995. En cambio, en Córdoba pasaron más de diez años antes de sentirse los efectos benéficos de la citada ley. Ello fue debido a que hasta el 2007 las productoras audiovisuales cordobesas, salvo algún caso excepcional, no reunían un conjunto de condiciones mínimas —productivas, tecnológicas y organizativas—, requeridas para acceder al financiamiento estatal.

Si bien no es un objetivo del artículo realizar un análisis comparativo del sector audiovisual entre distintas localizaciones del país, vale la pena destacar que en la explicación del desempeño de cada región tienen un papel crucial tanto las competencias y capacidades acumuladas por los productores audiovisuales en esa localización, como las características y modalidades de las interacciones entre agentes. En el caso de Córdoba, la amplia y variada disponibilidad de recursos humanos calificados provenientes de la universidad y de otras instituciones educativas y la temprana inserción de muchos de ellos en un mercado publicitario relativamente exigente fueron consolidando una base de habilidades y competencias, que con el paso del tiempo permitió la formación de una masa crítica de productores, directores y guionistas que, a su vez, posibilitó encarar proyectos más ambiciosos y exigentes.

En este proceso de acumulación de competencias, las instituciones y las instancias de acción colectiva también tuvieron un papel importante. La existencia de una adecuada red productiva (desde proveedores de servicios y

equipamiento hasta canales de televisión demandantes de productos), de importantes instituciones formadoras de recursos humanos en diversas áreas que responden a las necesidades locales, de espacios de representación colectiva (APAC y PRAC) y de socialización de competencias (Cine Cordobés, Córdoba Produce, Nodo Córdoba), incluso de algunos espacios de exhibición con predisposición a colaborar con la difusión local, permitieron el fortalecimiento de habilidades, promovieron la circulación del conocimiento al interior del espacio local y facilitaron la búsqueda de soluciones colectivas ante problemas comunes al conjunto.

Bibliografía

- Ancori, B., Bureth, A. y Cohendet, P. (2000). "The economics of knowledge: the debate about codification and tacit knowledge". En *Industrial and Corporate Change*, Vol. 9, núm. 2, pp. 255-87.
- Barnes, C., Borello, J. y Pérez Llahí, A. (2011). "Formas de organización de la producción, la distribución y el consumo cinematográfico en la Argentina", *XVI Reunión Anual de la Red Pymes Mercosur, Concepción del Uruguay*.
- Bassett, K., Griffiths, R. y Smith, I. (2002). "Cultural industries, cultural clusters and the city: the example of natural history film-making in Bristol". En *Geoforum*, vol. 33, núm. 2, pp. 165-77.
- Cáceres, A. y Cáceres, C. (2012). "El cine ha muerto. ¡Larga vida al cine! El Plan de Fomento del INCAA ante el desarrollo de la tecnología HD". En *Toma Uno*, núm. 1, pp. 177-90.
- CIFT (1998). *Creative Industries Mapping Document*, Londres, Creative Industries Task Force, Department of Culture, Media and Sport.
- Clare, K. (2013). "The essential role of place within the creative industries: Boundaries, networks and play". En *Cities*, vol. 34, pp. 52-57.
- Cowan, R., David, P. y Foray, D. (2000). "The explicit economics of knowledge codification and tacitness". En *Industrial and Corporate Change*, vol. 9, núm. 2, pp. 211-53.

- González, L. y Borello, J. (2012). "Características de la producción audiovisual en la Argentina: Resultados de una encuesta reciente a productoras". En *Imagofagia*, núm. 6, octubre de 2012.
- Lall, S. (1995). "The creation of comparative advantage: the role of industrial policy". En Irfal ul Haque (ed.), *Trade, Technology and International Competitiveness*. Washington DC, EDI Development Series WB.
- Lundvall, B. (ed.) (1992). *National Systems of Innovation: towards a theory of innovation and interactive learning*. Londres, Printer.
- ____ y Johnson, B. (1994). "The learning economy". En *Journal of Industry Studies*, vol. 1, núm. 2, pp. 23-42.
- Morero, H. (2010). "Sistemas de innovación y competitividad de las empresas". En *Astrolabio-Nueva Época*, núm. 5, pp. 185-200.
- Nelson, R. (1994). "The co-evolution of technology, industrial structure, and supporting institutions". En *Industrial and Corporate Change*, vol. 3, núm. 1, pp. 47-63.
- ____ y Winter, S. (1982). *An evolutionary theory of economic change*. Cambridge, MA y Londres, Belknap Press.
- Nonaka, I. y Takeuchi, H. (1995). *The knowledge-creating company: How Japanese companies create the dynamics of innovation*. Nueva York, Oxford University Press.
- Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. Chicago, University of Chicago Press.
- Saénz, S. (2004). *Cine en Córdoba: Catálogo de la producción cinematográfica (1915-2000)*. Córdoba, Ferreyra.
- Scott, A. (1997). "The cultural economy of cities". En *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 21, núm. 2, pp. 323-339.
- ____. (2000). *The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries*. California, Sage.
- Sorrentino, P. (2003). *Proceso de reconversión de los SRT en el nuevo escenario tecnológico. Propuestas para el desarrollo de la industria audiovisual de Córdoba*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Yin, R. (2009). *Case study research: Design and methods*. California, Sage.

Capítulo 11

“Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”

Renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966)*

Valentina Velázquez-Zvierkova

Introducción

A mediados de los años sesenta, durante el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz, el cine mexicano se encontraba en crisis, generada por diversas causas, entre ellas, el estancamiento de la industria del cine nacional, la proliferación de la televisión y el predominio de Hollywood en los mercados extranjeros que acabó acaparando a la clase media mexicana. La producción nacional había decaído en calidad, y quedaba ya en el pasado la etapa gloriosa de la Época de Oro (aproximadamente de 1935 a 1955), saturando la cartelera con filmes de corte popular como los de los cómicos Viruta y Capulina, el galán Mauricio Garcés y el luchador enmascarado El Santo, mientras que la televisión ofrecía programación de entretenimiento y telenovelas que resultaban más atractivas en su competencia con el cine. El público de clase media, por su parte, gravitó hacia el cine de

* Publicado en el núm. 9 de *Imagofagia*, abril de 2014.

Hollywood y a las vanguardias del cine internacional ofrecidas en los cineclubes, en esta era mundial de transformaciones político-sociales y renovación cinematográfica.

En un intento por recuperar estos mercados, el cine nacional se abre ante la posibilidad de renovación y permite la participación de una generación nueva de cineastas y técnicos que generará, si bien en números modestos, un nuevo cine a partir de la experimentación formal y conceptual. En este cine, denominado “de transición” (aproximadamente de 1958 a 1969), sobresalen directores veteranos que comenzaron sus carreras durante la Época dorada: Ismael Rodríguez, Roberto Galvadón, ambos con una visión estética y conceptual ya reconocida, y Buñuel, quien dejó un importante legado a la filmografía mexicana.¹ Asimismo, Eduardo de la Vega Alfaro sugiere que “[e]n un intento por salvar el naufragio, el cine nacional comenzó a abrir sus puertas a una nueva generación de cineastas, técnicos y actores, esto con la esperanza que la renovación temática atrajera a los sectores de la clase media” (De la Vega Alfaro, 2010: n.p.). Dentro de este contexto se destacan los directores Luis Alcoriza, René Cardona, Jr., Rubén Gámez, Jomi García Ascot, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Alberto Isaac, Alejandro Jodorowsky, Leobardo López Aretche, Arturo Ripstein, Carlos Enrique Taboada, Carlos Velo y Sergio Véjar. Adicionalmente, debuta como director José Bolaños, como parte de esta generación con *La soldadera* (1966) y más adelante dirige: *Arde baby, arde* (1975), *Que esperen los viejos* (1976, cortometraje documental), *Pedro Páramo* (1978) y *Naná* (1985).

1 En esta época de transición los aportes más destacables de Rodríguez son: *La Cucaracha* (1958), *Los hermanos Del Hierro* (1961); de Galvadón: *Macario* (1959) y *El gallo de oro* (1964); y de Buñuel: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964).

La soldadera de José Bolaños, estrenada en 1966, queda inscrita entre las producciones del llamado cine de transición. Sin ídolos de bronce o ímpetus nacionalistas, u otros lugares comunes tan prevalecientes en el cine nacional anterior, este film se enfoca en la lucha popular, intentando alejarse del discurso ya vacío y desgastado de las producciones comerciales del cine de la Revolución e intenta renovar la representación de la guerra desprendiéndose de las fórmulas narrativas y formales que acompañaron al melodrama revolucionario por más de tres décadas (Guerrero, 2012: 44).² Según opina Felipe Cazals: “[Bolaños] concibe un filme que desconcierta, al proponer un paisaje humano distinto al obligado arquetipo de la tropa revolucionaria y sus mujeres” (Cazals, 2010: 91). De esta forma, *La soldadera* intenta dejar atrás el heroísmo hiper-masculino y el drama excesivo (aunque no logra superarlo del todo) y se propone explorar de manera documental y con un toque intimista la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana. Sin duda, su aporte más importante es la desmitificación de los estereotipos de la soldadera que anteriormente saturaban el imaginario nacional, generados por los subgéneros revolucionarios, el melodrama principalmente. Este trabajo, por tanto, examina la propuesta renovadora de la representación de la Revolución desde la óptica de uno de los autores del cine de transición, deteniéndose en sus aspectos formales y temáticos, para lo cual se enfoca en la figura simbólica de la soldadera en sus diferentes dimensiones, principalmente en su concepción como personaje proveniente de la clase media provinciana.

2 Stephany Slaughter identifica *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara, 1937) como la primera película del cine de la Revolución mexicana con una soldadera en el papel protagónico (Slaughter, 2010: 424).



Figura 1. Tarjeta promocional de *La soldadera* (1966).

Orígenes e inspiración

La trama de *La soldadera* es sencilla: el film sigue la trayectoria de Lázara (Silvia Pinal), una mujer recién casada que se une voluntariamente a la Revolución cuando su esposo es reclutado por la leva federal. Juan (Narciso Busquets) muere en el primer combate y Lázara debe unirse a los revolucionarios villistas comandados por el general Nicolás (Jaime Fernández), quien la reclama como su nueva mujer. Sin mayor preámbulo, le ordena: “No te quedes ahí parada y búscate algo que comer”. Lázara convive con las demás mujeres del campamento y aprende a adaptarse a las realidades de la guerra. Cuando comprende que el retorno a la casa del padre –al pasado– ya es un hecho imposible, Lázara se resigna y viaja hacia la capital donde espera encontrar la casa

propia que tanto anhela, al lado de un tercer acompañante/ pareja a la muerte de Nicolás.

El film está basado libremente en la crónica del periodista norteamericano John Reed, *México Insurgente* (1914), del que adapta algunos personajes, pasajes e incluso diálogos. El libro narra las vivencias y observaciones del joven periodista durante su visita a México (a partir de 1913) en plena Revolución, su paso por el norte del país y su eventual participación en la guerra. “Y como a unos cien metros atrás de [Gil] corrían dos hombres oscuros [...]. Dispararon otra vez. Una bala zumbó por mi cabeza”, anota Reed. La mirada de Reed se posa en ambientes opuestos: convive con la tropa en los campamentos del desierto así como con Villa y sus hombres, y posteriormente se reúne con Carranza, es decir, observa de cerca tanto a los más vulnerables –tropas, peones y soldaderas–, como a la máxima autoridad militar y política del norte.

El libro de Reed, de estilo documental y mirada objetiva, está salpicado de anécdotas personales y diálogos que le otorgan a su crónica una dimensión humana y que producen un mayor acercamiento a los hechos y personajes de la Revolución. Tal parece ser el cometido de *La soldadera* en que predomina la calidad casi documental en el film mientras sigue de cerca las experiencias y observaciones descritas por Reed, otorgando a “la bola” el protagonismo en la guerra, por tanto excluyendo a los personajes de los grandes héroes revolucionarios para enfocarse en las tropas. Asimismo, Bolaños posiciona el conflicto armado al centro de la narrativa en vez de usarlo como telón de fondo, como era ya la tendencia del cine de la Revolución.

La crítica coincide en que la segunda fuente de inspiración para Bolaños es el proyecto de Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* (1930-1979), cuyo capítulo “Soldadera” fue el único que quedó sin filmar después de que el director soviético

y el escritor norteamericano Upton Sinclair desistieran de terminar el proyecto (De los Reyes, 2010: 169). El film de Eisenstein tuvo un fuerte impacto en la estética cinematográfica mexicana en la que se destacan su representación de los paisajes nacionales, el cielo mexicano con el peculiar dramatismo de las nubes, y el relieve de las raíces indígenas presentes en la cultura e historia de México. A su vez, *iQue viva México!* se nutrió de obras de la plástica y las artes visuales mexicanas: muralismo, grabado y fotografía –Diego Rivera, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Casasola–, y paralelamente, fueron varias las obras literarias las que inspiraron la creación del proyecto del director soviético, entre las que se destacan, según deduce Aurelio de los Reyes de una revisión en la biblioteca de Eisenstein, *Ahí viene Pancho Villa* (1930) de Louis Stevens, *Los de abajo* de Azuela (1916), *Ídolos tras los altares* (1929) de Anita Benner, *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán y *México Insurgente* de John Reed (De los Reyes, 2010: 170-173). Es este último el que presenta los mayores ejemplos de intertextualidad en el capítulo “Soldadera” y que a su vez presenta varios puntos de contacto con el film de Bolaños. A pesar de que Eisenstein no rodó este capítulo en *iQue viva México!*, sus planes quedaron registrados en un borrador de ocho páginas para el guion, a la vez que dejó un buen número de notas y un libro de memorias (*Yo. Memorias inmorales*, 1948) en los que discute el desarrollo del capítulo.

Las tres obras –*México insurgente*, *iQue viva México!* y *La soldadera*– presentan varios elementos en común: personajes, imágenes y episodios que la crítica ya ha discutido (De los Reyes, Slaughter). Pero entre las diferencias principales de estos proyectos, quizás el más fundamental sea el propósito para la construcción de las soldaderas para cada obra. Reed incluye la descripción y voces de varias mujeres del pueblo (Isabel, Luisa, Carmencita, Juana y otras que quedan

anónimas) que ofrecen una justificación de sus vidas y su rol en la Revolución. Sin embargo, para Eisenstein estas mujeres forman una amalgama en la figura de Pancha, quien tiene una función heroica y triunfalista en la Revolución. Eisenstein comenta sobre su soldadera:

The story "Soldadera" will be one of the Revolution but the Revolution will be used only as a background. The soldadera's love and sacrifice for the soldier she serves, with her changing psychology, will be the main theme. The triumph [sic] of the revolution with subsequent celebration thereof, and the womans [sic] emancipation and final happiness, will end the story. (De los Reyes, 2010: 195)³

Para Bolaños, en cambio, Lázara es una más de las mujeres de la bola, se confunde con el resto y es el conjunto lo que las hace heroicas. El director señala:

Sucede que yo no haría una epopeya; que nunca trataría épicamente un tema guerrero. Porque me parece que la guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa... todo. En el último de los casos quien representa la unidad familiar es la mujer. A ellas no les importan las guerras, para ellas es simplemente el caos. (Bolaños en García Riera, 1994: vol. 13: 19)

3 El cuento "Soldadera" será sobre la Revolución, pero la Revolución será usada solo como fondo. El amor y el sacrificio de la soldadera por el soldado al que ella sirve, con su psicología cambiante, será el tema principal. El triunfo de la revolución con la consecuente celebración a partir de ella, y la emancipación de la mujer y la felicidad al final, concluirán la historia (traducción mía). El original es una sinopsis que hizo Eisenstein para Upton Sinclair en inglés (y de ahí los errores lingüísticos que tiene).

Estilo documental

Las innovaciones formales y temáticas del film son varias, entre las que se destacan principalmente la perspectiva documental del film, el estilo minimalista y el potencial intertextual del film. Al respecto de su calidad documental, el film patentiza la vida en los campamentos/comunidades de los revolucionarios y en particular la participación de las mujeres, como anteriormente se ha discutido. Cabe señalar que el cine de transición retoma una tradición del cine documental mexicano nacido en el periodo silente y que se desarrolló con mucho éxito durante la Revolución. Entre los documentales más notables de este cine se destacan: *¡Torero!* (Carlos Velo, 1956), *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965), *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968), y el mismo Bolaños produciría posteriormente un cortometraje documental: *Que esperen los viejos* (1976).

La actriz Silvia Pinal recordó en rueda de prensa en el 2010, que en una ocasión el legendario director Luis Buñuel le había recomendado a Bolaños recortar el film; con esto, “lo hubiera convertido [...] en uno de los mejores documentales acerca de la Revolución Mexicana” (Notimex, 2010: n.p.). El consejo fue ignorado por el joven director, sin embargo, los escasos 85 minutos de duración del film revelan su hibridez de género: entre documental y cine de narrativa, acaso siguiendo el mismo afán de Reed de documentar objetivamente la Revolución a la vez aprovecha el intimismo del relato personal. Después de todo, “ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores”, nos dice Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá: 2003: 18).



Figura 2. Silvia Pinal y Narciso Busquets en *La soldadera* (1966).

Realizada en blanco y negro, *La soldadera* se posiciona fuera de su época, en el pasado que le permite dialogar con el cine original de la Revolución, el que registra e informa. Así como en el cine documental, la mirada objetiva de la cámara sigue de cerca a las soldaderas como protagonistas, sin descuidar el equilibrio entre el drama personal y la documentación, y aprovecha los efectos del polvo y el humo, el calor del desierto y el vaivén de los trenes, elementos que le dan al film una calidad rulfiana en su intento de representar el campo mexicano: el calor, la desolación y el sentimiento de desesperanza. La finalidad del film de Bolaños es de reconstruir y documentar. Y si bien se abstiene de reconstruir los acontecimientos que registra la historia oficial (mediatizada a través del cine comercial), sí reconstituye las experiencias del pueblo en la guerra a través de su narrativa y de la experimentación formal.

Paranaguá señala que “el documental, como todo el cine, es una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas variables según las circunstancias” (Paranaguá: 2003: 14-15). En *La soldadera* no hay montajes de imágenes de archivo, favorecidas por los documentalistas de la época, Bolaños en cambio opta por el realismo de las labores de la vida cotidiana mediante las escenas del cuidado doméstico, de las marchas y hasta del saqueo. Tampoco hay un narrador, y de hecho, la narrativa se presenta desde el punto de vista de la protagonista, problematizando así la cuestión de la objetividad. Sin embargo, Lázara, como el resto de las mujeres, no solo es partícipe sino también observadora. Lázara pregunta: “¿Y usted por qué pelea?” En este sentido, Bolaños acude a una de las técnicas narrativas del documental contemporáneo: la entrevista. El diálogo es mínimo en la cinta, pero los personajes preguntan, responden y explican:

Juan: ¿Qué hacemos en este lugar? [...]

Juan: ¿Quiénes son los revolucionarios?

Soldado: Son villistas y matan a todos, que por vengar la muerte de un tal señor

Madero. Quesque les prometió las tierras y andan muy enojados.

Juan: ¿Y por qué peleamos?

Soldado: Eso yo no lo sé. Yo siempre he sido soldado del gobierno. [...]

Soldado: ¿Tienes miedo?

Juan: *Asiente*. ¿Y usted?

Soldado: Sí, mucho miedo.

Minimalismo

El minimalismo en el estilo del film forma parte de la innovación formal, de corte vanguardista. El diálogo, por ejemplo, es mínimo y simbólico:

Isidro: Villa

Hombre: Carranza

Nicolás: Zapata

Isidro: No, Villa.

Nicolás: Villa y Zapata. Tenemos que esperar.

Hombre: Yo estoy listo

Nicolás: Hay que saber esperar. [...]

Nicolás: Villa y Zapata. Zapata y Villa. Para eso nos levantamos en armas.

Isidro: Está bien, esperamos.

El diálogo mínimo evita los grandes discursos grandilocuentes de la época anterior, como en las cintas de Emilio "Indio" Fernández, de las cuales *Enamorada* (1946) y *Maclovía* (1948) son magníficos ejemplos del didactismo

que fue moldeando el cine nacional de la Época de Oro. De igual forma, la música está casi ausente en *La soldadera*. Los sonidos más recurrentes son las pisadas sobre la tierra y el silbato del tren. Queda excluida de la producción la música extradiegética que anteriormente indicaba al público los momentos en que había que llorar o reír; en cambio la música, compuesta por Raúl Lavista, acompaña únicamente una secuencia, un *flashback* que narra la evolución del enamoramiento entre Lázara y Juan y que culmina con el baile de la boda. El resto de la música en el film corresponde a su vez a la acción diegética pero no se utiliza con el fin de provocar la reacción del público. Por último, el film excluye a los corridos, presentes en casi todos los films de la Revolución.

El minimalismo de Bolaños aprovecha asimismo la fracturación de la narración, presentada en fragmentos y saltos que el público debe encargarse de hilar, así como debe de rellenar o imaginar las partes faltantes para integrarlas y completar la narración. *La soldadera* ofrece un marcado contraste con el cine clásico que procuraba dar alcance de su mensaje a un público heterogéneo por medio de una narrativa lineal y coherente, ofreciendo transiciones claras y diálogos que lo aclaraban todo. Por medio de *flashbacks*, sueños y secuencias aparentemente inconexas, el film refuerza el impacto de la temporalidad de la guerra. La guerra avanza y la tropa no sabe cómo progresa; la única progresión evidente es el deterioro físico de Lázara y los tiempos naturales de su maternidad. Las escenas iniciales y al final del film usan dos secuencias similares del tren en movimiento. En ambas, aparecen los revolucionarios montados sobre la locomotora, creando imágenes reminiscentes de las fotografías del Archivo Casasola y que funcionan para enmarcar la narración y enfatizar la circularidad de la trama.

Asimismo, el film encuentra un equilibrio entre lo sintético (simbólico y metafórico) y el detalle nítido en que se

enfocan los encuadres y que desfilan lentamente frente a la cámara, como si lo cotidiano transcurriera frente a un tiempo paralizado por la guerra. El film presenta una cantidad de planos-secuencia, de tiempos muertos donde apenas si sucede algo. Uno de los planos-secuencia más desgarradores es cuando Lázara regresa a la estación de tren de Bernal donde espera encontrar la casa familiar, pero al encontrar la estación en ruinas y la casa quemada hasta los cimientos, se sienta a llorar al lado de las vías del tren. La secuencia dura casi seis minutos y da una vuelta completa en torno a la figura de Lázara que regresa al tren desesperanzada. El giro de la cámara es simbólico, marcando el giro decisivo en la historia de Lázara cuando comprende que debe avanzar y que el pasado ya no existe.

La magnífica fotografía de Alex Phillips presenta paisajes del campo norteño mediante largos planos abiertos que minimizan la figura humana y que le otorgan otra dimensión y dramatismo a la desolación del paisaje desértico pero que a la vez ofrece una perspectiva nueva sobre el espacio en donde toma lugar la lucha armada, así como las distancias que debe recorrer la tropa sobre el tren. La integración del paisaje en el film marca asimismo un corte con el cine de estudio de la época anterior en donde muchas de las escenas que requerían de exteriores utilizaban *sets* o incluso paneles que simulaban el espacio exterior y que desde luego delataban su artificialidad.

Tipos y estereotipos de las soldaderas

Además de sus innovaciones técnicas en *La soldadera*, Bolaños incorpora algunas propuestas conceptuales a la manera de recrear la figura de las soldaderas. Tanto en el cine como en la literatura y la plástica, la soldadera ha sido

objeto de mitificación “debido a su naturaleza simple y maleable”, según comenta María Teresa Martínez-Ortiz (2010: 16). Basta con ver los retratos del Archivo Casasola para ilustrar el romanticismo asignado a la figura de la soldadera. El cine de transición hereda del cine comercial de la época dorada los estereotipos de las soldaderas, delineados durante casi tres décadas. De marcada agenda nacionalista, este cine por lo general ofrecía representaciones problemáticas de las mujeres que participaron durante la Revolución.

En estas narrativas, las mujeres generalmente corresponden a uno de dos modelos: la mujer abnegada que seguía a su hombre a la lucha armada, es decir, las Adelitas o Valentinas que reafirmaban el rol subordinado de la mujer en la nueva sociedad posrevolucionaria. Constituían también parte del repertorio del folclore mexicano y eran altavoces del nacionalismo vacío, que transmitían a través del didacticismo o del aleccionamiento moral. El segundo tipo era el de las hembras masculinizadas, como fue el caso de los personajes protagonizados por María Félix, la “soldadera de lujo” del cine nacional” (De la Vega Alfaro, 2010: n.p.).⁴ En estos roles, las mujeres fuertes acababan solas o sometidas por los hombres. Quizás la única excepción de un personaje femenino que vive fuera las convenciones genéricas sea Angustias Farrera en la adaptación de la directora Matilde Landeta, *La Negra Angustias* (1950).⁵

4 La filmografía de María Félix como soldadera es: *La Escondida* (Roberto Galvadón, 1955), *Café Colón* (Benito Alazraki, 1958), *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) –guion escrito por el propio José Bolaños–, *Juana Callo* (Miguel Zacarías, 1960), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1962), *La Valentina* (Rogelio González, 1965) y *La generala* (Juan Ibáñez, 1970).

5 No pretendo establecer en este espacio un muestrario de las representaciones míticas de las soldaderas en el cine mexicano o de las representaciones más problemáticas para la crítica feminista, puesto que ya se han realizado muy valiosos estudios sobre este tema. Entre ellos se destacan: *Soldaderas en el ejército: Mito e historia* (Elizabeth Salas, 1990), “El género en el cine de la Revolución Mexicana” (Eli Bartra, 1999), “Adelitas y coronelas” (Stephany Slaughter, 2010) y “La revolucionaria en el cine mexicano” (María Consuelo Guerrero, 2012), por nombrar algunos.

La soldadera establece una colectividad de mujeres a la vez que desmitifica los modelos más reconocibles por el público. Su representación de estas mujeres también resulta más realista y personal al reconocer y colocar en primer plano su protagonismo en la guerra. Salas sugiere que “[t]he good parts of the film deal with the camp and march scenes, where the women are depicted as individuals with different personalities” (Salas, 1990: 101).⁶ El film de Bolaños a la vez recrea modelos muy reconocidos en el imaginario popular y aporta un tipo adicional dentro de este mosaico de soldaderas, que es el de Lázara, la protagonista de clase media de *La soldadera*.

El rol más fundamental de la soldadera, según Elizabeth Salas en su magnífica genealogía, *Soldaderas en el ejército: Mito e historia* (1990), era encontrar y preparar la comida: “Soldiers often referred to the soldaderas’ food-gathering abilities. [...] Soldaderas often took food, water and ammunition to the soldiers during the battle. [...] Such actions often ended fatally, as many women died” (Salas, 1990: 43-44).⁷ Asimismo, el caos y la brutalidad de la guerra recaen doblemente sobre ellas puesto que deben soportar los rigores de la lucha armada, y adicionalmente la carga de las labores domésticas. En este punto, John Reed coincide en sus observaciones sobre el rol de las soldaderas y de las vicisitudes que la guerra acarreo para ellas. En *México Insurgente*, una soldadera, joven madre, anónima, narra cómo llega a la Revolución. Bolaños toma este personaje y en *La soldadera* lo convierte en Victoria (Aurora Clavel), quien relata la misma historia casi *verbatim*:

6 “Las partes buenas del film tienen que ver con el campamento y las escenas de las marchas, donde las mujeres eran representadas como individuos con diferentes personalidades” (traducción mía).

7 “Los soldados con frecuencia se referían a las habilidades de las soldaderas para conseguir alimentos. Las soldaderas con frecuencia llevaban comida, agua y municiones a los soldados durante la batalla. Estas acciones con frecuencia terminaban en una fatalidad, dado que muchas mujeres murieron” (traducción mía).

No, la guerra no se hizo para las mujeres. [...] [P]a'luego no saber si están vivos o muertos. Me acuerdo una mañana antes de amanecer cuando Félix me llamó y me dijo: “Ven, vamos a pelear porque hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”. [...] Y yo dije: “¿Por qué debo ir yo también? Félix me contestó: “¿Debo de morirme de hambre entonces? ¿Quién me hará las tortillas si no es mi mujer?”

El “buen Pancho Madero” delata aquí la ignorancia del pueblo de los ideales de la Revolución y que sigue a la bola obedeciendo más al instinto que a un orden ideológico. Las mujeres, como en el caso de Victoria, siguen a sus maridos, cuidan de ellos, paren sus hijos en el desierto, más por falta de opciones que por impulso patrioterero.

Las hembras malas

Una de las ideas recurrentes (y equívocas) sobre las soldaderas como grupo más o menos homogéneo, es el de la soldadera como prostituta. Existe un buen número de representaciones literarias, fílmicas e incluso en la plástica, que enfatizan la promiscuidad de las soldaderas. Según indica Elena Poniatowska, “José Clemente Orozco pintó a las soldaderas en forma despectiva y caricaturesca, borrachas, el rebozo caído, desaliñadas y fodongas al lado de sus hombres muy bien uniformados, viva imagen de la Pintada” (Poniatowska, 2009: 24).⁸ La sexualidad es un elemento debatible que ha merecido la atención de la crítica, la historia y la literatura, puesto que a menudo se discute el sometimiento sexual de las mujeres (*Los de abajo*, *La Negra*

8 Se refiere a la Pintada, uno de los personajes femeninos de *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Angustias) durante la revolución. Poniatowska señala al respecto: “A las mujeres robadas o violadas, prácticamente no les quedaba de otra que convertirse en soldaderas. Era común leer en los periódicos sobre mujeres amarradas en ancas cuyos gritos se escuchaban en los pueblos porque los revolucionarios pasaban con ellas a galope tendido. Las malas lenguas dicen que algunas mujeres gritaban de placer” (Poniatowska, 2009: 15).



Figura 3. Pedro Armendáriz, Jr. y Sonia Infante en *La soldadera* (1966).

Reed también hace alusión a la ligereza de las soldaderas, e incluso hace alarde de ser elegido por Elizabetta, una soldadera que al igual que Lázara, acaba de perder a su acompañante y ya debe fungir como compañera de un nuevo hombre. El film de Bolaños explora también, aunque de manera superficial, la presencia de la prostituta en la bola. Se trata de Micaela (Sonia Infante), quien proviene

de “una casa de mala nota”, según explica uno de los soldados federales. El Mayor Castro Virgen intenta matarla cada vez que le dan los ataques de reuma, prefiere verla muerta que dejárselas a los revolucionarios pero finalmente Isidro (Pedro Armendáriz, Jr.) la hace su compañera, no sin las protestas de Micaela: “No creas que soy tuya solo porque me acosté contigo”. El film no intenta corregir ni justificar el rol de Micaela, pero tampoco lo niega. No es víctima de las circunstancias, como el personaje Santa de la novela del mismo título de Federico Gamboa, pero su poder tampoco tiene el alcance ni la intensidad de La Pintada en *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916). Aunque se hace evidente el rechazo de las demás mujeres debido a su sexualidad desbordada, es tolerada por ellas y participa en las tareas domésticas al lado de las demás. Por demás, Micaela parece obedecer a su propio impulso sexual –una agencia que logra a través de su sexualidad– y disfruta manipulando los celos de su amante en turno. No es la prostituta de corazón de oro del cine clásico, ya que en Camila no hay redención, pero tampoco castigo.

La mujer soldado

El film de Bolaños trae a colación el modelo quizá más penosamente ignorado por la historia oficial y que apenas si existe en el imaginario nacional: la mujer soldado. Salas comenta sobre la diferencia entre la soldadera y la mujer soldado: “*Female soldiers took on ‘male qualities’ such as decisiveness, domination, and courage, while soldaderas, as true camp followers, stayed behind the lines, cooking and caring for their husbands or lovers*” (Salas, 1990: 73).⁹ El modelo representado

9 “Las mujeres soldado adquirieron “cualidades masculinas” como determinación, dominio y coraje,

por las soldaderas de María Félix por tanto, no se alejan del todo de esta realidad, sin embargo, en estas historias verídicas se problematiza la masculinización de estas mujeres por sus intentos de participar en la lucha y lograr su reconocimiento, más que por el dramatismo generado por las tensiones de género como en las [anti]heroínas de Félix cuya motivación con frecuencia es la auto-defensa o la venganza.



Figura 4. Silvia Pinal y Chavela Vargas en *La soldadera* (1966).

Fueron cuantiosas las mujeres que participaron activamente en los combates, a pesar del rechazo que padecieron en ocasiones, pero muy pocas fueron reconocidas. Salas ilustra un ejemplo en Francisco Villa, quien sentía profunda

mientras que las soldaderas, como verdaderas seguidoras de campamentos, se quedaban tras las líneas cocinando y atendiendo a sus esposos o amantes" (traducción mía).

antipatía por las soldaderas: “*Villa perceived the soldaderas as a burden and as hampering rapid cavalry movements. [...] Because he considered women to be troublemakers, Villa tried to relieve the soldaderas of their function as camp followers*” (Salas, 1990: 46-47).¹⁰ En el film, Ángela (Chabela Vargas) bebe tequila, monta a caballo y sabe pelear a mano limpia. Su identidad andrógina y sus habilidades militares le confieren la libertad de moverse entre los espacios masculinos –como la cantina–, y los femeninos, más íntimos; pero también comparte sus habilidades con las otras mujeres, como enseñarle a Lázara a usar el rifle, o las alecciona: “Ustedes se la pasan lamentándose siempre. Yo no soy mujer de lloriqueos ni dejo que nadie me pisotee. Cuando la tropa se juntó en Ojinaga, yo andaba con Filemón. Y teníamos 21 combates ganados”.

La clase media fue a la Revolución

En contraste con las demás mujeres de la tropa, Lázara, rubia y sentimental –aunque desprovista del histrionismo de las heroínas anteriores– es una mujer provinciana que representa la idea de una clase media, atípica para un público acostumbrado a las representaciones de la clase trabajadora rural en el cine de la Revolución: morenas y típicamente de ostensible origen indígena.¹¹ Resulta interesante la recepción de la crítica en cuanto a la caracterización de Lázara. Emilio García Riera establece que:

10 “Villa percibía a las soldaderas como una carga que obstaculizaba los movimientos de la caballería. Como consideraba a las mujeres alborotadoras, Villa procuraba relevarlas de su función como seguidoras de campamentos” (traducción mía).

11 Me parece importante considerar el “blanqueamiento” del cine y la televisión para mediados de los sesenta, que va desplazando a los personajes morenos hacia roles secundarios o antagonicos. Este “blanqueamiento” en los medios deforma las nociones de la nación mestiza que predominaron justamente a partir de la Revolución.

La soldadera no tiene mucho que ver con *La Cucaracha*, y aún puede advertirse entre una y otra películas una oposición de propósito: si la heroína (María Félix) de la cinta de Rodríguez quiere fundirse con la revolución, aun representarla, la rara soldadera rubia (Silvia Pinal) de Bolaños se pierde en la revolución; lo que quiere no es el triunfo de un ideal, sino encontrar una casa, deseo típico en mujeres de clase baja [*sic*], como lo es ella (García Riera en Cazals, 2010: 95).

Contrariamente, Eli Bartra considera que

[el] guion hace de Lázara un víctima. [...] A Lázara lo único que le importa es su *casita*.¹² [...] A ella le importa un comino la Revolución. [...] Ella solo va de un hombre a otro suspirando por tener una casa y se la pasa llorando la mitad de la película eso sí, con las cartucheras bien puestas” (Bartra, 1999: n.p.).

Pero sería un error reducir el personaje de Lázara por su pasividad y sentimentalismo, como sugiere Bartra, puesto que su concepción no es la misma que los modelos convencionales en el cine. El personaje de Lázara no se destaca por las virtudes típicamente asociadas a las heroínas abnegadas del cine nacional, o la soberbia de las protagonistas de María Félix, es decir, según los dos tipos de representaciones acostumbradas, sino que se confunde con la bola en su resignación ante las realidades de la guerra –cansancio, hambre, violencia, muerte. El film no ofrece gran profundidad en el desarrollo del personaje, limitándose por el minimalismo de su estilo que lo refrena, pero es importante considerar

12 Énfasis original.

que el personaje de Lázara funciona más como símbolo que como propuesta.

Por otro lado, la clase media asume un rol protagónico por medio de Lázara, en contraste con su acostumbrada ausencia en el cine de la Revolución, tradicionalmente concentrado en destacar los dos polos sociales: el heroísmo y las virtudes del campesinado, en oposición a las maldades de la clase hacendada y los federales. Quizás Bolaños tomó esta decisión como un intento de recuperar al público de clase media a través de la identificación de los valores representados en esta cinta. El film presenta una heroína de clase media, portadora de una sensibilidad compartida por el espectador y que resulta contrastante con las campesinas que ella acompaña.

Lázara es portadora de los valores de su clase social, y estos entran en conflicto con el caos de la bola. La escena más emblemática es el saqueo de una mansión, símbolo tangible de la inequidad de clases en México. Haciendo eco (acaso feminizado) a *Los de abajo* de Azuela, las soldaderas irrumpen en esta, cargadas de alimentos y animales que acaban de robar en el pueblo –Lázara ha aprendido a robar y asalta a un hombre en el pueblo robándole su gallina puesto que resiente la escasez de la guerra–. Sin embargo, el asalto a la mansión da pie a una escena de caos y destrucción en que las mujeres dismantelan, rompen, cortan y hacen añicos todos los objetos por igual, desde los símbolos del poder autoritario, como el retrato de Porfirio Díaz, hasta las esculturas, espejos y muebles finos. De igual forma, resulta chocante la mutilación con un cuchillo de los genitales de un desnudo femenino en uno de los cuadros.



Figura 5. Aurora Clavel y Silvia Pinal en *La soldadera* (1966).

La turba animalizada –acompañada de pavos, cerditos y gallinas que acentúan esta animalización– encuentra una oportunidad de catarsis en esta destrucción de objetos representativos de los valores burgueses que estas mujeres parecen no importarles, salvo las joyas (de valor monetario intrínseco), prendas, sombreros de plumas, talcos y maquillajes que se llevan al campamento (quizás como un guiño a la Pintada de *Los de abajo*). Lázara, con una expresión de sorpresa y angustia contrasta en la escena por ser la única que demuestra una sensibilidad hacia la belleza y los objetos de arte e intenta salvar algunos artefactos, al punto de abandonar los alimentos que había “avanzado” para sustituirlos con una estatua estilo griego y otros objetos igualmente inútiles como imprácticos durante la guerra. Su sentimentalismo (o cursilería) se enfatiza por medio de símbolos, como el retrato de una novia cuyo vestido acaricia, acompañada por la

música de la caja musical, una de las pocas excepciones del uso de sonido extradiagético en el film.

Como observa Bartra, Lázara efectivamente carece de una ideología revolucionaria y se presenta como un personaje acrítico, ya que al igual que muchas de las soldaderas que se unen a la Revolución siguiendo a sus esposos, ella va detrás de Juan pero ignora los motivos para la lucha y su atención está puesta más bien en emigrar del campo a la ciudad y en tener una casa propia desde antes del comienzo de la guerra. Su padre le pregunta: “¿Por qué te quieres casar?” A lo que ella responde: “Para tener mi casa... Y porque lo quiero”. Pero es una guerra que toma a su clase (y al país entero) por sorpresa. Cuando la leva federal recluta a Juan de la estación de tren, Lázara protesta: “Pero si nos acabamos de casar. Vamos a nuestra casa”. La joven pareja pierde su pertenencia social al incorporarse a las tropas. La jerarquía dentro del ejército federal (la leva) o del ejército revolucionario (la bola) no corresponde con las divisiones sociales acostumbradas a principios del siglo XX y, por tanto, hay un desfase entre la identidad social de Lázara y Juan en relación al resto de las tropas. Juan y Lázara se ubican en el último peldaño de la jerarquía, junto con el resto de los recién reclutados: campesinos pobres en su mayoría.

En palabras de la actriz Silvia Pinal, quien encarna a Lázara: “Es que ‘La soldadera’ es la historia de una mujer que lo único que anhela, como muchas otras, era tener una casita, un esposo y sus hijos, pero la Revolución le cambió totalmente la vida” (Notimex, 2010: n.p.). El anhelo del espacio doméstico se convierte así en el motor de la narrativa y es en este espacio (y en su búsqueda) en donde se inscribe la reintegración de la nación. Cuando regresa a la casa del padre y la encuentra destruida, quemada hasta los cimientos, los padres asumidos muertos, comprende que ya no hay una vuelta al pasado. En relación a este tema, Bolaños

comenta: “La guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa... todo. En el último de los casos simplemente el caos” (Bolaños en García Riera, 1994: vol. 13: 19). La casa deseada se convierte entonces en un símbolo que le conferirá nuevamente su estatus social y con la cual posiblemente pueda revertir los efectos de la guerra.

El desarraigo de Lázara contrasta con el discurso de Esperanza, la protagonista de *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), sobre las raíces profundas que la atan a la tierra mexicana: “El amor a la tierra es el más grande y terrible de todos los amores. [...] En ella duermen los muertos, mis muertos”. Este sentido de arraigo la lleva a depositar la “esperanza”, reflejado por su propio nombre, en su sitio de origen y de preservar la continuidad de su familia en su tierra. Contrariamente, en otras narrativas del cine mexicano (*Enamorada*, *Maclovía*), la Revolución y la modernidad desatan una migración masiva del campo hacia la capital. En la capital es donde se reintegra la familia mexicana y es el sitio en que se constituye la clase media citadina, cuyas historias componen gran parte del corpus del cine mexicano de la Época de Oro. De esta forma, Lázara abandona la provincia para viajar a la capital. Su decisión y la realidad de la guerra contradicen el discurso de Esperanza y, en cambio, la impulsan a desplazarse hacia otro tipo de futuro en la capital, donde la esperanza se basa para ella en la búsqueda de su casa. A la vez, la casa resulta simbólica en la transición hacia el individualismo característico del medio urbano, y en completa oposición a la continuidad y colectividad que protege Esperanza.

El film concluye con un final abierto, Lázara aborda el tren, convencida de que la llevará a la capital, en donde, según su tercer acompañante, la Revolución tendrá una casita apartada para ella. No sabemos si al cabo de la guerra recibirá su casita o si la Revolución la defraudará a ella como a

miles de mujeres que en la realidad se quedaron sin ninguna compensación. Según indica Salas: “*After the fighting stopped, the army and the government continued their indifference to female veterans. When it came to pensions, the government appeared stingy, ignoring the terrible living conditions suffered by the families of veterans*” (Salas, 1990: 50).¹³ O quizás encontrará la bonanza económica que exhibirá, casi dos décadas más tarde, el personaje de Gertrudis en *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), alejándose de igual forma del discurso revolucionario de justicia e igualdad.

Conclusión

El declive del cine mexicano de la Época de Oro dejó un vacío en el cine nacional de los años sesenta que los nuevos cineastas intentaron llenar durante el llamado cine de transición. Si bien la producción de cine de autor o de cine independiente no es abundante para esta época, la influencia de directores veteranos y la presencia de Buñuel en México ayudaron a propulsar la experimentación formal y temática en esta etapa de estancamiento en el cine comercial para las siguientes generaciones de cineastas.

José Bolaños participó en este cine dentro de diferentes capacidades: guionista, argumentista y director. En *La soldadera*, el único film que dirige en los años sesenta, fue igualmente el único film suyo de éxito comercial y que disfruta de una buena difusión en la actualidad gracias a su transmisión por televisión y su circulación en formato DVD, tanto en México como los Estados Unidos.

13 “Después de terminado el enfrentamiento, el ejército y el gobierno continuaron con su indiferencia ante las mujeres veteranas. En cuanto a sus pensiones, el gobierno parecía tacaño, ignorando las terribles condiciones de vida sufridas por las familias de los veteranos” (traducción mía).

Como parte del proyecto de la renovación del cine, Bolaños acierta en la experimentación formal: replantea la visión documental del cine de la Revolución, maneja el film desde una estética minimalista, pero a la vez entra en diálogo con algunas obras destacadas de la literatura y el cine mexicano. Temáticamente explora, si no nuevas historias, cuando menos la manera de presentarlas tomando en cuenta a su público. Bolaños no pretende hacer una reivindicación de la figura de la soldadera, ni se muestra escéptico ante las representaciones de género en los filmes anteriores que tocaban el mismo tema. Como en los trabajos de Reed y Eisenstein, la soldadera es una mujer más, anónima y sometida a las condiciones de su género. Sin embargo, Bolaños le otorga una subjetividad y una sensibilidad que la hacen más realista y humana, y también más identificable para las clases medias de México que habían dejado de seguir al cine nacional.

Bibliografía

- Arau, A. (Director). (2000). *Como agua para chocolate* [DVD]. Mexico, Miramax.
- Azuela, M. (1995). *Los de abajo: Novela de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, E. (1999). "Faldas y pantalones: el género en el cine de la Revolución Mexicana". En *Film-Historia*, vol. 9, núm. 2 (Invierno), pp. 169-180.
- Bolaños, R. (Dir.). (1966). *La soldadera*. México, Producciones Marte.
- Cazals, F. (2010). "Preámbulo". En Sánchez, F. y García Muñoz, G. (eds.). *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. Ciudad de México, Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De la Vega Alfaro, E. (2010). "La Revolución Mexicana en el imaginario cinematográfico". En *Encuentro de mexicanistas 2010. Educación, Ciencia y Cultura*. Amberes.

- De los Reyes, A. (2010). "Eisenstein y la Revolución mexicana". En Sánchez, F. y García Muñoz, G. (eds.). *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. Ciudad de México, Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Eisenstein, S. (Dir.). (1930-1979). ¡Que viva México! Unión Soviética, Mosfilm.
- Fernández, E. (Dir.). (1943). *Flor Silvestre*. México, Films Mundiales.
- _____. (1946). *Enamorada*. México, Panamerican Films.
- _____. (1948). *Maclovía*. México, Filmex.
- Franco, J. (2004). *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. Ciudad de México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- García Riera, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano 13: 1966-1967*. Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.
- Guerrero, M. C. (2012). "La revolucionaria en el cine mexicano". En *Hispania*, vol. 95, núm. 1 (Marzo): pp. 37-52.
- Landeta, M. (Dir.). (1950). *La Negra Angustias*. México, Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados
- Manzo Robledo, F. (2008). "El acto-espacio como lugar de representación: las mujeres de la Guerra Mexicana en cinema". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 39: En línea: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/guermex.html>> (consulta: 20-01-2013).
- Martínez-Ortiz, M. (2010). "Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana". En *Hispanet Journal*, núm. 3, 1-25. Florida Memorial University.
- Notimex. (2010, 8 dic.). "Bolaños rechazó recortar *La soldadera: Pinal*". *El Universal*. En línea: <<http://www.eluniversal.com.mx>>. (consulta: 20-01-2013).
- Paranaguá, P. A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid, Càtedra.
- Poniatowska, E. (2009). *Las soldaderas*. Ciudad de México, Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Reed, J. (2010). *México Insurgente*. Ciudad de México, Tomo.
- Rulfo, J. (1985). *El llano en llamas*. Madrid, Càtedra.

Salas, Elizabeth. (1990). *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*. Austin, University of Texas Press.

Slaughter, S. (2010), "Adelitas y coronelas: un panorama de las representaciones de la soldadera en el cine de la Revolución mexicana". En Sánchez, F. y García Muñoz, G. (eds.); *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*. México, Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Capítulo 12

Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas*

Luciana Caresani

Mucho falta para que el cine esté en relación con lo real, con el mundo o con lo vivido, como continúa haciéndose que se cree. En principio y ante todo está en relación con lo visual.
(Serge Daney, 2005: 17)



Figura 1. El General Leopoldo Fortunato Galtieri dirigiéndose a la multitud en Plaza de Mayo desde el balcón de la Casa Rosada el 10 de abril de 1982, fuente: Noticiero 60 Minutos (ATC).

* Publicado en el núm. 10 de *Imagofagia*, octubre de 2014.

Introducción

¿Cuáles son las imágenes que configuran la memoria histórica de un pueblo? ¿Qué lugar ocupan el cine y la fotografía durante una guerra y en los años posteriores a ella? En definitiva, cabe plantearse: ¿cuáles son los mecanismos e instancias de legitimación que determinan la persistencia de algunas imágenes de archivo –y no otras– a lo largo del tiempo?

Uno de los acontecimientos que todavía resulta problemático para la constitución de una memoria histórica colectiva en la República Argentina es la guerra de Malvinas, que tuvo lugar entre abril y junio de 1982. Enmarcada bajo la última dictadura militar que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 (autodenominada por sus ejecutores como el “Proceso de Reorganización Nacional”), esta guerra constituyó, a lo largo de sus escasos setenta y cuatro días de combate contra las tropas del Reino Unido, un interesante caso de manipulación de propaganda política y de material de archivo –tanto fotográfico como audiovisual– por parte de los principales medios de comunicación estatales y privados.

Si hay una imagen de archivo clave que ha sido repetida y utilizada en diversos films de nuestra cinematografía nacional es la famosa secuencia en Plaza de Mayo emitida por el noticiero de ATC “60 Minutos” del día 10 de abril de 1982 donde el General Leopoldo Fortunato Galtieri pronuncia, desde el balcón de Casa Rosada frente a una plaza colmada de manifestantes, su famosa frase dirigida a las tropas británicas “Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”.¹ Un dato no menor es que, si bien muchos agitaban

1 “60 minutos” fue el noticiero del canal estatal ATC (Argentina Televisora Color) desde el año 1979, conducido por José Gómez Fuentes, Silvia Fernández Barrios y María Larreta. Con la direc-

fervientemente sus banderas en Plaza de Mayo, pocos días antes se produjo la poco recordada huelga general del 30 de marzo convocada por la CGT (Confederación General del Trabajo) que fue apoyada por los organismos de derechos humanos. Ese rechazo multitudinario a la continuidad de la dictadura militar derivó en una brutal represión que tuvo el saldo de una muerte.

Tal como sostiene Judith Butler, “toda guerra es una guerra sobre los sentidos” (Butler, 2011: 29), ya que sin la alteración de estos sentidos sobre la población ningún Estado podría llevarse adelante. El caso de la guerra de Malvinas es un ejemplo clave donde el periodismo, las imágenes que circularon sobre la guerra, las decisiones narrativas sobre lo que se mostró y lo que se ocultó es lo que reguló el campo sensorial que preparó el terreno epistemológico y afectivo para la guerra y, por lo tanto, formó parte de ella. Los “marcos de guerra” son, siguiendo a la autora, los que organizan esa racionalidad, producen una afectividad para tal fin y delimitan lo pensable (Butler, 2009: 96). Por ello, cuando una vida se convierte en impensable o cuando un pueblo entero se convierte en impensable, hacer la guerra resulta más fácil (Butler, 2011: 24).

De esto se desprende que sostengamos, a modo de hipótesis, que la misma escasez de imágenes fotográficas y

ción periodística de Horacio Larrosa, este programa se convirtió en la principal herramienta de comunicación de las Fuerzas Armadas, especialmente en la guerra de Malvinas. El día 2 de abril de 1982 se transmitió el desembarco y la primera concentración en Plaza de Mayo en apoyo a Leopoldo Fortunato Galtieri, y a partir del 12 de abril, ATC se instaló en Malvinas para transmitir en directo con la cobertura del periodista Nicolás Kasanzew acompañado del camarógrafo Alfredo Lamela. La figura de Kasanzew, quien además escribió crónicas de guerra para la revista *Siete Días*, quedó marcada como “la cara de Malvinas” y como el portavoz del relato oficial de la guerra. En varias declaraciones de los últimos años, el periodista sostuvo que durante la guerra de Malvinas no tenía información de lo que se emitía en el continente, sino que recién al volver con su camarógrafo al país se enteraron de que el noventa por ciento de lo que habían filmado no se mostró o fue destruido.

cinematográficas que documentaron el período en que duró la guerra de Malvinas permitió no sólo establecer marcos de guerra que alteraron los sentidos de la población argentina sobre el conflicto armado a partir de la manipulación de los acontecimientos por parte de los medios de comunicación, sino también instaurar ciertas imágenes simbólicas que determinaron la configuración del imaginario social vinculado a Malvinas. Esto conformará para nuestro trabajo un análisis centrado en el estudio crítico-interpretativo de los diversos usos que se hicieron de las imágenes de archivo en el cine argentino –ficcional y documental– de la última década sobre el conflicto armado del Atlántico Sur. Consideramos que, en nuestro corpus, es en la intervención y en el cuestionamiento de las imágenes de archivo donde las representaciones e interpretaciones del pasado se actualizan y resignifican produciendo nuevos sentidos que hacen estallar los paradigmas de un relato histórico-colectivo cristalizado.

Como mencionamos, para nuestro trabajo hemos elegido cuatro films argentinos (documentales y ficciones) realizados en los últimos diez años. En particular, nos interesa reflexionar sobre el momento histórico posterior a la década de los años noventa –en donde el denominado “fin de las historias y de las ideologías” fue expresado a través del menemismo² y al estallido social del año 2001. En este período, que abarca la última década, ciertos jóvenes cineastas argentinos –integrantes en su mayoría de una nueva generación de realizadores que vivieron la dictadura militar durante su infancia o adolescencia, lo que marca una nueva perspectiva sobre el tema

2 Dicha expresión es conocida en Argentina como el período en que duró la presidencia con dos mandatos consecutivos de Carlos Saúl Menem (entre los años 1989 y 1999), donde se terminó de instaurar el modelo económico neoliberal iniciado con el golpe de Estado de 1976, que derivó en la crisis socio-económica del año 2001 bajo la presidencia de Fernando de la Rúa.

Malvinas– lograron reconfigurar el lugar que ocupan las imágenes de archivo referidas al último gobierno de facto en nuestro país. Dentro de este marco, intentaremos comprender cómo se apropiaron dichos cineastas de un nuevo saber sobre los archivos audiovisuales y fotográficos que circularon en el período en que transcurrió la guerra de Malvinas para permitirnos pensar *por y a través* de estas imágenes.³ Es por ello que los films que hemos elegido para formar parte de nuestro corpus ejemplifican claramente este particular devenir de aquello que compone la historia y la memoria de las imágenes sobre Malvinas. Por otra parte, a lo largo de este último tiempo la producción audiovisual,⁴ teatral y literaria sobre la guerra de Malvinas

3 Una primera limitación para los cineastas y sus equipos de producción que recurren a los fondos que conservan documentos audiovisuales del período de la última dictadura en nuestro país está determinada porque “los canales de televisión fueron los principales productores de material de no ficción durante la dictadura militar. A poco de asumir el poder, las fuerzas armadas se dividieron el control de las emisoras televisivas (...). El Ejército se hizo cargo de Canal 9, la Fuerza Aérea de Canal 11, la Marina de Canal 13 y Canal 7 (...) se dividió entre las tres fuerzas. Con el regreso de la democracia en 1983, los canales recuperaron el control institucional del nuevo gobierno pero los militares se cuidaron de no dejar en sus acervos los (pocos) materiales que pudieran relacionarlos con las más sangrientas acciones del terrorismo de Estado. Sin embargo, estas instituciones almacenaban todavía un repertorio de imágenes y sonidos de los años de plomo bastante más extenso que el identificable en el cine documental venidero. La endémica carencia de políticas públicas en relación con la conservación del patrimonio audiovisual junto con la posterior privatización de Canal 9 (1983) y el remate de los canales 11 y 13 durante el gobierno de Carlos Saúl Menem (1990) acentuó el proceso de pérdida, robo, desmantelamiento y diáspora de la memoria audiovisual iniciado previamente” (Kriger y Piedras 2012: 95).

4 En relación con este aspecto, Ana Amado señala: “En la década del noventa, comenzó a articularse una bibliografía cada vez más amplia que explora el campo cinematográfico argentino desde una perspectiva historiográfica, teórica o crítica, con distintas posiciones respecto de la interpretación de las etapas históricas y políticas del país y, por lo tanto, con argumentos divergentes a la hora de atribuir valores o de sostener juicios estéticos sobre obras y autores que refieren a estas cuestiones. Entre las coincidencias más generalizadas se encuentra la de poner en evidencia los hallazgos artísticos de la nueva generación de cineastas surgida en la segunda mitad de los noventa, a partir de la comparación con aquella que se manifestó durante los años ochenta, juzgada –en bloque, como suelen ser las distribuciones generacionales– negativamente en términos estéticos” (Amado, 2009: 33).

ha aumentado considerablemente con relación a las dos décadas anteriores.

La batalla de las imágenes

Siguiendo un recorrido por el uso y la función que los archivos audiovisuales han tenido en las representaciones documentales desde finales del último gobierno de facto en Argentina hasta la actualidad, investigaciones recientes señalan que “en contadas ocasiones se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que se los suele utilizar con funciones probatorias, indiciales, ilustrativas o evocativas, con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica” (Kriger & Piedras, 2012: 93). Por otra parte, en su análisis del registro televisivo del 2 de abril de 1982 sobre “la Plaza de Galtieri” y la multitud que prestó su apoyo a la guerra de Malvinas, Mirta Varela privilegia el aspecto del color (que prevaleció en la concentración de esa plaza) en tanto elemento significativo para la construcción visual del acontecimiento político que significó la guerra. Es por ello que, según Varela, el celeste y blanco de las banderas argentinas en la Plaza de Mayo permitía homogeneizar a la multitud. Sin embargo, la presencia de unos escasos carteles de tela blanca pintados a mano y firmados por los Reservistas Navales producían “una fisura en la homogeneidad visual, pero, a cambio, incorporaban un supuesto apoyo espontáneo que aludía estilísticamente a aquellos otros consensos que habían estado presentes en esa misma plaza” (Varela, 2013: 282). A su vez, la diversidad de colores en la ropa de los manifestantes –a diferencia de las insignias de los uniformes militares– marca otro punto de quiebre con una plaza de Malvinas “sólo superficialmente homogénea y artificiosamente espontánea” que “resultó la

primera escena de reacción popular construida por la televisión oficial” (*op. cit.*: 283).

Es por ello que se torna necesario juzgar esas imágenes tanto en los medios de comunicación como en films documentales y ficcionales –donde el General Galtieri anuncia con su discurso en Plaza de Mayo el estallido de la guerra de Malvinas– en detrimento de lo que “simbolizan” o por lo que “documentan”. A partir de los aportes de Sylvie Lindeperg, podemos afirmar que la mirada que nosotros tenemos sobre las imágenes de la guerra hoy no pueden a su vez comprenderse sin considerar la distancia temporal que nos separa de ellas. Esto se produce por la conjunción de los nuevos conocimientos históricos y las demandas recientes que se formulan a las imágenes de archivo (Lindeperg, 2009: 62).

A partir de estas contribuciones podemos plantear, en nuestro corpus, que el uso y el análisis de las producciones cinematográficas de estos últimos años sobre las imágenes de archivo referidas a Malvinas nos permite deconstruir el procedimiento de lo “visual” (distinto de la “imagen” que se apoya aún sobre una experiencia de la visión) que Serge Daney define como la verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar– que solo suscita comentarios claros y transparentes:

Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero aun así, no es una imagen. Pienso que la condición *sine qua non* para que haya imagen es la *alteridad*. Todas las culturas hacen algo con este casillero, más o menos vacío, el casillero del “hay otro” (para parafrasear a Lacan). Las guerras se hacen sin duda para que el casillero no tenga, llegado el momento, más que un único ocupante: el enemigo. De este modo es más

simple. [...] Aunque no nos guste mucho la guerra, sabemos que esta forma parte de la ecuación humana y que es una “forma de ver”. (Daney, 2005: 269)

Un buen caso para analizar el rol que los medios de comunicación estatales y privados asumieron durante Malvinas en nuestro país es el documental *Estamos Ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas* (María Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005).⁵ Aquí se presentan testimonios de diversas figuras (desde militares hasta periodistas tales como Luciano Benjamín Menéndez, Mariano Grondona, Eduardo Aliverti, Nicolás Kasanzew, Diego Pérez Andrade, entre otros) junto con material de archivo de la época, incluyendo publicidades, entrevistas a combatientes y publicaciones de prensa gráfica. El acto de intervención sobre las imágenes de archivo presentes en *Estamos Ganando...* está delimitado por marcas enunciativas tales como las voces en *off* de los narradores que hilvanan las imágenes, el orden de las entrevistas entendidas como fuentes a través del procedimiento del montaje o por la banda sonora que refiere al contexto histórico del retorno de la democracia.

Luego de la placa inicial que a modo de epígrafe cita la frase de Jorge Luis Borges “El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender”, las primeras imágenes de archivo que abren el film son las famosas escenas de los discursos de Galtieri frente a Plaza de Mayo el 2 y el 10 de abril de 1982, seguidas por las tapas de revistas del momento (*Gente, Semanario y Somos*) que vaticinaban un aplastante triunfo argentino sobre las tropas inglesas. Como trasfondo sonoro, fragmentos de las canciones *La memoria* de León

5 Este sólido trabajo de investigación formó parte de la tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires) de ambos realizadores.

Gieco y *The great gig in the sky* de Pink Floyd resignifican las imágenes remitiéndonos al dolor producido por la guerra y por el accionar de los regímenes dictatoriales. Una voz en *off* nos señala:

La adhesión de los medios a la causa Malvinas hizo posible los 74 días de ficción periodística. El periodismo no pudo o no quiso escapar a ese sentimiento nacional.

De esta manera, la voz en *off* en tanto instancia enunciativa ya determina su punto de vista ideológico sobre los acontecimientos: la palabra permite actualizar la imagen, lejos de cristalizarla. Pensamos, junto con Michel Chion, que en cualquier magma sonoro, la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor, el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo (Chion, 2004: 17).

Hacia la mitad del film hay un punto de inflexión sobre el lugar que ocuparon las imágenes de archivo durante el conflicto de Malvinas sobre el que nos interesa detenernos. En este fragmento, vemos la filmación de un ataque transmitido desde las islas por el noticiero de ATC. La cámara se mueve constantemente siguiendo el movimiento de los aviones bombarderos en el oscuro cielo mientras se oyen disparos, bombas y el reportero dice “Ahí se mueve el avión atacante, pasa, se pierde a su derecha”. Sobre esta toma se insertan los títulos “El primer ataque” y luego “Primero de mayo en Puerto Argentino”. Allí, irrumpen nuevamente una voz en *off*:

Con el inicio de las primeras hostilidades, la televisión se hizo radio. Sólo los medios oficiales, Télam y ATC, quedaron en las islas. La guerra sin imágenes se trans-

formó en un hecho imaginario, que los operadores de la acción psicológica pudieron reinventar a su antojo.

Luego, la imagen de archivo filmada en el campo de batalla se va diseminando en forma de iris y la pantalla queda en negro. En el plano siguiente vemos el noticiero de ATC “60 Minutos” en que el periodista Víctor Sueiro lee un reporte de guerra en el estudio de televisión. En este fragmento que cierra con un simple iris sobre la imagen, la instancia enunciativa del documental pone en evidencia al archivo audiovisual como una construcción fragmentada de lo real, generando así una nueva metáfora de la ficcionalización que constituyó la guerra de Malvinas. Según Pascal Bonitzer (2007: 69): “lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático –e incluso a veces más–, como lo que tiene lugar en el interior del cuadro”. Siguiendo el análisis de Bonitzer, podemos sostener que tanto en este film como en el resto de nuestro corpus fílmico, la falta de imágenes sobre lo acontecido en Malvinas resulta ser justamente el elemento central que dramatiza el campo visual. Es por ello que en esta visión parcial, las imágenes ausentes cobran mayor sentido y se tornan un elemento imprescindible para poder pensar el estatuto de la representación del campo de batalla. Por su ausencia, ese fuera de campo –que es la imagen del horror, de la violencia y de la muerte– se torna un elemento de gran pregnancia que nos permitiría ampliar nuestro acervo histórico audiovisual sobre Malvinas. En relación al problema estético-político de cómo filmar la muerte, Ana Amado plantea:

Los genocidios, la violencia, la muerte, desafían a la representación cuando se trata de su ocurrencia “real” dentro de la Historia. El margen ético de su registro

para inscribirlos como signos del pasado y conferirles una significación es cada vez más estrecho en relación con la construcción estética que las imágenes mediáticas entregan cotidianamente sobre las variantes interminables de la violencia. (Amado, 2009: 114)

Volviendo al caso de *Estamos ganando...* es interesante destacar que la gran mayoría de los periodistas que estuvieron en Malvinas no eran corresponsales de guerra, y dada la permanente censura de los medios de comunicación al manipular la información, los mismos periodistas empezaron a aplicar, con el correr de los días, la auto-censura no tanto sobre lo que se mostraba sino principalmente sobre lo que se decía de la guerra.⁶ Pese a esto, hacia el final del film hay un elemento que da cuenta de las formas sutiles de sortear la censura y decir lo no dicho por el discurso oficial: una fotografía publicada en la revista *Gente* –que vaticinaba con sus titulares y pies de fotografías la derrota de Inglaterra en los días previos al final de la guerra– muestra a un soldado de nuestro país caminado por las calles de Puerto Argentino. Sin embargo, en la misma fotografía se ve a su izquierda un fusil apoyado contra la pared, señal de que el soldado se había entregado a las tropas inglesas antes de que llegara la rendición oficial. Frente a este ejemplo de manipulación de las fotografías durante la guerra, el periodista Eduardo Rotondo (de la Agencia Bai-Press) reconoce en su entrevista⁷ que si bien

6 Sin embargo, en el bando inglés tuvo lugar un fenómeno novedoso que Susan Sontag denomina la práctica del “periodismo incorporado” que se inició con la cobertura mediática (con censuras por parte del gobierno de Margaret Thatcher) de la campaña británica en las Islas Malvinas en 1982, cuando solo se permitió a dos fotoperiodistas entrar en la zona y se negó el permiso a la transmisión directa por televisión (Sontag, 2003: 78).

7 En la entrevista al periodista Eduardo Rotondo que figura en *Estamos ganando...*, este mismo sostiene: “Me di cuenta de que el manejo de la información había sido totalmente erróneo. Por-

los reporteros trataban de mandar la verdad de lo que ocurría, el manejo de la información por parte de los medios no sólo había sido totalmente erróneo, sino que además los argentinos que permanecieron en el continente no supieron interpretar este tipo de fotografías.

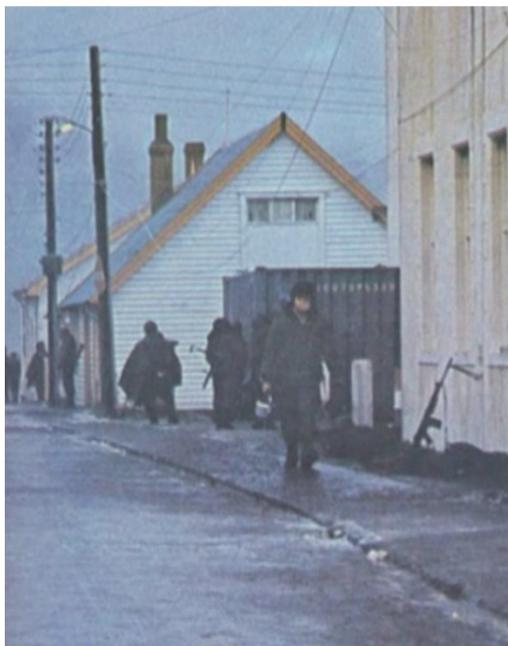


Figura 2. *Estamos Ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas* (María Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005).

que inclusive viendo en la revista *Gente* fotografías, le decía a la gente 'Pero mirá esta foto [del soldado argentino con el fusil apoyado]. ¿Qué ves acá apoyado contra la pared?' 'Y, veo un fusil apoyado'. Bueno, eso te está diciendo que el soldado ya se había entregado antes de rendirse. Había llegado hasta un punto límite donde decía 'Hasta acá llegué'. Si vos ves un fusil apoyado en una pared, te está diciendo que ese soldado se rindió antes de que llegase la rendición. No supieron interpretar. Tengamos en cuenta que estábamos con un gobierno militar, y el gobierno militar no podía decir 'Estamos perdiendo la guerra'. Pero lo que les estábamos tratando de mandar [los periodistas desde Malvinas] era la verdad de lo que ocurría".

El problema que se plantea entonces es, por una parte, la presentación de un indicio ambiguo que por su polise-
mia pudo sortear la censura de los medios gráficos. Por
otra parte, la foto del fusil apoyado desnuda cómo la in-
tervención de los pies de las fotografías sobre las imáge-
nes genera interpretaciones equivocadas. En relación a
este tema, en su estudio sobre las diversas representacio-
nes visuales de la violencia, Susan Sontag sostiene que la
fotografía no puede de por sí ofrecer una interpretación:
necesitamos pies de fotos y análisis escritos que comple-
menten la imagen discreta y puntual (Sontag, 2003: 56).
La imagen solo puede afectarnos, dice Sontag, pero no
ofrecernos una comprensión de lo que vemos. En esto se
sostiene la crítica de Judith Butler, cuya hipótesis se basa
en que la imagen visual, producida según prescripción por
el “periodismo incorporado” (el que se atiene a las exigen-
cias del Estado y del Departamento de Defensa), constru-
ye una interpretación (Butler, 2009: 105). Lo que Sontag
denomina la “conciencia política” está estructurada por
la fotografía, incluso incorporada al marco. Pero, según
Butler, no tenemos necesidad de que se nos ofrezca un pie
de foto o una narrativa cualquiera para entender que un
trasfondo político está siendo explícitamente formulado y
renovado mediante y por el marco. Este funciona como
frontera de la imagen y como estructurador de la imagen.
Además, la imagen está estrechamente relacionada con el
escenario interpretativo en el que operamos. Por ello, la
cuestión para la fotografía bélica es lo que muestra y cómo
muestra lo que muestra. El *cómo* organiza nuestra percep-
ción y nuestro pensamiento: “No es sólo que quien hace la
fotografía y/o quien la mira interprete de manera activa y
deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en
una escena estructuradora de interpretación, una escena
que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que

la mira” (Op. cit.: 101). Es por ello que creemos, junto con Judith Butler, que en el caso de las fotografías que nos llegaron de la guerra de Malvinas –tanto en los meses en que duró el conflicto armado como en los años posteriores– no debe pensarse meramente como imágenes visuales en espera de interpretación, sino que la misma fotografía está interpretando de manera activa, y a veces incluso de manera coercitiva.

El Héroe del Monte Dos Hermanas (Rodrigo Vila, 2011) es otro film documental que narra la historia de Oscar Poltronieri, ex combatiente de Malvinas, en su vuelta a las islas 28 años después del conflicto armado. Se trata del único soldado conscripto en recibir la máxima condecoración militar Argentina “La Cruz de La Nación Argentina al Heroico Valor en Combate” por su hazaña y heroísmo durante la Batalla del Monte Dos Hermanas.

Un recurso novedoso que se articula aquí sobre las imágenes de archivo y sobre las imágenes de combate (imágenes faltantes de las que hay muy poco registro) es la intervención de dibujos animados. En una secuencia destacable, Oscar Poltronieri visita las tumbas de sus compañeros fallecidos en las islas que se hallan en el cementerio argentino de Darwin. La banda sonora acompaña una serie de planos generales del paisaje árido, frío y desolado que rodea al cementerio junto con primeros planos de las flores, rosarios y placas de las tumbas de los argentinos caídos en combate. Luego, vemos al protagonista ingresando solo, lento y cabizbajo al cementerio de Darwin. Presumimos que es su primera llegada al cementerio en este viaje a las islas, y la cámara en mano que sigue sus pasos nos permite ser testigos de esa experiencia personal que es en sí misma un duelo. Poltronieri mira las tumbas de sus compañeros, las atraviesa caminando sin detenerse. Conmocionado, se arrodilla frente a la Virgen de Luján, se

pone de pie y evoca el espíritu de aquellos que ya no están, diciendo:

Hoy estoy acá. Madrecita, cuidá de mis hermanos, Madrecita. Les voy a contar a mis hermanos que fuimos traicionados por nuestros propios argentinos.

La cámara se aleja del protagonista, se oye el sonido extradiagético de un trueno y la imagen documental, intervenida por la técnica de rotoscopía, pasa a la animación.⁸ Incursionan progresivamente en el plano sonoro los cánticos *“Argentina, Argentina”*, *“Lo’ vamo’ a reventar, lo’ vamo’ a reventar”*, *“Y ya lo ve, y ya lo ve, el que no salta es un inglés”* y se oyen los aplausos y ovaciones al General Leopoldo Fortunato Galtieri en Plaza de Mayo el 2 de abril de 1982. A través del pasaje por diversos planos, los dibujos animados muestran en picado a Poltronieri en el cementerio, cada vez más pequeño. Sobre las imágenes de las tumbas se funden de a poco unos puntos, que se convierten en personas que integran la masa que saluda a Galtieri en Plaza de Mayo (si bien no vemos la figura de Galtieri ni oímos su famoso discurso, el sentido es completado por el espectador).

8 En relación al uso de la animación en films documentales, Pamela Gionco sostiene: “Algunos documentales representan, mediante diversas técnicas de animación, sucesos y personajes extrafilmmicos relevantes, combinando la voluntad de darlos a conocer desde un punto de vista particular que no descarta cierta tendencia moralizante e incluso emancipadora” (Gionco, 2012).





Figura 3. *El Héroe del Monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2011).

El cementerio de Darwin y la Plaza se funden en un mismo plano general, superponiéndose en una imagen que denota la gran contradicción histórica: el reclamo por la soberanía versus los héroes de la patria olvidados por el mismo pueblo. Esto se logra en un movimiento de cámara autónoma donde el sujeto enunciador –tomando distancia de las imágenes de archivo– enfatiza y denuncia, a través de los planos generales y el sonido que remiten a la masa en Plaza de Mayo, la presencia y complicidad del pueblo argentino con el gobierno militar en los inicios de la guerra. Mientras los cánticos de la plaza siguen resonando, la imagen vuelve a tomar a Oscar Poltronieri en el cementerio de Darwin frente a una enorme cruz blanca, de espaldas a cámara. Lentamente esta se aleja de Poltronieri y vemos en el centro del plano general su pequeño cuerpo rodeado de las cruces que permanecen sobre las tumbas de sus compañeros fallecidos en combate.

Cuando la guerra ingresa en la ficción

El uso de imágenes de archivo sobre la guerra de Malvinas también puede ser analizado en films de ficción: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) se halla inspirado en el libro homónimo escrito por Edgardo Esteban que narra las experiencias de Esteban Leguizamón, un excombatiente que a los 18 años fue a la Guerra de Malvinas y que más tarde se dedicó al periodismo.⁹

En este film la mayor parte del relato se haya estructurado bajo la forma de un largo *flashback* del protagonista, Esteban Leguizamón (interpretado por Gastón Pauls), que se intercala con los episodios referidos a la actualidad. El primer hecho que lo lleva a recordar lo que vivió en la guerra es el intento de suicidio de Vargas, otro veterano con quien entabló una amistad. El otro elemento disparador de los *flashback* (que nos retrotrae a las imágenes del combate desde la perspectiva de Esteban) es el visionado, por parte este último, de una edición de diversos fragmentos documentales actuales sobre la guerra de Malvinas. Allí, vuelven a aparecer las imágenes de archivo de la Plaza de Mayo del día 2 de abril y del tristemente famoso discurso

9 Cabe destacar que en varias entrevistas con la prensa gráfica Tristán Bauer menciona cómo operó el imaginario social sobre el tema Malvinas a través de las imágenes y los problemas con los que contó durante la realización del film para hallar material de archivo sobre dicho acontecimiento: "Se han hecho muy pocas películas -se dice- desde aquel inicio, al año [del conflicto armado], de Bebe Kamin con *Los chicos de la guerra*. Lo que se hizo fue referido al ex combatiente aquí y no a lo que pasó en las islas en 1982. El imaginario de la gente sobre Malvinas es la Plaza de Galtieri, los diarios y revistas con el "Vamos ganando", pero no está la imagen de lo que aconteció con nuestros soldados en Malvinas. *Iluminados por el fuego* aporta imágenes a lo que fue nuestra guerra. Para eso hicimos una investigación muy profunda con los materiales de archivo que existen en la Argentina y en Inglaterra" (Noriega, 2005: 7). Según Bauer, estas imágenes que se buscaron en la etapa de producción del film debieron encontrarlas principalmente en Inglaterra, ya que en Argentina muy poco se transmitía por la censura de Canal 7. El resto del material seguiría estando oculto en los archivos del Ejército.

del General Galtieri del 10 de abril de 1982. Luego, hay un primer plano de los ojos de Esteban, que mira esas imágenes en un televisor, y es a él a quien atribuimos el punto de vista. Ingresamos nuevamente en las imágenes de archivo tomadas de un documental, donde una voz en *off* narra:

Pocos argentinos dudan que la guerra de las Malvinas fue una tragedia militar, y un duro revés político para las posibilidades de este país de recuperar el territorio de las islas usurpado por Inglaterra hace más de ciento cincuenta años. Por su parte Margaret Thatcher, la Primer Ministro británica de entonces, aprovechó esta oportunidad para consolidar su poder político, que también estaba hackeado por una profunda crisis.

Como en un juego de palimpsesto, esto deriva, en primer lugar, en el hecho de que esas imágenes de archivo de la guerra ya han sido seleccionadas, editadas y se les ha otorgado un sentido por el discurso que acompaña a las imágenes, incitando un fuerte revisionismo histórico que interpela las acciones de ambos gobiernos. Pero además, la segunda mediación por la que nos llegan las imágenes documentales es a través de la mirada del protagonista, lo que implica la presencia de una interesante puesta en abismo. Esteban –quien lleva adelante el relato y con quien nos identificamos–, necesita evocar esas imágenes para reconstruir su propia historia y para evocar la memoria, actualizando las imágenes olvidadas en el inconsciente por producir angustia.

En este punto cabe destacarse la presencia de varios elementos: uno de ellos es la incursión en el plano sonoro de una leve música extra-diegética que se entremezcla con la presencia de las imágenes de archivo. Esta música, cargada de cierto dramatismo, logra transmitir al espectador un

elemento que contribuye a ver esas imágenes desde un lugar no neutral que nos remite a la tristeza de la guerra (recordemos que en el inicio del relato tiene lugar el intento de suicidio de Vargas, hecho que da cuenta del trauma de guerra aún presente en los ex combatientes). Otro elemento no menor se vincula a la presencia de un primerísimo primer plano de parte del ojo y anteojos del protagonista en el cual la cámara lo toma de espaldas. En el fondo de ese plano que refiere al lugar que ocupa una mirada, lo llamativo es que las imágenes de archivo que se proyectan del televisor no se ven nítidas sino totalmente opacas, como si estuvieran fuera de foco. Esa opacidad en la imagen representada da cuenta de la imposibilidad de ver y significar las imágenes de Malvinas desde un punto de vista claro y transparente. Además, esa imagen opaca de los archivos audiovisuales desde un punto de vista particular y subjetivo es una suerte de metáfora del distanciamiento necesario que debemos adoptar frente a la historia y cómo esta es representada frente a nuestros ojos.

A través de estas operaciones de montaje, la mirada que necesita ver para recordar es también nuestra mirada, la de los espectadores que debemos constantemente construir significados para establecer nuestra identidad histórica. La clave es que aquí miramos los acontecimientos referidos a Malvinas desde la mirada del combatiente, el verdadero protagonista de la guerra. Y ese lugar, ese casillero vacío del cual se mira, debe ser asumido por nosotros los espectadores.¹⁰

10 A esto podríamos sumar la reflexión de Silvina Rival: "El punto que se problematiza con *Iluminados por el fuego* (...) es la relación entre cine y memoria, y he aquí la grieta que (...) Bauer alumbró. Por lo tanto, el encuentro que se debate es entre lo que esas imágenes deciden narrar, aunque sea torpemente por momentos, y la ausencia del registro del suceso, cinematográfica y socialmente hablando. Y preguntarnos una vez más, ¿por qué no se fabula sobre este horror? Porque no se puede recrear aquello que no recuerdo, aquello que no está dentro de mi horizonte

Otro caso donde la imagen documental ingresa en el registro de la ficción es en el final de *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), una adaptación de la novela *Ciencias Morales* (Martín Kohan, 2007). Este film se basa en la historia de Marita (Julieta Zylberberg), una preceptora del Colegio Nacional Buenos Aires que, en las vísperas de la guerra de Malvinas, ejerce los mecanismos de control y vigilancia sobre los propios alumnos en forma constante. La mayoría del film (estructurado sobre el punto de vista de la protagonista) da un giro hacia el final donde quien asume la articulación del discurso es la instancia del mega-narrador. En la última secuencia, luego de la violación de Marita por parte de su jefe, el señor Biasutto (Osmar Núñez), y el posterior ataque a su agresor en el baño de varones del colegio, la cámara sigue el caminar de la protagonista por los pasillos que rodean el patio central del edificio. Mientras el personaje se retira del colegio, ingresa en la banda sonora una música extradiegética junto con ruidos de una manifestación callejera, gritos, sirenas y disparos que, presumimos, es una represión policial. La cámara funde a negro, se inician los títulos de crédito y sin interrumpir la música extradiegética que acompaña los últimos planos en que vemos a Marita, interviene también sobre la banda sonora el discurso en Plaza de Mayo del día 10 de abril de 1982 pronunciado por Galtieri, al cual reconocemos por su voz.

Es allí donde podemos completar el sentido del final de la secuencia anterior: la manifestación callejera que se oía desde el Colegio Nacional Buenos Aires (ubicado a pocos metros de Plaza de Mayo) se refería a la huelga general del 30 de marzo de 1982 que repudiaba la continuidad de la dictadura militar. Tres días después, Galtieri anunciaba

de expectativas. Cómo registrar algo de lo real –en este caso la guerra de Malvinas– si este mismo suceso no ha sido registrado previamente como “real” para una comunidad” (Rival, 2005: 19).

desde Casa Rosada la toma de Malvinas. Es por ello que en este epílogo que se presenta al final de *La mirada invisible* el mecanismo de poder de la dictadura militar no opera en principio sobre el eje de la mirada, sino sobre el eje sonoro. Luego de oír el famoso discurso de Galtieri intercalado con los títulos de crédito, vemos tomas de las imágenes de archivo –presentes en los otros films analizados– de la gente festejando en la Plaza de Mayo y luego al General hablando en primer plano.





Figura 4. *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010).

La guerra de Malvinas y su inserción histórica dentro del relato ficcional ya no opera por la evocación de un recuerdo puesto en palabras o por la memoria visual de quienes la protagonizaron. La guerra de Malvinas y sus implicancias en el recuerdo está enmarcada, representada y simbolizada en esa masa de Plaza de Mayo que vitoreaba a favor de la guerra. El sentido de esas imágenes recuperadas no es banal ni se torna un cliché, sino que el archivo viene a reforzar un punto de vista particular, crítico, reflexivo y distante del autor desde el cual reescribe la historia de Malvinas en la última década argentina.

En esta secuencia final de la narración, la actitud ficcionalizante se resquebraja ante la emergencia del registro documental en la imagen. Tal como sostienen André Gaudreault y Francois Jost, todo film participa a la vez de ambos géneros: documental y ficción. Pero lo que permite que un género le tome la delantera a otro es la lectura del espectador (Gaudreault y Jost, 1995: 39). Es por ello que en este pasaje del registro ficcional al documental, enhebrado por

la banda sonora del film que homologa y alterna ambos registros, la historia ficcional de Marita podría leerse dentro de un enclave testimonial que documenta los meses previos al estallido de la guerra de Malvinas donde Galtieri integra, inversamente, la puesta en escena de una farsa política y mediática que pretendía ocultar el malestar social generado por el régimen dictatorial, extendiendo a cualquier costo la continuidad de dicho régimen.¹¹ Aquí, la imagen de archivo que se sitúa de forma intercalada por los títulos de crédito, funciona como el límite operante entre la representación y la realidad, entre el fin y el comienzo de la historia.

Conclusiones

La problemática vinculada al uso de las imágenes de archivo que circularon durante la guerra de Malvinas y en los años posteriores a ella sigue configurando hasta nuestros días un debate estético-político articulado no solamente sobre *qué* se muestra, sino principalmente sobre *cómo* se muestran las imágenes referidas a los acontecimientos traumáticos para la historia de un pueblo.

Por ello, siguiendo la noción de “marcos de guerra” planteada por Butler, podemos afirmar que los meses en que tuvo lugar la guerra de Malvinas, esta logró llegar a la esfera

11 En relación con la necesidad de cierta distancia temporal para asimilar y comprender los acontecimientos traumáticos, Julieta Vitullo plantea al analizar este mismo fragmento, que la referencia a la guerra de Malvinas: “aunque sea lateral, invita a pensar cómo ha ido cambiando el estatus de la guerra con el paso del tiempo y de qué modo las ficciones se han permitido abordarla más recientemente. Cabe plantear la pregunta, ¿qué tiene que suceder para que un evento traumático de la historia como el de esta guerra pueda hacer su incursión en un cine no testimonial?, y arriesgar una respuesta: es necesario que pasen tres décadas, y que la ficción interrumpa las narrativas sociales, estatales y mediáticas, erigiéndose como un saber distinto de la guerra y construyendo un universo de relatos con un estatuto específico y reglas propias” (Vitullo, 2012: 109).

sensorio-perceptual de los argentinos principalmente en forma narrada (gracias a los medios de comunicación estatales, pero por sobre todo, los medios privados que apoyaban al régimen militar). Como hemos visto, las imágenes tienen una historia que debe ser tenida en cuenta. La necesidad de cierta distancia temporal y de un gesto de distanciamiento frente a estas imágenes, nos permiten volver a interpretarlas. Previo a esto, debemos reconocer el lugar desde el cual son enunciadas y mediatizadas.

La repetida secuencia del General Galtieri dando su famoso discurso en Casa Rosada frente a una Plaza de Mayo colmada de manifestantes que ovacionaban la toma de Malvinas el 10 de abril de 1982 viene a suplir, pero nunca a recomponer, la carencia del resto de las imágenes fotográficas y audiovisuales de lo que fue la guerra de Malvinas (y a las que todavía no hemos tenido acceso). Es por ello que esta secuencia se ha tornado, con el paso de los años, una imagen de archivo documental y simbólica que en el imaginario social argentino se asocia en forma directa al conflicto armado y continúa reabriendo su sentido cada vez que es utilizada en un nuevo film, en un juego de palimpsesto de re-descripción del mundo.

En el caso particular de nuestro corpus fílmico analizado, la repetida presencia de las imágenes en Plaza de Mayo (y no de otras) nos permite reflexionar sobre varios aspectos: uno de ellos se refiere a que cuando los cineastas interpelan críticamente esas imágenes de Galtieri en Plaza de Mayo (con la distancia temporal, histórica y generacional que aquello conlleva) estos dejan en evidencia no solamente la responsabilidad del gobierno militar sobre las consecuencias del conflicto armado, sino que, por sobre todo, cuestionan y ponen en primer plano la complicidad y el respaldo que el gobierno de facto recibió del pueblo argentino. El otro aspecto clave se refiere a la ausencia de lo que

no está en la imagen, sobre la invisibilidad en el centro del acontecimiento mismo (vale decir, las imágenes filmadas en el campo de batalla que fueron censuradas o eliminadas por el Ejército y por los principales medios de comunicación y de las que no tenemos registro). Las pocas imágenes en combate que nos quedan, sin embargo, perduran en el tiempo por su fuerza testimonial. En forma inversa, las representaciones del campo de batalla que nos faltan se tornan cada vez más relevantes para reflexionar y recordar un acontecimiento histórico traumático para la historia de nuestro país. El vacío de esas imágenes faltantes (evocado en el fuera de campo) determina también un vacío en la configuración de nuestra memoria social e individual.

Bibliografía

- Amado, A. (2009). "Cine argentino y contexto histórico-político: relaciones conflictivas" y "Dilemas de lo visible". En *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Buenos Aires, Paidós.
- Bonitzer, P. (2007). "El campo ciego". En *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Butler, J. (2011). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Madrid, Katz.
- ____ (2009). "La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag". En *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- Chion, M. (2004). "Revelación de la voz". En *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra.
- Daney, S. (2005). "Antes y después de la imagen". En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.

- Gionco, P. (2012). "La animación en el cine documental". En *El ángel exterminador*, julio-septiembre, núm. 19. En línea: <<http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.19/animadoc.html>> (consulta: 23-06-2014).
- Kruger, C. y Piedras, P. (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino". En *Archivos de la Filmoteca*, octubre, XXIII, núm. 70. En línea: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/364>> (consulta: 29-04-2014).
- Lindeperg, S. (2009). "Noche y Noche y niebla, un Film en la Historia". En *Cuadernos de cine documental*, núm. 3. En línea: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/11185/3523/1/CINE_2009_3_pag_58_73.pdf> (consulta: 04-12-2013).
- Noriega, G. (2005). "Las heridas secretas de la guerra". En *Revista ñ*, núm. 102, pp. 7-8.
- Rival, S. (2005). "Por una memoria compartida". En *Leer Cine. Revista de Cine y Cultura*, núm. 1, pp. 18-20.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*, capítulos 2, 3 y 4. Buenos Aires, Alfaguara.
- Varela, M. (2013). "La plaza de Malvinas: el color de la multitud". En Mestman, M. y Varela, M. (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Vitullo, J. (2012). "Las ficciones de la guerra". En *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.

Materiales audiovisuales analizados

- Bauer, T. (2005). *Iluminados por el fuego*. Argentina-España, Morocha Films, FX Stunt Team, Universidad Nacional de San Martín, 100´.
- Ciganda, M. y Persano, R. (2005). *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas*. Argentina, 37´.
- Lerman, D. (2010). *La mirada invisible*. Argentina-España-Francia, El campo Cine, 95´.
- Vila, R. (2011). *El Héroe del Monte Dos Hermanas*. Argentina, Cinema 7 Films, 99´.

Los autores

Luciana Caresani

Licenciada en Artes y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Es becaria interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y maestranda de la Escuela de Humanidades (UNSAM), donde investiga los vínculos entre archivos, arte y memoria sobre la guerra de Malvinas. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA) y adscripta de la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (FFyL, UBA). Es autora de varias publicaciones en revistas con referato, en capítulos de libros y ha participado en calidad de expositora en numerosos eventos científicos. E-mail: <luciana.caresani@gmail.com>.

Andrea Cuarterolo

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2013 se desempeña como investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en el estudio del cine y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y ha publicado

numerosos artículos sobre esta temática en revistas académicas del país y del exterior. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013) y coautora de numerosos volúmenes colectivos. Actualmente dirige, junto a Georgina Torello, la publicación especializada Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica y co-dirige el Festival de cine de la Latin American Studies Association (LASA). Es docente de la Universidad de las Artes (UNA). E-mail: <acuarterolo@gmail.com>.

Natalia Christofolletti Barrenha

Doctora en el Programa de Posgrado en Multimedia de la Universidad Estatal de Campinas - UNICAMP (Brasil), donde desarrolla un proyecto sobre el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Autora de *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda, 2013) y de textos en antologías y revistas especializadas en cine en Brasil y en el exterior. Gestora cultural, fue curadora y organizadora de las muestras cinematográficas *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo* (São Paulo, 2014) e *Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo* (Rio de Janeiro, São Paulo y Curitiba, desde 2016). E-mail: <nataliacbarrenha@gmail.com>

Rosângela Fachel de Medeiros

Doctora en Literatura Comparada de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, profesora de la Maestría en Letras - Literatura Comparada de la Universidad Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW), integrante de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV) y del Grupo de Pesquisa Cinemas Latino-americanos (CNPq) de la Universidade Federal Fluminense (UFF), en la actualidad su investigación se centra en los Cines del Mercosur. E-mail: <rosangelafachel@gmail.com>

Nicolás Fernández Muriano

Licenciado en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Realiza estudios de doctorado sobre Glauber Rocha en el área de Historia y Teoría del Cine (FFyL, UBA), como investigador becado por la Universidad de Buenos Aires en el proyecto UBACyT (CS) 7302/13 "Texto barroco y hermenéutica en América Latina". Es profesor de Filosofía (UBA) y de Teorías de la Visión (Fundación Universidad del Cine). Ha publicado varios artículos en revistas especializadas y capítulos de libros sobre Glauber Rocha. Autor de la novela *La Biblia Gaucha* (Ediciones Lamás Médula, 2013, ganadora del concurso "Revista Lamás Médula 2012"). E-mail: <nfmuriano@yahoo.com.ar>.

Silvana Flores

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, especializándose en el área del cine latinoamericano. Investigadora asistente del CONICET desde el 2016, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014). Ha sido docente en la Universidad de Palermo, y actualmente integra la cátedra de Semiología del programa UBA XXI. Forma parte del Comité Editorial de la Revista *Imagofagia* y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). E-mail: <silvana_1977@yahoo.com.ar>.

Clara Kriger

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora y docente de la Universidad de Buenos Aires. También es directora académica de la Maestría en Periodismo

Documental (UNTREF) y coordina la Concentración de Cine del programa de estudios en el exterior de IFSA-Butler University en Buenos Aires. Ha escrito artículos y ensayos en revistas especializadas, entre los libros publicados se desempeñó como autora de *Cine y Peronismo: El estado en Escena* (2009), y como coautora de *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2013); *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011); *Miradas desinhibidas. 2000/2008 El nuevo documental iberoamericano* (2009) y de *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (2007). E-mail: <clarakruger@hotmail.com>.

Nicolás Mariano Mohaded

Licenciado en Economía de la Universidad Nacional de Cuyo, maestrando en Historia Económica y de las Políticas Económicas en la Universidad de Buenos Aires y doctorando en Estudios Sociales de América Latina en la Universidad Nacional de Cuyo. En la actualidad es becario de postgrado tipo I en el CIECS-CONICET y Profesor Ayudante en la Facultad de Ciencias Económicas de la UNC. E-mail: <nmohaded@gmail.com>.

Hernán Alejandro Morero

Doctor en Ciencias Económicas en la UNC. En la actualidad es becario de Conicet en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET) y Profesor Ayudante en la Facultad de Ciencias Económicas de la UNC en la cátedra de Economía Industrial. E-mail: <hernanmorero@eco.uncor.edu>.

Jorge José Mottá

Doctor en Economía de la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Profesor Titular en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) en Economía Industrial e Investigador del Instituto de Economía y Finanzas. En la actualidad participa junto a investigadores de la Universidad Nacional de General

Sarmiento en la coordinación del "Estudio sobre la TV en una muestra de localidades de la Argentina" del área de I+D del Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos. E-mail: <jjmotta@eco.unc.edu.ar>.

David Oubiña

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad, visiting scholar en la University of London y visiting professor en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. Es investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Integra el consejo de dirección de *Las Ranas* (artes, ensayo y traducción), el comité editorial de *Cuadernos del Caimán* (España) y el consejo asesor de *Imagofagia*. Fue becario de la Fulbright Commission, el British Council, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. En 2006 recibió la beca Guggenheim y en 2014 fue premiado por la Fundación Konex. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011), Tercer premio Nacional de ensayo. E-mail: <doubinia@retina.ar>.

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Graduado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) - Facultad de Filosofía y Letras (Argentina), en donde trabaja como ayudante de la materia "Literatura de las Artes Combinadas II". Es director del grupo de investigación sobre cine de terror "Grite" y ha publicado sobre cine y teatro en revistas como *Imagofagia*, *Stichomythia*, *Anagnórisis*, *Lindes* y *UpStage Journal*, entre otras. Ha publicado capítulos en los libros *Horror of War: The Undead on the Battlefield*, editado por Cynthia Miller, *To See the Saw Movies: Essays on Torture Porn and Post 9/11 Horror*, editado por John Wallis, *Dreamscapes in Italian Cinema*, editado por Francesco Pascuzzi, *Mediamorphosis: Kafka and*

the Moving Image, editado por Ido Lewit, *Time-Travel Television*, editado por Sherry Ginn, y *Critical Insights: Alfred Hitchcock*, editado por Douglas Cunningham, entre otros. Actualmente está escribiendo un libro sobre la serie de televisión *Historias para no Dormir* a ser publicado por la Universidad de Cádiz. E-mail: <citeron05@yahoo.com>.

Ana Catarina Pereira

Docente en la Universidade da Beira Interior, directora del grado en Ciencias de la Cultura y doctora en Ciencias de la Comunicación en la especialidad Cine y Multimedia. Su disertación ha sido publicada con el título "A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação". Investigadora del centro LabCom.IFP (Instituto de Filosofia Prática), y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidade Nova de Lisboa y magister en Derechos Humanos por la Universidad de Salamanca. Trabajó varios años como periodista y colaboró con las publicaciones *Notícias Sábado e Notícias Magazine (Diário de Notícias)*, *jornal i*, revistas *Focus*, *Up* (grupo TAP), *Saber Viver*. Fue co-fundadora y directora de la revista online *Magnética Magazine*. Es co-organizadora de la obra *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses* (2013). Es autora de *Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira* (2007) y de diversos artículos científicos publicados en revistas nacionales e internacionales. Ha dado conferencias, clases de formación, workshops y masterclasses en Argentina, Brasil, España, Inglaterra y Suecia, entre otros países. Sus intereses de investigación inciden en estudios feministas filmicos, filosofía del cine, cine portugués, programación y gestión cultural. E-mail: <anacatarinapereira4@gmail.com>.

Romina Smiraglia

Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y egresada del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC). Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), el cual fue realizado con el apoyo de dos becas de posgrado del CONICET, ambas radicadas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE/FFyL-UBA). Docente en la

UBA y en la Universidad Nacional de José C. Paz. En el 2013 obtuvo el premio “Investigaciones sobre Género y Política”, otorgado por la Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP). Es co-directora de *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y Coordinadora de la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma asociación. Su área de investigación abarca la teoría política, los estudios de género y queer y la teoría cinematográfica, temáticas sobre las que ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas. E-mail: <rominasmiraglia@gmail.com>.

Cynthia Margarita Tompkins

Cordobesa, se recibió de Traductora de Inglés, Profesora de Lengua y Literatura Inglesa y Licenciada en Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba. Una Fulbright Fellowship le permitió estudiar Literatura Comparada en Penn State University (M.A. y Ph.D). Es Professor of Spanish in Arizona State University, donde dicta cursos sobre teoría, literatura y cine latinoamericano. Además de *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics* y de *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation* ha publicado numerosos artículos sobre cine, literatura y producción cultural latinoamericana en revistas especializadas. Su libro *Affectual Erasure* sobre la representación de los pueblos originarios en el cine argentino está en prensa. E-mail: <Cynthia Tompkins@asu.edu>

Valentina Velázquez-Zvierkova

Doctora en Español por la Universidad de California, Davis, donde se especializó en estudios culturales y literatura latinoamericana. Actualmente es Profesora asistente de Español en Ball State University, donde dicta cursos sobre literatura, cultura y cine latinoamericano, con un enfoque en el cine mexicano de la Época de Oro. Fue co-editora de la revista *Brújula*, donde publicó un número monográfico dedicado a la cultura popular (2010). Actualmente está trabajando en su libro *Divas sin límites: Íconos transnacionales en el cine mexicano de la Época de Oro*. E-mail: <zvierkova@gmail.com>.

Mariano Veliz

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes. Se desempeña como docente de las carreras de Letras, Artes y Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Cumple sus tareas como investigador en el Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. E-mail: <marianoveliz@gmail.com>.

Malena Verardi

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Artes Combinadas, de la misma Facultad. Es investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente en la materia Historia del Cine Universal, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: <malenaverardi@gmail.com>.

Lior Zylberman

Doctor en Ciencias Sociales, Magister en Comunicación y Cultura, y Licenciado en Sociología (Universidad de Buenos Aires). Es Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En esa casa de estudios también se desempeña como Director del Programa de Investigación en Diseño Audiovisual. Forma parte de los equipos editoriales de la Revista *Cine Documental*, de la *Revista de Estudios sobre Genocidio* y de *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros en torno a las problemáticas de la memoria y la imagen, la representación de los genocidios y dictaduras como también sobre cultura visual; asimismo, ha participado exponiendo sus investigaciones en diversos congresos y reuniones científicas tanto a nivel nacional como internacional. E-mail: <liorzylberman@gmail.com>.

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de agosto de 2018

