



Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo

Mónica Satarain (compiladora)

Autores: Gloria Camarero Gómez, Jörg Türschmann, Brígida M. Pastor, Martin Sorbille, Jordi Macarro Fernández, Gabriel Gustavo Lewin, Aleksandra Jablonska, Andrea Molfetta, Yennyfer Téllez Marín, Carla Cortéz Cid, Carlos Silva Urtisa, María Rosa Olivera Williams, Alejandro Seba, Gabriel Martinhoido.

Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo

Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo

Mónica Satarain (compiladora)

Autores: Gloria Camarero Gómez, Jörg Türschmann, Brígida M. Pastor, Martin Sorbille, Jordi Macarro Fernández, Gabriel Gustavo Lewin, Aleksandra Jablonska, Andrea Molfetta, Yennyfer Téllez Marín, Carla Cortéz Cid, Carlos Silva Urtisa, María Rosa Olivera Williams, Alejandro Seba, Gabriel Martinho



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

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

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

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



Imagen de tapa: *Los viajes del viento* (Ciro, Guerra, 2009)

ISBN 978-987-4923-37-0

© 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

Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo / Gloria Camarero Gómez
... [et al.] ; compilado por Mónica Lilian Satarain. - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de
Buenos Aires, 2018.
266 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-37-0

1. Cine. 2. Análisis Cinematográfico. I. Camarero Gómez, Gloria II. Satarain,
Mónica Lilian, comp.
CDD 778.5

Índice

Prólogo

- Las transnacionalidades cinematográficas y sus realidades 11
Gloria Camarero Gómez

Introducción

- El cine transnacional y el estado de las cosas 25
Jörg Türschmann

Parte I

Reflexiones interdisciplinarias en el cine contemporáneo

Capítulo 1

- Pinceladas fílmicas sobre las transformaciones de la cultura infantil y juvenil 47
Brígida M. Pastor

Capítulo 2

- Das Unheimliche* en el cine argentino sobre la dictadura (1976-1983) 65
Martín Sorbille

Capítulo 3

Las ciudades alejandrinas en el cine. La representación del espacio urbano y de la arquitectura en *Sikandar* (S. Modi, 1941), *Alexander the Great* (R. Rossen, 1956), *Aśoka* (S. Sivan, 2001) y *Alexander* (O. Stone, 2004) 81
Jordi Macarro Fernández

Capítulo 4

La coreografía oriental de artes marciales en el cine trasnacional 117
Gabriel Gustavo Lewin

Parte II

Estéticas trasnacionales en banda de imagen

Capítulo 5

El *road-movie* latinoamericano. De la adaptación del género a su inversión 137
Aleksandra Jablonska

Capítulo 6

La reversión del *road-movie* y el realismo de los vikingos de Varela 157
Andrea Molfetta

Capítulo 7

La sombra como condensación de la alteridad. Un análisis comparado de los largometrajes de Ciro Guerra 175
Yennyfer Téllez Marín

Capítulo 8

La Frontera y *Tony Manero*. Identidades, violencias y restos que apuntan al pasado 191
Carla Cortez Cid y Carlos Silva Urtisa

Parte III

Estéticas transnacionales en banda de sonido

Capítulo 9

Un salto al pasado. Cine y tango argentinos en la década del treinta 207

María Rosa Olivera Williams

Capítulo 10

Diseño del espacio acústico cinematográfico. Desde el naturalismo
a una ambigüedad siniestra y desfigurada 233

Alejandro Seba

Capítulo 11

El sonido ambiente en la inscripción cinematográfica contemporánea 241

Gabriel Martinho

Los autores

261

Prólogo

Las transnacionalidades cinematográficas y sus realidades

Gloria Camarero Gómez

El lector tiene en sus manos una selección de los textos que se presentaron en el Primer Congreso Internacional de Estética del Cine, celebrado en la ciudad de Buenos Aires, del 4 al 6 de noviembre de 2014. Es para mí motivo de gran satisfacción prologarlos porque me permite volver, metafóricamente, al lugar en el que guardo mi corazón y mis afectos más profundos. Me posibilita hacer de nuevo un viaje, que no me va a llevar a Ítaca, pero sí a Chascomús pasando por Grosso. Borges decía que escribir es auto-escribirse o auto-presentarse desde uno mismo, y en ello estoy.

Los doce ensayos que configuran *Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo* tienen en común la interdisciplinariedad y ofrecer una visión amplia, libre, inédita y nada convencional de muchos de los aspectos y contenidos que integran la realización cinematográfica en espacios y tiempos distintos.

Muchos se mueven en el terreno de lo teórico y analizan una realidad muy actual y de profundo calado, que es la diversidad identitaria vigente en determinadas cinematografías locales. Lo hace Jörg Türschmann en su trabajo

El cine transnacional: apariencias, definiciones y funciones. La dimensión transnacional pesa hoy en bastantes filmografías, en las cuales esta es su característica más destacada y la que las define, como sucede con las canadienses. Pero no, por ello, carecen de su dimensión nacional y lo cierto es que las películas transnacionales no pueden ser entendidas sin el componente local. Lo transnacional y lo nacional comparten espacio. No se excluyen ni se anulan y se concretan en unos rasgos estéticos y narrativos específicos, los cuales expone el profesor Türschmann en este libro con todo lujo de detalles y presupuestos metodológicos.

No muy lejos del planteamiento de la transnacionalidad, de la incorporación de la “mirada del otro”, de las influencias mutuas y de la teoría de la recepción en el relato filmico, están las aportaciones de Gabriel Lewin (*La coreografía oriental de artes marciales en el cine transnacional*) y de Jordi Macarro Fernández (*Las ciudades alejandrinas en el cine*).

Ambas entrañan una gran novedad. Podrían incluirse, a priori, en los estudios acerca del metacine y la intertextualidad filmica, tan en boga últimamente. Dicha línea de investigación se ha centrado, básicamente, en detectar e interpretar el peso del cine norteamericano en el latinoamericano y en el europeo a partir de la aproximación de las secuencias del uno en los otros. Muy tratada es la pasión que despertaron las películas de suspense y el *film noir* en los “nuevos cines”, sobre todo entre los integrantes de la *Nouvelle vague*, allá por los años sesenta del pasado siglo. Frente a la realidad ambiental europea, los nuevos cineastas oponen América como ilusión, como mito o, incluso, como verdadero objeto del deseo. Europa vive entonces una desafortada admiración por la cinematografía norteamericana. Estados Unidos era el cine. Nunca podríamos entender a François Truffaut sin tener en cuenta la profunda admiración que profesó a Alfred Hitchcock y que vertió en su más

que famosa publicación: *El cine según Hitchcock*, producto de las entrevistas que mantuvo con este en 1962, en los estudios de la Universal, que vio la luz, por primera vez, cinco años después y que se ha recreado posteriormente en el libro *Hitchcock y Truffaut: edición definitiva*, así como en el reciente documental *Hitchcock / Truffaut*, de 2015, dirigido por Kent Jones.

El director francés llevó esa circunstancia a la práctica e introdujo en sus películas mucho de lo hecho por el maestro del suspense, como se demuestra en *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, 1968) o *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*, 1969). En la primera y en el plano formal, la caída al vacío de Bliss (Claude Rich) constituye una referencia inequívoca a *Vértigo* (1958), en tanto que las distintas escenas en las que la protagonista, Julie Kohler (Jeanne Moreau) prepara su maleta antes de abandonar el hogar materno, acude a la estación, tiñe su pelo de otro color y se cubre las piernas, remilgadamente, ante la insistencia de una mirada masculina, representan guiños deliberados a *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). Desde el punto de vista de la narración, Truffaut emplea el mismo recurso aplicado por el cineasta inglés, primero en *De entre los muertos* y más tarde en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) al revelar antes del ecuador del metraje el motivo que impulsa a Julie a perpetrar sus crímenes, con lo que el misterio y el suspense que experimenta el espectador quedan focalizados en saber cómo, de qué manera se llevarán a cabo los asesinatos restantes. En la segunda vuelve a fusionar secuencias de los dos citados largometrajes hitchcockianos. Limitándome a los aspectos iconográficos, cabe recordar, entre otros muchos, cómo los planos que recogen las pesadillas nocturnas de Julie Rousset (Catherine Deneuve) guardan una notable semejanza con las distintas escenas en las que se ve a Marnie, en *Marnie, la ladrona*, sumida en sus recurrentes sueños tormentosos, y

cómo el realizador francés se hace eco del famoso letrero de neón del hotel donde se aloja Judy (Kim Novak) en *Vértigo* y sitúa otro similar en la fachada de la pensión en la que vive el personaje de Catherine Deneuve en Niza; o cómo la conversación que los personajes de *La sirena del Mississippi* comparten a la luz de la chimenea de la casa que han alquilado en Aix-en-Provence, en cuyo transcurso intercambian confidencias e intimidades de sus respectivos pasados, recuerda a la escena de *Vértigo* en la que una Madeleine (Kim Novak), recién salvada de las aguas, confiesa al protagonista masculino los sentimientos que la habían impulsado a arrojarse a la bahía.

La condición metacinematográfica ha traspasado esa frontera y el mismo Almodóvar incluye citas o referencias a filmes previos, generalmente presentadas como una forma de homenaje a los maestros venerados. En mi reciente libro (*Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*) constato lo que su cine tiene de “cine dentro del cine” y los guiños que hace a directores norteamericanos, entre ellos, también a Hitchcock o Billy Wilder. En su última película, *Julieta*, el personaje de la asistente Mirian, que interpreta Rossy de Palma, no puede negar el parecido en su comportamiento con la malévola Mrs. Danvers, el ama de llaves de Rebeca, y desarrolla una relación con la Julieta joven (Adriana Ugarte) similar a la que desarrolló ésta con la nueva señora De Winter. No es el único ejemplo. Al principio de *Laberinto de pasiones*, Riza Niro y Sexilia (Imanol Arias y Cecilia Roth) se mueven entre los tenderetes del Rastro madrileño en busca de sexo. Sus rostros se reflejan en las gafas de sol que se exponen en los puestos y ello permite recordar la famosa escena de *Extraños en un tren*, en la que la cara de Miriam Haines se reflejaba también en sus propias gafas de miope, caídas en el suelo de la isla del parque de atracciones cuando Bruno Anthony la estrangula. El recuerdo de Billy Wilder está

presente en *La mala educación*, concretamente en la secuencia en la que Manuel Berenguer (Lluís Homar) y Juan (Gael García Bernal) se reúnen para tramar la muerte de Ignacio. Hacen lo mismo que Walter Neff y Phyllis Dietrichson respecto al asesinato de señor Dietrichsson, en *Perdición*, pero estos lo hacen entre las estanterías de un supermercado de carretera de Los Ángeles y aquellos entre los “cabezudos” expuestos en la Casa de las Rocas de Valencia.

Sin embargo, una de las apropiaciones más conocida del cineasta español sucede en *La ley del deseo*, cuando Tina (Carmen Maura) pasea por los alrededores del Cuartel del Conde Duque de Madrid, en compañía de su hermano Pablo (Eusebio Poncela) y de la pequeña Ada (Manuela Velasco), en una noche de sofocante calor, característica del riguroso verano madrileño, y pide, con lujuriosa insistencia, al barrendero que limpia la calle con el agua de potentes mangueras, que la riegue, al son de “¡Vamos, riégue-me! ¡No se corte, ri-é-gue-me!”. Él lo hace mientras ella parece explotar de placer y configura una imagen que emula a la felliniana del famosísimo baño de Anita Ekberg en la romana Fontana di Trevi, en *La Dolce Vita* y a la de Marilyn Monroe, en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder), cuando, ante la sorprendida mirada de Tom Ewell, el aire que sale por la rejilla de ventilación de la estación del metro de la neoyorquina Lexington Avenue de Manhattan, levanta la falda de su vaporoso vestido blanco, que diseñó William Travilla para la ocasión. La estatuilla de la actriz norteamericana que la ha inmortalizado en dicha situación se incorporó al altar de la misma película, donde comparte espacio con otros motivos profanos y religiosos.

El muestrario de esta intertextualidad filmica es infinito. Los textos de Macarro y Lewin rozan tal connotación, pero alcanzan una nueva dimensión al referenciar la recepción de influencias “exóticas” en las cinematografías

occidentales. Jordi Macarro habla de la representación cinematográfica de las ciudades alejandrinas y destaca cómo en ella se mezclan las interpretaciones del cine de factura indio y las interpretaciones del cine de factura occidental, con sus propias diferencias, constatando que el primero tiende a sacrificar el rigor histórico constructivo en aras del cumplimiento de las normas culturales (filosófico-religiosas) del universo cinematográfico del subcontinente indio, cuya primera voluntad reside en la transmisión del mensaje principal para el que ha sido creado el metraje, y el segundo configura una reconstrucción urbanística y arquitectónica meticulosamente precisa.

La coreografía oriental de artes marciales en el cine transnacional arranca con un interrogante: ¿cuáles son las condiciones en las que ese héroe marcial, proveniente de la tradición cinematográfica oriental, puede insertarse en el imaginario audiovisual globalizado? A partir de ahí, analiza diversos antecedentes relacionados con la presencia de artistas marciales chinos en las películas norteamericanas y españolas de los años sesenta y setenta, y aborda la participación del coreógrafo Yuen Woo-Ping en la producción cinematográfica del periodo 1999-2003. Gabriel Lewin afronta el tema desde la antropología y expone las dificultades de representación relacionadas con el espesor y temporalidad propia de la corporeidad para el dispositivo cinematográfico, lo que obliga a reflexionar sobre las tensiones entre corporeidad y narratividad, que permitan transmitir la extremada precisión de los movimientos marciales. En ello radica su mayor interés.

En esas *Reflexiones interdisciplinarias en el cine contemporáneo* no falta el tema de las adaptaciones literarias. La aportación de Brígida M. Pastor (*Transformaciones de la cultura infantil en España a través del cine*) parte de los cambios que ha sufrido la literatura infantil española entre los finales del

siglo XX y principios del XXI, desde la perspectiva de los estudios de género y su reflejo en el cine. Va más allá de las cuestiones que se plantean cuando el origen de un guión cinematográfico está en un relato literario y surge la consabida reflexión, proporcionada por el análisis comparativo, de si es mejor el cuento o la película, que quiero saldar con un préstamo de Hitchcock:

Paseaban dos cabras por un descampado urbano y hablaban de sus cosas entre desperdicios tecnológicos. De pronto, se pararon. Una de ellas, con su pata delantera escarbó y dejó al descubierto una cinta VHS. Se podía leer el título: *Lo que el viento se llevó*. Golpeó la carcasa, rompió el plástico y isalió la cinta magnética! Las cabras tras mirarse, empezaron a comérsela como si fuera *spaghetti*. Concluido el festín, la primera preguntó: “¿Te ha gustado?”. Y la aludida contestó: “a mí... me gustó más el libro”.

La realidad es que el cine y la literatura comparten elementos, como los diálogos; influencias mutuas, como la voz en *off* o el montaje paralelo asimilable a la translación literaria del “mientras tanto”; y resultados en la recepción del lector/espectador. Pero no son comparables. Cosa distinta es juzgar la calidad de las adaptaciones, lo que es totalmente pertinente. Pero, para ello, habría que tener en cuenta una serie de elementos tasados. Es decir, habría que ver si se ha seleccionado adecuadamente la parte o partes del argumento original, de acuerdo con las particularidades del medio nuevo al que se traslada; si las supresiones, mantenimientos o adiciones de personajes y sus acciones contribuyen a dotar al nuevo relato de coherencia y solidez narrativa; si se ha calibrado el modo en que se van a mostrar las ideas principales, bien sea mediante diálogos, voz

en *off* o con la presentación simbólica de objetos y motivos. En definitiva, ponderar si los recursos del lenguaje del cine se han puesto al servicio de crear una obra que no procede de un texto ideado *ex profeso* para el cine.

Otros ensayos reunidos en *Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo* tienen también como protagonistas otros “cines nacionales”, ya sean el colombiano, el chileno o el argentino. El estudio de la cinematografía colombiana corre a cargo de Yennyfer Téllez Marín y lo hace en “*La Sombra* como condensación de la alteridad resquebrajada. Un análisis comparado de los largometrajes de Ciro Guerra”. Estudia, así, con gran precisión, la figura de ese conocido cineasta, nacido en Río de Oro, que alcanzó mayor popularidad internacional a raíz de que en la edición del Óscar de 2016, su película, *El abrazo de la serpiente*, en blanco y negro e idioma indígena, fuese nominada al premio en la categoría de mejor película de habla no inglesa. Era la primera vez que el nombre de una producción colombiana se oía en el Dolby Theatre de Los Ángeles. El trabajo de Téllez se concreta en un aspecto específico e inédito, consistente en interpretar el valor que tiene la sombra, repetido elemento narrativo y estético en las realizaciones de Guerra en general y particularmente en dos de sus principales filmes: *La sombra del caminante* (2004) y *Los viajes del viento* (2009), los cuales centran su aportación. Parte de una documentación exhaustiva, que le permite llegar a importantes conclusiones, en el marco de los estudios comparados, y nunca publicadas hasta la fecha.

La investigación sobre el cine chileno la realiza Carla Cortéz Cid en “*La frontera y Tony Manero: identidades, violencias y restos que apuntan al pasado*”, centrado también en una cuestión concreta del mismo, que es la presentación de la dictadura de Pinochet en películas realizadas posteriormente como *La frontera*, de Ricardo Larraín (1992) y

Tony Manero, de Pablo Larraín (2008). En ambos casos, el trasfondo temático tiene su propio código de representación. Violencia, decadencia y oscuridad definen la época y se nos presentan con un lenguaje formal específico en los citados ejemplos.

Del cine argentino y basado también en relatar las atrocidades de la dictadura de Videla habla el artículo de Martin Sorbille, “*Das unheimliche* en el cine argentino sobre la dictadura (1976-1983)”. Analiza tres reconocidos filmes nacionales sobre el tema: *La historia oficial* (1985), *Buenos Aires viceversa* (1996) y *Garage Olimpo* (1999). La represión, las torturas y los desaparecidos son sus señas de identidad y yo al recordarlos no puedo dejar de pensar en un texto de Eduardo Galeano, publicado en su libro póstumo, *El cazador de historias*, que lleva por título *La peligrosa* y dice:

En noviembre de 1976, la dictadura militar argentina acribilló la casa de Clara Anahí Mariani y asesinó a sus padres.

De ella nunca más se supo, aunque desde entonces figura en la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, en la sección reservada a los *delincuentes subversivos*.

Su ficha dice:

Extremista.

Ella tenía tres meses de edad cuando fue catalogada así.

Ahora bien, la aportación de Sorbille profundiza en esos filmes desde el punto de vista de la presencia del “personaje siniestro” y su propia estética de representación

cinematográfica. El punto de partida son los argumentos de Sigmund Freud, vertidos en su ensayo *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*) y las conceptualizaciones de Jacques Lacan y Emanuel Levinas sobre “la idea del otro”.

Ambos trabajos versan sobre películas de recreación histórica, aunque sobrepasan ampliamente los estudios de historia y cine más dogmáticos y se adentran en los terrenos de la filosofía, la literatura y la estética. Pero tampoco dejan de lado la reflexión acerca de cómo se ha interpretado el pasado reciente en ellos. Informan de la época que recrean —las dictaduras chilena y argentina— y también de los valores imperantes posteriormente, en el tiempo y lugar en el que se realizaron, por lo que dicen y también por lo que esconden. La imagen cinematográfica siempre es presente e inmediata. Registro y memoria.

En el mismo apartado de *Estéticas transnacionales en banda de imagen* se incluyen los trabajos de Aleksandra Jablonska y Andrea Molfetta, centrados en el estudio del *road movie* y de su recepción en países de América Latina, tanto en el plano teórico como en ejemplos concretos. El de la primera, “El road movie latinoamericano: de la adaptación del género a su inversión”, indaga en los cambios que registra el mismo en su versión latinoamericana según las aportaciones de tres filmes mexicanos: *Los bastardos* (2009) de Amat Escalante, *La jaula de oro* (2014) de Diego Quemada-Diez, y *Viento aparte* (2014) de Alejandro Gerber; y uno brasileño: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (*Viajo porque necesito, regreso porque te amo*), dirigido por Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, en 2009. A partir del exhaustivo estudio del caso, constata que las variaciones se dan en varios niveles: tipo de personajes (jóvenes rebeldes urbanos son sustituidos por jóvenes campesinos, anónimos, excluidos de las sociedades dominantes); medios de transporte (las ruidosas motos dan lugar a viajes a pie, en bicicleta o en el techo de un tren de

carga); y el sentido de viaje, que sólo en algunas ocasiones sigue el modelo del viaje arquetípico de héroe.

La segunda, “El realismo de los vikingos de Varela”, analiza la película *Vikingo*, realizada por José Celestino Campusano en 2009, como ejemplo de apropiación del *road movie* en el sur del gran Buenos Aires. Estamos ante un ejemplo de cine independiente de la periferia porteña, que expresa la marginalidad suburbana con sus miserias y su contradictoria humanidad, producido con pocos medios, al margen de la industria, que tiene sus propias reglas en lo estético y en lo narrativo y profundamente “auténtico”. Pero es, según Molfetta, en el realismo extremo donde radican sus señas de identidad respecto al *road movie* norteamericano, que le inspira. Así, pone de manifiesto que hay en el caso estudiado un realismo que atraviesa el *road movie* y el policial para instalar una discusión social y ética. Es un filme de héroes, que presenta un mundo ordenado por valores humanos en un paisaje salvaje de instituciones fallidas, corrupción y violencia. El viaje, las motos y la carretera de *Vikingo* alcanzan las connotaciones propias del cine opuesto al cine *mainstream*.

Completa el panorama de *Estéticas transnacionales en banda de sonido*, el ensayo de María Rosa Olivera-Williams, “Un salto al pasado: cine y tango argentinos en la década del treinta”, que analiza los filmes “tangueros” más emblemáticos del periodo, como *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth, *Cuesta abajo* (1934) de Louis G. Gasnier, y un cortometraje de 1932 del director norteamericano James A. Fitzpatrick, *Romantic Argentina (Argentina romántica)*, como traslación del presente, y abre el debate acerca de la veracidad de la vinculación del tango con el país y el reflejo de la misma en el cine en cuanto a elemento de identidad nacional. Desde dichas premisas, pretende investigar en las razones por las que la cinematografía argentina presenta el tango

como una expresión cultural, que nunca fue; o una representación directa de la argentinidad, que tampoco es. El tango como recreación ficticia de identidad, pero intencionadamente concebida como real en la pantalla, encuentra su mayor difusión en los numerosos documentales que se realizaron sobre el mismo en la Argentina inmediatamente después de la crisis financiera del 2001. Lo que se dio entonces fue una búsqueda de la identidad nacional y el tango retomó protagonismo en el intento, demostrándonos que toda producción cinematográfica es hija de su tiempo e informa de la ideología imperante en el momento de su realización y, sobre todo de las “necesidades” que interesa mostrar u ocultar en base a ella. Olivera-Williams sitúa “el texto en el contexto” en periodos distintos y demuestra que el medio cinematográfico contiene altas dosis de internacionalidad. A mí me permite reincidir en dos ideas que ya he expresado anteriormente en *La mirada que habla: cine e ideologías*: en el cine lo más importante siempre es “la mirada” y “las imágenes nunca son inocentes”.

Las especificidades de las bandas sonoras completan este apartado de “Estéticas transnacionales en banda de sonido” y centra la aportación de Alejandro Seba, *Diseño del espacio acústico cinematográfico: desde el naturalismo a una ambigüedad siniestra y desfigurada*, donde analiza la evolución que ha experimentado el espacio acústico cinematográfico a lo largo de su historia y las distintas tendencias que se han generado, las cuales pueden situarlo en un espacio-tiempo diferente al de la narración o en un espacio-tiempo integrado en la narración. En la misma línea de investigación, se sitúa la de Gabriel Martinho, titulada “El sonido ambiente en la inscripción cinematográfica contemporánea”. Llega a la conclusión de que a partir de la elaboración del sonido ambiente durante el desarrollo de la puesta en escena documental, se puede recalcar el tratamiento creativo dado a

la escucha de la observación participante, y fundamenta dicho planteamiento en el estudio de dos películas brasileñas que abordan consecutivamente el paisaje rural y el urbano: *A alma do osso* (2004) de Cao Guimarães, y *Transeúnte* (2010) de Eryk Rocha.

Una y otra son fundamentales en el presente libro. Invitan a “escuchar el cine” y nos ayudan a recordar la importancia que tiene las bandas sonoras en un filme. Muchas veces se integran en el argumento como un personaje más. Son signo y significado de la acción.

En definitiva, lo que tenemos en *Estéticas transnacionales en el cine contemporáneo* es una compilación de ensayos muy bien seleccionados, que tienen en la diversidad de enfoques su razón de ser y cuyo mérito corresponde única y exclusivamente a Mónica Satarain, alma del proyecto. Creo, sinceramente, que no defraudará a nadie. Interpretan el cine como herramienta rosselliniana de conocimiento y transformación de lo visible. “¡No se puede vivir sin Rossellini!”, como Bernardo Bertolucci y Gianni Amico pusieron en boca de uno de los personajes de *Antes de la revolución*.

Introducción

El cine transnacional y el estado de las cosas*

Jörg Türschmann

1. Categorías y criterios

Will Higbee y Song Hwee Lim consideran, en su famoso artículo “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies” (2010), tres aspectos fundamentales que determinan toda producción cinematográfica transnacional:

- 1) La diferencia entre cine nacional y transnacional permite comprender las complejas condiciones de producción, exhibición y distribución de las películas a nivel transnacional.
- 2) Las cinematografías regionales y nacionales pueden encontrar un público más allá de sus habituales fronteras de extensión, hecho que les otorga un carácter transnacional.

* Traducido por Julia González de Canales Carcereny.

- 3) El tercer complejo del cine transnacional se revela en torno a la historia del colonialismo y su superación. Aspectos temáticos como diáspora, exilio y situaciones postcoloniales caracterizan este aspecto del cine transnacional.

El concepto de cine transnacional puede ser, pues, ampliamente concebido. En él, hay que distinguir entre interpretaciones marcadas por intereses económicos y aquellas que representan la crítica cinematográfica. Ambas, la económica y la crítica, distinguen a su manera entre cine comercial y cine de autor independiente, también en relación con el cine de dentro y fuera de los Estados Unidos. En dicha distinción el origen latinoamericano, europeo, u otro, del cine no tiene ninguna relevancia. Es el cine norteamericano el que marca la norma, aun cuando se cree que es un país, una región o incluso un continente el que marca su propio camino. La concepción teórica del cine transnacional está marcada, como mínimo en la tradición académica, por la referencia con el mercado cinematográfico estadounidense.

Muy a menudo se establece una conexión entre el cine transnacional y el cine de autor, ya que es sobre todo el cine de autor el que es celebrado en los grandes festivales de cine. En ellos, no obstante, el cine de autor es curiosamente interpretado y apreciado como parte de las distintas cinematografías nacionales, aunque el éxito y las condiciones de producción de dichas películas hablen otro idioma. Con respecto al cine de autor latinoamericano, Deborah Shaw distingue entre películas transnacionales exitosamente recibidas por el público y las películas transnacionalmente producidas que remiten a una cultura nacional (Shaw, 2013a: 8-9). Las películas de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón supondrían amplios

éxitos de público a nivel nacional, mientras que en las películas de la argentina Lucrecia Martel, la peruana Claudia Llosa o el mexicano Carlos Reygadas entrarían en escena las culturas nacionales. El caso de Martel y Reygadas está, sin embargo, marcado por una sombra de duda ya que sus películas parecen ser menos específicas sobre la cultura correspondiente con sus propios países de origen. En lo que refiere a las películas de Llosa, se puede dar por hecho que, en buena parte, suponen una adaptación cultural exótica, presunto entorno vital peruano para un público mundial amplio.

Para tratar la arbitrariedad del cine transnacional Shaw propone repensar conocidas categorías analíticas que se extraen y agrupan acorde con las películas que las representan (2013b). Así determina quince distintas categorías de lo transnacional (2013b: 52), entre ellas estrellas del celuloide, directores, ética, exilio, lugar de actuación, cine de la globalización, modos de narración, así como el entramado de la producción, la distribución y la exhibición. Estos aspectos no son nuevos, han sido reiteradamente tratados para caracterizar las cinematografías nacionales, pero ahora han sido finalmente aceptados para la categorización de la dimensión transnacional. De esta manera, cree Shaw, es posible tratar con más precisión el tipo de cine transnacional del que estamos hablando.

Mas existe también una perspectiva que, si bien formulada de forma un tanto exagerada, resulta instructiva con respecto a la dimensión nacional. Nos estamos refiriendo a un cine nacional que basa su independencia en sostener las influencias transnacionales. En otras palabras, un cine nacional es independiente cuando ejerce y se apoya en las influencias transnacionales. Argumentando de esta manera, Chris Berry muestra que el cine chino dispone de una dimensión transnacional sin haber explicado sus

características nacionales. De ello concluye que el cine transnacional no es pensable sin la dimensión de las culturas nacionales (Berry, 2010: 112). También el cine canadiense, por ejemplo, tiene la peculiaridad de querer afirmarse en el mercado mundial, escogiendo temas y géneros que en el extranjero despiertan el interés (Türschmann, 2013). Higbee y Lim cuestionan por lo tanto

if the term “transnational” is entirely necessary in the above cases. For example, could we instead speak respectively of a supranational Chinese cinema, a regional cinema or a pan-European cinema? This returns us to the question of what exactly is the critical purchase of the term transnational? (Higbee-Lim, 2010: 9)

Sobre ello volveremos más adelante para tratar el ejemplo del cine colombiano.

2. Género, exilio y autoría

Como se ha comentado anteriormente, el cine transnacional se define por una serie de criterios ya existentes antes de la introducción del término “transnacional”. Es además evidente que todo lo que puede ser asociado al cine transnacional está conectado con una serie de aspectos más amplios que giran alrededor de la biografía de los protagonistas fílmicos pero también de los historiadores del cine y los críticos cinematográficos. A partir de la conexión entre múltiples aspectos desarrollan algunos historiadores del cine una definición propia del cine transnacional. Hamid Naficy (2003) trabaja el cine turco e iraní. De ellos escoge tres aspectos diversos para dedicarse a las películas que en este marco le resultan de interés: género,

exilio y autoría fílmica. Adoptando una perspectiva histórica de largo alcance, es también extensible a la relación entre Estados Unidos y Europa. Los distintos mundos de los emigrantes rusos, húngaros, austríacos y alemanes a lo largo del siglo XX han tenido un efecto dispar en los Estados Unidos. F. W. Murnau, Douglas Sirk, George Cukor, Vincent Minelli, Jacques Tourneur, Fritz Lang y Alfred Hitchcock han devenido de esta manera parte del cine clásico de Hollywood.

Llama la atención que los directores aquí mencionados, pero también muchos otros, han sido relacionados con el cine de autor aun cuando éstos han producido películas *mainstream* de gran éxito de público. Así, sus películas representan de forma típica una conexión entre género y autoría individual. Diferente es el caso de las películas hechas por directores procedentes de Asia, India o Latinoamérica. Las películas de autor de Michel Khleifi, Fernando Solanas y Ghasem Ebrahimián representan un cine “étnico”, “nacional” o “del tercer mundo”, un *third cinema* como se llama en inglés. Finalmente hay también un tercer grupo, en el que el marco transnacional experimenta una categorización espacial: la así llamada “Avantgarde”, representada por directores como Jonas Mekas, Mona Hatoum y Trinh T. Minh-ha. Ante dicha situación, Naficy (2003: 204-205) propone la siguiente definición del cine transnacional:

Transnational films are here considered (1) belonging to a genre of cine-writing and self-narrativization with specific generic and thematic conventions and (2) products of the particular transnational location of filmmakers in time and place and in social life and cultural difference.

Esta combinación de género, autoría y biografía transnacional de los directores de cine es, según Naficy, una prueba para un género filmico transnacional independiente que cubre un campo temático concreto y, en relación con esto, se deja entender como un corpus de la cinematografía mundial. Lo especial del independiente género filmico transnacional radica en que los directores constantemente tienen que redefinir sus relaciones con sus anteriores patrias y actuales países de acogida. Ante dicha situación, la fuerza visionaria de estas películas se establece entre la distopía y la utopía, y ella misma ni ha sido teñida de pesimismo ni de optimismo. Típico para este cine es que los directores necesitan mucho tiempo para finalizar sus películas. Respecto del cine de ficción transnacional, Solanas tardó ocho años en volver a rodar (*Tangos. El exilio de Gardel*, 1986). El iraní Parviz Sayyad finalizó en Estados Unidos su segunda película *Checkpoint* (1987) tras cuatro años de la realización de su primera película. También el tiempo de producción de dichos filmes puede alargarse de forma clara: el mauritano Abid Med Hondo necesitó dieciocho meses para *Soleil O* (1967).

La interesante tesis de Naficy marca, pues, que la independencia del género filmico se destaca por una especial estructuración del espacio. Así son los personajes principales de dichas películas del exilio los que se plasman en dos experiencias espaciales extremas: agorafobia y claustrofobia. Por un lado, dichos personajes no pueden soportar sitios amplios y abiertos; por el otro, se sienten cohibidos y encerrados por zonas delimitadas. El cine turco e iraní ofrece una buena serie de ejemplos al respecto. En *40 m2 Deutschland* (Tevfik Başer, 1985) una mujer turca es aprisionada por su marido en su lugar de residencia en Alemania sin nunca llegar a ver el mundo exterior. Su destino simboliza la situación de aquellos exiliados que no son bien

acogidos en sus nuevas patrias. No siempre tienen que proceder los personajes principales del mismo país del que procede el director. También los ciudadanos del nuevo país pueden sufrir una forma de exilio como los recién llegados de otros países. El director iraní Amir Naderi muestra en *Manhattan by numbers* (1993) el destino del periodista George Murphy, quien ha perdido su trabajo, su familia y todas sus pertenencias. En la búsqueda de un amigo adinerado que le pueda ayudar y sacar de su difícil situación se pierde en un inmenso edificio kafkiano, cuyos apartamentos están marcados con números o nombres faltos de significado.

3. Transversalidad en Latinoamérica: una transnacionalidad limitada

El cine transnacional se define habitualmente con la mirada puesta en la dimensión global. Capitalismo y migración son los criterios esenciales para dicha interpretación. Con seguridad se puede afirmar que a menudo los emigrantes son protagonistas en el cine transnacional. Sin embargo, también aquellos que no tienen que abandonar su país están bajo la presión que ejerce la competencia mundial. Su destino como productor, director o personaje de ficción aboga por la transnacionalidad. En ello la industria fílmica no se diferencia de otros campos productores. Como ya se ha comentado anteriormente, sólo tiene sentido aplicar la dimensión transnacional para los análisis cuando la dimensión nacional no cae en el olvido. El cine nacional de ninguna manera se pierde en la competencia global, pero tiene que redefinirse. Al lado de la transnacionalidad, en el sentido de la relación entre lo global y lo nacional, cuenta también el nivel continental. La transnacionalidad es igualmente un reto dentro de cada continente. Las condiciones

varían, sin embargo, bastante. Mientras en algunos continentes las diferentes lenguas representan un obstáculo, son en otros casos las diferencias culturales, y no las lingüísticas, las que adquieren un papel relevante.

Latinoamérica es un ejemplo de este último caso. Aquí son las relaciones entre los países sudamericanos y los Estados Unidos las que se ven confrontadas. La decisión de incluir a los productores norteamericanos o de trabajar en los Estados Unidos no tiene necesariamente que ver con tener que decidirse por un cine comercial o contra un cine de arte, etnográfico o de autor, propio de los festivales de cine. Al revés, realizar un cine de autor no significa tampoco la renuncia al gran mercado norteamericano o que los directores de cine no busquen el éxito a gran escala. Juana Suárez (2011) explica, basándose en el análisis del cine colombiano, cómo puede intervenir la legislación para conseguir que una película obtenga resonancia internacional estando alejada del mercado norteamericano. La así llamada Ley 814 de 2003 debe promocionar el carácter nacional y el grado de familiaridad del cine colombiano, y ello debe suceder desde el nivel de la producción al de la distribución.

La complicada situación para este cine nacional consiste en el desplazamiento de un nivel continental entre la producción nacional y la comercialización internacional. En concreto, la etiqueta de cine latinoamericano, la cual está adherida a todas las propiedades de la producción nacional del continente. Argentina, Chile y México comparten de manera similar la dificultad de querer y tener que existir tanto a nivel nacional, continental y transnacional como a nivel global; esto es, también a nivel norteamericano y a nivel de los grandes festivales internacionales. También para Suárez el reto tipológico de distinguir entre un cine transnacional, continental y global se deja disolver a favor de concebir de forma más precisa la autoría de determinados

directores. En este contexto, menciona el optimismo de Deborah Shaw ante el gran éxito de algunos directores mexicanos (Suárez, 2011: 286). Suárez ve casos parecidos de formación genérica que se producen sobre la base de las películas de determinados directores. Ello conduce a etiquetas propias que traen consigo el éxito comercial de estos directores. En el caso de Gustavo Nieto Roa o Carlos Benjumea se habla de *nietoroísmo* y *benjumeísmo* (Suárez, 2011: 292). Y ambas partes, tanto la producción orientada económicamente como la valiosa crítica cinematográfica estética y política, pueden descubrir en estos fenómenos algo positivo.

Los directores mexicanos escogen en este contexto estrategias bien dispares. Algunos trabajan en los Estados Unidos, otros adaptan exitosos formatos de televisión y otros tantos prueban suerte en géneros poco habituales. El resultado en el caso de Colombia muestra, sin embargo, que las relaciones con el cine brasileño, mexicano y argentino son más estrechas que con el cine de los Estados Unidos. Por esta razón concluye Suárez con el concepto teórico del *minor transnationalism* de Lionnet y Shu-Mei Shih (2005) para describir la especial situación del cine colombiano. Este “minor transnationalism” no está impregnado ni por una oposición a la distopía y a la utopía, ni por una disputa entre lo local y lo global, ni por una referencia a lo subalterno y a aquellos estados hegemónicos que inequívocamente construyen el trasfondo neocapitalista. En lugar de todo esto está impregnado por un “transversalismo”:

This cultural transversalism includes minor cultural articulations in productive relationships with the major (in all its possible shapes, forms and kinds), as well as minor-to-minor networks that circumvent the major altogether. (2005: 8; cit. p. Suárez, 2011: 282)

Así es posible que incluso en culturas minoritarias que no cuentan con una cooperación del centro construyan una inherente variedad y complejidad.

4. Cultura norteamericana en Europa: juventud y música pop

¿Es este concepto de transnacionalidad limitada trasladable a otro continente, por ejemplo, Europa? Una manera posible de hacer que este concepto sea fructífero en otras situaciones consiste en añadir otros aspectos a su definición para así ampliar su concepción al marco de las relaciones de transnacionalidad limitada. Un estudio interesante publicado en Alemania intenta tender un puente entre distintos países con la ayuda de la banda sonora de las películas (Siewert, 2013). Más concretamente, con la ayuda de la música pop. Ello incluye tanto el público intra-filmico que escucha dicha música pop en las películas, como el público extra-filmico que mira estas películas que, no hay que olvidar, son con las que se identifican las generaciones más jóvenes. *Trainspotting* (Danny Boyle, Inglaterra, 1996), *La haine* (Mathieu Kassovitz, Francia, 1995) o *Lola rennt* (Tom Tykwer, Alemania, 1998) son ejemplos de películas con una música que une a público y personajes a través de un ritmo común. Todas estas películas fueron producidas con poco tiempo de diferencia, lo que podría apuntar a una ola de películas de este tipo. En Europa se dio, como mínimo en los años sesenta y setenta, una época parecida para este fenómeno. Las películas de Godard, Wenders, Kubrik, Fassbinder, Lester y Roeg suponen una prueba clara de ello. La música popular fue en todos estos casos un importante factor de conexión para el público de varios países europeos, aunque la mayor parte de la música pop procedía de Inglaterra y los Estados Unidos. Por eso habría

que tener en cuenta la existencia de una determinada cultura fílmica y juvenil que está inevitablemente marcada por estos países.

Siewert trabaja también con las biografías de los directores y se basa en el concepto de *double occupancy* que Thomas Elsaesser desarrolla en su libro *European cinema. Face to face to Hollywood* (2005). Por “doble ocupación” debe entenderse aquellos directores de cine que disponen de doble nacionalidad, siendo una de ellas europea. Ese es el caso de Fatih Akin (alemán-turco), Gurinder Chadha (británico-indio) o Abdel Kechiche (francés-magrebí). Ante el trasfondo de esta identidad mezclada surgen no pocas películas que cuentan historias personales relacionadas con la biografía de los directores. Fatih Akin afirma que él no filma películas de migrantes sino que narra de forma indirecta su propia vida. Así, no es ninguna coincidencia que los protagonistas de estas películas, a pesar del ambiente muy alegre que reina entre ellos, a menudo quedan atrapados en una crisis vital. Ellos encarnan de forma claramente visible el desgarramiento de una identidad transnacional que se busca a sí misma, sin por ello tener que emprender el camino al exilio. A causa de la intensidad que genera la apuesta por la música y la presencia de los jóvenes protagonistas, este tipo de cine ha conseguido alcanzar gran éxito en muchos festivales de cine en todo el mundo y representa una Europa multicultural.

5. La Europa de las regiones

Europa es considerada, al menos en la esfera política, como un continente de regiones. Un ejemplo de ello puede ser el cine escandinavo, que es percibido por más de un país europeo como un cine regional que no alcanza

la manifestación nacional. Ib Bondebjerg y Eva Novrup Redvall (2013) apuntan a que la mayoría de datos fiables sobre las relaciones transnacionales del cine escandinavo con otros países de Europa y del resto del mundo tienen que ver, como mínimo, con la producción. Para desestimar esta postura faltan datos fiables que conciernen a la recepción. Bondebjerg y Novrup opinan que sólo es posible comprender el efecto de las producciones cinematográficas escandinavas a través de los medios de difusión. En ello tiene la televisión un rol muy importante; en especial en Suecia y en Dinamarca, las películas son entretanto concebidas para que sean mostradas en el cine pero también, alargadas y capituladas, en series de televisión.

Estas producciones son claramente un género vinculado a las películas policíacas y al cine negro. Así, el cine escandinavo se ha ido convirtiendo en un sinónimo del cine europeo policíaco y de horror. Ello no significa que las producciones cinematográficas escandinavas se limiten a estos géneros. Sin embargo, se puede especular si el éxito del grupo danés *Dogma* (Lars von Trier, Thomas Vinterberg) no ha contribuido al prejuicio contra los temas e historias oscuras del cine escandinavo, así como a que las producciones fílmicas de dichos países sean concebidas como poco alegres y algo raras. A ello hay que añadir que el imaginario de una melancólica “alma nórdica” sigue siendo corriente en los otros países europeos. Dicha melancolía parecía confirmarse a raíz de una ambigua opinión expresada por Lars von Trier en el Festival de Cine de Cannes en 2011 cuando dijo, en broma, que se consideraba a sí mismo un nazi. Estos factores culturales pueden haber favorecido el éxito del cine escandinavo de horror.

6. Inmigración: el caso de Europa

El cine transnacional ha sido definido de forma bien distinta en relación con las industrias cinematográficas europeas (Jahn-Sudmann, 2009). El *accented cinema* de Nacify (2001), el *cinema of transvergence* de Will Higbee (2007), el *cinéma du métissage* de George Seeßlen (2000) o la idea de *cinema of double occupancy* de Elsaesser (2005) son sólo algunos conceptos que, en relación con el cine europeo, han sido abordados. En estos casos se trata a menudo del cine de habla francesa y sus relaciones con las antiguas colonias. En qué medida estos términos miden la situación del cine transnacional de manera apropiada depende, en buena medida, del estado de la situación. Ello muestra, de nuevo, que el cine transnacional sólo puede ser concebido en todas sus facetas con ayuda de la investigación de ejemplos concretos. Para tal efecto puede bastar con situar conocidos fenómenos y problemas sociales en el punto de miras para comparar las distintas cinematografías nacionales en el marco transnacional.

En el caso de Europa, eso lo hace Isolina Ballesteros (2015) con respecto a la representación de la inmigración. El pasado histórico concreto contemplado en las películas analizadas por Ballesteros contempla la inmigración de Latinoamérica a España, de India a Inglaterra, de Oriente a Europa y la ola de refugiados procedente de África, pero también el negocio con las esclavas sexuales que se produce entre Europa del este y Europa central. Las películas muestran, por lo tanto, situaciones bien distintas que van desde la inmigración a la deportación: *The price of sex* (Mimi Chakarova, 2011), *Flores del otro mundo* (Icía Bollaín, 1999), *Caché* (Michael Haneke, 2006), *Le Havre* (Ari Kaurismäki, 2012), *La promesse* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2001), *In this world* (Michael Winterbottom, 2004), *14 kilómetros*

(Gerardo Olivares, 2008), *Gegen die Wand* (Fatih Akin, 2004), *Bend it like Beckham* (Gurinder Chadka, 2003) y muchos otros. Ballesteros da a los distintos aspectos y motivos de la inmigración hacia Europa detalladas indicaciones del trasfondo histórico y de las numerosas películas que al respecto han surgido. La autora muestra, de esa manera, que ningún concepto tipológico es necesario para entender la amplitud del fenómeno. Más bien son los análisis de películas concretas, sus historias, sus protagonistas y la situación histórica que de forma directa dan información sobre cuáles son las relaciones que por último se pueden dar entre las películas.

7. La televisión y las relaciones intercontinentales

Las relaciones entre Europa y otros continentes pueden también tomar caminos singulares e imprevistos. Un grupo de artistas y estudiosos del cine procedentes de Latinoamérica, y otros países, y residentes en Austria, Bulgaria y Latinoamérica, emprendieron una investigación sobre la recepción de las telenovelas latinoamericanas en Bulgaria. Tras un año de trabajo, los resultados provisionales obtenidos fueron expuestos, en mayo de 2008, a modo de exhibición de fotos en la Academia de Bellas Artes de Viena (Sato, 2009: 107-108). Después de la caída del bloque soviético en 1989 el público búlgaro apreció, en especial, las series de televisión hechas en Venezuela y México que mostraban el lado más agradable y bonito de la vida. Ellas ofrecían una compensación para las complicadas situaciones económicas en las que se encontraba la población búlgara. También en este caso la música tenía un papel importante. Conocidas estrellas del pop como Shakira intervinieron en estas series, aumentando de esta manera el atractivo de las

mismas. Decisivo es que estas series formulaban un conjunto de fantasías e imaginarios sobre la vida exótica y paradisiaca en Latinoamérica: “un lejano y abstracto ‘Dorado’ latino” (Sato, 2009: 108).

Lamentablemente el estudio de las series de televisión en el marco transnacional se produce de forma muy poco habitual. Y cuando se da, en mayor parte, se investiga la influencia de las series HBO en Europa, Latinoamérica u otros continentes. La razón: los jóvenes investigadores que tienen entre veinte y treinta años ya no salen de casa para ir al cine sino que miran las series en el ordenador, consumiéndolas como sustituto a la estética cinematográfica. Excepciones confirman la regla cuando se trata de casos aislados de multi-adaptación. Por ejemplo en el caso de la serie colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001) adaptada en España y Alemania, un artículo sobre la cual formó parte de un libro que consiste principalmente en estudios dedicados a las series HBO (Eichner, Mikos y Winter, 2013). Cómo de amplio ha de ser el estudio de las culturas televisivas transnacionales muestra la provisional distinción de varios de los materiales sobre temas específicos, entre otros, la representación de la vida rural en series de televisión procedentes de varios continentes del mundo (Türschmann, 2014). En la mayoría de los casos los estudios se limitan a la televisión en el marco transnacional a través de la comparación de determinadas series con distinta procedencia nacional o de dar a conocer tradiciones televisivas desconocidas de otros países (Türschmann y Wagner, 2011).

8. Panorama

Muchos otros ejemplos se pueden erigir para Europa pero también para otros continentes. Parece que se da una

especial correspondencia entre las películas estudiadas y los países, regiones y continentes de los que proceden los investigadores, las lenguas que ellos hablan o aquellos aspectos temáticos que parcialmente coinciden con sus biografías. En muchos casos son ellos mismos migrantes que viven y trabajan en los Estados Unidos y en Inglaterra. Eso explica el alto número de publicaciones en inglés sobre cine transnacional latinoamericano. Con seguridad llega el inglés al público lector más amplio. Por otro lado parece que especialmente en Norteamérica y en Inglaterra, gracias al alto número de académicos inmigrados, se ha conseguido una alta sensibilidad hacia el fenómeno del cine transnacional (Bergfelder, 2005). Eso se tendría que estudiar de forma sistemática, pues podría ser decisivo saber en qué medida los aspectos biográficos tienen un papel especial en la elección de los casos de estudio. La lengua de la ciencia es, sin embargo, una condición previa básica para que los investigadores de distintos continentes se pongan de acuerdo entre ellos, escolten sus intereses sobre el cine transnacional y puedan compartir su trabajo.

Cómo de productiva puede ser esta colaboración lo demuestran las publicaciones con una pretensión temática de gran alcance como las de Nataša Dovičová y Kathleen Newman, editoras del volumen *World cinemas, transnational perspectives* (2009), cuyas aportaciones tratan convincentemente tanto problemas teóricos como la situación de las industrias cinematográficas en los distintos continentes. Otra forma de proceder muy distinta la han escogido recientemente Saverio Giovacchini y Robert Sklar en su volumen editado *Global neorealism: The transnational history of a film style* (2011). La época y la estética de una cinematografía nacional son utilizadas como referencia para estudiar muy distintas películas más allá de los límites temporales y nacionales.

Entretanto parece ser que el cine transnacional no sea más que una expresión de una utopía, una visión de futuro eufórica que puede ser interpretada como un común entendimiento entre los pueblos. El concepto de cine transnacional sirvió al principio, no obstante, para poner las investigadas cinematografías nacionales en el foco de la atención académica. El cine africano e indio, el *cinéma beur* o el cine de Hong Kong han sido desde hace tiempo investigados sobre la base de las teorías culturales, el postcolonialismo, el terrorismo y el turismo (Ezra y Rowden, 2007), sin que ello implique necesariamente un vínculo a reclamaciones de derechos emancipatorios.

Desde hace poco tiempo la influencia de los estados nacionales en la producción fílmica ha vuelto a ocupar con fuerza el foco de atención:

El diagnóstico de un cine del que —en tanto fenómeno transnacional— ya no se podía dar cuenta desde el “marco restrictivo” de las fronteras nacionales era correlativo del diagnóstico de la erosión de los Estados nacionales frente al avance de la globalización, o, más precisamente, de la reforma neoliberal definida como el camino a la globalización en Latinoamérica de fines de siglo XX. Con la distancia que nos da el paso del tiempo sabemos que ambos diagnósticos fueron erróneos, un juicio no solamente aplicable al caso latinoamericano [...]. Es precisamente el papel del Estado [...] que funcionó de alguna manera de catalizador del cuestionamiento a los enfoques nacionales en el estudio del cine latinoamericano. (Coppertari y Sitnisky, 2015: 14-15)

De esta manera obtiene un papel menos relevante que antes el concepto teórico de la “glocalidad” de una

cinematografía nacional, esto es, su posición entre lo local y lo global (Pohl y Türschmann, 2007). Por otro lado, el retorno a la función de los estados nacionales en la producción cinematográfica y su interpretación como cine transnacional confirma que lo importante siempre fue conseguir una estrecha conexión entre la biografía de un crítico fílmico, el tema de una película y la concepción teórica del cine transnacional.

Bibliografía

- Ballesteros, I. (2015). *Immigration cinema in the new Europe*. Chicago, University of Chicago.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. En *Media Culture Society*, núm. 27, vol. 3, pp. 315-331.
- Berry, Ch. (2010). What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation. En *Transnational cinemas*, núm. 1, vol. 2, pp. 111-127.
- Bondebjerg, I. y Novrup Redvall, E. (2013). Transnational Scandinavia? Scandinavian film culture in a European and global context. En *Transnational cinema in Europe* (eds. Palacio, M. y Türschmann, J.), pp. 127-145. Wien, LIT.
- Copertari, G. y Sitnisky, C. (2015). Introducción. En *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio* (eds. Copertari, G. y Sitnisky, C.), pp. 11-19. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Dovičová, N. y Newman, K. (eds.) (2009). *World cinemas, transnational perspectives*. London-New York, Routledge.
- Eichner, S., Mikos, L. y Winter, R. (eds.) (2013). *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden, VS-Springer.
- Elsaesser, Th. (2005). *European cinema. Face to face to Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University.
- Eza, E. y Rowden, T. (eds.) (2007). *Transnational cinema. The film reader*. London-New York, Routledge.

- Gioacchini, S. y Sklar, R. (eds.) (2011). *Global neorealism: The transnational history of a film style*. Jackson, UP de Mississippi.
- Higbee, W. (2007). Beyond the (trans)national. Toward a cinema of transvergence in postcolonial and diaphoric francophone cinema(s). En *Studies in French Cinema*, núm. 7, vol. 2, pp. 79-91.
- Higbee, W. y Hwee Lim, S. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. En *Transnational Cinemas*, núm. 1, vol. 1, pp. 7-21.
- Jahn-Sudmann, A. (2009). Filme und Transnationalität - Forschungsperspektiven. En *Film transnational und transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven* (eds. Jahn-Sudmann, A. y Strobel, R.), pp. 15-26. München.
- Lionnet, F. y Shu-Mei Shih (2005). Introduction. En *Minor transnationalism* (eds. Lionnet, F. y Shu-Mei Shih), pp. 1-23. Durham-NC, Duke University.
- Nacify, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, Princeton UP.
- _____ (2003). Phobic spaces and liminal panics: independent transnational film genre. En *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media* (eds. Shohat, E. y Stam, R.), pp. 203-226. New Brunswick, Rutgers UP.
- Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) (2007). *Miradas locales: el cine español en el cambio de milenio*. Frankfurt am Main, Vervuert.
- Sato, H. (2009). Cultura popular transnacional: las telenovelas latinoamericanas. En *...mit Hilfe der Zeichen / por medio de signos...: Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika* (eds. Kastner, J. y Waibel, Th.), pp. 97-111. Wien, LIT.
- Seeßlen, G. (2000). Das Kino der doppelten Kulturen. En *epd-Film*, núm. 12, pp. 22-9.
- Shaw, D. (2013a). *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester, Manchester UP.
- _____ (2013b). Deconstructing and reconstructing "transnational cinema". En *Contemporary hispanic cinema. Interrogating the transnational in Spanish and Latin American Film* (ed. Dennison, S.), pp. 47-65. Woodbridge, Tamesis.
- Siewert, S. (2013). *Entgrenzungsfilme: Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis. Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer europäischer Filme*. Marburg, Schüren.

Suárez, J. (2011). At the transnational crossroads: Colombian cinema and its search for a film industry. En *Latin American cinemas: local views and transnational connections* (ed. Bermúdez Barrios, N.), pp. 277-307. Calgary, University of Calgary.

Türschmann, J. y Wagner, B. (eds.) (2011). *TV global. Erfolgreiche Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld, Transkript.

Türschmann, J. (2013). Canadian cinema and European culture: *The red violin* (François Girard, 1998). En *Transnational cinema in Europe* (ed. Palacio, M. y Türschmann, J.), pp. 183-195. Wien, LIT.

_____ (2014). Dorfchroniken: wie TV-Serien von Menschen auf dem Land erzählen. En *TV Global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate* (eds. Schrader, S. y Winkler, D.), pp. 140-160. Marburg, Schüren.

Parte I

Reflexiones interdisciplinarias en el cine contemporáneo

Capítulo 1

Pinceladas fílmicas sobre las transformaciones de la cultura infantil y juvenil

*Brígida M. Pastor**

La configuración visual del género que se percibe en las proyecciones cinematográficas suele estar cargada de imágenes diferenciadas, y en muchas ocasiones confrontadas, de hombres y mujeres. Por ejemplo, las representaciones masculinas generalmente refieren conceptos de poder, movilidad y libertad, mientras que las imágenes femeninas tienden a reforzar conceptos como belleza, delicadeza, pudor, maternidad y sumisión. Es así como los procesos ancestrales para la adquisición de los roles de género son exigencias de la sociedad para configurar un imaginario de “normalidad” en las identidades de género que, como lo ha establecido Michel Foucault (2001), provocan la tergiversación de los comportamientos ajenos a dicho concepto de normalidad social para clasificarlos discriminatoriamente, para excluirlos o simplemente reprimirlos, tanto en la

* Este artículo se ha realizado dentro del marco de los proyectos que dirijo como Investigadora Principal (RYC-2009-04838) y Plan Nacional I+D (FFI2012-39645), que han sido concedidos y financiados respectivamente por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Ministerio de Economía y Competitividad.

educación de los infantes como en otros procesos formativos en los que se manifiesta una distorsión en el desarrollo de la personalidad humana; así la sociedad marca, reprime y controla tales comportamientos identitarios en sentido binario y enfáticamente contrapuestos para cada uno de los géneros. Es decir, la niñez y la juventud tendrán que representar y ser representadas a partir de grupos de comportamientos y características concebidas como *típicas* o *deseables* para mujeres y varones (Serrano Barquín, H., Zarza Delgado y Serrano Barquín, C., 2011). Es en este contexto que la imagen tiene gran importancia en la formación de los estereotipos de género. Este consumo cultural que representa el cine infantil y juvenil sirve para evidenciar un conjunto de marcas de género, basadas en prejuicios, predeterminismos y estereotipos que han permanecido fuertemente arraigados en nuestro contexto sociocultural por varias generaciones.

Esta realidad social se ha estructurado históricamente a partir del sistema binario masculinidad/feminidad, cuya reducción cultural determina inequidades de género que afectan la convivencia social, especialmente en países de tradición androcéntrica como España. Estas inequidades se manifiestan a través de la circulación masiva de imágenes cinematográficas que construyen códigos y simbolizaciones que confrontan equívocamente las identidades sexuales. Tal problemática conlleva descomposición social y severos conflictos intrafamiliares, que van desde la discriminación hasta la violencia de género.

El opresivo chovinismo masculino y el legado de autoritarismo político actúan como una fusión de “fuerzas colonizadoras” en el imaginario colectivo, que empiezan a ser paulatinamente desafiadas en la ficción infantil y juvenil, muy especialmente en los años noventa. Los evolutivos cambios sociales, económicos y políticos generados

en España a partir del denominado “periodo de transición” tuvieron como consecuencia un impacto en los efectos psicosexuales sobre los individuos y, muy particularmente, sobre los niños y jóvenes. Aunque esta nueva formación psicosexual motivó una búsqueda de nuevas formas de representación en la ficción española, no estuvo desligada de tensiones sociales. En contraste con el canon tradicional, empieza a descubrirse la presencia emergente de una psique genérico-sexual plural; todo ello generando un despertar socio-político a las relaciones de género y al sexismo, y elucidando la relación de la conciencia humana con todo proceso de cambio histórico y social. Asimismo, la hipótesis de la cual partimos es que los textos fílmicos son de los campos simbólicos que más influyen en la construcción de los modelos de género.

La ficción y la cultura infantil deben ser entendidas en el sentido más amplio del término “infantil” que comprende el periodo de la infancia hasta la adolescencia. Dado que la noción de “infantil” ha cambiado desde que se originara el género de ficción infantil, es necesario centrarse en las transformaciones de la cultura infantil en España y cómo estas han afectado la representación y la socialización de los niños. Las relaciones de género son un componente importante en la estructura social y la política sexual se encuentra entre los principales determinantes del destino colectivo. La opresión de género que surge de la supremacía masculina autorizada por la estructura patriarcal sigue siendo un tema candente de justicia social. La estructura social del mundo occidental y las metanarrativas literarias permanecen predeterminadas por las mitologías del patriarcado, “hombre” (masculinidad) y “mujer” (feminidad). Para derrumbar el binarismo de opuestos entre masculinidad y feminidad es necesario redescubrir un nuevo significado para ambos conceptos,

siendo este un tema todavía pendiente en el marco de la ficción infantil.

La teoría que más vinculación presenta con nuestro planteamiento es la propuesta por McNay (2000), para quien es necesaria una dialéctica entre subjetividad y subyugación, siendo la ficción narrativa un espacio de formación (o reforma) de “nuevas” identidades, que surgen en su enfrentamiento con la masculinidad hegemónica. En la propuesta de McNay, la concepción alternativa de masculinidad y feminidad responde al desafío de la otredad, con la creatividad. Esto sugiere que la dinámica de la representación puede ligarse íntimamente a una compleja red de posibilidades, y los personajes masculinos y femeninos tienen, a su vez, que negociar con el orden material y con el simbólico. En otras palabras, la masculinidad no se impone porque es hegemónica, y por norma patriarcal, sino debido a las prácticas que forman parte del devenir histórico de ese momento (prácticas repetitivas, aspectos vividos de identidad sexual (masculina) de hombres y niños.¹

El estado actual de los conocimientos sobre el tema demuestra una extrapolación e interrelación de esta línea temática con nuevas inquietudes intelectuales y humanísticas que se han venido produciendo en el marco científico

1 Uno de los primeros y principales estudios críticos sobre masculinidades se encuentra en la literatura norteamericana: fue *Manhood and the American Renaissance* (1989), de David Leverenz. Su trabajo se nutre de varios discursos teóricos y críticos como el feminismo, el psicoanálisis y el nuevo historicismo. Aunque el trabajo de Leverenz es fundacional del estudio de la masculinidad literaria, la investigación contemporánea se está pronunciando con nuevas perspectivas de carácter progresista. Sería imposible hacer referencia aquí a todos los nuevos resultados de la investigación actual en este ámbito. Cabe destacar los relevantes e innovadores estudios en el contexto norteamericano en esta temática (Murphy, *Fictions of Masculinity*, 1994). Por ejemplo, la obra *Gender, Fantasy, and Realism in American Literature* (1982) de Alfred Habegger; *Phallic Critiques: Masculinity and Twentieth-Century Literature* (1984) de Peter Schwenger; *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration* (1989) de Wayne Koestenbaum; y *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism* (1990) de Joseph A. Boone y Michael Cadden.

internacional al amparo también de ciertos trasfondos políticos y sociales del momento. Como área temática fuertemente multidisciplinar, hay que decir que el estudio del género y las políticas sexuales se han nutrido de otros tantos avances que en el terreno de otras líneas de investigación se han introducido en las últimas dos décadas. Asimismo hay que destacar que el estudio de la política sexual y la representación del género están suponiendo desde hace unos años un auténtico reto teórico. Por ello, lo que más interesa al investigador de esta temática de género tanto en la sociedad real como en el imaginario es el destino colectivo de las personas y su funcionalidad final, como actores y factores de los cambios políticos, sociales y económicos en el devenir histórico. Los recientes desarrollos en el campo de los estudios sobre género y sexualidad han puesto de manifiesto que la concepción tradicional de las relaciones de género y sexo se apoyaba en un sistema binario extraordinariamente limitado en sus posibilidades combinatorias. La universalidad y ubicuidad de esa concepción tradicional, como bien sabemos, ha sido una característica sobresaliente de la civilización occidental, cuyos orígenes, lejanos en el tiempo, resultan menos sorprendentes que la fuerza con que ha sido impuesta a lo largo de los siglos y la presencia que, aún hoy, tiene entre nosotros. Frente a esa poderosa configuración de lo sexual, se alza a finales de siglo XX una alternativa plural que, aun cuando estadísticamente no constituye una seria amenaza a los comportamientos tradicionales, provocó en algunos países candentes debates ideológicos.

En las narrativas de ficción producidas tanto por hombres como por mujeres en las últimas tres décadas se descubre cómo se inscribe una imagen de masculinidad que se aleja claramente del estereotipo masculino y femenino configurado por los valores tradicionales del patriarcado. Se argumenta que estas obras no tratan de sustituir

un estereotipo por una imagen alternativa y normalizada de masculinidad y feminidad, sino que proponen imágenes múltiples y variadas, incluso contradictorias entre sí. Dichas imágenes pueden servir para proporcionar tanto a los hombres como a las mujeres actuales nuevos modelos de conducta de identidad individual y colectiva, dada la relevancia del discurso filmico en la formación del imaginario colectivo y, especialmente, genérico. No sería descabellado sostener que una de las revoluciones más profundas y de efectos más demoledores de nuestro tiempo ha sido la revolución sexual. El simple hecho de analizar y sistematizar las estructuras del pensamiento patriarcal llevado a cabo por el feminismo temprano y por los grupos pioneros de homosexuales ha sido frecuentemente percibido, en sí, como un ataque a todo el sistema social. La realidad es que, a finales del siglo XX y principios del XXI, el patriarcado no es ya el único sistema genérico-sexual en nuestro mundo, y que sectores cada vez más amplios de nuestra sociedad se rigen por criterios y valores que poco o nada tienen que ver con el rígido binarismo machista y heterosexista impuesto por aquel sistema.

La política sexual de nuestro tiempo está absolutamente condicionada por la más que férrea dictadura del heterosexismo machista del sistema patriarcal, con respecto al cual se definen todas las demás posiciones. Sin embargo, es curioso constatar que las reflexiones sobre política sexual no gozan del mismo eco ni del mismo prestigio en diferentes zonas de nuestra civilización. La cuantiosa producción intelectual en los países nórdicos y en Estados Unidos contrasta llamativamente con una desidia académica en España y en Latinoamérica, que responde quizá a la misma asimetría en lo que respecta a la legislación y al comportamiento social. Estos desequilibrios geográficos generan dos nuevos factores que conviene tener en cuenta

al analizar los procesos de identificación genérico-sexual. Por ello, el *género* es un concepto relacional tanto en el sentido de que la masculinidad y la feminidad son inherentemente relacionales y constantemente sujetos a cambios, y tanto un concepto como otro representan asimismo una interrelación dinámica entre subjetividad y relación social.

Se pretende identificar las metanarrativas y teleologías que forman una historia real y los significados que se derivan del mismo. El mundo imaginario de la ficción tiene el potencial de representar subjetividades en diálogo con los procesos colectivos formativos y con las presiones que incentivan cambio. Asimismo, la ficción para niños y jóvenes, en particular, es apta para conectar con lo que Connell (1995: 40) describe como “las metas clásicas de la educación —ampliar la experiencia, la búsqueda de la justicia, y la participación plena en la cultura—”, argumentando que la educación es la formación de las capacidades para la práctica y que los cambios en las relaciones de género sólo sirven dentro de un contexto más amplio de justicia social.

Muchos de los textos de ficción infantil de finales de siglo XX y principios del XXI interrogan la performatividad de las prácticas genéricas, también denominadas *confirmaciones metonímicas* (Stephens, 1992). Modelos de comportamientos de género se construyen a través de prácticas fictivas que conllevan conflicto y/o implicaciones temáticas a través de interacciones entre personajes diversos y diferentes entre sí (con frecuencia, personajes estereotipados). En resumen, cualquier versión de masculinidad o feminidad no puede identificarse sin complejidad dentro de un texto filmico como reflexión de una formación cultural, pero esta existe de forma relacional y dialógica a través de posibles construcciones y actitudes con respecto a la misma. Las diversas versiones de masculinidad y feminidad que se desvelan dentro de las configuraciones metonímicas de

imaginario del texto ficticio luchan por la hegemonía dentro de algún tipo de jerarquía, y un aspecto significativo del imaginario que asoma en las narrativas de esta propuesta no consiste solo en privilegiar versiones bastante similares de una nueva imagen de masculinidad y feminidad, sino que también reconoce las versiones rivales hegemónicas, bien procedentes del legado tradicional local o de la imagen masculina dominante de los medios de comunicación globales.

Como resultado, la ficción dirigida a una audiencia infantil se revela como transmisor de las normas sociales y refleja las formas dominantes de masculinidad y feminidad. En el cine infantil en torno al siglo XXI se evidencian mensajes contradictorios sobre la ejemplar identidad masculina que asimismo insinúa la complejidad de la identidad de los niños. El estudio de la masculinidad está adquiriendo un espacio prominente en la sociedad contemporánea como un marco contextual para la comprensión de la denominada “crisis de masculinidad infantil y juvenil”, que corresponde a una etapa que revela la vulnerabilidad de los niños y los jóvenes: un mayor riesgo de suicidio, experimentación con drogas, y agentes o víctimas de violencia (Greer, 2007). Cuestiones como esta ponen en duda si la masculinidad es biológica o socialmente construida. Desde el nacimiento, el género es considerado como, posiblemente, el marcador más poderoso de la identidad cuando los niños llegan al mundo como varones o hembras. El acto de ser nombrado hombre o mujer conlleva expectativas de género, limitaciones y condiciones que tienen efectos sobre ellos durante toda la vida. La masculinidad y la feminidad se adquieren y se ejercen a través de ciertos roles y normas variables, determinados culturalmente, y que gobiernan el comportamiento, la imagen y la subjetividad, de modo que los hombres y las mujeres se hacen, no nacen, hombres. De

hecho, la interacción entre la compleja relación entre la realidad y la influencia cultural cuestiona la noción tradicional de masculinidad y feminidad, que desemboca en un concepto plural de género.

En torno al siglo XXI se descubren a través del texto filmico desafíos a la teoría de los roles sexuales que argumentan a favor de una conceptualización más dinámica de la masculinidad y la feminidad y la forma en que se adquieren. El modelo tradicional es debatible porque implica que hay un rol sexual para cada uno de los sexos, cuando en realidad existen varios patrones de masculinidad y feminidad en la sociedad (Thorne, 1993). La posición de la teoría del rol sexual de niños y niñas como receptores pasivos de normas sociales, sin reconocer su agencia en la negociación de su identidad de género y su modelo unidireccional de aprendizaje, no explica lo que sucede cuando los patrones de género son rechazados (Connell, 2002). La visión constructivista social de género es el punto de partida de las conceptualizaciones occidentales de cómo se desarrolla la identidad de género (Jiahua, 2006). Hay evidencia de que los niños desde los tres años de edad son capaces de distinguir entre sí mismos y los miembros del sexo opuesto (McDonald, 1989 y Turner-Bowker, 1996). En el momento en que entran en la escuela infantil, la mayoría de los niños adoptan estereotipos sexuales bastante rígidos en su lugar (Gooden y Gooden, 2001 y Turner-Bowker, 1996), y son conscientes de la conducta de género asignada a hombres y a mujeres (Weitzman, Eiffer, Hokada y Ross, 1972). También habría que destacar la primacía de la lengua en comprender las masculinidades, puesto que el lenguaje “en realidad inscribe ciertas formas de masculinidad a través del discurso” (Cooper y Foster, 2008).

Uno de los métodos más importantes de la transmisión de los valores y normas de una sociedad a sus miembros

es a través del texto fílmico (Kortenhaus y Demarest, 1993). Por lo tanto, el lenguaje y el cine son algunos de los más poderosos medios a través de los que este proceso se lleva a cabo. Se parte de la premisa de que la ficción tiene un efecto sobre la forma en que los niños llegan a conceptualizar su propio género y el del sexo opuesto. La presencia dominante de este medio de cultura popular permite que los niños aprendan acerca de cómo otros niños y niñas se comportan y viven mundos fuera de su entorno inmediato (Gooden y Gooden, 2001; Kortenhaus y Demarest, 1993).

Los personajes infantiles tienen el potencial para influir en las percepciones que los niños tienen de los roles y valores socialmente aceptados de cómo los hombres y las mujeres se supone se comportan de una manera relativamente modélica (Kortenhaus y Demarest, 1993). El cine infantil tiene muchas funciones, y es considerado, en muchos sentidos, como una introducción al mundo de la ficción, entretenimiento, e incluso un agente de socialización. Como un medio de transmitir las normas sociales, en la ficción infantil se puede ver cómo al mismo tiempo refleja los ideales de la sociedad y los prejuicios inherentes de la misma (Van Vuuren, 1994). El papel predominante de estereotipos de género compartidos por la sociedad modela la identidad de género de los niños.

Dada su influencia, hay mucho interés en las implicaciones de las representaciones en narrativas infantiles de modelos femeninos y masculinos, su valor comparativo, así como la propuesta de comportamientos permisibles y ocupaciones adecuadas.² Los niños de más temprana edad son especialmente susceptibles a estos mensajes porque están en el proceso de desarrollar sus identidades y el texto

2 Cfr. Crabb y Bielawski (1994), Hamilton, Anderson, Broaddus y Young (2006), Kortenhaus y Demarest (1993), y Weitzman *et al.* (1972).

fictivo proporciona una parte de la exposición temprana a las expectativas de cómo los hombres y las mujeres deben comportarse (Gooden y Gooden, 2001). El rol de los niños en esta empresa ha sido hasta hace poco descuidada, pero cada vez se presta más atención al efecto de los estereotipos de género en los niños y la representación de masculinidades y feminidades en el cine infantil ha puesto de relieve la importancia de este campo (Stephens, 2008 y Nodelman, 2008). Puede que no sea aparentemente evidente, pero en el cine realizado para niños, en las ideas que se exponen, subyace la masculinidad y femineidad normativa.

En cuanto a la representación de la masculinidad, la preponderancia de personajes masculinos y su caracterización positiva en la ficción infantil se acompaña de una sorprendente falta de investigación académica en la representación de la masculinidad en los libros para niños y adolescentes, y sus consecuencias.³

Se podría argumentar que los niños en el cine son líderes heroicos, valientes que viven emocionantes aventuras, incluso a veces rescatando a niñas; son competitivos, agresivos y asertivos, aspirando a los roles profesionales que requieren de habilidad o capacitación (Hamilton *et al.*, 2006 y Turner-Bowker, 1996). Se puede observar que estas descripciones de los niños utilizando descriptores opuestos a los de las niñas no empiezan a vincularse plenamente con la complejidad implícita en la representación de la masculinidad en la ficción infantil.

Con respecto a la representación de la feminidad, la opinión de que los efectos de los estereotipos de género son perjudiciales para las niñas, ya que limita sus oportunidades

3 Pocos artículos se han encontrado relacionados específicamente con la representación de la masculinidad en la ficción infantil, por lo que es necesario explorar listas de referencia al igual que artículos sobre la representación de personajes femeninos en el cine para niños y jóvenes que también comenta personajes masculinos.

para el desarrollo de la personalidad y las opciones de carrera, está bien documentada,⁴ pero menos atención se ha prestado a los nocivos estereotipos de género masculinos.⁵ La caracterización de los niños según estos estereotipos, incluso siendo atributos deseables como la fuerza, el liderazgo y la asertividad, puede que no sean necesariamente beneficiosos para ellos, ya que les veda una amplia gama de expresión emocional, como la ternura y la expresión de las emociones, que tradicionalmente han sido atributos reservados para las niñas.

Se puede inferir que los roles de género, con reglas estrictas sobre lo que uno u otro sexo puede o no puede hacer, restringe su desarrollo y excluye a aquellos que no se adhieren al estereotipo de género prescrito por su sexo. Las fronteras entre los géneros son más permeables para las niñas que para los niños, ya que es más permisible que las niñas se identifiquen con los personajes masculinos, que los niños se identifiquen con los personajes femeninos (McArthur y Eisen, 1976). Los niños que no pueden identificarse con el personaje masculino estereotipado se sienten presionados en gran parte por la ficción infantil, donde se les presenta con limitadas oportunidades de acceso a una identidad masculina apropiada para ellos. El exponer a los niños a historias donde los personajes masculinos muestran un comportamiento que se aleja del estereotipo tradicional, les permite más autonomía y oportunidades para la autoexpresión (Wellhausen Tunks y McGee, 2006). *La representación de la masculinidad*, como ha destacado Wannmaker (2008), se realiza con frecuencia en “complicated, contradictory, often paradoxical ways that highlight the difficult negotiations boys are making as they develop gendered

4 Cfr. Gooden y Gooden (2001), Turner-Bowker (1996) y Weitzman et al. (1972).

5 Cfr. Hamilton et al. (2006), McArthur y Eisen (1976).

identities within, against, or on the margins of current cultural constructions of masculinity” (Wannamaker, 2008: 10).

Si bien afortunadamente es posible reivindicar nuevas tendencias y perspectivas que en los últimos diez años, especialmente, se proyectan como prometedoras expresiones de cambio, también hay evidencia de que en los cuentos para niños se han manejado en gran parte personajes masculinos y femeninos que se limitan a roles rígidos y esquemáticos, reforzando convenciones que son producto de un sexismo doblemente peligroso cuando el receptor es un niño. Si tenemos en cuenta que los roles se aprenden sobre todo desde la infancia, es en cada relato, cómo el legado de la memoria colectiva se filtra en lo más profundo de nuestro inconsciente. Desde una perspectiva de género, los mensajes inscritos en el discurso tradicional del modelo hegemónico cultural permean en la narrativa infantil a través de una compleja red de relaciones de familia, costumbres y códigos de conducta que se integran en el tejido textual. Es así que cada relato infantil ha ido transmitiendo y preservando enseñanzas que han ido inculcando aquellos valores que el sistema considera convenientes como reflejo del “deber ser”, y donde se suele proponer como natural una imagen modélica a seguir tanto para un sexo como para el otro.

Las nuevas estrategias fictivas que intentan redefinir el imaginario infantil a través de otros ejes, van integrando un valioso corpus de productos textuales que proponen personajes “diferentes” que toman las riendas de su destino; voces que se rebelan contra la condena del silencio; personajes que regeneran el cuento infantil para transformar esquemas establecidos de representación que han polarizado el género de los niños, imponiéndoles actitudes y roles convencionales. Estas nuevas propuestas son el reflejo de serios cuestionamientos a la ideología que sostuvo durante tanto tiempo un cine sexista y lleno de prejuicios.

Los cambios paulatinos de estas pautas de representación textual en el panorama de la ficción infantil española es sin duda una saludable superación de siglos de continuidad discursiva patriarcal y discriminatoria, que se fue materializando en construcciones textuales basadas en estereotipos, tanto femeninos como masculinos. Se trata de una nueva manera de concebir la ficción infantil y juvenil; una ficción que movilice en la infancia el placer de una lectura liberada de prejuicios, donde se transgredan dogmas y fronteras, y los personajes, tanto femeninos y masculinos, tengan la oportunidad de reivindicar esa autenticidad que la historia les ha usurpado. Los mensajes contradictorios sobre el apropiado comportamiento masculino y femenino insinúan la complejidad de la identidad de los niños.

Tradicionalmente, los textos filmicos infantiles y juveniles han sido transmisores del modelo sexista, con el objetivo de transmitir estereotipos que favorecen su filtración en las mentes infantiles y juveniles y que actúan como refuerzo del ideario social. Esta transmisión de estereotipos ha ocurrido de forma tan naturalizada que ha sido apreciada como tal, no llegando a percibirse la discriminación sexual que encierran. En el contexto de una progresiva normalización de las representaciones de género y sexualidad en los géneros de ficción, la ficción infantil ha experimentado desde la llegada del milenio uno de los cambios más sorprendentes y desafiantes de toda su historia: la aparición de temas y personajes ligados a sexualidades no normativas y modelos de familia plurales, alejados de la tradición. Este surgimiento de temas se representa en un plano de igualdad con respecto a los establecidos tradicionalmente como modelos exclusivos a seguir. De este modo, se propone una variedad aceptable de familias “diferentes” en la sociedad.

El cine infantil y juvenil proyecta hoy un amplio abanico de realidades que en un momento reciente de la historia

era imposible de concebir en el espacio textual-visual de este género, por ser considerados temas inaceptables para el niño o joven receptor. Las reflexiones de Teresa Colomer con respecto a la literatura infantil podrían similarmente aplicarse al texto fílmico; la autora destaca que es a partir de los años noventa cuando “estas obras se dispersan en un número infinito de temas que hace pocos años hubieran resultado insólitos como temas centrales en los libros para niños y niñas: la homosexualidad, el aborto, los maltratos y abusos sexuales...” (1990: 39).

La ficción infantil y juvenil se ha visto invadida por corrientes realistas que exploran las situaciones planteadas para así favorecer el autoconocimiento o la individualidad, a través de propuestas que buscan la identificación del lector con los personajes a partir de la autoafirmación y la superación de conflictos. En cuanto a las obras de ficción de temática monoparental, o incluso homosexual, a finales de los años noventa era realmente escasa, mientras que una década más tarde las cifras se han multiplicado enormemente. Esta lenta apertura de la ficción infantil y juvenil a temas de esta índole revela la censurante actitud cultural hacia esos temas en la sociedad, totalmente ocultados de los niños y jóvenes.⁶

Los libros dirigidos para el lector infantil han experimentado un fuerte crecimiento, superando en la actualidad a la oferta dirigida a adolescentes y jóvenes. El momento cúlpe se produce en los primeros años del siglo XXI, reflejando un salto cualitativo en el contexto de una sociedad en proceso de transformaciones. Esta estructura de construir nuevos relatos sobre estructuras tradicionales tiene como

6 Cfr. Cedeira y Cencerrado (2006), donde se destaca que un “65.52% de las obras identificadas son de autores españoles, la mayor parte escritas en castellano, seguido del catalán y con la presencia de un original en euskera”.

misión derrumbar situaciones estereotipadas, y transmitir un mensaje de “normalidad” y refuerzo positivo de las relaciones afectivas y las unidades familiares constituidas por personas del mismo sexo.⁷

Tanto la audiencia infantil como la juvenil necesitan textos filmicos con personajes con los que puedan identificarse, narrativas bien desarrolladas, y un lenguaje apropiado para sus edades (Norton y Vare, 2004: 65-69). Es evidente que se trata de un lento y progresivo cambio, tal y como queda elocuentemente plasmado al contrastar las obras tradicionales con las más recientes. En una etapa inicial se descubre un entorno familiar mefítico con los propios prejuicios esperados. Mientras en las más recientes publicaciones se destaca la aceptación social y familiar de expresiones afectivo-sexuales no normatizadas, y los prejuicios parecen estar desapareciendo. En definitiva, se detecta una paulatina transformación con respecto al tratamiento de la homoparentalidad en las narrativas infantiles y juveniles, con una tendencia a que la orientación afectivo-sexual no sea un problema que enfrentar, sino una realidad normalizada y aceptada.

Estos filmes infantiles recurren a estrategias normalizadoras, adoptando elementos de las convenciones del género en cuanto a su formato. El texto infanto-juvenil se presenta, pues, como un juego, cuya función es formar e informar, a la vez que se proponen fomentar actitudes de aceptación y asimilación de las diferencias.

7 En España, la existencia de cuentos infantiles de temática LGBT ha recibido un considerable apoyo mediático desde 2001 gracias a la iniciativa de autores como Carles Recio (2001) y de pequeñas editoriales como Topka, A Fortiori y Nube Ocho.

Bibliografía

- Cedeira Serantes, L. y Cencerrado Malmierca, L. M. (2006). La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España, en *Educación y Biblioteca*, núm. 152, pp. 89-102.
- Colomer, T. (1990). La literatura infantil y juvenil actual: entre la unicidad y la fragmentación, en *La educación lectora*. Madrid, Fundación Sánchez Ruperez.
- Connell, R.W. (1987). *Gender and Power: society, the person and sexual politics*. Stanford, Stanford University Press.
- _____. (1995). *Masculinities*. Stanford, University of California Press.
- _____. (2000). *The Men and the Boys*. Cambridge, Polity Press.
- _____. (2002). *Gender*. Cambridge, Polity Press.
- Cooper, A. y Foster, D. (2008). Democracy's Children? Masculinities of coloured Adolescents Awaiting Trial in Post-Apartheid Cape Town, South Africa, en *THYMOS: Journal of Boyhood Studies*, núm. 2, pp. 3-25.
- Coyle, A. (2007). Discourse Analysis, en Lyons, E. y Coyle, A. (eds.), *Analysing Qualitative Data in Psychology*, pp. 98-115. London, Sage.
- Crabb, P. y Bielawsky, D. (1994). The Social Representation of Material Culture and Gender in Children's Books, en *Sex Roles*, núm. 30, pp. 69-79.
- Gooden, A. M. y Gooden, M. A. (2001). Gender Representation in Notable Children's Picture Books: 1995-1999, en *Sex Roles*, núm. 45, pp. 80-101.
- Greer, G. (2007). *The Boy*. London, Thames & Hudson.
- Hamilton, M. C., Anderson, D., Broaddus, M., y Young, K. (2006). Gender Stereotyping and Under-Representation of Female Characters in 200 Popular Children's Picture Books: A Twenty-First Century Update, en *Sex Roles*, núm. 55, pp. 757-765.
- Jiahua, Z. (2006). Gendered Imaginaries of Childhood in Qin Wenjun's Jia Li and Jia Mei Stories, en *Bookbird*, núm. 44, pp. 48-55.
- Kortenhaus, C. M. y Demarest, J. (1993). Gender Role Stereotyping in Children's Literature: an Aupdate. En *Sex Roles*, núm. 28, pp. 219-232.
- McArthur, L., y Eisen, S. (1976). Achievements of Male and Female Story Book Characters as Determinants of Achieving Behaviour by Boys and Girls, en *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 33, pp. 467-473.

- McDonald, S. (1989). Sex Bias in the Representation of Male and Female Characters in Children's Picture Books, en *Journal of Genetic Psychology*, núm. 150, pp. 389-401.
- Murphy, Peter (ed.) (1994). *The Fiction of Masculinity: Literary Constructions of Man*. Nueva York, New York University Press.
- Norton, F. I. y Vare, J. W. (2004). Literature for Today's Gay and Lesbian Icons: Subverting the Culture of Silence, en *English Journal*, núm. 94, vol. 2, pp. 65-69.
- Recio, C. (2001). *El príncipe enamorado*. Ilustraciones de Enrique Hurtado. Barcelona, de la Tempestad.
- Serrano Barquín, H., Zarza Delgado, P. y Serrano Barquín, C. (2011). Nuevos enfoques para la disminución de los estereotipos que promueven violencia de género: el cine infantil transnacional, en Quintero, M. L. (coord.), *Estudios transdisciplinarios en pobreza, medio ambiente y sustentabilidad, salud y gestión del conocimiento en los contextos locales regionales*, pp. 50-65. Nezahualcóyotl, UAEMex.
- Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. London, Longman.
- Thorne, B. (1993). *Gender Play: Girls and Boys in School*. Buckingham, Open University Press.
- Turner-Bowker, D. (1996). Gender Stereotyped Descriptors in Children's Picture Books: Does 'Curious Jane' Exist in the Literature?, en *Sex Roles*, núm. 35, pp. 461-488.
- Van Vuuren, K. (1994). A Study of Indigenous Children's Literature in South Africa. Unpublished Master's Thesis. South Africa, University of Cape Town.
- Wannamaker, A. (2008). *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection*. New York, Routledge.
- Weitzman, L., Eifler, D., Hokada, E., y Ross, C. (1972). Sex-Role Socialization in Picture Books for preschool Children, en *American Journal of Sociology*, núm. 77, pp. 1125-1150.
- Wellhausen Tunks, K. y McGee, J. (2006). Embracing William, Oliver Button, and Tough Boris: Learning Acceptance from Characters in Children's Literature, en *Childhood Education*, núm. 82, pp. 213-218.
- Willig, C. (2001). *Introducing Qualitative Research in Psychology: Adventures in Theory and Method*. Buckingham, Open University Press.

Capítulo 2

***Das Unheimliche* en el cine argentino sobre la dictadura (1976-1983)**

Martín Sorbille

Introducción y tesis

Con el golpe de Estado de 1976, el gobierno militar implementó el llamado “Plan de reorganización nacional” en respuesta al supuesto caos político, social y económico que había fragmentado la organicidad del país. Su impronta era librar una lucha a muerte por la supervivencia del sistema mismo, por la continuidad de un país capitalista y cristiano. A diferencia de las previas dictaduras, no bastaba con controlar los brotes de subversión; esta vez había que arrancarla de raíz. Su cultura de “todo es válido”, autolegitima la abolición de la ley; es la lógica de los fundamentalismos religiosos o políticos: “en nombre de Dios o la Causa todo está permitido”. En la Argentina de 1976 ello se traduce como: “para preservar la patria capitalista y cristiana cualquier acción es tolerada, ya que uno está absuelto de antemano”.

Se estableció una cultura de vigilancia, denuncia y secreto. Muchos guardaban una doble persona *à la mode* de Doctor Jekyll y Mr. Hyde. En la familia y para los vecinos cuidaban un comportamiento ejemplar, pero al mismo

tiempo eran cómplices del genocidio cívico-militar. No obstante, a veces el secreto quedaba al descubierto porque no controlaban conscientemente sus emociones y terminaban mostrándose ante el conocido como algo no-familiar, siniestro.

El cine argentino posterior a la dictadura representa los personajes siniestros en dos situaciones: a) cuando el hijo o cónyuge se da cuenta que es o tiene un hijo de padres desaparecidos y que el/los padre/s adoptivos fueron cómplices directos o indirectos de la desaparición, y b) cuando el buen vecino resulta ser un torturador militar. Por un lado, producciones como *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *Buenos Aires viceversa* (1996) de Alejandro Agresti y *Figli-hijos* (2002) de Marco Bechis reflejan el lado diabólico del padre y/o madre ante la mirada estupefacta del hijo o cónyuge.¹ Por otro lado, films como *Garage olimpo* (1999), también de Bechis, nos adentra en el mundo del vecino infiltrado, de quien esconde detrás de su cara angelical su oficio de torturador, tal como lo hizo el capitán Astíz, alias “el ángel rubio de la muerte”.²

Sugiero que los personajes se revelan como siniestros porque abruptamente se transfiguran de “familiares” (*heimlich*) en “no-familiares” (*un-heimlich*), en seres extraños y por tanto amenazadores. Aquello que estaba destinado a permanecer oculto emerge intempestivamente desde el

1 *Buenos Aires viceversa*. Dir. Alejandro Agresti. Perf. Vera Fogwill, Fernan Miras, Nicolas Pauls, and Carlos Roffe. Staccato Films, (The Netherlands)/ producciones Agresti-Harding. (Argentina), 1996. *Figli-hijos*. Dir. Marco Bechis. Perf. Carlos Echeverría, Julia Sarano, Stefania Sandrelli, and Enrique Pineyro. Cecchi Gori Group Tigre Cinematografica (Italy), 2001.

La historia oficial. Dir. Luis Puenzo. Perf. Norma Aleandro, Héctor Alterio, and Analia Castro. Cinemania S.A. -Historias Cinematográficas S.A. (Buenos Aires)/ Progress Communications (Buenos Aires), 1985.

2 *Garage Olimpo* (1999). Dir. Marco Vechis. Perf. Carlos Echeverría, Antonela Costa. Classic SRL (Roma) - Paradis Films (Paris) - Nisarga-Ed (Buenos Aires).

personaje siniestro *qua* Otro como consecuencia de situaciones angustiantes. Las características de la contingencia revela el lado sádico y desconocido del personaje y, sincrónicamente, de aquello que el sujeto no sabía de sí mismo. En última instancia, lo *unheimlich* “es” el sujeto que emerge por y con el Otro.

A continuación se ofrecerá, desde una perspectiva freudiana-lacaniana, un análisis del personaje siniestro en las películas mencionadas con el objetivo, *no* de localizar en la ficción al personaje que personifica a su homólogo de la vida real, sino de explicar lo siguiente:

- 1) Cómo se presentifica la siniestridad del personaje representativo del gobierno militar.
- 2) Cómo la subjetividad del personaje siniestro no es consecuencia del disciplinamiento ideológico según proclaman las teorías foucaultianas.
- 3) Que la participación del personaje siniestro en la guerra sucia no respondía simplemente a una cuestión de obediencia debida o a un beneficio económico-utilitario, sino a gozar sadísticamente con el sufrimiento del otro.
- 4) Cómo, en definitiva, la siniestridad en/del otro “es” el sujeto.
- 5) Cómo estas co-producciones argentinas-extranjeras insertan el personaje siniestro en la narrativa no sólo porque refleja la realidad argentina de la época, sino porque además obedecen a un deseo estético “primermundista” de configurar un espacio en donde la naturaleza humana, sin la “censura” de la ley, puede

mostrarse como verdaderamente es. O sea, que la pantalla brinde el experimento del fenómeno de la revelación, cuestión de que el observador, psicológicamente distante de la realidad argentina, examine cómo hace su aparición el lado oscuro, secreto, de quien antes uno creía conocer, y cómo dicha revelación sorpresiva traumatiza al afectado inadvertido.

Aspectos significativos de los films

En el primer grupo los padres adoptivos del hijo de padres desaparecidos son cómplices de la desaparición y/o apropiación ilegal del hijo. En el film de Puenzo, Roberto Ibañez es un empresario vinculado al gobierno de facto que sabe la procedencia de su hija adoptiva Gabi. En *Figli-hijos*, el padre adoptivo de Javier piloteó los vuelos de la muerte y la madre adoptiva fue cómplice del engaño; ella fingió el embarazo para que Javier y el resto del mundo ni siquiera supiesen que era hijo adoptivo. En *Buenos Aires viceversa*, el rol de uno de los padres adoptivos es más perverso porque se da a entender que los padres biológicos del personaje Damián ya eran conocidos por los padres adoptivos, habiendo sido el hombre de esta pareja y su hermano torturadores de la dictadura. O sea, el film *sugiere* que los padres adoptivos fueron los denunciantes y torturadores de los padres biológicos; que ya tenían pensado apropiarse de Damián cuando notaron que su madre biológica, antes de ser secuestrada, estaba embarazada.

Estos personajes revelan que detrás de la máscara del buen esposo, padre, madre y tío se esconde algo extraño que no había sido previamente advertido. La escena más difundida es el final de *La historia oficial* en donde Roberto, al creer que Alicia entregó a Gabi a la abuela biológica Sara,

le cierra la puerta en la mano. Queda al descubierto, para el espectador y para Alicia, que Roberto fue desde siempre un “torturador”. Por supuesto que el film no insinúa en absoluto que Roberto haya sido partícipe de algún grupo de tarea. Y es justamente éste el punto que *La historia oficial* resalta: es tan torturador quien opera directamente sobre el cuerpo de la víctima como el que ordena o apoya el uso de la tortura.

Y si señala a Roberto como un torturador, no es simplemente porque la escena de la puerta puede ser interpretada de esta forma, sino porque es este el sustantivo con el cual Roberto termina auto-identificándose. Hay que recordar que minutos antes de triturarle los dedos a Alicia, ella venía preguntándole sobre el paradero de los padres biológicos de Gabi. Roberto, cansado de ser cuestionado, le grita: “¡qué se yo lo que le hicieron [a la madre]! Pero ¡qué, soy un torturador ahora!” He aquí que Roberto no sólo desnuda que él sabía de los centros clandestinos de tortura —lo cual en el marzo de 1983 del tiempo diegético del film todavía era información poco conocida—, sino que, por sobre todo, anticipa la conexión con la posterior escena de la puerta. Más aún, la violencia física que ejecuta Roberto ya había sido desplegada por él en dos ocasiones previas: cuando le pega en la cabeza a Alicia con un globo y cuando maltrata al perro de sus padres. En suma, estas dos acciones *qua* significantes sumadas al tercer significativo “torturador” pasan a cristalizarse en la escena de la puerta como cuarto significativo. Este retroconfigura los tres anteriores al mismo tiempo que los primeros tres ya anticipaban al cuarto a revelarse en la consciencia. La articulación sincrónica causa el efecto siniestrante en Alicia.

En cuanto al segundo grupo, que por razones de espacio solo puedo ejemplificar con *Garage Olimpo*, el argumento trata de cómo María y su madre le alquilan una habitación a Félix, un inquilino misterioso con quien comparte una

atracción recíproca. Acto seguido, un grupo de tarea viene a buscar a María cuando Félix estaba ausente y la llevan al centro clandestino Garage Olimpo para interrogarla y torturarla. Cuando el torturador se lava las manos reconoce en el espejo a María atada sobre la mesa, a la vez que María divisa la reflexión de Félix en ese mismo espejo. La sorpresa es mutua. Sin embargo, mientras que Félix entiende que María es una detenida, María asume que Félix también es un prisionero. Pero casi de inmediato, y como en las películas del primer grupo, María se da cuenta que Félix es un torturador y vivencia el efecto angustiante de la transformación de lo familiar en no-familiar.



Imagen 1. Detalle de póster de *Garage Olimpo*.

Lo siniestro

Pero ¿qué es lo siniestro? Sin entrar en todas las implicaciones del denso ensayo de Freud *Das unheimlich* (1919), puede resumirse como aquello que se “presentifica” en la realidad y amenaza la existencia del sujeto (Freud, 1974). *No* en el sentido de una amenaza de orden físico o emocional como podría ser, por ejemplo, el acecho de la muerte o el peligro de perder un objeto. Es, en cambio, la amenaza de la fragmentación del *cogito* cartesiano.

Cuando Descartes sentencia “Je pense, donc je suis” como grado cero de la esencia humana, está omitiendo un paso previo y fundador de la subjetividad, que es la fundación de lo inconsciente como constitución *per se* del sujeto en sí (Descartes, 1999). “Pienso, ergo soy” no es más que la proyección y reflexión del sujeto en el universo; la manera en cómo él se proyecta como representación de sí en cada punto del universo. El pensar *ya es* esta reflexión en la realidad que confirma su existencia. El sujeto se vanagloria de ver cómo su proyección lo está viendo y así demostrando que ese reconocimiento es su existencia. Deviene de este presupuesto que cuando ese espacio homogéneo empieza a desintegrarse, emerge la sensación de lo siniestro en lo angustiante.

Lo siniestro es entonces la puesta en acto del circuito pulsional del fantasma fundacional que no fue culturalizado, que es *lógicamente* previo al *cogito* cartesiano y, como tal, al hacer erupción, termina jaqueando la posición egocéntrica-cartesiana del sujeto. Aquello que se revela en el Otro como no-familiar significa que no ha sido incorporado al mundo simbólico *aunque sí* forma parte de lo no-simbólico del fantasma que le dio vida ontológica a lo inconsciente. En consecuencia, cuando un elemento de la realidad que aparentaba ser familiar-simbólico se transfigura en no-familiar, pasa a

tener las características traumáticas de todo fantasma. En el léxico de Lacan ello denota que se hace manifiesto el costado Real del fantasma.

Lo Real manifiesto en una persona o situación *no* pertenece a la materialidad física o imaginaria de ese objeto, sino a lo inconsciente del sujeto. Lacan reformula el axioma cartesiano y lo convierte en “soy donde no pienso o no soy donde pienso”, en tanto que la verdad del sujeto se encuentra fuera del sujeto. Y como ese elemento Real pertenece a la verdad inconsciente del sujeto, por definición, es no-familiar para su consciencia. Por eso es traumático: uno se topa con algo que es verdaderamente suyo y de lo cual no quería saber nada. Ello puede ser un detalle mínimo en otro individuo que lo convierte de manera fugaz en no-familiar.

La siniestridad de la cara y el deseo del Otro

Es aquí que la cara opera en la interrelación subjetiva. En *Totality and Infinity*, Emmanuel Levinas afirma que toparse con la cara del otro es una epifanía, un evento que precede a la verdad en sí:

Para buscar la verdad, yo ya he establecido una relación con la cara que se garantiza en sí mismo, cuya epifanía en sí es como una palabra de honor. Cada lenguaje en tanto intercambio de signos verbales ya refiere a esta primordial palabra de honor [...] el engaño y la veracidad ya presuponen la autenticidad absoluta de la cara. (1979: 202, traducción propia)

Como explica Žižek en *Neighbors and Other Monsters: A Plea for Ethical Violence*, para Levinas la cara es un elemento fetiche porque detiene el desplazamiento de significantes;

es un significante no-lingüístico menos amarrado a las leyes de la metáfora y la metonimia (2005: 134-190). Desde la teoría del sujeto de Lacan, hay que añadir que la cara es un velo que filtra la relación directa con la incompletud del Otro, con su deseo amenazador.

Por otro lado, siendo la cara el objeto fetiche, es el velo que sugiere un misterio escondido por detrás. El velo activa el deseo de descubrir la interioridad humana de esa persona. Pero atención: si la cara del Otro es el velo que me seduce hacia el mundo desconocido, puedo, en efecto, ser avallado por algo para lo que mi consciencia no estaba preparada. El fenómeno más aprehensible es, por supuesto, enfrentarse a la descarnación facial del Otro, con los huesos, sangre y carne viva que fragmenta la percepción imaginaria de la realidad. Pero cualquier distorsión facial provoca una sensación semejante. En un tic o en las muecas del humorista, uno vivencia la inconsistencia en el Otro.

En los films el personaje familiar se transfigura en no-familiar precisamente porque la expresión no-familiar en la cara evoca un deseo no-familiar. Las escenas que revelan el “transfigurándose” de la cara del personaje siniestro son: a) el final de la puerta en *La historia oficial*; b) en *Figli-hijos*, cuando los padres adoptivos de Javier son encarados por la que parecía ser la hermana biológica Rosa; c) en *Garage Olimpo* cuando Félix se le revela a María como torturador; y d) en *Buenos Aires viceversa*, cuando Damián escucha que su tío le confiesa al personaje la ciega que Damián es hijo de desaparecidos y que él fue uno de los torturadores que se apropió de Damián. En este caso, la angustia es aún mayor por la no-familiaridad de escuchar la voz del tío sin verle su cara. La voz desacoplada de su fuente es la distorsión sinies-trante (Lacan, 2006).

La anamorfosis de la cara del personaje siniestro es angustiante porque, al revelarse lo no-familiar, por definición,

se presentifica el enigma de su deseo. El *Che vuoi?* laciano no es la pregunta ante la inconmensurabilidad del deseo del Otro personificado por personajes conectados a la dictadura. La angustia del hijo o cónyuge ante la mirada del personaje siniestro es el reconocimiento inconsciente de que el/ella *es* el objeto con que el Otro desea gozar, lo cual, en el contexto de los films, implica ser objeto de abuso y desaparición.



Imagen 2. Norma Aleandro y Héctor Alterio en *La historia oficial*.

Por eso la angustia provocada por la desfiguración va acompañada de la expresión de demasiado goce que emana de ella; el personaje es de repente no-familiar porque se desconocía su goce perverso. He aquí la conexión con los puntos 2 y 3 de la introducción: el torturador *no* opera sobre el cuerpo del secuestrado simplemente porque está:

a) siguiendo órdenes contra su conciencia; b) cumpliendo con su trabajo sin estar emocionalmente apegado a las acciones, como sostenía Adolf Eichmann; o c) demostrando su patriotismo acorde a la propaganda antsubversiva que ha supuestamente determinado su conciencia. El torturador goza torturando pura y exclusivamente porque el acto en sí es una expresión de su formación inconsciente: “gozo al torturar, ergo soy”.

Ello es evidente en *Buenos Aires viceversa*. El tío de Damián lleva a la ciega a un hotel alojamiento con la pura intención de divertirse con su sufrimiento, sin obtener ningún beneficio utilitario. A veinte años del golpe, el tío intenta revivir los tiempos cuando en las salas de tortura gozaba su fantasía formada *desde siempre* alrededor de su constitución fundacional de sujeto. Es decir, el goce de torturar a un subversivo solo estaba dándole forma a un deseo que *ya* habitaba desde siempre en lo inconsciente. De hecho, no es raro encontrar que un torturador de un régimen cambie de bando ideológico y continúe torturando, inclusive a sus antiguos camaradas, como sucede actualmente en Siria y Libia.

Esto dicho, si el deseo del sujeto es ser objeto del deseo del Otro, ello comporta que lo que emerge por —y con— la distorsión en la cara del Otro es la propia subjetividad del afectado. De ahí que la cara (no en su modalidad distorsionada) es el anverso del sujeto como vacío. Cuando la distorsión facial *desfetichiza* a la cara, simultáneamente produce que *ahora* la distorsión sea el centro de gravedad del deseo del sujeto. Ya no es la cara como pacificadora de su deseo, sino la distorsión que activa la intensidad de sus pulsiones. La distorsión le revela algo que él desconocía de sí mismo, algo prohibido que debía permanecer oculto. Este algo es su fantasma sexual inconsciente, para lo que no estaba preparado de asumirlo en la consciencia y, por

sobre todo, del cual no quería saber nada. Lo trágico del fantasma es que el deseo del Otro de reintegrar el objeto que perdió y cree reconocerlo en el sujeto, “es” el deseo del sujeto.

El deseo del otro en la producción del film

La dictadura argentina, en su deseo de apropiarse ilegítimamente de menores, es también el fenómeno que mejor reafirma el fantasma del europeo acerca de América Latina. Desde el mismo *Diario de viajes* de Cristóbal Colón (1992), América se convirtió en el espacio de lo diferente. En los últimos cinco siglos la percepción adquirió diferentes formas pero todavía persiste el significado de América como la no-Europa. En cuanto a América Latina, esta diferencia ha sido traducida como exotismo. Un espacio posmoderno donde confluyen el clima tropical, la mezcla de etnias, las creencias primitivistas-paganas, la pobreza exotizada (por ejemplo una favela lindando con un hotel cinco estrellas) y, obviamente, los extremos políticos, o sea, la posibilidad de una revolución proletaria o de un despotismo militar con su guerra no-convencional, sucia.

Los films reflejan, en general, la verdad de los hechos, pero también calzan en el fantasma del europeo, en lo que el primermundista desea ver en un film argentino: el funcionamiento y los efectos de la represión militar. Cuando los films son co-producidos con capital europeo, es casi imperativo que el argumento esté conectado a la violación de derechos humanos. Son muchas las razones de esta necesidad, entre las que sobresale la sensación de culpa del europeo y, aunque no se admita, el hecho de que revitaliza su propia identidad en el sentido que le hace notar que la realidad fuera de Europa es mucho peor.



Imagen 3. Detalle de póster de *Figli-hijos*.

Éstos y otros motivos inconscientes están reflejados en la transformación de lo familiar en no-familiar. El film solidifica el fantasma del europeo a la vez que examina el efecto del experimento sobre el “sujeto”, el personaje del film y/o el espectador. De apariencia objetiva y cientificista, hay un “decime que se siente” que sustenta el deseo de la mirada del mundo desarrollado. Se puede proponer que los films —evocando la tesis del primer plano de la cara (el *close-up*) de Belá Balász, por lo cual la cara del personaje mejor expresa su subjetividad, su sensibilidad multifacética— le permiten a la mirada europea elaborar cómo el espectador se identifica con la ética del vecino que es, al unísono, semejante y diferente (Balász, 1999: 304-311).

Ello se evidencia en por lo menos dos tipos de reflexión:

- a) A diez años del golpe (*La historia oficial* fue estrenada en 1985), el deseo de ser objeto del deseo del Otro implica que hay una reflexión del espectador respecto de lo que fue su deseo antes del golpe militar: ¿por qué apoyé o no al golpe?
- b) El hecho de que el espectador no puede alterar el film, lo conduce a una reflexión sobre qué haría él/ella, ahora, en estas circunstancias. Por ejemplo: ¿quién debe criar a Gabi, Alicia o su abuela biológica Sara?

Conclusión

Los films mencionados se valen de la historia para recrearla (no-idénticamente) en forma visual pero también para elaborar, desde el fenómeno de los antagonismos históricos expresados en lo visual, cómo la historia sigue teniendo un efecto angustiante en la actualidad. Siendo dicha recreación, por definición, distinta del objeto mimetizado, los films, a partir del presente y el nuevo formato visual de narrativizar la historia, están también retrofundando el pasado. Además, construyen el presente precisamente por y con la aprehensión del pasado. El espectador no es el efecto de la historia sino del efecto diferido del pasado abordado desde el presente. La relación sincrónica entre el pasado y el presente que emerge diferidamente a partir de una contingencia, significa en última instancia que el personaje siniestro del film posibilita que el trauma que recae sobre su víctima de la ficción personificando el pasado también opere sobre el espectador del presente, por lo que consecuentemente abre el espacio para una nueva narrativa fantasmática de la historia contemporánea argentina.

Bibliografía

- Balász, B. (1999). The Close up/ The Face of Man. En *Film Theory and Criticism*. Ed. Brady, L. y Cohen, M. Oxford, Oxford University Press.
- Colón, C. (1992). *Los cuatro viajes. Testamento*. Ed. Varela, C. Madrid, Alianza.
- Descartes, R. (1999). *Discourse of Method and Meditations on First Philosophy*. Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Freud, S. (1974). The Uncanny. En *The Standard edition of the Complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. 17. Eds. Strachey, J. y Freud, A. London, Hogarth Press.
- Lacan, J. (2006). *El seminario. Libro X: La angustia*. Buenos Aires, Paidós.
- Levinas, E. (1979). *Totality and Infinity*. La Haya, Martinus Nijhoff.
- Žižek, S. (2005). Neighbors and Other Monsters: A Plea for Ethical Violence. En *The Neighbor. Three Inquiries in Political Theology*. Chicago, University of Chicago Press.

Capítulo 3

Las ciudades alejandrinas en el cine

La representación del espacio urbano y de la arquitectura en *Sikandar* (S. Modi, 1941), *Alexander the Great* (R. Rossen, 1956), *Aśoka* (S. Sivan, 2001) y *Alexander* (O. Stone, 2004)

Jordi Macarro Fernández

La concepción de la Antigüedad se ha construido a partir de una visión “eurocéntrica” heredera del mundo griego, dejando en los márgenes a los pueblos limítrofes con los que los helenos tuvieron contactos. A pesar de la brevedad del Imperio Macedónico, las campañas de Alejandro Magno (356-323 a.C.) y en especial su llegada a la India en los años 327-326 a.C. marcaron sensiblemente el devenir histórico de estos pueblos, como se comprueba en la figura del emperador indio Aśoka Maurya (304-232 a.C.). Ambas figuras han sido tratadas en el cine occidental e indio, de manera que se han elaborado discursos históricos en los que se hace uso de las fuentes antiguas y, al mismo tiempo, se documentan una serie de elementos de extracción plenamente contemporánea.

Estudiar y analizar la visión del poder imperial en la Antigüedad, partiendo de puntos de vista distanciados en el espacio y en el tiempo (según las visiones orientales y occidentales y su evolución desde los años cuarenta hasta la primera década del nuevo milenio) nos sitúa en una perspectiva privilegiada que permite entender la relación

existente entre las dos culturas, lejanas en el espacio y próximas en el tiempo, que comparten intereses comunes y que aprovechan las coyunturas históricas, antiguas y contemporáneas, para reafirmar su posición de liderazgo e importancia en el mundo antiguo y moderno.

Partiendo de la idea de que el pasado es ya irrecuperable y de que lo que existe es una aproximación a otras épocas a partir de la reconstrucción desde nuestro tiempo, amén de la potencialidad de elaboración y transmisión de conocimientos históricos por parte del cine, el estudio de las diferentes concepciones que sobre la Antigüedad (helenística y maurya) se tiene en las dos principales industrias cinematográficas del mundo, Bollywood y Hollywood, permite entender y demostrar las variantes que se producen dependiendo del contexto histórico en el que se han elaborado los contextos urbanos que enmarcan a cada uno de los personajes protagonistas de la Historia: Alejandro Magno, Poro del Punjab y Aśoka Maurya.

Una mirada detallada de los marcos urbanísticos de cuatro producciones, tres de ellas dedicadas al joven macedonio (entre las cuales destaca una obra india) y la cuarta centrada en la figura del más gran e importante emperador que la India ha conocido, nos sirven para el entendimiento del engranaje de dos industrias de cine que, a pesar de la divergencia de caminos desde el origen, el objetivo final permanece como el punto de destino al que las sendas de Oriente y Occidente van a culminar.

El mundo alejandrino en territorio del Punjab: *Sikandar / Sikander* (Sohrab Modi, 1941)¹

Constituida como uno de los grandes hitos del cine histórico sobre la Antigüedad, el film de Modi² recrea en la gran pantalla una fastuosa arquitectura pintada a la que se suman ricos decorados y esculturas que transmiten no solo la magnificencia de la antigua Persia sino también la opulencia de una India antigua grandilocuente, que transmite a través de sus construcciones y enclaves el anhelo de liberación y de recuperación de los gloriosos tiempos pasados. Sohrab Modi introduce directamente, a través del uso de una arquitectura ficticia y sin perder de vista en ningún momento los decorados, el contexto histórico de la película, situándonos en un lugar y en un tiempo concretos a partir de los que se van a ir desarrollando los hechos.

Los decorados y la escenografía serán por lo tanto muy importantes en el film, aunque dentro del conjunto decorativo de la película debe hacerse una distinción entre los decorados descontextualizados de construcciones indias y aquellos que reproducen la antigua Persia, y en concreto la ciudad de Babilonia, donde se aprecia un intento por recrear los espacios, tanto exteriores como interiores, de una civilización caracterizada por la fastuosidad de sus construcciones. Los ricos cortinajes y decorados arquitectónicos acompañan a reproducciones de leones alados, escalinatas monumentales, terrazas grandiosas y motivos decorativos en los que se aprecia entre otros a la divinidad persa Ahura-Mazda. Una clara muestra de la voluntad por recrear

1 Cfr. Macarro Fernández (2015).

2 De todos los directores que habían trabajado con el género histórico Sohrab Maodi es el único que presta especial atención a la autenticidad de los acontecimientos históricos y a la creación de la época, hasta tal punto que los sets de rodaje terminaban convirtiéndose casi en gimnasios (Garba, *op. cit.*: 122-175).

fielmente la Historia, que solo pierde fuerza en las decoraciones del fondo de ciertas escenas palaciegas en las que las panorámicas de la ciudad aparecen pintadas (pinturas entre las que podemos distinguir construcciones como un zigurat), un recurso decorativo que va a repetirse en el caso del palacio de Poro en el Punjab, cuya visión panorámica nos la va a dar un fondo pintado sobre el que se han reproducido columnas y lo que suponemos son espacios ajardinados.

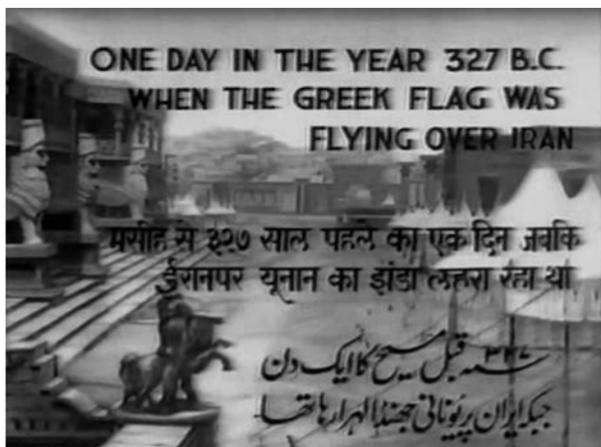


Imagen 4. Detalle de *Sikandar / Sikander* (Sohrab Modi, 1941).

Por su parte, en el caso de los decorados palaciegos indios, la verosimilitud histórica pierde fuelle a tenor de los vestigios arqueológicos conservados y estudiados. Modi muestra en una de las secuencias lo que parece ser el exterior de una construcción arquitectónica en piedra, de factura totalmente india, aunque no se trate de una construcción del siglo IV a.C., pues recordemos que el uso de la piedra como material constructivo data de tiempos del emperador Aśoka, a partir del siglo III a.C. Por otro lado, las barrocas reconstrucciones del interior del palacio de Poro

son completamente anacrónicas. Las estancias ricamente decoradas con motivos animales y vegetales, las columnas recargadas en decoración, los cortinajes y la fastuosa decoración arquitectónica que se aprecia en las diferentes salas de la corte están más en la línea artística de la época dorada de los mogoles (siglos XVI-XIX). La apuesta por el uso de un tipo de arquitectura ajena al contexto histórico que se representa, se entiende por dos razones claras: los restos arqueológicos de la época no aportan la suficiente información para que sepamos cómo serían los palacios en los tiempos en los que gobernaba Poro, como tampoco nos aporta ningún dato la escasa documentación histórica sobre el soberano. Esta limitación documental condiciona el uso de una arquitectura conocida y conservada, la mogol, que además representa en sí misma una época de esplendor indio, configurándose así como la mejor opción decorativa cuando se quiere, por parte del director, recrear la opulencia existente en el Punjab en tiempos de Alejandro. Además el uso del blanco y negro complica las labores de distinción sobre el material constructivo que se recrea en el film, pues no queda muy claro si se trata de madera o de piedra, elemento que proporcionaría, en el caso de ser la madera, mayor veracidad histórica a la arquitectura.

Además de las reconstrucciones de interiores y exteriores de ciudades, podemos observar otros espacios escenográficos como jardines o terrazas ajardinadas donde la presencia de fuentes y columpios entre una frondosa vegetación obedece a una clara voluntad de crear y recrear un espacio propicio al enamoramiento,³ como se verá en las escenas protagonizadas por Roxana seduciendo a Aristóteles, o al hijo de Poro cortejando a la joven Prarthana.

3 Uno de los rasos, el del enamoramiento, sin el que no se puede concebir una historia cinematográfica india (Macarro Fernández, 2009).



Imagen 5. Detalle de *Sikandar / Sikander* (Sohrab Modi, 1941).

Estos espacios bucólicos y románticos contrastan con otros interiores como la tienda de campaña de Alejandro, decorada con ricos cortinajes, un retrato de su amada Roxana (como aquel que habíamos visto en su estancia en Babilonia), bustos de época arcaica e incluso figuras de animales exóticos. Mientras, por otro lado, la austeridad hace su aparición en las escenas ambientadas en una aldea del Punjab, donde los lugareños viven sus tradiciones y afrontan los designios que los llevan a combatir en una dura guerra contra el invasor griego, rodeados de una arquitectura simple y sencilla, en adobe y madera, desnuda de toda ornamentación pomposa.

Un despliegue ornamental que como se ha visto incide en el contexto espacio-temporal de la historia que Modi quiere que llegue al público, esa que se centra en la reivindicación nacional y por extensión nacionalista a través de la cual se

somete al invasor occidental, ridiculizándolo en tierra ajena y con la clara voluntad de lanzar un mensaje de Oriente a Occidente, ese que ensalza al pueblo indio y que le recuerda al invasor que la Historia es cíclica y que aquello que allá por el siglo IV a.C. sucedió, ahora en torno a los años cuarenta del siglo XX, volverá a suceder: la independencia de India.

La Grecia helenística más pura y romántica en el Alejandro de Robert Rossen

Rossen realiza en *Alexander The Great* (*Alejandro el Magno*, 1956) una interpretación de la historia de Alejandro III de Macedonia indagando en la psicología del personaje que le permite trasladar la historia al momento presente y servirse de ella para criticar los idealismos políticos basados en el autoritarismo y la obsesión desmedida por alcanzar el poder. Una crítica a los abusos de poder que para el director ponen en peligro el desarrollo de una sociedad que trata de afianzarse en el desarrollo tras el conflicto armado de la Segunda Guerra Mundial.

Alejandro el Magno tuvo que superar un gran número de vicisitudes para llegar a ver la luz, entre otras los recortes de metraje impuestos por la productora, que terminaron por hacer ciertamente algo incomprensible la historia. A pesar de las dificultades añadidas con las que Rossen se encontró para poner en marcha un proyecto “kolossal” y poder llevar este a buen puerto —pues las trabas para cumplir con los objetivos fijados dificultaron mucho el trabajo del director—, *Alejandro el Magno* termina por convertirse en una película donde la destreza, habilidad y sobre todo maestría técnica del neoyorquino salen a flote. La escasez de presupuesto conllevó inevitablemente momentos de la puesta en escena “pobres en solemnidad” (Alonso, Mastache y Alonso,

2013) así como un curiosamente más que aceptable rigor histórico (Angulo, 2009) del que hace gala el director. Un film en el que los silencios son tan importantes como las batallas físicas y sobre todo dialécticas en las que se enzarzan los personajes, momentos en su mayoría enmarcados por monumentales suntuosos e incluso ciclópeos decorados que recrean los espacios urbanos de las polis griegas y de los campamentos persas.

A pesar del peso y de la importancia que tienen en el metraje y para la historia estos decorados, no ayudan a una correcta localización de los episodios históricos, pues en muchos casos los ubicamos (los acontecimientos) más por aquello que sucede que por el decorado en cuestión. Un claro ejemplo es el caso de las bodas entre griegos y persas; por las fuentes sabemos que tuvo lugar en Susa, pero si prestamos atención al espacio urbano que enmarca la posterior muerte de Alejandro en Babilonia, vemos que en el film sucede en el mismo escenario, por lo que entendemos que el director ha decidido trasladar el acto de Susa a Babilonia. Este detalle quizá se deba al recorte de presupuesto que afectó no solo al guión sino también a los decorados, tanto exteriores como a aquellos creados expresamente en cartón piedra, para recrear los interiores helenos en los que se desarrollaba el día a día de macedonios y griegos (Prieto Arciniega, 2011).

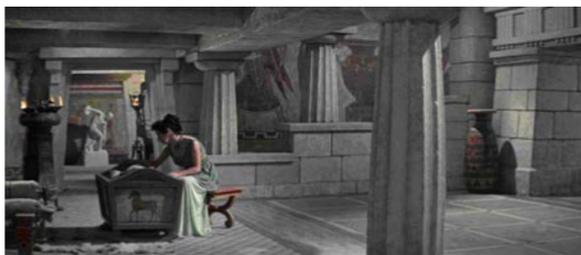


Imagen 6. Detalle de Alexander The Great (1956).

Darío Simoni⁴ fue el encargado de realizar los sets, donde tanto exteriores como interiores atestiguan una arquitectura dórica monocroma⁵ que contrastará con la riqueza cromática de la “tapicería móvil” de la que hacen gala los persas (Horvilleur, 1988). Aunque los contrastes entre suntuosidad y austeridad no los vamos a apreciar solamente en los decorados que definen las culturas (Shahabudin, 2010: 96), estos van a marcar una diferencia también en el mismo seno occidental, pues Pella y Nicea van a hacer gala de una arquitectura arcaica⁶ y más bien pobre frente a la suntuosidad y grandeza de la Atenas clásica de Fidias, en la que se reconocen con claridad las esculturas arquitectónicas de las cariátides del Erecteion jónico de la acrópolis (García Morcillo, *op. cit.*: 32).

En el caso concreto de Pella, debemos destacar dos elementos importantes en cuanto a los decorados: por un lado los impresionantes relieves (bajos y medios) que decoran los interiores de las salas donde tienen lugar algunas de las batallas dialécticas más importantes;⁷ por otro, la curiosa decoración urbanística de la capital Macedonia, destacando una gran avenida delimitada en uno de los flancos por grandes esculturas de leones que, como apunta Alberto Prieto, constituirían un error anacrónico.⁸

4 Ganador de un Óscar de la academia norteamericana por *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) y *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965). Cfr. García Morcillo (2008).

5 Siguiendo a Winckelmann y su visión de una Grecia de mármoles blancos (Alonso *et al.*: 260).

6 Gilles Horvilleur califica los decorados que representan las ciudades de Macedonia utilizando los términos: “frugalidad estrecha, mezquina y reducida” (*op. cit.*: 9).

7 García Morcillo habla del contraste que se produce entre esta decoración prácticamente monocroma frente a la decoración más colorida inspirada por las pinturas de terracota, elementos que a su entender “confieren un nada desdeñable efecto visual al film a pesar de la distancia que estos puedan tomar con respecto al rigor histórico” (*op. cit.*: 32).

8 Los leones son “similares a los existentes en Delos, que están datados en el siglo VII a.C. y no en el siglo IV a.C., época en la que transcurre la película. Es posible que los especialistas en la ambientación se inspiraran en los leones que aparecen como acróteras en la película *Ulisse* de

Los sets de Simoni han suscitado comentarios de lo más variado desde el estreno de la película hasta nuestros días. Detractores y defensores de una arquitectura ficticia que con mejor o peor fortuna enmarca y contextualiza las escenas, a pesar del choque que se produce, como indica García Morcillo, entre “las localizaciones totalmente anacrónicas y el *atrezzo* clásico”⁹ coinciden en alabar la fuerte inversión de medios (Rapp y Lamy, 2005: 37) aunque en muchos casos, como sucede con las maquetas de las ciudades que vemos arder a lo largo del film,¹⁰ estos no hayan sido suficientes para escapar a lo que algunos han calificado como una ambientación pobre en decorados, cargada de elemento ciclópeos, que conducen al film hacia una simpleza artística solo salvada por la efímera suntuosidad decorativa que nos traslada al Asia aqueménida.¹¹



Imagen 7. Detalle de *Alexander The Great* (1956).

Mario Camerini, estrenada dos años antes y que también constituyen un error histórico” (Prieto Arciniega, *op. cit.*: 32, nota 34).

- 9 Las localizaciones exteriores en diferentes pueblos y zonas de la geografía española terminan por conferir una atmósfera en muchos casos más medieval que helenística. “Una de las escenas fue rodada en el castillo gótico isabelino de Mendoza” (García Morcillo, *op. cit.*: 32).
- 10 “Las maquetas de las ciudades se parecen mucho las unas a las otras” (Alonso *et al.*, *op. cit.*: 260).
- 11 A través de la representación de ciudades como Persépolis, donde los ricos cortinajes decoran una arquitectura suntuosa en la que predominan los dorados, los rojos intensos y los azules y verdes vivos que recrean la cerámica vidriada en motivos de leones alados.

Aśoka¹²

Esta obra de Santosh Sivan se erige como un film histórico grandioso que narra parte de la vida del más grande de los emperadores de la antigua India (Shiekh, 2001: 67), el gobernante más importante de la dinastía de los Maurya (322-185 a.C.), una figura histórica que fue capaz de cambiar el curso de la Historia del subcontinente, imponiendo el budismo como religión oficial del imperio.¹³ Sus productores definen la película como “una especie de cuento de hadas interesante para todos los públicos”,¹⁴ que como dice su director: “cuenta con todos los elementos de una buena película”, mezclando mitos, leyenda e historia (Shiekh, *op. cit.*: 45), para dibujar al protagonista del relato, al que el actor que lo interpreta y también productor del film ve como “un héroe de tragedia griega cuyo gran defecto es inherente a él; el enemigo está de él”.

El film se inicia en lo que representa ser el interior de un vihara, con un arco apuntado en el centro y flanqueado a ambos lados por dos relieves en los que aparece la imagen de Buda, mientras una voz en *off* introduce al espectador en la historia de la película:

Aśoka. La película cuenta la historia del viaje de un hombre que pasó de Rey a monje. Un emperador que propagó el mensaje de Buda por todo el mundo. Esta

12 Cfr. Macarro Fernández (2015a).

13 Responsable de un gran número de conocidos trabajos artísticos, partiendo siempre de una premisa religiosa en los motivos que le inducen a ello, Aśoka ha destacado más por mecenazgo que por sus campañas militares. Mantuvo contactos amistosos con los reyes yavanas; fundamentó su gobierno en la ley del Dharma tras haberse convertido al budismo, decretar esta religión como la oficial de todo el imperio y convertirse en el primer emperador indio que, imitando el arte aqueménida, utilizó la piedra (Paranavitana, 1971: 67-73).

14 Palabras de Juhi Chawla, productora de la película (Shiekh, *op. cit.*: 53).

historia se basa en las leyendas. Algunos personajes, eventos y lugares han sido novelizados para un mayor atractivo dramático. Esta película no pretende ser un relato histórico completo de la vida de Aśoka.

A continuación observamos los créditos de la película y cómo estos van apareciendo sobre una imagen de fondo que no es otra que uno de los edictos de la Ley Sagrada.¹⁵ Con este inicio narrativo, Sivan está contextualizando directamente la historia del emperador en un momento muy concreto, algo que consigue gracias al uso históricamente correcto del espacio, un vihara, y del elemento principal: el edicto de la Ley Sagrada, obras que las fuentes atribuyen al mecenazgo de Aśoka tras su conversión al budismo. Es necesario asimismo destacar que el rigor histórico no va a ser una constante en el metraje, pues a lo largo del film aparecen tanto localizaciones como imágenes de monumentos que tratan de ampliar y completar el discurso narrativo de la historia, haciendo más comprensible para el espectador la génesis del cambio que el príncipe experimentará justo en el momento final del metraje a pesar de que para ello, vemos en repetidas ocasiones esculturas antropomórficas de Buda, de las que el director se sirve para ir introduciendo el cambio religioso en Aśoka (que pasará de ser Candaśoka a Dharmaśoka).¹⁶ Para reforzar esta presencia religiosa en el film se utiliza como recurso estético la representación de Buda, cuando la realidad es que las primeras representaciones del Buda en forma humana datan del siglo I de nuestra

15 Rodríguez Adrados, F. (2002). *Ashoka, Edictos de la Ley Sagrada*. Barcelona, Apóstrofe.

16 Sabemos que el budismo era una religión practicada en la India en ese momento y Sivan nos lo transmite no solo a través del personaje de Devi (Hrishita Bhatt), la joven que trata de transmitirle el valor de la vida de todos los seres vivos al protagonista, y que luchará hasta el final por hacerle ver el camino del budismo, sino también a través de elementos e imágenes como una puesta de sol con una escultura de Buda.

era, limitándose las anteriores a elementos a partir de los cuales se aludía al Buda (a través de la representación de las huellas de sus pies, de las figuras del león, la rueda de la ley, el árbol de bodhi, el trono vacío o la flor de loto), todas ellas manifestaciones que proliferan en el momento en que Aśoka impuso el budismo como la religión oficial del imperio. Este anacronismo lo vamos a encontrar repetidas veces en todos aquellos elementos decorativos que aparecen en la película interpretándose como un claro signo intencionalidad que pasa por querer transmitir un mensaje claro, la conversión al budismo, y que para que este tenga el mayor de los alcances posibles, se sacrifica el rigor histórico-artístico si el fin así lo impone. En esta línea que sigue la premisa “el fin justifica los medios” vamos a encontrar representaciones de Budas de grandes dimensiones esculpidos en la roca (recordando por su talla y características estilísticas a los monumentales de Bamiyan en Afganistán) que van a remarcar que la acción tiene lugar en un complejo budista.

En esta misma línea otro de los elementos decorativos que más se repite a lo largo del metraje y que vamos a localizar tanto en interiores como en exteriores, sobre diferentes soportes, va a ser la representación de la figura del león, motivo distintivo de la dinastía Maurya. El león sería efectivamente uno de los emblemas de Aśoka, adoptado seguramente a partir de su conversión al budismo, pues a pesar de las leyendas que vinculan al animal con Chandragupta,¹⁷ el fundador de la dinastía, el león es uno de los símbolos con los que se representa a Buda en el primer budismo *theravada* o *hinayana*, por ser el emblema familiar

17 La leyenda cuenta cómo poco tiempo antes de la fundación del Imperio Maurya por Chandragupta, el joven guerrero mientras dormía plácidamente fue avistado por un león que sorprendentemente decidió no atacarlo como presa sino lamer el cuerpo del joven. Así una vez nace el Imperio con Chandragupta a la cabeza, el león protector del joven se convertiría en el emblema de los Maurya (Shiekh, *op. cit.*: 27-28).

de los Shakya, clan al que pertenecía Buda, del que Aśoka se apropiaría una vez abrazados los preceptos de esta religión tras la batalla de Kalinga. Lo curioso es que los diseños en los que aparece el león a lo largo de la película, que vamos a ver en banderas, relieves de columnas, bases de pilares y sobre todo en el respaldo y en los flancos del trono real de Magadha,¹⁸ muestran ciertos rasgos estilísticos del sudeste Indio, y el director artístico Sabu Cyril lo justifica a partir de los vínculos que los investigadores establecen con una influencia cingalesa, por lo que el modelo que decidió seguir el director artístico fue el del león de la bandera de Sri Lanka (Shiekh, *op. cit.*: 140). Este dato es cuanto menos curioso pues la figura del león es una de las más representadas en tiempos del emperador Aśoka y aparece coronando el capitel de numerosas stambha,¹⁹ el más conocidos de ellos el capitel de los leones de Sarnath,²⁰ que sorprendentemente no aparece en el filme, cediendo el protagonismo a la influencia de otra de las columnas erigidas por el emperador, la de Lauriya-Nandangarh, por su uso de un ábaco circular (Gupta, *op. cit.*: 20).

Destacan así, en el mismo sentido que los elementos decorativos, las localizaciones de la película como uno de los aspectos más importantes que ayudan, pese al alto grado de licencias históricas que estas comportan, a transmitir a la perfección la historia que Sivan quiere que se transmita,

18 Concretamente la figura del león aparece esculpida en relieve en el respaldo del trono y en los reposa-brazos (teniendo los laterales y el frontal la forma de las patas del animal) y además el mismo trono está flanqueado por esculturas exentas de leones esculpidas en un material que parece ser metal.

19 *Cfr.* para las columnas monolíticas o stambha: Chakrabarti (2006: 375-377), Morley (2005: 19-22), Gupta (1992: 31-34, 77-82), Nilakanta Sastri (*op. cit.*: 359-376), Fussman (1985: 915), Irwin (1973-1976), Blachhofer (*op. cit.*: 6-7), Chanda (1927: 21-26), Smith (1911: 18), Hultzsch (1925: 22).

20 *Cfr.* para la columna y el capitel de Sarnath: Gupta (*op. cit.*: 120-126), Marshall *et al.* (1922: 463, figs. 1 y 2), Carotti (1908: 218, fig. 298), Perrot y Chipiez (1892: 407, fig. 195).

propiciando para ello el marco ideal, gracias al trabajo de Sabu Cyril, quien trató en todo momento de asegurar una cierta uniformidad a pesar de los estilos artísticos diferentes de los estados de Orissa (en el este) y Maharashtra (en el oeste), cuyo criterio de selección, ajustado a una cierta precisión histórica, fue el utilizar construcciones monolíticas posteriores a la época de Aśoka (Shiekh, *op. cit.*: 140).

En el metraje vamos a distinguir dos tipos de localizaciones, aquellas en las que se utiliza el contexto natural para desarrollar la trama: los casos de Igatpuri, cerca de Mumbai, escenario de rodaje de la primera canción *San Sanana*;²¹ Panchmarhi en el estado de Madhya Pradesh, para las escenas románticas entre Pawan y Kaurwaki; la playa de Chandrabhaga, lugar de la muerte de Bheema; los alrededores de la ciudad de Jaipur, para la batalla final entre Magadha y Kalinga; y Jabalpur y Bhedaghat, para la canción *Raat Ka Nasha Abhi Aankh Se Gaya Nahi* (Shiekh, *op. cit.*: 100); además de aquellas localizaciones donde las construcciones arquitectónicas han servido para albergar las escenas urbanas y palaciegas destacando la ciudad de Maheshwar (también en el estado de Madhya Pradesh cerca de la frontera con el estado de Maharashtra) y Bhubaneswar (en el estado de Orissa).

Por otro lado, en lo que respecta a los elementos arquitectónicos, Sabu Cyril optó por situar casi toda la acción del reino de Magadha en el palacio del siglo XVIII de Maheshwar.²²

21 El lugar, gracias a los colores intensos, transmitió cierta sensación de frescura al director, que terminó por contagiar al director artístico quien tuvo la idea de realizar la escena del encuentro entre los protagonistas utilizando la presencia de una cascada, que la joven princesa utiliza para tomar un baño, en lo que Cyril interpreta podía ser una práctica del siglo III a.C. (Shiekh, *op. cit.*: 88).

22 La elección no sería fortuita, pues sabemos que la capital de los Maurya estaba ubicada a las orillas del Ganges, de modo que era necesario encontrar un palacio a orillas de un río. En este caso el Ganges se sustituye por el río Narmada y la elección de este emplazamiento estaría doblemente justificada, pues en los poemas épicos del Mahabharata y del Ramayana, se hace alusión a Mahes-

Todas las tomas de la historia que tenían lugar en Magadha se realizaron en el palacio, aprovechando la grandiosidad que este manifestaba en la pantalla. Esta decisión tomada por Sivan no estuvo exenta de consecuencias, pues se tuvo que cambiar la estructura del rodaje además de revisar y adaptar todas aquellas escenas que debían rodarse en los estudios de Mumbai y que se desarrollaban en Magadha para aprovechar el enclave de Maheshwar (Shiekh, *op. cit.*: 88-89); los cambios comportaron también ciertos problemas de vestuario y de figurantes, que terminaron solventándose gracias a la colaboración de la gente del pueblo.²³

Uno de los grandes atractivos del palacio es su ubicación en el margen del río Narmada y la presencia de los magníficos *Ghats*.²⁴ Sivan, en vista de las posibilidades visuales que ofrecía esta construcción escalonada sobre el río coronada por el templo, decidió hacer una panorámica general²⁵ en la que se viese toda la estructura y pudiese apreciarse el enclave majestuoso, una imagen que le permitiría aludir y recrear la magnificencia del palacio real maurya, cuyos restos tan solo nos permiten especular sobre su riqueza arquitectónica. En el espacio de dos semanas Sivan realizó el mayor número de tomas posible del palacio, un total de treinta y cuatro, a las que se sumarían las recreaciones del

hwar (con el nombre de Mahishmati), considerado como un lugar de especial espiritualidad.

- 23 Se habían previsto alrededor de 450 figurantes en algunas de las escenas de la corte y el problema de los cambios de última hora había dejado un déficit de 400 figurantes que finalmente se consiguieron gracias a la participación de los habitantes de la zona. El otro problema vendría por parte del vestuario y de los elementos de *atrezzo*, que terminaron resolviéndose entregando armas y vistiendo correctamente solamente a todos aquellos figurantes que aparecerían en la parte frontal de la multitud (Shiekh, *op. cit.*: 91-93).
- 24 La presencia del río es un elemento importante en la recreación de la antigua Pataliputra, pues según los vestigios el palacio real estaría situado a orillas del río Ganges.
- 25 Realizar una toma general del palacio resultó más complicado de lo esperado, pues el complejo arquitectónico es, además de un lugar de interés turístico muy visitado, un espacio de culto frecuentado por los fieles (Shiekh, *op. cit.*: 94).

interior, realizadas en Mumbai, para configurar el conjunto fílmico, majestuoso y grandilocuente, del palacio real de Pataliputra en el reino de Magadha.²⁶

26 Será el embajador griego Megasthenes en su libro *Indika* (desaparecido aunque recogido metódicamente en la *Geografía* de Estrabón, quien inicie el camino de las descripciones de la capital del Imperio Maurya, la primera gran ciudad india de la que tenemos referencias y de la que conocemos, gracias a la labor informativa del heleno, comentarios relativos no solo a la urbe sino también al palacio real: "Una gran urbe rectangular de ochenta estadios de largo y quince de ancho, rodeada de un muro de madera de sesenta y cuatro puertas y quinientas sesenta torres" (Estrabón, *Geografía*, XV, I, 36). La ciudad de Palbothra estaría situada en la confluencia del Ganges y del Erannboas (actual Son) y estaría rodeada por una muralla de madera perforada por agujeros circulares para el descargue de flechas. 560 torres coronarían la muralla en forma de paralelogramo y 60 puertas darían acceso al interior de la ciudadela. La suntuosidad y magnificencia de Pataliputra la hacían comparable con las ciudades de Susa y Ecbatana. Las primeras excavaciones del yacimiento llevadas a cabo por Waddell y Spooner sacaron a la luz en la última de las campañas la teoría de que Chandragupta pudo haber sido el responsable del plano original y de la edificación de la ciudad, así como del palacio real, a pesar de que existen ciertas controversias en cuanto a la fecha del establecimiento de Pataliputra como capital del imperio. Chandragupta habría querido imitar el poder persa que acababa de desaparecer y convertirse en el sucesor de los emperadores iraníes, utilizando para ello motivos arquitectónicos y decorativos como animales alados (adaptados y adoptados por la escultura) que solemos encontrar en el arte aqueménida (Havell, 1920: 40-ss). Hay aún algunas dudas respecto a las figuras de Bindusara y Aśoka, particularmente respecto a este último, quien se cree habría ampliado considerablemente el diseño original de los edificios y construido nuevos, entre otros la famosa sala hipóstila maurya que conocemos a partir de los diseños de Spooner, constatando además el uso de la piedra como material constructivo de la gran sala de las columnas (Waddell, 1903: 22-26; McCrindle, 2000: 42). Las excavaciones revelaron que la ciudad estuvo durante un tiempo completamente rodeada por una empalizada doble de vigas de teca paralelas unidas entre sí por pasadores de espiga de acero (Chakrabarti, *op. cit.*: 382). Más allá de las evidencias que nos muestran las excavaciones realizadas en la ciudad, podemos hacernos una idea de cómo sería a partir de los fondos de relieves budistas del temprano período Andhra y de Sanchi. En el panel de la puerta este del stupa se representa a Buda volviendo a Kapilavastu y un panel similar nos muestra una ciudad rodeada por una contundente muralla, rematada con almenas y pintorescos balcones encerrados por rejas. Detalles de otros relieves nos permiten visualizar también la presencia de un foso rodeado por una empalizada o reja. Las periódicas inundaciones producidas por las crecidas del Ganges fueron eliminando paulatinamente los restos del palacio, cuyas torres y pabellones habrán sido construidos en ladrillo o arcilla cocida (Nilakanta Sastri, *op. cit.*: 358).

El otro de los grandes conjuntos urbanos y palaciegos del film es el reino de Kalinga cuya localización se ubica en Bhubaneswar, el mismo emplazamiento en el que este se situaría en tiempos de Aśoka aunque, como sucede con Magadha, los vestigios de la época no permiten una reconstrucción hipotética de las estructuras existentes en el siglo III a.C. Muchas de las escenas se rodaron en el interior del complejo de los templos de Odisha²⁷ (la antigua Orissa) del siglo XII. Tratando de mantener la coherencia con el palacio de Maheshwar se busca la arquitectura monolítica del templo de Sūria, el Templo del Sol, Patrimonio de la Humanidad, delante del cual la Princesa Kaurwaki se prepara para la batalla que la enfrentará con Aśoka. Toshali, la capital del reino, aparece pues en la pantalla como una ciudad de grandes construcciones en piedra, escenario de manifestaciones culturales como danzas y celebraciones, que dan la bienvenida al príncipe Arya y que permiten observar la grandiosidad del arte medieval indio.

Otros enclaves utilizados sitúan las acciones de la película en un tipo de construcción en piedra que data de la época del Imperio Maurya, en tiempos de Aśoka. Se trata de ejemplos de viharas y chaityas,²⁸ o lo que es lo mismo, ejemplos de arquitectura tallada en la roca cuyo origen se situaría en el siglo III a.C. Aśoka habría realizado la traslación a la piedra de ciertas estructuras preexistentes en madera, por lo que la presencia de estos enclaves —entre los que destaca el complejo budista del film— responde a una evolución cronológica directamente vinculada al emperador, gracias a las inscripciones encontradas en el interior de muchos de estos

27 Rodar en el interior de los templos implicaba respetar las normas y el culto, estando prohibida la entrada con calzado, lo que en algunos casos dificultó el trabajo por las altas temperaturas (Shiekh, *op. cit.*: 95-97).

28 *Cfr.* Harle (*op. cit.*: 48-55), Nilakanta Sastri, *op. cit.*: 388), Brown (1942: 12-13) y Ferguson (1910: 130-132).

santuarios budistas que se conservan hoy en día. Gracias al uso de estos enclaves budistas, en los que el único elemento discordante que se observa es la representación de la figura antropomórfica de Buda, Sivan crea un vínculo más entre la religión y el protagonista y lo hace comprensible para el espectador.

El uso de imágenes, entre las que identificamos el stupa de Sancho,²⁹ las inscripciones en rocas y pilares con sus edictos, o incluso el capitel de Sarnath, está históricamente más justificado, pues todas estas construcciones pertenecen al período de la historia de los Maurya posterior a la batalla de Kalinga. El director hace un muy buen uso de ciertos ejemplos pétreos que le sirven para lanzar un mensaje determinado, emulando el uso que en su día Aśoka hiciese de ellos.

En lo que respecta a la decoración interior de los palacios, estas se recrearon en los estudios de la Film City en Mumbai. Cyril, siguiendo las indicaciones del director, recreó el interior del palacio donde la sala del trono estaba decorada de un modo muy minimalista:

Santosh was very clear about what he wanted. We both agreed that the sets should look convincing yet they shouldn't distract the audience from the subject matter of the film.³⁰

Sivan tenía claro que no quería unos interiores excesivamente recargados y decorados, con abundancia de

29 Para los stupa mauryas y shunga *cfr.* García-Ormaechea (1989: 18), Chanda (*op. cit.*: 3-8, 31-33), Harle (*op. cit.*: 49), Marshall y Foucher (1942).

30 "Santosh fue muy claro con lo que quería. Ambos estuvimos de acuerdo en que los sets debían tener un aspecto convincente y no debían distraer a la audiencia del tema principal del film". Traducción del autor. Texto original en Shiekh (*op. cit.*: 143).

dorados;³¹ lo que buscaba era transmitir la importancia del trono, como símbolo social y como símbolo personal para el príncipe, pues la conquista del trono no supuso una victoria sino el desencadenante de la derrota personal de Aśoka y por extensión de su pueblo. El trono es para el emperador, según la visión del director, el elemento responsable de todas “las miserias de la vida de Aśoka” (Shiekh, *op. cit.*: 97) y, por lo tanto, el aspecto que este tiene que tener en el film debe ser el de un espacio que transmita una sensación de vacío (como el vacío interior del personaje), además de “peligroso y traicionero” (Ibíd.). Con esta voluntad bien asimilada, Sabu Cyril, teniendo en cuenta el presupuesto, las fuentes históricas y las indicaciones precisas del director, realizó una sala del trono cuyo diseño comprendía cuatro pilares,³² que tratan de recrear el estilo maurya en tiempos de Aśoka,³³ como firma distintiva del mecenazgo im-

31 La voluntad de Sivan estaría en clara contraposición con las fuentes pues Megasthenes describe el palacio de Chandragupta en Pataliputa utilizando las palabras: “su magnificencia era tal que eclipsaba todo aquello que existía en Persia”. El palacio estaría compuesto por varias salas en las que destacarían pilares dorados decorados con hojas de parra también doradas y pájaros plateados, vestigios que revelan en el terreno del arte y la arquitectura las influencias griegas de tradición aqueménida asociadas a los gustos indios por los animales y la naturaleza. Los fragmentos de hojas de parra doradas han sido localizados en las excavaciones de Kumrahar.

32 La sala del trono habría sido en realidad un gran espacio con columnas destinado a las audiencias. Esta construcción que estaría situada fuera de la empalizada de la ciudad, a orillas del río, estaría construida sobre una enorme plataforma que salvaría con una doble escalinata el desnivel del terreno. Esta amplia estancia de ochenta columnas de arenisca chunar, dispuestas en fila, sostenían una techumbre de madera esculpida en la que destacarían los dorados y los capiteles rematados por leones y toros confrontados, presentados de dos en dos y cuya función sería soportar las cargas arquitectónicas de la cubierta adintelada. Estos capiteles denotan una clara influencia persa aunque introducen el motivo decorativo de carácter vegetal más en la línea de tradición griega (Gupta, *op. cit.*: 84), Chakrabarti (*op. cit.*: 383), Chanda (*op. cit.*: 12), Nilakanta Sastri (*op. cit.*: 358-359).

33 Para las stambhas erigidas por Aśoka *cf.* Chakrabarti (*op. cit.*: 375-377), Morley (*op. cit.*: 19-22), Gupta (*op. cit.*: 20, 31-34, 77-82, 111-126), Nilakanta Sastri (*op. cit.*: 359-373), Fussman (*op. cit.*: 915), Irwin (*op. cit.*), Blachhofer (*op. cit.*: 6-7), Chanda (*op. cit.*: 21-26), Hultzsck (1925: 22), Marshall *et al.*, *op. cit.*: 463), Carotti (*op. cit.*: 218) y Smith (*op. cit.*: 18).

perial tras la conversión al budismo. Otro de los interiores destacados, aunque en esta ocasión acusando un menor presupuesto, recrea el salón del trono de Toshali; en este caso las formas constructivas del interior del palacio recuerdan más a una construcción mogola que pre-maurya,³⁴ a tenor de las columnas que se aprecian y de la decoración pintada que simula lo que parece ser una de las terrazas de palacio, a pesar de que Santosh Sivan tenía muy claro que para su película no quería ceñirse al cliché de otras producciones históricas, en las que los excesivos y recargados decorados de los sets así como las ropas de los actores pasan a centrar la atención del espectador por encima de la historia que se estaba desarrollando. Con esta idea en mente, Abu Cyril tuvo la difícil misión de configurar el universo del siglo III a.C. a partir de las pocas informaciones que de la época se conservan, adaptando las posibilidades y limitaciones con las que contaba a la moda de la época y a los diseños de armas, escudos e interiores.

34 El único ejemplo de arquitectura conocido que puede atribuirse al período pre-maurya es la ciudad de Rajagriha, cuyos vestigios arqueológicos evidencian un primer uso de materiales de dura masonería ciclópea en muros y viviendas (Fergusob, *op. cit.*: 75-76; Coomaraswamy, 1927: 10; Nilakanta Sastri, *op. cit.*: 350-351). Aunque no podemos etiquetar categóricamente que la ciudad perteneciese al período pre-maurya o pre-ásokiano, pues todas las evidencias relacionan la iniciativa de construcción pétreo directamente con la corte Maurya, iniciativa que provendría del poder que el mismo rey encarnaba en su propia figura (Smith, 1930: 579; Nilakanta Sastri, *op. cit.*: 344-345). El deseo de perpetuar cualquier manifestación plástica, eligiendo para ello la piedra como material imperecedero, es una de las principales aportaciones del estilo maurya. Gracias a la existencia de bajorrelieves donde se aprecian edificaciones importantes que tendrían diversas alturas, pisos y balcones además de inscripciones como la de Barhut en la que se menciona el hecho de que una construcción en madera fuese remplazada por una en piedra, tenemos conocimiento de cómo eran algunos de esos edificios que debido al uso de materiales perecederos no han llegado hasta nosotros (Cawthore, 1997: 29, 35).

Del cartón piedra a la digitalización de la Antigüedad: *Alexander* (O. Stone, 2004)

El proyecto de *Alejandro Magno* comenzó casi veinte años antes del estreno del film. La idea de llevar a la gran pantalla la vida del joven macedonio se materializó en el verano de 1989 (Prieto Arciniega, *op. cit.*: 50) de la mano del productor alemán Thomas Schühly, quien convencido de que tan solo existían dos directores capaces de llevar a cabo el proyecto,³⁵ puso en marcha el engranaje para hacer llegar un borrador de este a Oliver Stone, quien casualmente estaba interesado en el personaje de Alejandro Magno desde que cursara sus estudios en la universidad.³⁶ En 1995 Thomas Schühly y Moritz Borman, primer impulsor de la historia y viejo conocido de Oliver Stone, se unieron como productores con el objetivo de conseguir inversores y financiación para un proyecto que se postulaba como gigantesco y que ya en la primavera de 1996 empezaba a tomar forma.³⁷

35 Francis Ford Coppola y Oliver Stone eran los únicos que en los años ochenta respondían a las exigencias del productor alemán para hacer realidad el proyecto. En el caso del primero, fue descartado por su avanzada edad, dejando así como candidato ideal al neoyorquino (Lane Fox, 2004: 8).

36 Los cursos de mitología griega a través de los cuales conectaba con la historia de Alejandro III de Macedonia resultaron ser de gran interés para Stone, reavivando en él la curiosidad que, desde niño, suscitaba la figura del joven conquistador, así como el interés por contar su historia siendo ya un estudiante de cine en la Universidad de Nueva York (Petrovic, 2008: 169 y nota 37; Wieber, 2008: 155; Lane Fox, 2004: 7-8).

37 Stone había estado muy ocupado con otros proyectos que habían comenzado a cristalizar en el primer lustro de los años noventa y esto habría retrasado su implicación en el proyecto que hasta 1996 no pudo retomar tratando de conseguir financiación para que pudiese realizarse (Lane Fox, 2004: 14-15).

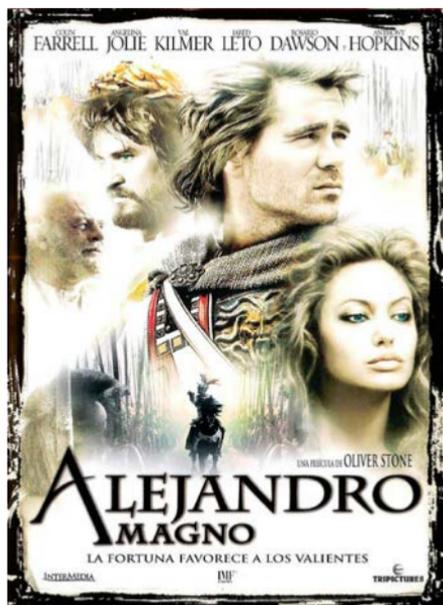


Imagen 8. Póster de *Alejandro Magno* (Stone, 2004).

Robin Lane Fox, en su discurso acompañando y comentando la película, destaca la voluntad de Oliver Stone de no querer realizar un documental histórico:³⁸

I am amazed at the uproar my filmes have caused since 1986, but only a moron would consider them documentaries... But neither are they to be excused as 'only a film' from 'only an entertainer'. I write and direct with the purpose of seeking out the truth as best I can, using the tools of the dramatist... I have no overriding

38 Anja Wieber señala las diferentes interpretaciones que, a través de los documentales realizados sobre la figura de Alejandro Magno, marcados por las épocas y por los países, han ido perfilando en cierto modo el mito del conquistador (Wieber, *op. cit.*: 161).

ideology beyond that of, let's say, 'common sense'...
I would not know how to motivate a convincing drama from ideology.³⁹

El film no fue concebido como tal sino más bien como “un drama épico con una inusual referencia histórica que sirve de trampolín”⁴⁰ para contar la evolución interna del personaje en el entorno que lo rodea, condicionado por sus padres (Chaniotis, 2008: 191), el amor, y sobre todo el honor:

I think the film is about honor, and a man willing to fight to the death for his honor, his fame [...] Classical times seem to emphasize this strong pre-Christian concept [...] I think honor is a viable concept, a design for life that modern people would still like to believe in. But because this concept has become so dangerously perverted in a technology-obsessed and selfish modern world...⁴¹

Se trata de una dramatización basada en la Historia en la que van a aparecer ciertos anacronismos e inexactitudes,⁴²

39 “Estoy sorprendido por el alboroto que mis películas han causado desde 1986, pero solo un imbécil las consideraría documentales... Pero tampoco deben ser excusadas como ‘solamente una película’ de ‘solo un artista’. Escribo y dirijo con el propósito de buscar la verdad lo mejor que pueda, usando las herramientas del dramaturgo... No tengo ni la ideología predominante más allá de la de, digamos, el ‘sentido común’... Yo no sabría cómo motivar un drama convincente desde la ideología”. Declaraciones de Stone recogidas por Lane Fox (2004: 36).

40 Transcripción de los comentarios de Robin Lane Fox en el DVD.

41 “Creo que la película es sobre el honor, y un hombre dispuesto a luchar hasta la muerte por su honor, su fama [...] la Época Clásica parece enfatizar este fuerte concepto pre-cristiano [...]. Creo que el honor es un concepto viable, un diseño para la vida en el que a la gente le gustaría creer. Pero debido a que este concepto se ha vuelto tan peligrosamente pervertido en un mundo moderno egoísta y tecnológicamente obsesionado [...]”. Declaraciones de Stone recogidas por Petrovic (*op. cit.*: 175). Traducción del autor.

42 Robin Lane Fox da como ejemplo de estos anacronismos e inexactitudes la presencia en el dormitorio de Olimpia de una escultura mesopotámica encontrada en Ur. Algunas de estas irregularidades

muchas de ellas voluntarias, a pesar de que el film sea el más “meticuloso y documentado” de todos los realizados hasta la fecha sobre la figura de Alejandro III de Macedonia (Chaniotis, *op. cit.*: 185).

Gran importancia tienen a lo largo de todo el metraje los diferentes escenarios en los que se recrean las diversas escenas de la película. Los imponentes exteriores de montañas, desiertos, selvas tropicales y ríos ven aumentado su valor documental escenográfico gracias a las aportaciones de los efectos especiales (Lane Fox, 2004: 149-155) realizados en Francia en la post-producción, así como los decorados y *sets* con exuberantes recreaciones de interiores de palacios persas, bibliotecas helenísticas y puertas monumentales, recreadas en los estudios londinenses de Pinewood y Shepperton.



Imagen 9. Detalle de *Alejandro Magno* (Stone, 2004).

Oliver Stone manifiesta con los diferentes decorados una clara voluntad de dotar a la película de magnificencia y grandilocuencia escenográfica, una espectacularidad que

des históricas son muchas veces el resultado de la falta de información o de los recursos limitados que puedan ayudarnos a recrear de un modo más fidedigno la Historia (Lane Fox, 2008: 6-7). Por su parte, Anja Wieber recuerda que algunos de los elogios recibidos por la película se debían a la precisión en los detalles arqueológicos (*op. cit.*: 156, 188-189-ss.).

en muchos casos roza el exceso de licencias históricas con la inclusión de elementos arquitectónicos descontextualizados, que sin embargo y de manera muy acertada, dotan al film de un aura especial, marcando la diferencia con otras producciones épicas ambientadas en la Antigüedad (García Morcillo, *op. cit.*: 22). Algunos de estos casos son: la biblioteca de Alejandría (Lane Fox, 2004: 83; García Morcillo, *op. cit.*: 33), en cuyo interior dominan los motivos dorados, los bustos en mármol y los mosaicos decorando las paredes, y la representación pictórica de la batalla de Gaugamela. La construcción del edificio se la debemos según las fuentes a Ptolomeo Filadelfo II,⁴³ haciendo por lo tanto imposible la existencia del conjunto arquitectónico completo tal y como aparece en el film en tiempos de Ptolomeo I. Esta licencia histórico-estética que se permite el director justifica por un lado la importancia de Alejandría como uno de los centros de la cultura helena más importantes del mundo antiguo, el mejor enclave del saber desde el que se podían dictar las hazañas de Alejandro Magno. Pero además la presencia arquitectónica del edificio se ratifica desde el mismo momento en que Stone decide incluir en su interior elementos cargados de simbología que, como el mapa del mundo conocido (Solomon, 2010: 39), o la pintura mural de Gaugamela, ayudan al desarrollo narrativo del film, pues recordemos que la cámara abandona el plano de Ptolomeo para centrarse en la decoración de la biblioteca cuando este como narrador avanza en la historia del joven rey macedonio.

En la historia, trasladada a la ciudad de Alejandría cuarenta años después de la muerte de Alejandro, Stone recurre a una panorámica de la ciudad sobre la que se sobre-impresiona

43 El proyecto de construcción de la biblioteca data de tiempos de Ptolomeo I Sóter (Alonso *et al.*, *op. cit.*: 282-283).

el nombre de esta a fin de guiar al espectador a través de un periplo de más de dos horas, con la intención de facilitar el viaje por el mundo antiguo. Desde una terraza de la ya referida famosa Biblioteca de Alejandría se observa el magnífico puerto de la ciudad con la presencia de su famoso faro,⁴⁴ símbolo arquitectónico por excelencia de la polis, cuya más que justificada presencia nos permite automáticamente reconocer el espacio geográfico en el que se sitúa Ptolomeo, gracias al imaginario popular⁴⁵ grabado en la memoria de los hombres por su importancia como maravilla del mundo antiguo, a pesar de la nueva licencia histórica que ello representa, pues este también habría sido construido en una época posterior a la del anciano narrador.

Los casos de las reconstrucciones de la antigua Babilonia (García Morcillo, *op. cit.*: 32; Lane Fox, 2004: 79-82) repiten el esquema estético de la ciudad egipcia, pues la presencia de la imponente puerta de Ishtar (Lane Fox, 2004: 79), puerta de entrada a la ciudad realizada en cerámica vidriada azul con decoración en bajo relieves de animales, así como las recreaciones por ordenador de los antiguos jardines colgantes (otra de las maravillas del mundo antiguo) o de los zigurats (*Ibid.*: 81-82) en el interior de la ciudad, responden más a una voluntad estética que encaje con el imaginario popular que a un rigor histórico, teniendo en cuenta que muchas de las construcciones y recreaciones que vemos no sabemos si existieron y, de haberlo hecho, no tenemos constancia de que algunas de ellas fueran así, caso de los jardines, construidos entorno al siglo VII a.C., y cuyo estado de

44 La reconstrucción del puerto de Alejandría con sus construcciones, entre las que destaca el faro, fue obra de la empresa francesa BUF, que bajo la supervisión de Pierre Buffin fue la encargada de realizar el 80% de los efectos visuales de la película.

45 El faro de Alejandría permite identificar la ciudad de Egipto de la misma manera que construcciones como el Big Ben lo hace con la ciudad de Londres, la Torre Eiffel con la ciudad de París, el Partenón con Atenas o el Coliseo con Roma.

conservación habría dejado mucho que desear en el siglo IV a.C. cuando Alejandro llegó a la urbe.

Por su parte el caso de la ciudad de Pella (*Ibid.*: 82-83) con los *sets* recreando tanto la palestra como el monumental teatro, retoma el estilo clásico dórico, aunque a diferencia de las ruinas que se observan durante la lección de Aristóteles a sus pupilos, esta vez se han recreado los espacios apostando por la decoración encáustica, que en el caso del gimnasio vemos en triglifos y metopas, y en el caso del teatro apreciamos en las esculturas policromadas de los dioses olímpicos; este rasgo estético es ciertamente significativo a tenor de la tradición cinematográfica basada, como se ha visto en el film de Rossen, en la reconstrucción de espacios griegos monocromos, o como García Morcillo califica con “blancura marmórea”, como se observa en la intervención de Aristóteles (García Morcillo, *op. cit.*: 22, 33). En lo referente al marco arquitectónico que encuadra la muerte de Filipo II, el film recrea a la perfección esta escena en un escenario muy cuidado, donde apreciamos la presencia de diferentes esculturas policromadas representando a los dioses olímpicos. A pesar de que el acontecimiento que se recrea parece tener más que ver con el enaltecimiento de Filipo como soberano y poco con el hecho documentado del enlace de su hija (Prieto Arciniega, *op. cit.*: 54; Alonso *et al.*, *op. cit.*: 281), los planos, silencios, decorados y vestuario adquieren un más que destacado e incluso indispensable protagonismo,⁴⁶

46 “Stone has made a conscious choice to tell Alexander’s story through a variety of narrative techniques: scenes with dialogue, scenes without dialogue, flashbacks, Philip’s mythological lecture, and the cinematographic transformation at the end of the road in India, as well as Ptolemy’s periodic expository dictations and voiceovers” [“Stone ha hecho una elección consciente para contar la historia de Alejandro a través de una variedad de técnicas narrativas: escenas con diálogo, escenas sin diálogo, flashbacks, la lectura mitológica de Filipo, y la transformación cinematográfica al final del camino en la India, así como la constante narración en off de Ptolomeo”] (Solomon, *op. cit.*: 41). Traducción del autor.

con una riqueza cromática que definirá espacios y acontecimientos, reforzando la voluntad de que lo más importante es aquello que se quiere transmitir, importando menos el rigor histórico respetado por los medios para transmitirlo.

A medida que los acontecimientos se adentran más en el oriente asiático los recursos estéticos aumentan el grado de licencias artísticas. La recreación de uno de los fuertes del Hindu Kush recuerda por sus exteriores a la ciudad africana de Tombuktú, en Mali, por el uso de adobe y empalizadas. En el caso de las construcciones indias, la escasez de información lleva a la creación imaginativa de una enorme carpa que cubre un espacio circular en cuyos márgenes se aprecian elementos de sustentación realizados en madera, material constructivo de la época del que sí se tiene constancia por las fuentes.⁴⁷ La inclusión de elementos arquitectónicos posteriores a la presencia griega en la India obedece al mismo criterio estético que en los casos anteriores. Los símbolos con los que se identifica la cultura del país asiático se insertan en el escenario de modo que este sea más fácilmente reconocible, así la estructura en forma de gradas que se observa al fondo sobre la que se disponen algunos de los personajes vestidos a “la india” recuerda en cierta medida la estructura de terrazas los *ghats* a orillas del río Ganges.

Con el aumento de la distancia respecto a Pella aumentan exponencialmente las dificultades a la hora de recrear los escenarios aunque, gracias a los diferentes elementos decorativos insertos en los *sets*, todos ellos con una marcada simbología, la recreación de una corte, un harén, o incluso un palacio o campamento, encaja y cumple a la perfección la labor para la que ha sido creado ese espacio: facilitar el

47 “Sabemos muy poco de cómo eran los palacios indios. Jan Roelfs tenía mucha libertad. Estos son pilares de madera... Jan usó imágenes posteriores de la arquitectura india y cubrió la escena en el último momento con esta enorme carpa naranja. Ambienta mucho la escena”. Transcripción de los comentarios de Lane Fox (2004: 83) en el DVD.

desarrollo narrativo enmarcando la historia y facilitando la comprensión de esta. En este sentido, Ivana Petrovic destaca la importancia de la simbología en la película, así como la presencia de “pistas visuales” que el director utiliza “para resaltar ciertos motivos” (Petrovic, *op. cit.*: 175-176). Entre los diferentes elementos con una marcada simbología *Alejandro Magno* se presenta al público como una película en la que no solamente destaca el rigor histórico de los acontecimientos que se cuentan, sino como una obra minuciosamente labrada en la que todos los detalles han tratado de cuidarse al máximo. Destaca en este sentido la identificación constante de Alejandro con: Aquiles, a través de la decoración mural de la estancia de Olimpia (Platt, 2010: 289); Heracles, con la piel del león⁴⁸ en la última celebración en Babilonia antes de morir envenenado; Prometeo, a través de las pinturas de la cueva y de la presencia del águila de Zeus (Platt, *op. cit.*: 292; Stone, 2010: 348) que lo acompañará hasta la muerte;⁴⁹ e incluso la identificación de otros de los personajes de la historia con los mitos, como el caso de Olimpia con Medea y con Medusa (Lane Fox, 2004: 82-83). Un imaginario mitológico que acompaña al protagonista de la Historia/historia a lo largo de todo su periplo por el mundo que logró conquistar.

Conclusión

Puede observarse cómo, pese a la distancia geográfica que presentan ambas industrias, Hollywood y Bollywood, el objetivo que comparten es común y en este se enmarca

48 Plutarco compara en su vida de Alejandro la bravura y furia del macedonio con la rabia de un león, símbolo de además de la nobleza vinculado con el mito de Heracles (Hamilton, 2004 en Petrovic, *op. cit.*: 172).

49 Recordemos que el símbolo de Ahura-Mazda sobre el lecho en el que yace el ya moribundo rey termina por convertirse en águila que bate sus alas y vela por el joven.

la transmisión de un mensaje y el uso del espacio urbano, arquitectónico y decorativo. Más que como un simple refuerzo visual, sustentado en el imaginario colectivo del espectador, esta particular recreación arquitectural se constituye en muchos casos como el único e indiscutible elemento que, por sí mismo, permite transmitir y comunicar de una manera tan clara y directa que trasciende por encima de los personajes históricos protagonistas de las películas, pues tal y como se ha visto, la simple presencia de una escultura representando a Buda permite comprender el cambio trascendental y sustancial del personaje de Aśoka; la presencia de la famosa obra de Mirón, el Discóbolo, situada al fondo de la estancia en la que se acuna a Alejandro, nos traslada automáticamente a la Antigua Grecia; Aristóteles sentado en un trono junto con un toro persa es una marca indiscutible de la civilización que da nombre al Imperio; y cómo no, las fabulosas recreaciones, digitales y manuales, que se suceden a lo largo del metraje del film de Oliver Stone no dejan lugar a dudas del momento, el lugar y el acontecimiento que marca el quehacer de su gran protagonista, Alejandro III de Macedonia.

Curiosamente, y a pesar de converger en un nexo común al final del camino, cumpliendo con ese objetivo de la transmisión del mensaje pasando sutilmente por encima del rigor histórico-artístico, el cine indio ya en 1941 da muestras de ser el alumno avanzado de la clase, recuperando, como bien se ha mencionado al hablar de *Sikandar*, ese pasado glorioso, no solamente propio como es el caso del Imperio Mogol, sino también aquel ajeno del que se saben en parte herederos, como es el persa. Para Sohrab Modi, el mundo de la Antigua Grecia no resulta tan interesante como para dedicarle algunos minutos del metraje, pues en su épica el director urdu pretende dejar claros otros principios fundamentales sobre los que se sustenta el proyecto de llevar

parte de la vida de Alejandro III de Macedonia al cine. En esta línea discursiva nos presenta también Santosh Sivan su *peplum* indio, aunque esta vez, y a sabiendas del cada vez mayor sentido crítico del espectador, y con los ojos puestos en el público occidental (pues recordemos que la película fue objeto en Londres de una publicidad hasta el momento sin precedentes para una producción Bollywood), con la advertencia del momento preciso a partir del cual la historia cinematográfica se desarrolla, haciendo hincapié en el elemento imaginativo presente en la misma y, por si no hubiese quedado claro, remarcando al final del metraje, la importancia de las fuentes y el desarrollo de la Historia a partir del final del film; eso sí, todo bien enmarcado y decorado por elementos propios del arte que el propio Aśoka impulsara allá por el siglo II a.C.

Por su parte, las obras de Rossen y de Stone, en definitiva ese cine de factura occidental, parecen sentir un cierto temor ante la mirada inquisitiva que muchos espectadores, expertos en esa materia que es la Antigüedad, parecen llevar como predeterminada cuando acuden a las salas de cine a visionar una película de estas características. Esa tensión esgrimida a través de la voluntad de querer alcanzar la perfección termina por hacerle un flaco favor a este tipo de producciones, pues como se ha comentado, en los casos de las dos películas estadounidenses, a pesar del más que loable logro conseguido en la recreación de los espacios urbanos y palaciegos, el más mínimo (o no tan mínimo) detalle descontextualizado pasa a tener a veces una importancia capital, en muchos casos no bien entendida, pese a cumplir a la perfección con la labor para la que ha sido concebida: ampliar el discurso fílmico, transmitir más y mejor al conjunto de los espectadores la emoción, el carácter, la sensación, sin la que ciertamente los personajes protagonistas no serían nada más que eso, personajes, pues sin este “granito

de arena” que es el decorado, estas historias de la Historia nunca lograrían trascender más allá de la gran pantalla.

Por lo tanto, y esta vez sí, podemos concluir afirmando que, a pesar de que las concepciones sean distintas, las facturas fluyan por cauces separados y la interpretación sesgada de la Historia que nos han transmitido las fuentes, las cuatro películas analizadas que parten cada una de ellas de un proyecto que no tiene nada en común con el de las otras, terminan por hacer ese uso común y particular del espacio y el tiempo, adoptando y adaptando el marco urbano para configurarlo como la clave o, haciendo el paralelismo, la nota al pie de un texto complejo, difícil y denso, en muchos casos difícil de ser entendido por sí solo.

Bibliografía

- Alonso, J. J., Mastache, E. A. y Alonso, J. (2013). *La antigua Grecia en el cine*. Madrid, T&B.
- Angulo, J. (2009). La gloria y el poder. De “El político” a “Alejandro el Magno”, en Casas, Q., Hurtado, J. A. y Losilla, C. (coords.), *Robert Rossen: su obra y su tiempo*. San Sebastián, Colección Nosferatu.
- Blachhofer, L. (1929). *Early Indian Sculpture*, vol. I. París.
- Brown, P. (1942). *Indian Architecture: Buddhist and Hindu*. Bombay.
- Carotti, G. (1908). *A History of Art (Ancient Art)*. London.
- Cawthore, N. (1997). *The Art of India*. Reed International Books Limited.
- Chakrabarti, D. K. (2006). *The Oxford Companion to Indian Archaeology, The Archaeological Foundations of Ancient India*. Oxford University Press.
- Chanda, R. P. (1927). The beginnings of Art in Eastern India with special reference to sculptures in the Indian Museum, *M. A. S. I.*, núm. 30. Calcuta.

- Chaniotis, A. (2008). Making Alexander Fit for the Twenty-first Century Oliver Stone's Alexander, en Berti, I. y García Morcillo, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, pp. 185-201. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Coomaraswamy, A. K. (1927). *History of Indian and Indonesian Art*. London.
- Ferguson, J. (1910). *A History of Indian and Eastern Architecture*, segunda edición. London.
- Fussman, G. (1985). Maurya, en *Encyclopædia Universalis*.
- García Morcillo, N. (2008). Classic Sceneries, Settings Ancient Greece in Film Architecture, en Berti, I. y García Morcillo, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- García-Ormaechea, C. (1989). *El arte Índio*, Historia 16, Madrid, Historia del Arte.
- Garga, B. D. (1996). *So many cinemas. The motion picture in India*, Eminence designs PVT. Mumbai, LTD.
- Gupta, S. P. (1992). *Les Racines de l'art Indien, Art et architecture de l'Inde maurya et post-maurya (III-II siècles av. J-C.)*. Traducción de Martine Pierre Pilon. CNRS.
- Harle, J. C. (1992). *Arte y Arquitectura en el subcontinente Indio*. Cátedra, Madrid.
- Havell (1920). *Handbook of Indian Art*. Londres.
- Horvilleur, G. (1988). *Dictionnaires des Personnages du Cinéma*. Bordas, Paris.
- Hultzsch, E. (ed.) (1925). *Inscriptions of Asoka*. Oxford, Gobierno de la India - Clarendon Press.
- Irwin, J. (1973). Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence, en *Burlington Magazine*, vol. 115, núm. 4, noviembre, pp. 706-720.
- _____ (1974). Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence. II: Structure, en *Burlington Magazine*, vol. 116, núm. 4, diciembre, pp. 712-727.
- _____ (1975). Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence. III: Capitals, en *Burlington Magazine*, vol. 117, núm. 4, octubre, pp. 631-643.
- _____ (1976). Aśokan pillars: a reassessment of the Evidence. IV: Symbolism, en *Burlington Magazine*, vol. 118, núm. 4, noviembre, pp. 734-753.

- Lane Fox, R. (2004). *The Making of Alexander, The official Guide to the epic film Alexander*. R & L.
- _____ (2008), Preface, *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, en Berti, I. y García Morcillo, M. (eds.), pp. 5-8. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Macarro Fernández, J. (2009). De la reivindicación política al cine comercial de Bollywood, en *Metakinema, Revista de Cine e Historia*, núm. 4.
- _____ (2015a), Aśoka: Mito, Historia y Cine, en *Metakinema. Revista de Cine de Historia*, núm. 17.
- _____ (2015b), The Golden Age of Hindustani Cinema: Sohrab Modi and Urdu Cinema, en *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, núm. 16.
- Marshall, J. y Foucher, A. (1942). *The monuments of Sânci, with the Texts of Inscriptions* (ed., trad. y anot. por Majumdar, N. G.). Calcutta.
- Marshall, J. et al. (1922). *The Cambridge History of India, vol. 1, Ancient India* (ed. Rapson, E. J.). Cambridge, Cambridge University Press.
- McCrinkle, J. W. (2000). *Ancient India as described by Megasthenês and Arrian*. Nueva Delhi, Munshiram Mahoharlal.
- Morley, G. (2005). *La sculpture indienne* (ed. Charles Moreau/Roli). Avant-Propos, Kapila Vatsyayan.
- Nilakanta Sastri, K. A. (1988). *Age of Nandas and Mauryas*. Delhi, Motilal Banarsidaa.
- Paranavitana, S. (1971). *The Greeks and the Mauryas*, Lake house investments limited, 41, W.A.D. Ramanayake Mawatha, Colombo 2, Ceylon.
- Platt, V. (2010). Viewing the Past, en Cartledge, P. y Greenland, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, pp. 285-304. The University of Wisconsin Press.
- Perrot, G. y Chipiez, C. (1892). *History of Art in Persia*. Londres.
- Prieto Arciniega, A. (2011). Alejandro Magno: el cine, en Duplá Ansuategui, A. (ed.), *El cine "de romanos" en el siglo XXI*, pp. 31-58. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- Petrovic, I. (2008). Plutarch's and Stone's Alexander, en Berti, I. y García Morcillo, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

- Rapp, B. y Lamy, J. C. (2005 [1995]). *Dictionnaire mondial des Films*. Larousse, Paris.
- Rodríguez Adrados, F. (2002). *Ashoka, Edictos de la Ley Sagrada*. Barcelona, Apóstrofe.
- Shahabudin, K. (2010). The Appearance of History. Robert Rossen's Alexander the Great, en Cartledge, P. y Greenland, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, pp. 92-116. The University of Wisconsin Press.
- Shiekh, M. (2001). *Making of Aśoka*. Nueva Delhi, Harper Collins Publishers.
- Smith, V. A. (1930). *History of Fine Art in India and Ceylon*. Oxford.
- Smith, V. A. (1911). The monolithic pillar sor columns of Ashoka, en *Z.D.M.G.*, vol. LXV.
- Solomon, J. (2010). The Popular Reception of Alexander, en Cartledge, P. y Greenland, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, pp. 36-51. The University of Wisconsin Press.
- Stone, O. (2010). Afterword, en Cartledge, P. y Greenland, F. R. (eds.), *Reponses to Oliver Stone's Alexander. Film, History and Cultural Studies*, pp. 337-352. The University of Wisconsin Press.
- Waddell (1903). *Reporto in excavations at Pataliputra*. Calcutta.
- Wieber, A. (2008). Celluloid Alexander(s): A Hero from the Past as Role Model for the Present, en Berti, I. y García Morcillo, M. (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, pp. 147-162. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

Capítulo 4

La coreografía oriental de artes marciales en el cine transnacional

Gabriel Gustavo Lewin

Introducción

Las coreografías de artes marciales, de creciente popularidad en el mundo del entretenimiento audiovisual globalizado, se caracterizan por la construcción de una reconocida corporeidad cinematográfica. El presente artículo se propone introducir algunas problemáticas clave para el abordaje de este fenómeno.

Entre estas problemáticas debemos mencionar las dificultades de representación, relacionadas con el espesor y temporalidad propia de la corporeidad, para el dispositivo cinematográfico. O, dicho de otra manera, nos obliga a reflexionar sobre las tensiones entre corporeidad y narrativa, que permitan transmitir la extremada precisión de los movimientos marciales.

Asimismo, surge la inquietud sobre el artista marcial, y la necesidad de presentar algunos aspectos que reseñen la relación con la Ópera de Pekín, y la literatura oriental de artes marciales (*wu xia*); y su presencia en el cine oriental de artes marciales (*wuxia pian*).

Sobreviene entonces como interrogante cuáles son las condiciones en que este héroe marcial, proveniente de la tradición cinematográfica oriental, puede insertarse en el imaginario audiovisual globalizado. A partir de estos elementos, abordaremos la participación del coreógrafo Yuen Woo-Ping en la producción cinematográfica del periodo 1999-2003, como claro exponente de aquello que pretendemos analizar.

Nos preguntamos ¿quién es Yuen Woo Ping? ¿Por qué su nombre aparece asociado a las más celebradas coreografías marciales contemporáneas?

Convocado por los hermanos Wachowski para *Matrix* (1999), quienes se basaron en su admiración por las películas de *wuxia pian*, en particular por su trabajo coreográfico en *Puños de leyenda* (1994),¹ para elegir a uno de los más destacados coreógrafos de artes marciales del cine de acción de Hong Kong: Yuen Woo Ping, formado como artista marcial en las técnicas espectaculares de la Ópera de Pekín, discípulo de Yuen Siu Tien, su padre, quien también se desempeñó como artista marcial y coreógrafo de artes marciales.



Imagen 10. Detalle de *Puños de leyenda* (1994).²

1 Ver imagen 1.

2 Director: Gordon Chan. Coreografía de artes marciales: Yuen Woo Ping, con Jet Li.

Luego de *Matrix*, en el año 2000 Yuen dirigió la coreografía de las escenas de combates de *El tigre y el dragón*, y las secuelas de *Matrix*. En el año 2003 es convocado por Quentin Tarantino para coreografiar *Kill Bill*. Tarantino reconoce su temprana admiración por el trabajo de Yuen.³

La primera película que vi del maestro Yuen fue su primera película como director, *La serpiente a la sombra del águila* (1978),⁴ protagonizada por Jackie Chan. Me empecé a fijar en su estilo de kung fu alrededor de 1993 o 1994. Me llamó la atención su coreografía. La distinguía perfectamente de la de cualquier otro. Pensé que era la coreografía de kung fu más imaginativa de la historia. Tiene una habilidad impresionante y una imaginación desbordante.⁵



Imagen 11. Detalle de *La serpiente a la sombra del águila* (1978).⁶

-
- 3 Tarantino colaboró con el estreno de *Iron monkey* (1993) de Yuen, que se distribuyó en el 2000 bajo su propio sello.
 - 4 Ver imagen 2.
 - 5 Em línea: <<http://www.labutaca.net/films/21/killbillvol18.htm>>.
 - 6 Director y coreógrafo de artes marciales: Yuen Woo Ping. Con Yuen Siu Tien (padre y maestro de Yuen Woo Ping) y Jackie Chan.

La labor coreográfica de Yuen implicó para los actores occidentales un riguroso entrenamiento para adquirir la destreza típica de las películas de Hong Kong, conocida como “wire work”,⁷ destrezas que, como veremos, provienen de la Ópera de Pekín, que le permitieron erigir a Yuen las elaboradas coreografías de *Matrix* y de *El tigre y el dragón*.⁸ A ello debe sumarse el entrenamiento en cada una de las coreografías marciales, que implican diversos lenguajes corporales. Según Lucy Liu: “La preparación para las artes marciales chinas y para la espada samurái japonesa es completamente diferente. (...) Para cada una de ellas es necesario aprender un lenguaje corporal diferente”.

Según Yuen, las técnicas que utiliza son más escénicas que de combate:

Se trata de acrobacias al estilo norteamericano o de artes marciales escénicas. Es completamente distinto del kung fu e incluso del wushu (...). Cuando se aprende la ópera de Beijing parece casi idéntica a las artes marciales, pero cuando se usa, es totalmente distinta debido a la cámara o al escenario. Siempre es, ante todo, una exhibición.

Para contextualizar estos comentarios, debemos realizar algunas precisiones en relación a los antecedentes que permiten construir la verosimilitud y la espectacularidad del cine oriental de artes marciales, relacionadas con las tradiciones coreográficas en el cine *wuxia pian*; y que explican su exitosa inserción en el cine transnacional.

7 Ver imagen 3.

8 Ver imagen 4.



Imagen 12. *Matrix* (1999).⁹

En ese sentido, pretendemos realizar una rápida semblanza para considerar los aportes narrativos de la literatura oriental de artes marciales (*wu xia*); las tradiciones coreográficas de la Ópera de Pekín en el cine *wuxia pian*; la tradición marcial china, que distingue las artes externas de las internas; los orígenes de la cinematografía china, fuertemente ligados a la industria de Hollywood; el sistema de producción en el nuevo cine *wuxia pian* cantonés, en los años sesenta y setenta; y los cambios narrativos introducidos por las nuevas tecnologías en el cine digital, que permiten destacar las destrezas marciales.

9 Dirigida por Andy y Lana Wachowski. Coreógrafo de artes marciales: Yuen Woo Ping. Puede observarse el trabajo de cables y arneses conocido como "wire work" o "wire fu" (trabajo o destreza del vuelo).

Literatura oriental de artes marciales (*wu xia*)

Entre los primeros antecedentes que permiten cimentar el imaginario concerniente al cine oriental de artes marciales, destacamos la literatura *wuxia*, género narrativo identificado por códigos de honor marciales; y destrezas mágicas. Los valores principales tanto de la literatura como del cine chino denominada *wuxia* (ficción heroica, caballería y magia china) (Dalia, 2011) se desarrollaron durante el período de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.). La novelesca *wuxia*, que recrea una relación entre sentido de justicia y maldad, con personajes claros y definidos, incorpora también elementos sobrenaturales y poderes extraordinarios (magia china), y destrezas cuyo origen son atribuidas al entrenamiento marcial extremo. Estas habilidades conllevaban obligaciones: el héroe errante tenía la obligación de corregir las injusticias. Posteriormente, los personajes y temáticas del *wuxia* ingresaron en la Ópera de Pekín en el siglo XIX, con el condimento de sorprendentes acrobacias. Al mismo tiempo, las novelas *wuxia* adoptaron el formato folletinesco, en los periódicos de las nacientes grandes ciudades chinas, desembarcando finalmente en el cine *wuxia pian* (Lewin, 2012).¹⁰

Según el director Chang Cheh, uno de los principales exponentes del cine *wuxia pian* cantonés de los años sesenta y setenta:

10 Lewin (2012). *Cyborg vs. Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografías marciales*.



Imagen 13. Detalle de *El tigre y el dragón* (2000).¹¹

Las imágenes de artes marciales heredaron el combate estilizado de la ópera de Pekín.¹² La ópera china tradicional y otras óperas regionales son óperas basadas en la canción, pero las formas como Kunqu y la ópera de Sichuan se basan en el canto y la danza. Los segmentos de baile se convirtieron en escenas de acción de artes marciales y este desarrollo se completó con la aparición de la Ópera de Pekín, que estableció una tradición de las artes marciales en la ópera. (...) Estas artes marciales derivan del *wushu*, una forma que no tenía nada que ver con el arte práctico de la lucha, sino más como la danza. (...) Por lo tanto, las artes marciales de Kunqu y la ópera de Pekín eran piezas muy coreográficas, que fueron adoptadas para la adaptación al

11 Dirigida por Ang Lee. Coreógrafo de artes marciales: Yuen Woo Ping.

12 Ver imagen 14.

cine. La acción es un idioma mundial, por lo que las películas de acción de Hong Kong fueron aceptadas tanto por los hablantes de cantonés y mandarín, como de los países del Sudeste Asiático, que no entienden chino, y poco a poco, por Europa y América. (Chang Cheh, 1999)



Imagen 14. Ópera de Pekín (escena de *La serpiente blanca*).

Las tradiciones coreográficas de la Ópera de Pekín en el cine *wuxia pian*

Es de destacar en el inicio del género *wuxia pian*, la presencia de heroínas mujeres, ya que se consideraba al cine como un arte menor en relación al teatro. Podemos documentar, en el año 1925, la temprana aparición en el cine de Shanghai de la técnica denominada “wire fu”, la simulación

de la capacidad de volar, por parte del personaje que representara Fen Juhua, artista marcial formada en la Ópera de Pekín, actuando el papel protagonista en *Heroína Li Feifei, swordwomen* heroica. Fen Juhua se traslada a Hong Kong en 1949, donde funda la Escuela de Arte Dramático de Chun, con el propósito de recuperar la ópera china clásica. Esta escuela se convierte en un prestigioso espacio para la formación de actores teatrales y cinematográficos, con especial refinamiento en la enseñanza de lo que se conoce como “lucha acrobática” (el uso de movimientos que simulan un combate real por los actores y actrices que no son realmente artistas marciales), siendo una invaluable contribución de talento para las películas de artes marciales de Hong Kong.

Es destacable también que desde su inicio, el cine de artes marciales se nutre de todos los artificios involucrados en la Ópera de Pekín (acrobacias inverosímiles, trampolines ocultos, técnicas de cableado, efectos sonoros de luchas, saltos y golpes) que construyen narrativamente las destrezas fantásticas de los héroes marciales (Lewin, 2014).

La tradición marcial china, que distingue las artes externas de las internas

Luis Bustamante (2005)¹³ señala que en China las técnicas de combate (*wu shu*) se clasifican entre escuela Interna (*nei jia*) y escuela Externa (*wai jia*). La Interna estuvo representada por el templo de la montaña Wu Tang, y se caracteriza por el trabajo sobre la energía interna o *chi*, alimentada por la respiración a través de un proceso de alquimia psicofísica, articulando prácticas respiratorias y movimientos

13 En línea: <<http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=152>>.

corporales que facilitan la absorción e irrigación del *chi*,¹⁴ y meditación. Una reconocida técnica de esta escuela es el *tai chi chuan*. La Externa estuvo, a su vez, representada por el Templo Shao Lin, caracterizándose por el trabajo muscular coordinado con la respiración, desarrollando la virtud conocida como *jing*, una suerte de sentido del combate, que nos permite identificarlas como artes marciales duras, de movimientos expansivos y características más atléticas.¹⁵

Lo que permitiría explicar las capacidades mágicas de los héroes marciales: emitir rayos y saltar largas distancias con ligereza. En el primer caso se pretendía que proyectaban su energía vital. En el segundo, utilizaban tal energía (*chi*) uniendo canales especiales de circulación a través de la respiración, con lo cual se hacían extraordinariamente livianos (Bustamante, 2005).

Los orígenes de la cinematografía china, fuertemente ligados a la industria de Hollywood

Siguiendo a Carla Masmún, podemos ubicar el inicio del cine chino de artes marciales en los años veinte, contando la producción cinematográfica de China con tres centros principales para su desarrollo: China continental (ciudades de Beijing y Shangai), Taiwán y Hong Kong. Con una fuerte conexión con el cine de Hollywood, se pretende reproducir el sistema de estudios; la producción seriada de films

14 En la concepción de la medicina tradicional china, el *qi* ó *chi* se concibe como el "hálito" ó "aliento vital", que constituye a todo ser vivo; y cuya interrupción o bloqueo produce trastornos fisiológicos y emocionales. Las técnicas corporales asociadas a esta concepción (*taichi*, *chi-kung*) sostienen que mediante la atención a la respiración esta energía puede acumularse, acrecentarse y canalizar su distribución en el cuerpo, para su uso en forma concentrada en las artes marciales; o en su aplicación, más sutil, en acupuntura y digitopuntura

15 Tradición Kung Fu Shaolín, monjes budistas, de la cual deriva el budismo zen japonés

apuntalada en un star system fuerte, mediante un sistema de distribución con control de las salas de cine para garantizar la exhibición, y basado en la estandarización de las historias, mediante la adaptación del sistema de géneros. Entre 1910 y 1920 se formarán en Estados Unidos los técnicos que filmarán durante largo tiempo (Masmún, 2005).

El *wu xia pian* toma elementos del western, permitiendo realizar comparaciones entre los estereotipos de héroes involucrados (Lewin, 2012). Entre 1927 y 1930 se producen en Shangai alrededor de 250 films *wuxia pian*, más de un 60% del total de la producción cinematográfica local. La tensión social, agudizada por los levantamientos nacionalistas y comunistas, lleva a los “señores de la guerra” locales a prohibir el género.

Ante la ocupación de Shangai por los ejércitos japoneses en 1937, la mayoría de los realizadores se traslada a Hong Kong, que continuaba bajo dominación británica. El *wu xia pian* reaparece en la década del cincuenta en el cine cantonés, pero es durante los años sesenta y setenta que se desarrollarán las características que permitirán su más amplia difusión.

El sistema de producción en el cine *wuxia pian* cantonés, en los años sesenta y setenta

Diversas migraciones —tanto por la ocupación japonesa en el año 1937 como por el triunfo de la revolución comunista en 1949— generaron en el ambiente cultural de Hong Kong (bajo control británico) un clima cosmopolita.

Centro de la industria cinematográfica en el sudeste asiático, dirigida al mercado sino-parlante, durante décadas Hong Kong ha sido la tercera mayor industria del cine mundial, detrás de India y Hollywood, y el segundo mayor

exportador. En Occidente, el cine de acción hongkonés se ha convertido en cine de culto, y su influencia, como mencionaremos, ha impactado en el cine de acción de Hollywood. Cine comercial sin tapujos, entre sus elementos peculiares se reconoce la Ópera de Pekín y el clima fantástico de la tradición mágica china. A su vez, en la década del sesenta, también se incorporan y misturan elementos provenientes de Occidente. Para un film del *wu xia pian* ya no alcanzaba con presentar escenas de acción sino que también era necesaria la belleza de la imagen y la precisión de la técnica:

El cine de artes marciales tiene los mismos requisitos que el resto de las artes audiovisuales. Ya se trate de una tragedia o una comedia, los personajes y las tramas deben conmover a la gente y ser entretenido. Sin embargo, en el entretenimiento, también debe haber contenido. La modalidad expresiva debe ser dramática, cinematográfica, visual, atmosférica y rítmica. (...) No es suficiente tener acción en una escena, la acción debe ser potente y contener belleza estética, los tiros deben realizar el movimiento. (Chang Cheh, 1999)

Señala Ethan de Seife (2003) que Chang Cheh fue un pionero en el cine cantonés de lo que denomina “derramamiento de sangre heroica”: películas en la que el héroe marcial, con férreos códigos de fraternidad, lealtad y honor, “ensangrienta el infierno”. Como señala de Seife:

Chang estaba trabajando para una de las máquinas de entretenimiento más sofisticadas que el mundo ha visto jamás: la industria cinematográfica de Hong Kong de la década de 1970. (...) Películas que apelaban a una audiencia global.

Muchas de estas películas han influenciado el trabajo posterior de directores como John Woo, Quentin Tarantino (quien incluye a Cheh en las dedicatorias de *Kill Bill Volumen 2*), Robert Rodríguez y Zhang Yimou; quienes también reconocen su ascendencia. John Woo, que se refiere a Cheh como su principal inspiración del cine, se desempeñó como ayudante de dirección en muchas de las películas de su maestro.

Los cambios narrativos introducidos por las nuevas tecnologías en el cine digital, que permiten destacar las destrezas marciales

Es a fines de los años noventa cuando el *wu xia* empieza a incorporar efectos especiales e influencias del *man hua* (*manga* chino). Es en este último periodo donde ubicamos el cine digital de artes marciales. Para analizar algunas características de la producción de imágenes en el cine digital, partiremos de los conceptos de Álvaro Cuadra (2007), quien considera que en el flujo incesante de estímulos producidos en el cine digital, nos encontramos con una particular elaboración de vínculos indiciales tanto visuales como sonoros constituyendo imágenes-afección, las que generan en el espectador una ligazón de gran intensidad figural entre sus sensaciones y sus emociones. Decimos particulares, porque se encuentran referidas a movimientos dilatados o elásticos, a momentos congelados, cuerpos viscosos y a objetos y espacios trastocados, ocasionados por el tratamiento digital de la materialidad audiovisual. Es en la secuencia digital donde la viscosidad y la fluidez de los objetos (y de los cuerpos) despiertan en el espectador una sensación de líquido, en la que se altera la sucesión esperada de imágenes, para ofrecer una continuidad con cualidades aumentadas

al objeto en sí, inquietando y conmoviendo la construcción habitual de sentido.

Recurriendo a la descripción de Deleuze (1984) acerca del color existente en el cuerpo, para argumentar que la sensación del movimiento también está en el cuerpo del espectador, lo filmado digital construye la sensación de espacio cinematográfico en la medida de ser creado desde las figuras que lo ocupan. Lo que está filmado en la película no es cualquier objeto; es un cuerpo, cuya representación no se equipara a la de un mero objeto físico, sino que se evidencia en su fisicalidad en cuanto es vivido como experiencia a través de la sensación (Lewin, 2012).

Lelia Pérez, en *Imágenes de la contaminación*, hace referencia a las narrativas de loops en un video publicitario de la firma Toshiba titulado “Tiempo escultura” (2008).¹⁶ La secuencia presenta una narrativa de microacciones en loops simultáneos, obtenidas por un trabajo de post-producción de la información recogida por las cámaras. Concluye Pérez que el video permite investigar los modos de ser de la imagen/escultura (que implicaría a la vez imagen estática y movimiento en su recorrido visual), y permite también reflexionar, y comparar, poner en relación a la imagen-movimiento de la técnica tiempo-bala difundida en matriz,¹⁷ con la imagen de movimiento circular repetitivo del loop, que considera asociada al universo sonoro/visual del DJ y del VJ.

Proponemos pensar el *time-bullet* como un nuevo imaginario del cuerpo, donde convergen lo mítico de la tradición oriental, ligado a una suerte de migración tecnológica, con el imaginario de Occidente.

16 Toshiba Timesculpture, en línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=uvwYzXq4E5Q>>.

17 Bullet Time, en línea: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=WhxbYTMNMxo>>.

En particular, mediante la técnica narrativa denominada como “tiempo bala” (recorrido multi-dimensional de una escena “congelada”, que adiciona imágenes digitalizadas para construir una “imagen-escultura”, donde el tratamiento digital de la imagen hace ostensible la hazaña física),¹⁸ asistimos al cruce, a la migración tecnológica de estos imaginarios, donde se produce una nueva mirada subjetiva que acompaña una concepción de tecnología corporal. Consideramos que es posible analizar un nuevo escenario para el imaginario mítico tradicional oriental, que se producen en el denominado cine digital; en términos de escultura digital, que “desplaza” al espectador circunscribiendo e in/corporando el espacio en una nueva temporalidad, que permanece disponible para su contemplación estética (Lewin, 2012).

A modo de conclusión

Daneri (2009) considera que la industria globalizada sólo puede erigirse mediante una lógica constante de apertura, en la cual ha sido capaz de impregnarse con diversos imaginarios sociales, intentando generar productos con valor de cambio. Entiende Daneri que Occidente ha intentado imponer su mirada, pero en un movimiento paradójico recibe de Oriente la devolución de esa mirada, y ha debido adoptar nuevos compromisos de sentido, cuya maleabilidad le permite filtrarse en los grandes relatos e infringir sus propios cánones representativos, en una síntesis donde convergen el avance tecnológico y un pasado mítico; donde el imaginario oriental aporta una narrativa de infalibilidad ligada al misticismo tradicional oriental, cuya fortaleza moral se

18 Tiempo bala, en línea: <<http://www.youtube.com/watch?v=HcgEE66NRN8&feature=related>>.

desempeña como clave de acceso al dominio de las más sofisticadas técnicas de lucha.

Podemos considerar entonces que en el cine digital de artes marciales convergen diversos imaginarios y tradiciones, siendo las nuevas tecnologías de tratamiento digital de la imagen, imbricadas con el adiestramiento de los actores occidentales en la coreografía oriental de artes marciales, las que le otorgan una nueva verosimilitud y espectacularidad a las destrezas míticas del género *wuxia pian*, colaborando estrechamente en la transnacionalización del héroe oriental de artes marciales.

Bibliografía

Amiel, V. (2000 [1988]). *El cuerpo en el cine*. Trad. Biselli, R. Presses Universitaires de France. En línea: <<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/855/El%20cuerpo%20en%20el%20cine.pdf?sequence=1>>.

Barquin, M. (2006). *Taiji Quan, dialogo con la vacuidad*. En línea: <<http://www.taichibodhisattva.org/Articles/tcartibarquintaiji.html>>.

Bizerril, J. (2007). *O retorno à raiz: uma linhagem taoísta no Brasil*. São Paulo, Attar.

Bustamante, L. C. (2005) *Sobre el género Wu Xia Pian*. En línea: <<http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=152>>.

Campbell, C. (1997). A orientalização do ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milenio, en *Religião e Sociedade*, vol. 18, núm. 1.

Chang Cheh (1999). Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style. En *The making of martial arts films: as told by filmmakers and stars*. Hong Kong Film Archive y Xianggang dian ying zi liao guan. Hong Kong, Provisional Urban Council.

Clemente Fernández, M. D. (2009). *El héroe del western. América vista por sí misma*. Madrid, Complutense.

Csordas, T. (2007). Modalities of Transnational Transcendence, *Anthropological Theory*, vol. 7, núm. 3, pp. 259-272.

- Cuadra, Á. (2007). *La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital*. En línea: <http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html>.
- Dalia, A. (2011). Héroes luchadores: los valores esenciales de la tradición xia en la China antigua, en *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, vol. 6, núm. 2. En línea: <<http://www.revistadeartesmarciales.com/>>.
- Daneri, A. (2009). El animé y el manga: el nuevo kimono de la representación de Japón, en *Guión Actualidad*, diciembre. En línea: <<http://guionactualidad.uab.cat/?p=271>>.
- de Seife, E. (2003). Chang Cheh, en *Senses of Cinema*. En línea: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/chang/>>.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós.
- _____ (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2002). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid, Arena.
- Despeux, C. (1993). *Taiji Quan - Arte Marcial, técnica de larga vida*. Madrid, Ibis.
- Gorostidi Berrondo, J. (2003). *Los horizontes del trabajo corporal*. En línea: <<http://www.taichichuaneskola.com>>.
- Koval, S. (2008). Tecnológico realizable y tecnológico concebible, en *La condición Posthumana*. Buenos Aires, Cinema.
- Lewin, G. (2009). Tai chi como " conocimiento sensible", cuerpo como escenario de crisis, conflicto y violencia. *VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM)*. Universidad Nacional de San Martín.
- _____ (2012). Cyborg vs. Kung fu: cine oriental, tecno narrativas y coreografías marciales. *Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Universidad Nacional de Rosario.
- _____ (2013). *Tecnologías de la reflexividad social: reflexividad mimética y alfabetización expresiva*. Trabajo monográfico del seminario "Huellas sociales del sujeto y de la subjetividad". Prof. G. Pérez. Memo. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- _____ (2014a). Tradiciones coreográficas en el cine oriental de artes marciales (memo). En *Primeras Jornadas Internacionales Corporalidad Expandida "Cuerpo, movimiento y performance en clave audiovisual"*, septiembre. Universidad de Buenos Aires.

- _____ (2014b). Tensiones entre narratividad y corporeidad en el cine oriental de artes marciales. *XI Congreso de Antropología Social*. Universidad Nacional de Rosario.
- _____ (2014c). Mímesis y narratividad. El anclaje corporal de la expectación cinematográfica. *XI Congreso de Antropología Social*. Universidad Nacional de Rosario.
- Lewin, G. y Puglisi, R. (2012). Acelerados en calma. Un análisis comparativo del tai chi y las técnicas meditativas Sai Baba en el contexto posmoderno. En Citro, S. y Aschieri, P. (coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos.
- Liu, J. Y. (1967). *The chinese knight-errant*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Masmún, C. (2005). *Espadas, golpes y amores: tres géneros en el cine de China*. En línea: <<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Cine/cinechino.htm>>.
- Miranda, L. (2005). *El "desvío oriental" de la cinefilia. Nuevos desafíos a una cierta tradición*. En línea: <http://www.upf.edu/cinema/europeu/congres_05/cast/index.htm#3>.
- Pérez, L. (2011). Imágenes de la contaminación. En *Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo*, núm. 8, septiembre: "Figuraciones. Teoría y crítica de artes". En línea: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar>>.
- Regalado Enríquez, J. (2012). Lee Jun Fan en el arte contemporáneo. Consideraciones sobre la estética en la obra de Bruce Lee y su presencia en el arte contemporáneo. En *Revista Aión*. México. En línea: <<http://www.aion.mx/arte/lee-jun-fan-en-el-arte-contemporaneo.html>>.
- Turse, P. (2003). Martial Arts and Acting Arts, en *Journal of Theatrical Combatives*, Mayo.
- _____ (2005). "What Makes a Martial Activity an Art?", en *Journal of Theatrical Combatives*, Mayo. En línea: <<http://www.asiateca.net/>>.

Parte II

Estéticas transnacionales en banda de imagen

Capítulo 5

El *road-movie* latinoamericano

De la adaptación del género a su inversión

Aleksandra Jablonska

Introducción

La metáfora del viaje, inicialmente heredada del *road movie* norteamericano, vinculado con su mito fundador de conquista de una tierra inmensa, es frecuentemente empleada en el cine latinoamericano actual, pero solo excepcionalmente siguiendo la fórmula original. Las variaciones se observan en las más distintas dimensiones: tipo de personajes (jóvenes rebeldes urbanos son sustituidos por jóvenes campesinos, anónimos, excluidos de las sociedades dominantes), medios de transporte (las ruidosas motos dan lugar a viajes a pie, en bicicleta o en el techo de un tren de carga) y, sobre todo, se transforma el sentido de viaje, que solo en algunas ocasiones sigue el modelo del *viaje arquetípico de héroe*. Los viajeros latinoamericanos atraviesan actualmente el continente para constatar su decadencia económica, social y política y para quedar atrapados en las redes de la trata de personas, narcotráfico y explotación extrema en las empresas transnacionales.

Las alegorías del viaje

La mayoría de los filmes aquí analizados tiene un carácter metafórico o alegórico. Con algunas excepciones, se trata de filmes que tratan de personajes-tipo, migrantes anónimos, provenientes de clases sociales marginadas, como ocurre en dos filmes que voy a analizar: *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez y *Los bastardos* (2008) de Amat Escalante. Pero también las otras, las que tratan de jóvenes de clases medias, siguen teniendo la dimensión alegórica. Pensemos en *Viento aparte* (2014) de Alejandro Gerber, que muestra el despertar de los adolescentes de clase media, quienes hasta entonces han tenido una vida de privilegios, al confrontar la pobreza y la violencia que azota a su país, o *Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo* (2009) de Karim Ainouz, en que un joven profesionista documenta minuciosamente la miseria en que vive la sociedad brasileña.

Entendemos por *alegoría* lo que Frederic Jameson (1989)¹ e Ismael Xavier (2004) definieron como “una expresión de sensibilidad moderna” o, mejor dicho, posmoderna, puesto que la relacionan con la expansión de los mercados globalizados, misma que ha transformado la comprensión espacio-temporal y, por tanto, los modos de representación de las experiencias humanas.

Ello ha conducido, explica Xavier, al

surgimiento de una concepción de historia como un proceso interrumpido de producción, transformación

1 Frederic Jameson propuso una estrategia de interpretación de las narrativas, lo mismo literarias que cinematográficas, que entendi la propia interpretación “como un acto esencialmente alegórico”, es decir, un acto que “consiste en reescribir un texto dado en términos de un código maestro interpretativo cultural” con el fin de replantear “la problemática de la ideología, del inconsciente y del deseo, de la representación, de la historia y de la producción cultural” (1989: 11, 14).

y disolución de sentidos (que) acabó por desautorizar antiguas concepciones de signos y prácticas discursivas como elementos capaces de producir interpretaciones estables y universalmente válidas.²

Y condujo al abandono de formas de *realismo clásico* en el arte, puesto que sus signos no permiten dar cuenta de esta naturaleza abstracta de los procesos sociales. Las nuevas formas de representación buscan una suerte de “mapeamiento cognitivo” que nos ayude a comprender la sociedad y nuestra posición dentro de ella. Y a pesar de que las formas de representación tradicionales se han vuelto problemáticas, tanto como las categorías mediante las cuales se aprehendía las configuraciones sociales, algunas de ellas siguen teniendo vigencia, aunque bajo una forma transformada.³

¿Cómo desarrollan esta fórmula las películas analizadas? *La jaula de oro* conjuga el *realismo* de tomas documentales —en que aparecen, por ejemplo, los migrantes que viajan en los techos de los trenes de carga, para atravesar el territorio de México, con secuencias ficcionadas—, y planos simbólicos para narrar el terrorífico periplo de los hombres y mujeres centroamericanos a fin de encontrar un “mejor futuro” en los Estados Unidos de América. No sabemos mucho de los protagonistas: son guatemaltecos, dos de ellos —Sara y Juan— provienen de un barrio hecho de casas de lámina, cartón y otros desechos, y el tercero —Chauc— quien solo habla alguna variante del maya, parece provenir del campo.

La película emplea constantemente las elipsis para contar un largo viaje, pero a la vez crea la sensación de un lento

2 *Ídem*, p. 339 (traducción propia).

3 *Ídem*, p. 363.

paso del tiempo para quienes son arrojados a una especie de macabra aventura de la que solo saldrá con vida uno de los integrantes del grupo. Hay secuencias filmadas de día y otras de noche para significar el paso de tiempo, hay muchas escenas que significan la espera.

Entre las esperas y los viajes en los techos de los trenes, pasan por distintas “pruebas”, pero que, a diferencia del *road movie* clásico, estas no los van a enriquecer espiritualmente. Son robados, detenidos y deportados por los policías mexicanos. La protagonista femenina, Sara, es secuestrada por un grupo armado junto con otras mujeres migrantes. La chica no vuelve a aparecer en el filme pero cualquier espectador latinoamericano puede imaginar su suerte: violaciones, prostitución forzada, probablemente la muerte.

En dos ocasiones los migrantes reciben ayuda, como ocurre a los *héroes* que emprenden una aventura, estructura en la que se basan los *road-movies* clásicos (Campbell, 1999). La primera vez, cuando la gente espera el paso del tren para aventar a los migrantes la comida y agua.⁴ En la segunda, se quedan una noche en el albergue dirigido por el padre Alejandro Solalinde, en el que reciben comida, lugar para dormir, calzado y cobijas. Estas imágenes tienen prácticamente el valor documental.⁵

Junto con las tomas documentales y ficcionadas, hay encuadres simbólicos. Uno de ellos, que se repite a lo largo del filme y constituye uno de los leit-motives, es una

4 Esta escena está inspirada en los hechos reales: se refiere a las *Patronas*, un grupo de mujeres de Amatlán, Veracruz, que desde 1995 todos los días preparan la comida para aventársela a los migrantes centroamericanos. Su trabajo ha inspirado varios documentales: *De nadie* (2005), de Tim Dirdamal; *La Patrona* (2009), de Lizette Argüello; *El tren de las moscas* (2010), de Nieves Prieto Tassier y Fernando López Castillo; y *Llévate mis amores* (2015), de González Villaseñor.

5 Se parecen mucho a las tomas de Alejandra Islas en *El albergue*, un documental sobre la lucha del padre Solalinde por los derechos humanos de los migrantes.

imagen de cielo nocturno, animado por los copos de nieve cayendo. Esta imagen apunta hacia un sueño de la vida en el norte, y suele aparecer acompañada de una música melancólica de piano.

Un final parecido lo tiene la película *Los bastardos*, que trata de dos migrantes mexicanos, Jesús y Fausto. Su “aventura” también termina con la muerte violenta de uno de ellos, mientras el otro encuentra trabajo en una empresa en que se emplea a los “indocumentados” para recoger la fruta.

Pero la estética y la estructura narrativa del filme son muy diferentes. La película empieza en *media res*, con un plano general: una especie de carretera de cemento corta la planicie en línea recta hasta el horizonte. Al fondo aparecen dos minúsculas figuras. Avanzan sin prisa. Su recorrido es largo. Alrededor de ellos nada se mueve, no hay nada, ni nadie. El más joven juguetea con un balón. Van en silencio.

A medida que van acercándose a la cámara podemos distinguir a dos hombres jóvenes, uno de ellos adolescente, sin ningún rasgo particular. No sabemos de dónde vienen ni adónde van. Aunque la película después proporcione algunos datos muy imprecisos sobre su origen, son mexicanos, de Guanajuato, aparecen a lo largo del filme como en el primer momento: como vagabundos sin rumbo fijo. Rebotan de un lado al otro como el balón que iba pateando el más joven.

Son extraños. No intentan hablar con nadie, apenas se comunican entre ellos. No hablan inglés, quizás entiendan un poco, pero no podemos estar seguros. Siempre están fuera de lugar, sus actos parecen ser meras reacciones a las circunstancias que se les presentan.



Imagen 15. Detalle de *Los bastardos*.

El filme parece narrar las veinticuatro horas en la vida de estos dos personajes, y tiene un epílogo en que vemos a uno de ellos trabajando en una granja. Empieza al amanecer cuando se dirigen a su primer trabajo del día, y termina cuando Jesús es asesinado, después de que su compañero haya hecho lo propio con una norteamericana en su propia casa. Los dos fueron contratados para hacerlo, pero en realidad no tienen intención de ejecutar la orden: todo indica que solo quieren “pasarla bien” con ella y robarle cosas de valor. Sin embargo, la larga noche se convierte en un horror, cuando la rabia que Fausto había acumulado durante el día, mientras eran discriminados y humillados constantemente por los *gringos*, hace que el personaje pierda estribos. La imagen fija de la mujer, sentada en un sofá, con la cara desfigurada por el disparo y la sangre en la pared, se congela en la pantalla durante un largo rato.

El punto de vista del discurso fílmico es distinto que en el caso anterior. Mientras *La jaula de oro* subrayaba el horror de las vivencias de los migrantes caracterizados como buenos chicos, solidarios y generosos, *Los bastardos* teje un alegato diferente. El objetivo de Jesús y Fausto parece noble: reunir el dinero para enviárselo a la familia. Pero a medida que abandonan su lugar de origen para encontrar un trabajo cualquiera, se desarraigan. Se pierden las relaciones afectivas, las normas que regían la vida anterior, la autoestima. En las nuevas circunstancias reina la inseguridad: no existe el trabajo estable, ni un salario seguro, hay violencia. En estas circunstancias cada quien sobrevive como puede y toda su vida sufre un proceso de degradación. Los sujetos se quedan en un estado *liminal*. Se vuelven anónimos, solitarios, su identidad queda en suspenso. Gerard Imbert (2010: 256) llama a estos sujetos *borderline*. Son personajes que observan el mundo desde los bordes o desde los umbrales. Se alejan del mundo conocido y valores establecidos. Son los que se extralimitan.

Los viajes de autodescubrimiento

En América Latina se hacen también películas más cercanas a la fórmula de *road-movie*. Son filmes en que los protagonistas buscan conocer sus raíces, redescubrirse, encontrar una identidad con la que puedan sentirse cómodos. ¿Por qué es un tema tan frecuente en el cine latinoamericano?

José Carlos Avellar propone una respuesta al analizar *Terra estrangeira*. Su protagonista, Paco, huérfano de padre, decide irse de un Brasil sumido en caos económico después de la asunción de la presidencia por Collor. El folleto de divulgación del filme declara que la historia habla de “brasileños perdidos de sí mismos, como extranjeros absolutos

yendo no sólo cada vez más hacia ningún lugar sino también viniendo, cada vez más, de ningún lugar” (Wisnik, cit. en Avellar, 2008: 120).

Sin tener una aspiración tan épica como “Pino” Solanas en *El viaje* (1992), Alejandro Gerber, en su recién estrenado *Viento aparte*, teje una historia en que dos hermanos adolescentes —Omar, de 15 años y Karina, un poco menor— son de pronto dejados a su suerte en una playa de Oaxaca. La madre acaba de sufrir una embolia y el padre se la lleva al hospital indicando a los niños que se vayan a la Ciudad de México, de donde son originarios. Las películas grabadas por distintos miembros de la familia en el celular del padre, y que Omar ve durante su inesperado periplo, nos permiten conocer un poco a la familia. Una vida cómoda, con frecuentes vacaciones en el mar, incluida una estancia en Cancún. Los padres tienen diversas visiones del mundo. A la madre le encanta la naturaleza, las playas vírgenes, lejos de grandes hoteles, de internet, pero también del “mundo real”. No quiere saber lo que ocurre en el país. El padre preferiría estar en un hotel cómodo, con todos los servicios, y se siente incomunicado. Un día lee una noticia sobre la creciente tensión en la comunidad de Arroyo Rojo.⁶ A la madre le desespera su interés por lo que pasa fuera de lo que para ella es una vida ideal, de aislamiento, de una relación privilegiada con la naturaleza y de libertad para sus hijos.

Pero para salir de este lugar paradisíaco con tres maletas y una mochila, los niños tienen que viajar primero en un camión de rediles y luego en un bote en que atraviesan un río. Finalmente suben a un autobús que debe llevarlos a la Ciudad de México. Sin embargo, en la carretera hay un retén. Camiones atravesados, gente enardecida, alguien

6 Es un lugar imaginario, situado en Oaxaca, pero que refleja perfectamente lo que se vive en México desde hace algunos años en una gran parte de los estados.

explica por altavoz que en Arroyo Rojo hubo un asesinato masivo, de 39 personas, efectuado por guardias blancas al servicio de un cacique. Un periodista, quien había estado en el lugar de los hechos y ahora trata de tomar fotos de la protesta, es agredido. Dicho periodista fungirá como “el informante” y “el ayudante”⁷ de Omar y Karina. No solo les explica que se trata de “problemas con las tierras, narcos, asuntos religiosos”, sino que les ayuda a escapar del conflicto que se tensa cada vez más, y encuentra un lugar para pasar la noche. En un café internet, en que el periodista baja las fotos, podemos apreciar la horrenda masacre.

El siguiente encuentro de los chicos es más bien con un “antagonista”, vestido con una playera roja con el logo del Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien trata de aprovecharse de ellos y finalmente los deja en un lugar casi desierto, faltando a su palabra de llevarlos a un pueblo donde pasaban los autobuses. El personaje es retratado como un cínico abusador de la vulnerabilidad de los adolescentes, pero también como indígena, quien habla zapoteco y como alguien quien había migrado a Estados Unidos y luego deportado. De alguna manera, un personaje típico de ciertas regiones de México. Entre los chicos y él pronto aflora el odio de la clase y de la raza: ellos se ríen cuando habla zapoteco y se burlan de su gusto por el “barbicue”. Él saca su rencor acumulado contra “gente bien”.

La siguiente “prueba” por la que pasan los chicos no es menos desagradable. A iniciativa de Karina, se suben a un camión, cuyo conductor tiene dos características: odia a los *chilangos*⁸ y solo piensa en el sexo de una manera vulgar, y obscena. Está obsesionado con iniciar a Omar con una

7 Personajes o funciones previstas por las narraciones que se apegan al paradigma del “viaje del héroe”, descrito por Campbell.

8 Nombre despectivo para referirse a los habitantes de la Ciudad de México.

prostituta. Después de tener una relación con una de ellas, pretende obligar al chico a acostarse con ella. Los niños logran esconderse hasta que el chofer se vaya, y la prostituta comparte con ellos su cama, con total castidad.

Mientras tanto, Omar logra comunicarse con la tía que iba a esperarlos en la Ciudad de México. Pero la tía les indica que debían ir a Paquimé (Chihuahua), donde vivía su abuela. De este modo el viaje se alarga y complica aun más. Ahora su rumbo es el norte de México y, específicamente, un estado marcado por una extrema violencia desde hace décadas.

El siguiente trayecto, en un autobús de pasajeros, es interrumpido por una revisión de los pasajeros por los soldados. A los hombres les bajan del autobús y les hacen una revisión personal. Una mujer comenta: “Ayer mataron como a quince. Por eso están así los soldados”. La guerra está presente ya no solo en Oaxaca, hay bajas del lado de la población civil y también de los militares.

En la siguiente parada, un matrimonio les ofrece un cuarto de dormir. El hombre es un ex pandillero que se está ocultando en Chihuahua desde hace treinta años por haber matado a su rival. Pero trata bien a los chicos y al día siguiente los lleva a Paquimé. Hay una larga secuencia en que los hermanos se persiguen entre las ruinas, destinada seguramente a mostrar al espectador esta inusual construcción del norte de México. La secuencia tiene también un valor simbólico, como explicaré más adelante. El filme termina cuando los hermanos tocan la puerta de la casa de la abuela.

A diferencia de este filme que narra el descubrimiento de su propio país por parte de un par de adolescentes de la clase media, la película brasileña *Viajo porque preciso, volto porque te amo* entreteje dos tipos de trayectos: uno espiritual y otro geográfico. Todo el filme es grabado en cámara subjetiva sostenida por el protagonista y el narrador, un geólogo que

debe estudiar el terreno en el árido norte de Brasil, en que se construirá un canal de aguas vinculando dos regiones. Al mismo tiempo es un viaje de duelo, después de la pérdida de la esposa, quien lo había abandonado por otro hombre.

Como en *Jaula de oro*, las tomas documentales se mezclan con las ficcionales. Muchas veces es difícil distinguir las unas de las otras. Y también, como en la película anteriormente comentada, de pronto el relato se suspende, deja lugar a comentarios y confesiones personales, a imágenes poéticas o borrosas, a digresiones como la que ocurre cuando el protagonista filma largamente el rostro de una muchacha cuyos ojos le recuerdan a los de su mujer.

Ambos viajes, que transcurren al mismo tiempo, aunque con intensidades y lógicas diferentes, implican avances y bruscas paradas. Los estudios del geólogo son con frecuencia interrumpidos por el desgane, por la desazón que le implica conocer a la gente que vive en los territorios que pronto serán inundados. La imagen en movimiento se detiene entonces bruscamente y da lugar a largas tomas estáticas en que se retrata un paisaje seco y las vidas detenidas de sus habitantes. Otras veces la desazón viene de la imposibilidad de superar la ambigüedad de los sentimientos hacia el amor perdido. La nostalgia, el deseo de que todo vuelva a ser como antes, junto con las ganas de dejarlo atrás y volver a vivir, implican cortes inesperados hacia un video casero, imágenes de plantas que le gustaban a la Gallega,⁹ interrupciones de viaje para “estar con la gente”. Este recurso, es decir las imágenes en movimiento rápido alternadas con largas tomas estáticas, son tal vez la característica más sobresaliente del filme, que nos transmite la alternancia y la coexistencia de los estados de ánimo, de mundos propios del geólogo y de los lugares que visita.

9 Nombre con el que se refiere el narrador casi todo el tiempo a su esposa.

Con la profesión que tiene, el protagonista registra todo minuciosamente: sus propias herramientas, tipos del suelo, paisajes, lugares y a la gente que habita lugares que pronto serán inundados. No podemos saber si es un plano documental o no cuando hace una toma larga de una pareja de ancianos parados frente a un altar doméstico, mientras comenta:

Don Niño y doña Perpetua van a ser los primeros en ser expropiados. Ellos están casados hace más de cincuenta años. Nunca tuvieron otra casa, nunca se han peleado, nunca durmieron una noche uno lejos del otro. Don Niño se salió para apagar el radio, yo le pido que regrese, no quise filmarlos separados.

El protagonista sólo ve la soledad y es casi lo único que siente. Está abrumado por su propio aislamiento. Al principio vive en la fantasía de que se trata sólo de un viaje de trabajo de treinta días, después del cual regresará con la Gallega, su esposa. Unos días después su estado de ánimo cambia un poco: todavía se refiere a ella como “el amor de su vida”, pero también reconoce: “lo único que me deja triste en este viaje son los recuerdos que tengo de ti”.

Finalmente, en Caruaru, decide hacer frente a lo que realmente está viviendo:

Siento amores y odios por ti. Este viaje me está llevando para atrás, al día en que me dejaste. Me paso todo el tiempo pensando en volver, y ni tengo a donde regresar. Insoportable. Me inventé hasta que estábamos juntos, que nunca nos habíamos separado. Y empecé a escribir cartas y responder cartas que nunca me mandaste. Hice ese viaje tratando de olvidar la patada en el culo que me diste y cada vez es peor. Te recuerdo sin

cesar. Este lugar se está volviendo una pesadilla. Por primera vez tengo ganas de abandonar todo. Abandonar el viaje, mi trabajo de geólogo, mi vida y perderme en el laberinto. Un laberinto sin salida.

Este es el momento de quiebre, el parteaguas. Empieza una lenta y difícil recuperación. En la siguiente parada el protagonista compra comida y condones. Se relaciona con las prostitutas y hace retratos de ellas. Las jóvenes también formarán parte del registro minucioso a que somete todo. Observa escrupulosamente los oficios que desarrollan las personas en los lugares por los que pasa: los zapateros, los hombres que trabajan en una fábrica de colchones hechos de paja con forro de chita; hace comentarios personales.

Al protagonista parece preocuparle todo: los costos de la obra del canal, la sequía que azota permanentemente el norte del país, la gente que será expropiada, las vidas solitarias y tristes, las mujeres jóvenes que no encuentran otro trabajo que el de prostituirse, los empleos inestables, la pérdida del amor. Pero, finalmente, llega la liberación emocional y, hasta cierto punto, racional:

Pensamos siempre que somos como Superman, que hacemos todo, que podemos todo, que resolvemos todo. Hasta el día que alguien nos da una patada en el culo, es ahí que nos sentimos perdidos, fragilizados, confusos. Ya nunca consigues ser determinado, solitario, individual. No consigues ni terminar la bitácora del viaje. No consigues ni moverte. Te paralizas. Eso es lo que yo sentía, parálisis múltiple. Por eso hice ese viaje, para moverme, para volver a caminar. Volver a comer sándwich de filete. Volver a andar en moto. Ver a Fortaleza ganar, para ir a la playa los domingos, para volver a vivir. (...) Ahora tengo ganas

de sumergirme en la vida. Lanzarme con el mismo valor que los hombres de Acapulco, cuando saltan de las rocas.

Reflexiones finales

Llevo analizando las películas latinoamericanas, realizadas en los últimos veinte años, desde hace varios años. Lo que observo es que nuestro imaginario se ensombrece cada vez más. Todavía en los años noventa, conforme a las películas, los latinoamericanos que huían de la opresión, machismo y pobreza, lograban cruzar la frontera norte de México y encontraban ahí una vida satisfactoria. Hoy prácticamente nadie la cruza, y si lo logra es para encontrar ahí las vejaciones y la muerte. De ello son ejemplos *Jaula de oro* y *Los bastardos*, analizadas en este ensayo.

Pero, a la vez que en algunas películas observamos una visión apocalíptica del lugar que ocupa América Latina en el mundo globalizado, en otras la mirada se suaviza y se despolitiza como las otras dos películas estudiadas: *Viento aparte* y *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Ambas son más cercanas a la fórmula original de *road movie*, a medida que hablan de la transformación espiritual de los protagonistas y agregan a ello otro ingrediente, que podríamos llamar de “cierta preocupación social”. En la película mexicana, los adolescentes pierden la inocencia, son obligados a salir de un hogar protector para enfrentar la crudeza de la vida de personas de otras clases. Durante el viaje se enteran que viven en un país donde los asesinatos se cometen cotidianamente, por las “fuerzas del orden”, por rencillas personales, por las disputas por la tierra. Encuentran a personajes siniestros, malintencionados, aunque también a personas que les brindan apoyo. En ocasiones una misma

persona muestra estas dos actitudes, como el hombre que había asesinado a su rival. Frente a las nuevas experiencias, su mundo de origen resulta ser minúsculo y alejado de la vida del resto de país. Pero la película no tiene mucha fuerza política, si la comparamos con otros filmes de la misma época que confrontan el tema de la narcopolítica y corrupción generalizada que borra los límites entre el Estado, los empresarios y el crimen.¹⁰

En *Viaje porque preciso...*, la preocupación social prevalece sobre cualquier valoración política, como otras películas brasileñas contemporáneas que parecen dialogar con el *Cinema Novo*, volviendo al tema del sertón. A diferencia de las películas de Glauber Rocha o Nelson Pereira dos Santos, los filmes actuales hablan apenas de la sequía y de la miseria que azota esa región, sin mencionar quién se beneficia de esta situación, como sí lo habían hecho *Dios y Diablo en tierra del sol* (1963)¹¹ o *Vidas secas* (1963).¹² En aquellos años “el Nordeste simbolizaba el país” y generaba discursos más críticos de la realidad brasileña.¹³ Justamente cuando el gobierno de Kubitchek inauguró Brasilia en 1960, proclamándola como el símbolo del Brasil del futuro, los escritores y los cineastas denunciaron la existencia de un país *otro*, el de la extrema miseria que reducía a la esclavitud a cerca de 27 millones de nordestinos.¹⁴

Pero, entonces ¿qué sí aportan las *películas de carretera* contemporáneas hechas en América Latina? A mi parecer,

10 Véase, por ejemplo, *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2008), un documental de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, así como *Backyard: El traspatio* (2009), película de ficción dirigida por Carlos Carrera con guión de Sabina Berman, *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo o las películas de Luis Estrada.

11 De Glauber Rocha.

12 De Nelson Pereira. Cfr. Oricchio (2003).

13 Cfr. Debs (2005: 49-64).

14 *Ídem*, pp. 51-52.

nuevas formas de representación que se orientan, por un lado hacia la alegoría que busca representar los procesos históricos que marcan el destino de América Latina (*Jaula de oro, Los bastardos*), y por el otro lado, formas muy cercanas al “cine directo”, a los códigos periodísticos como la cámara al hombro, los encuadres, el comentario personal (*Viajo porque preciso..., Viento aparte*).



Imagen 16. Detalle de *Viajo porque preciso...*

Esta última tendencia no es, desde luego, exclusivamente latinoamericana. Imbert da ejemplos de las fusiones entre la ficción y el documental provenientes de la cinematografía mundial. El autor atribuye dicha tendencia al desgaste del relato, a la demanda de la “actualidad”, que ha aumentado desde el uso generalizado “de los portavoces de la telerrealidad, Youtube y Facebook...” (Imbert, 2010: 625), además de Twitter. Con ello asistimos, reflexiona Imbert, a la transformación del propio relato, que pasa de la ficción al registro documental, de momentos poéticos a escenas crudas, a lo que llama “relatos *líquidos*” o mutantes.¹⁵

15 *Ibidem*.

Varios de estos relatos están enunciados en primera persona por un narrador homodiegético (*Viaje porque preciso*) llamando la atención del espectador sobre esta voz, explorando y ampliando sus funciones. Las películas narradas de este modo, ponen en evidencia una subjetividad, un punto de vista tanto moral, como político y poético, propio también de una tendencia más amplia que se revela precisamente en relatos híbridos.¹⁶

Hay una característica más que comparten los filmes analizados en este ensayo: su estructura espacial es laberíntica. Ángeles Martínez cita el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* para definir el laberinto como “Lugar formado artificialmente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentra en él, de modo que no puede acertar con la salida” (2011: 77). Y es que, comenta la autora, el laberinto simboliza la crisis del sentido del ser humano en el momento actual, su desconcierto, pero también la esperanza de poder salir de una situación angustiada, de encontrar una salida, que aunque oculta, representa un orden posible.¹⁷

Los protagonistas de *Jaula de oro* se mueven dentro de un laberinto: no hay un camino lineal que los lleve a los Estados Unidos. Avanzan, retroceden, cambian varias veces de rumbo. Dependen de las acciones y decisiones de los policías, soldados, polleros, bandas de criminales que pueden deportarlos, retenerlos, impedirles realizar sus planes.

También Jesús y Fausto (*Los bastardos*) están a la deriva, sin ningún control sobre sus vidas. Se desplazan en cualquier dirección si se les ofrece una oportunidad de trabajo. Y se pierden, no saben cómo salir de las situaciones difíciles como la que ocurre en la casa de su víctima.

16 Cfr. Guarino (2008).

17 *Ídem*, p. 18.

Karina y Oscar (*Viento aparte*), al quedarse abandonados en una playa de Oaxaca, emprenden un viaje laberíntico, verdaderamente angustiante. En lugar de un autobús que los llevaría directamente al D.F., son obligados a tomar los más diversos medios de transporte, pasar por lugares inesperados, cambiar de rumbo constantemente. La última secuencia en que los niños corren entre el laberinto de las ruinas de Paquimé, sintetiza perfectamente su experiencia.

El protagonista de *Viajo porque preciso* está en un laberinto emocional, vital. Durante la primera parte del viaje no encuentra salidas. Prefiere imaginar que nada ha cambiado entre la Gallega y él, que solo está de viaje de trabajo y que pronto regresará a casa. Descuenta los días que le faltan para reunirse con la esposa. Poco a poco va enfrentando la realidad y empieza a buscar otros caminos. Al final encuentra la salida que es una apuesta por la vida.

En síntesis, como muchos otros géneros clásicos, el *road-movie* sigue reformulándose constantemente para adaptar el antiguo mito del *viaje del héroe* a las circunstancias actuales.

Bibliografía

- Avellar, J. C. (2008). Padre, país, madre, patria, en Russo, E. A. (coord.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.
- Campbell, J. (1999). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Debs, S. (2005). De un nordeste al otro: cómo el sertón se transformó en mar, en Ottone, G. (ed.), *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*, pp. 49-64. Madrid, T&B.
- Guarino, C. (2008). De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina, en Russo, E. (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.

- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid, Cátedra.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor.
- Martínez, Á. (2011). *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona, Gedisa.
- Oricchio, L. (2003). *Cinema de novo. Um balanço crítico de la retomada*. Sao Paulo, Estacao Liberdade.
- Xavier, I. (2004), A alegoría cinematográfica, en Pessoa Ramos, F. (org.), *Teoría contemporánea do cinema. Pos-estructuralismo e filosofia analítica*, vol. I. Sao Paulo, Senac.

Capítulo 6

La reversión del *road-movie* y el realismo de los vikingos de Varela¹

Andrea Molfetta

Introducción

En el grupo de investigación DOCSA - Estéticas y Políticas del Documental Sudamericano, desarrollamos el proyecto “El cine que nos empodera”, cuyo objetivo es estudiar la compleja dinámica intersubjetiva, social y cultural de la producción audiovisual independiente del Gran Buenos Aires sur, entendiendo esta en su valor político, en el período 2004-2014. Generalmente protagonizada por colectivos de producción, formación que empodera al precariado (Standing, 2011), la investigación fue diseñada en tres etapas, cada una de ellas practicando un abordaje metodológico distinto, y que buscan en la matriz interdisciplinaria la clave para la comprensión de la complejidad y riqueza del cine en los suburbios de nuestra capital.

La hipótesis central dice que la práctica cinematográfica de estos sectores es una estrategia de visibilidad,

1 Utilizo el concepto de “reversión” tal como fue elaborado por Michel Foucault, en cuanto estrategia de resistencia a formas de poder sobre la subjetividad ejercidas a partir de los discursos.

reconocimiento y auto-legitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria, a través de la producción emancipada de contenidos con apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica entendida como acción política en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina sancionada en 2009.²

Este sentido político se profundiza cuando observamos que la práctica cinematográfica de los movimientos sociales es central dentro de la articulación de otras prácticas comunitarias vinculadas a la salud, la economía solidaria, el medio ambiente, la educación y la participación popular, desarrollando una relación de resistencia/colaboración frente al Estado y la industria, cerrando el triángulo entre los tres sectores: el público, el privado y el de la sociedad civil, activada de esta forma por diversificados estímulos desde el Estado nacional. Al mismo tiempo, y es esto lo que traigo para reflexionar, pensamos que mucho del sentido político está depositado en una acción de resistencia antiglobalizadora vinculada a una fuerte reterritorialización de nuestros cines.

Los estudios contemporáneos sobre las películas de rutas —o *road-movies*— producidas en el Cono Sur en estas últimas dos décadas han insistido en afirmar que estos filmes son sintomáticos de los procesos de globalización sobre la región (Xavier, 1993; Franca, 2003; Depetris, 2014). Estos procesos han sido diagnosticados a través de la representación de migraciones regionales y mundiales, desarrollando un cine de fronteras, así como, por la multiplicación de idiomas presentes en los filmes, un “cine poliglota”.

Los estudiosos han analizado la incidencia que estas variables narrativas tienen en el modo de pensar la constitución

2 Cfr. <<https://www.educ.ar/recursos/114241/ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual>>.

de la identidad cultural y sus modos de representarse en términos de espacio y sonido, fundamentalmente analizando la cuestión de la voz, los idiomas y las fronteras difusas entre las distintas naciones, lo que lo constituye, en términos generales, un cine de estética transnacional en el que la identidad no aparece ya en su estatuto más clásico, territorializada, sino por el contrario, trans-territorializada, fluida, múltiple y, fundamentalmente, diversa, plural —pluralidad de géneros, nacionalidades, etnias e idiomas—.

El cronotopo dominante en los filmes de carretera es, general y obviamente, las rutas. Los filmes se organizan por trechos de esos caminos, trechos indicados por episodios importantes que van transformando la identidad de sus personajes hacia un final que generalmente es feliz. Es decir, esta transformación identitaria es vista positivamente, en un flujo de espacios y culturas que atraviesan los individuos que buscan su cambio. El protagonista de los filmes de carretera se vincula, en este proceso transformador, con la figura clásica del héroe que atraviesa obstáculos diversos para encontrarse a sí mismo en cuanto otro nuevo.

En un artículo anterior sostengo que muchos de los filmes sudamericanos a partir del año 2000 incluyen situaciones de viaje que hacen que sus personajes se relacionen con la naturaleza de nuestros países de un modo completamente distinto al que lo hicieron en el cine clásico industrial (Molfetta, 2010 y 2012). Si en el cine clásico la naturaleza de cordilleras, pampas, cataratas y mares aparecía como representación del potencial de las naciones, en especial demostrando la fuerza de lo nacional en cuanto proyecto populista en construcción, en el cine del siglo XXI la naturaleza surge en los filmes sudamericanos como un lugar de interrogación sobre uno mismo y, en particular, sobre lo que significa una nacionalidad. Y uno

de los principales recursos es el de disolver las fronteras del país, que se desvanecen, tanto como las fronteras del *self* de los protagonistas, que se muestran abiertos a influjos y transformaciones.

Todo lo que llamamos ciclo de “cine de la memoria”, un cine micropolíticamente vinculado a los procesos de justicia y derechos humanos de la pos-dictadura, y que incluye del documental performativo a la ficción, puede también situarse en este cine subjetivado que ve en la naturaleza más que un símbolo, un lugar de incógnita, y cuyos personajes solo se encuentran a sí mismos no por el lugar en sí, sino por y en las tramas de lo cultural y de lo histórico que los construyó y sostiene como sujetos sociales. Es decir, el personaje se sostiene en sus afectos, y el paisaje es uno de los modos de expresarlo.

Casi todos estos filmes que menciono desenvuelven diversas estrategias vinculadas a la performance, pero especialmente en el documental, el proceso filmico es una oportunidad de poner en marcha procesos personales, llevando al cine a convertirse en una moderna técnica de sí (Foucault, 2004). Tal el grado de introspección en que se da esta revisión histórica del cineasta como metonimia del país.

Depetris (2012) afirma que estos filmes de carretera, en nuestra región, nos traen tránsitos diversos, de un país al otro, del centro a la periferia urbana, o aun dentro de sub-espacios dentro de las periferias, pero siempre siendo procesos que conducen a una visión inestable de la identidad. Por otro lado, la autora relaciona la movilidad y la desterritorialización con la imposibilidad de construir lugares de inscripción para la identidad, lo que la lleva a observar la relación entre tránsito y reconfiguración identitaria como algo que plantea la identidad nacional más allá de lo nacional, y observa esto tanto en los términos de los entramados

culturales de la nacionalidad como en términos espaciales y auditivos, ya que su trabajo se concentra en producir una contribución específica respecto del papel de la voz (Depetris, 2012).

Sin embargo, lo que motiva el presente trabajo es otro tipo de cine de carretera, en el que lo nacional prácticamente se pierde, pero no en el flujo de la transnacionalidad globalizante sino en lo barrial, en lo micro, lejos de las fronteras, un paisaje tan interior como escondido de la visibilidad de los medios. Se trata de un paisaje extremadamente localizado, balizado, acotado, que no tiene la ambición de pensar la nación, sino que ha abandonado este objetivo con una honestidad y modestia que pocas veces se ha visto cuando pensamos en estas relaciones entre cine y nación. A Campusano no le interesa lo nacional, sino que sintoniza su espacialidad en la frecuencia de lo barrial y lo interbarrial. El cine de José Celestino Campusano (y podría también incluir a Raúl Perrone) es un cine que parece ir, curiosamente, a contramano de toda estética transnacional, y desenvuelve una estética de los barrios, territorializada al grado de lo tribal. Trataré especialmente de su filme *Vikingo* (Campusano, 2012).³

Reversiones del road-movie

El filme narra la relación entre dos motoqueros del Gran Buenos Aires, uno de Haedo (zona oeste del Gran Buenos Aires) y otro de Florencio Varela (zona sur del conurbano), respectivamente Aguirre y Vikingo. Ambos se encuentran por acaso, luego de que el segundo descubre al primero durmiendo en un cuarto simple en el fondo de su casa. No

3 En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=qQQIV2kg1zc>> (consulta: 21-04-2016).

sabemos de dónde viene Aguirre, y su pasado se va abriendo a lo largo de diálogos simples y puntuales, un pasado que lo hace surgir en la historia como personaje central aunque indefinido, sin un pasado remoto ni mayores características que las que vemos de él: su ropa, su estilo de vida similar al del Vikingo. Así como no hay nación, tampoco hay historia nacional en el sentido de un pasado remoto. Mientras Vikingo es un personaje que remarca sus orígenes y pertenencias barriales y comunitarias, Aguirre es un individuo sin comunidad, desarraigado, y después sabemos que es exiliado de otro barrio. Se inicia una amistad entrañable entre ambos a partir de la fascinación que ambos sienten por las motos, el cuero y el heavy metal, toda una filosofía de vida de los motoqueros vinculada a la libertad. Es un vínculo narcisista entre los dos, amor fraternal, hasta que ese espejo entre los dos se rompe.



Imagen 17. *Vikingo*, de José Celestino Campusano.

Siendo motoqueros, los vemos pocas veces en una ruta, es más, a uno lo conocemos de bicicleta, afilando cuchillos, y al otro durmiendo al lado de su moto rota. Los vemos a pie con sus motos, o sólo por avenidas y calles del barrio, de tierra. Sus desplazamientos, mínimos, son en el interior del Gran Buenos Aires. ¿Por dónde anda Vikingo? Va hasta Haedo, a contactar a la ex mujer de su amigo; pasea por Varela; ya en el final, se desplaza hasta un lugar no muy lejano de su barrio para esparcir las cenizas de su amigo en las rutas provinciales. De este modo, el cronotopo dominante es el barrio y las calles de tierra que no permiten precisamente corridas de motos que, además, casi todo el filme están rotas (a Vikingo se le funde el motor), pasando por reparaciones (la de Aguirre) o son robadas.

Se trata de un filme de motoqueros que no viajan mucho, limitados como están por sus condiciones de pobreza y sujetos a un esquema de vida familiar, núcleo sin el cual se sienten completamente perdidos en un flujo de violencia mortal. Es decir, en el cine de Campusano, el afecto y los valores éticos son el ancla frente a la precarización y banalización de la vida. También parece ser contradictorio que tengamos un líder tan alternativo como Vikingo defendiendo la familia y valores que, muchas veces, no son atribuidos a esta tribu tradicionalmente caracterizada por su nomadismo y espíritu anti-institucional. En el filme *Vikingo* tenemos la impresión de que viajar no implica un desplazamiento lineal, sino un andar en círculos, lo que nos lleva a pensar en los tiempos cíclicos y emblemáticos de la tragedia clásica. No hay flujo ni espacial ni temporal, sino una circularidad que hace imposible pensar estos personajes tribales fuera de su geografía natal, o en algún tiempo preciso de la historia.

De la mano de esta casi inmovilidad, hay una intransitoriedad del propio personaje protagonista, Vikingo. Muy

a contramarcha de todo lo que afirmé antes sobre la relación entre filmes de carretera, globalización y búsqueda de identidades, Vikingo es un personaje maduro, inamovible, que no se transforma, una inmovilidad o, mejor, una falta de transformación equiparable más con la figura de un prócer que con la de un hombre común. Quien sí se transforma al salir de su territorio es Aguirre, porque quien pierde su raíz, en el mundo de Campusano, se pierde también de sí mismo —al punto de perder su vida por una moto—. El cambio, el flujo (aunque mínimo), la transformación de sí es, en este filme, negatividad, es aterradorante. Todo lo que se descentra de sí, nos dice Campusano, muere. Así como Aguirre muere por un motivo tan banal, el sobrinito de Vikingo lo hace por un motivo más que absurdo, que es ser solidario con sus amigos ya muertos, en vez de salvarse a sí mismo.

Por otra parte, lo sexual o, mejor, el impulso del deseo, tiene un papel especial. Aguirre deja a su mujer después de haber sentido una curiosidad de tipo sexual que lo lleva, irremediablemente, a destruir la relación entre los dos. Hay una visión moralista en este punto del cine de Campusano, que construye hacia el final de la historia, una contraposición entre quien mantiene incólume sus valores familiares y quien se arriesga a nuevas experiencias afectivas. Claro, es difícil pregonar este tipo de liberación en un filme cuando, lo prioritario, es sobrevivir en medio al desamparo brutal de una precarización crónica que percibimos por sus condiciones de vida, de salud, educación, habitación.

Pienso que la geografía territorial y humana de Campusano lo ponen en la línea de la gauchesca, ya que podemos perfectamente pensar esta anarquía y sobrevivencia de los gauchos como antecedentes inmediatos de estos motuqueros, revitalizando un cine de nuevos *orilleros*. Vikingo es indio, Aguirre es blanco, ambos viven en los márgenes de

la ciudad y de la ley. Un espíritu que se proyecta al tango y hoy en día, al rock. Aguirre es rockero como Vikingo.



Imagen 18. Detalle de *Vikingo*.

Aguirre es un personaje que se define al comienzo por una relación de igualdad e identificación casi homoerótica con Vikingo (“somos hermanos, somos del mismo palo”), ya que surge entre ambos una suerte de atracción inexplicable más allá de la identificación mutua. Es más que fraternidad. Hacia el final, se transforma Aguirre en un personaje que no conocemos, capaz inclusive de asesinar al sobrino de su amigo. De esta manera, haber dejado su casa, su territorio, la institución matrimonial, lo ha llevado a perderse de sí, a no saber más ser amigo y, por ende, a morir. Es decir, en el universo de Campusano, desterritorializarse es perderse de sí mismo, bien a contramano de los procesos de búsqueda que señalábamos más arriba como típicos de los filmes de carreteras que responden a los procesos globalizatorios.

Quedarse en casa es lo más seguro —parece decirnos el director—, y en varios momentos el conflicto se concentra en las acciones de volver a casa, de quedarse en casa, de dar casa, de expulsar de casa. Podríamos decir que es un *road-movie* en el que el cronotopo casa tiene un valor agregado. Sin embargo, veamos bien, el universo que existe en el interior de la casa no es un cosmos: la relación de Vikingo con su esposa es machista, el jefe de casa usa la violencia con sus hijos.

Todo parece indicar un filoso discurso tradicionalista enmarcado en nuevos maquillajes. Pero, por otra parte, ¿qué estrategias desenvuelve la gente para sobrevivir en contextos de tal pobreza, en medio a tanto abandono del Estado y después de tres décadas de neoliberalismo salvaje? Es decir, podemos comprender la conducta del personaje cuando le otorgamos a la territorialización del relato un nuevo sentido, que es el mostrar que sostener espacios y valores en un contexto de pobreza arrasadora es una actitud de resistencia, de defensa. Inclusive anti-globalizadora, o anti-globalitarista, como diría Milton Santos (2000).

Este cine amarrado a su localidad, a su barrio, nos dice que esta no solo es la estrategia con que la población precarizada responde a sus necesidades de supervivencia, sino que también surge como efecto del impulso del nuevo cine argentino, los recursos digitales y el impacto productivo de la Ley de Medios y Comunicación Audiovisual. En síntesis, ahora se puede filmar en los barrios con mayor facilidad, a menor costo, con más apoyos del Estado, en un contexto de multiplicación de las voces del espacio audiovisual y comunicacional en general. La Ley de Medios buscaba, justamente, descentralizar y pluralizar la producción de relatos, permitiendo que la gente de Florencio Varela, Gutiérrez, Haedo o aledaños cuenten sus propias historias, es decir, enraizando sus estéticas a lo local. Este localismo se

identifica por el uso idiomático, las costumbres, la ropa, inclusive por la geografía humana y social, por una etnicidad vinculada al indio moderno (Medeiros de Castro, 2013), que es un indio mixogenizado, integrado a otras culturas, en el paisaje urbano de las periferias del precariado. Vikingo se gana la vida como afilador de cuchillos, y toda la seguridad social, policial, jurídica y educacional depende de él como jefe de familia, tal el punto de abandono del Estado en sus funciones básicas de protección del bien común. Aparece en la película andando en bicicleta, no en moto, es un motoquero que anda en bicicleta, y las motos que aparecen, en su inmensa mayoría, son artesanales, sin ningún tipo de documentación o marca. Son vehículos hechos a mano, a la medida de su dueño, y generalmente están rotas.

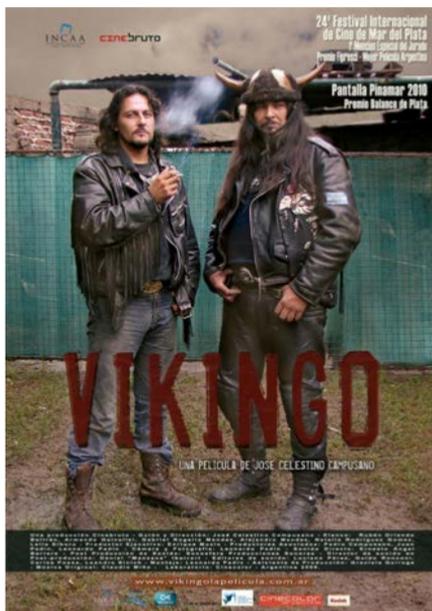


Imagen 19. Póster de *Vikingo*.

¿Podríamos decir que no es una *road-movie*, y que está lejos de una poética transnacional, cuando la música es el rock, el precariado es global y fruto del capitalismo transnacional? Tenemos a las tribus de motoqueros viajando a encuentros de fines de semana en los que todo está permitido, una práctica de la libertad que nos remonta a los beatniks; tenemos personajes detonando la tragedia a partir del robo de una moto, poniendo esta máquina en un lugar central para la existencia, la definición identitaria y la pertenencia comunitaria. Esta misma tribu se reúne para ir en grupo por el conurbano para defender a uno de sus miembros en problemas, poniendo los vínculos tribales en el lugar más clásico de una solidaridad orgánica que comanda las acciones. Es decir, y esta es otra de las reversiones que se hace del género *road-movie* en esta película, la ruta no es espacio de conflicto, ni de resolución. Los conflictos suceden en los barrios y sus calles, y las rutas aparecen como ese espacio impersonal, liberador y libre, sin frontera.

Al mismo tiempo, el filme nos muestra un entramado social roto. *Vikingo* es un filme en el que motoqueros se relacionan con motoqueros, pero cualquier otro tipo de vínculo exógeno es visto como agresivo o conflictivo. Jóvenes contra adultos, motoqueros contra caretas, hombres contra mujeres. Los espacios también están organizados de modo binario: dentro y fuera del barrio, de la tribu, de la casa, del bar. El único espacio fluído es la ruta; el resto, compartimentado.

Este universo ético fijo, indiscutible, que Vikingo inculca a golpes a sus hijos, lo lleva a sostener que no quiere que sus hijos sean como él, y se entiende que esto se refiere a su vida como motoquero e, inclusive, a su deseo de que vivan en otro lugar, o definitivamente clausurados en sus casas, lo que inevitablemente los reduce en su masculinidad. Los hijos de Vikingo utilizan moda y estilos completamente

distintos a los de su padre, lo que representa, aunque sea con actos represivos, un profundo deseo de cambio que el padre pone en marcha en su descendencia. La distancia entre ambas generaciones, que Vikingo desea y construye, se muestra en la metáfora de la música. Mientras el padre es el rock, los hijos son la cumbia... y aunque no estemos para juzgar si realmente esto significa un cambio importante, es, por lo menos, un cambio. Es decir, el rumbo del personaje protagonista es su propia negación/represión: tiene sexo libremente fuera de casa, pero dentro, no. A su mujer no le da explicaciones, le da órdenes. Vikingo es protector, pone en movimiento todas sus potencialidades para proteger y re-encausar a los suyos, aunque pierda a alguno de sus “pollitos”. No solo no se transforma, cuanto que se desvaloriza frente a sus hijos, al decirles que no quiere que sean como él.



Imagen 20. Detalle de *Vikingo*.

Esta especie de terror a la desterritorialización, que hace que los personajes se anclen en sus casas y barrios, se

acentúa también al ver, a lo largo del filme, que toda persona que sale de su lugar tiende a desequilibrarse y perderse de sí. Aguirre ya surge en el relato como alguien lejos de casa, y a lo largo de la historia, cada vez que se aleja de la casa de su amigo Vikingo, o del propio Vikingo, entra en problemas cada vez más graves.

Pienso que si estudiamos mejor el contexto de la producción podemos explicar mejor esta variante estética del *road-movie* en el conurbano sur de Buenos Aires. Pienso que los análisis textuales son insuficientes para pensar las articulaciones ético-estéticas del relato, y que es necesario estudiar en una perspectiva semio-pragmática y económica, además de lo textual, los procesos de producción, de recepción, y enmarcarlos en el estudio de las estéticas y las éticas políticas puestas en juego por estas obras, cuestiones que ya he trabajado y trabajaré en otros textos (Molfetta, 2015a, 2015b y 2015c).

Re-territorializar la producción y el relato

Varela o Haedo no son meramente locaciones, sino los lugares de residencia de estos productores, cineastas, actores y técnicos. *Vikingo* es un filme producido por personas de la misma región en que la historia sucede. Producción de Cine Bruto con apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Campusano aflora al cine nacional en el marco de una reterritorialización de toda nuestra producción audiovisual, que se da por entonces gracias a políticas nacionales de cultura implementadas por el INCAA y la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA).

A grandes rasgos, este impulso descentralizador de la producción hizo que lo deseable sea la representación del

paisaje de origen de cada uno de los productores, que filmaron sus propias historias en sus propias geografías. Podemos ver esta experiencia estética como resistencia a la globalización en los medios de comunicación masivos. De esta manera, más que paisajes en tránsito representando una búsqueda, en esta *road-movie* reversionado tenemos el retrato de un paisaje de origen, paisaje con el cual el personaje se identifica, y al que no puede ni debe abandonar, bajo riesgo de perder su vida y su identidad.

En cuanto resistencia a la globalización y sus estrategias para colonizarnos, creo que podemos tomar a este cine localizado como manifestación de un proyecto y de un proceso de descolonización en los términos expresados por Solanas y Getino desde 1968, en su famoso manifiesto *Hacia un Tercer Cine*.⁴ Por supuesto que Campusano se sitúa, cada día más, en el segundo cine, que es un cine de autor e industrializado (ya lleva producidos innúmero de largometrajes, con reconocimientos internacionales como autor). Pero sus modos de organizar la producción de modo asociativista y horizontal, así como por el tipo de debates que detona y el discurso del autor asumiendo su trabajo como “cine comunitario”, lo colocan como propuesta de un cine que se conecta con el Tercer Cine en dos sentidos.

Primero, el de los modos de organizar la producción, y, segundo, porque este cine independiente promueve debates sobre los propios problemas de la población con la que —y en donde— se filma, haciendo que el cine se proyecte en el sentido de un cine-acto, a pesar de que Campusano no habla de esto y se ajusta cada día más al formato de un cine de autor que se estrena con fines comerciales. Sus películas tienen un inmenso impacto cuando son proyectadas en sus localidades.

4 En línea: <<http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>> (consulta: 21-04-2016).

La fuerza de lo local irrumpe con la fuerza del más tradicional realismo, un realismo trabajado en un estilo que el mismo autor llama “bruto”, con rasgos típicos como la utilización de actores no profesionales en sus paisajes de origen, vocabularios zonales, vestimentas, arquitectura y hasta el biotipo dominante. Lo curioso es esta imagen realista en un universo de valores tradicionales, inamovibles, y que termina planteando, desde mi punto de vista, una de las contradicciones más atractivas del cine de los últimos tiempos —y que tal vez, simplemente no lo sea—. Pero sucede que el cine de Campusano, aunque nacido en pleno siglo XXI, representa valores de libertad extremadamente limitados, que no surgen de una ideología burguesa sino de la experiencia concreta de la precariedad social, mostrando sujetos poderosamente sujetos por su condición social, su geografía y la decisión sobre sus acciones, porque de nadie depende la vida sino de ellos mismos.

Entonces, a pesar de que es un filme sobre bandos de motoqueros que usan “jeans”, se llaman “Vikingo”, escuchan “heavy metal” o “rockabilly”, obtengo una contradicción dialéctica que surge como efecto de mi lectura histórica entre dos tipos de *road-movie* sudamericanos, relativamente recientes: uno en el que la ruta es metáfora de conexión regional, búsqueda identitaria y unión geopolítica (*Diarios de motocicleta*, claramente); y otro en el que la experiencia no puede pensar ni *imagina* lo nacional, tal su sujeción a la resolución, primero y prioritariamente, de su identidad local. Lo local es el nudo del drama, una *road-movie* casi sin carreteras, en el que los vínculos de identidad están fijados al territorio primero como estrategia de sobrevivencia, en el que los motoqueros no tienen moto y alcanzan las rutas cuando mueren.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1936). *El narrador*. Madrid, Taurus.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida*. Buenos Aires, Aurelia Nieva.
- Depetris Chauvin, I. (s/f). *Bandas de sonido transnacionales. Voz e identidad en el cine brasileiro contemporáneo*. En línea: <http://www.academia.edu/4766489/_Bandas_de_sonido_transnacionales_Voz_e_identidad_en_el_cine_brasile%C3%B1o_contempor%C3%A1neo_> (consulta: 04-11-2014).
- Foucault, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid, Alianza.
- _____ (2004). *Ética, sexualidad, política*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, Manuel Barros da Motta.
- Franca, A. (2003). *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón - Traficante de Sueños.
- Molfetta, A. (2009a). El documental performativo como técnica de sí en el conosur de los años 90, en *Revista Giroscopo*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- _____ (2009b). O valor de uma pratica: o documentario como técnica de si no cinema e na tv argentinos, en *XIII SOCINE*. Universidade de São Paulo.
- _____ (2010a). La representación que recupera el pasado. Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- _____ (2010b). El documental como técnica de sí: el cine político como práctica de una ética de la finitud, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- _____ (2010c). Performando el documental en Argentina. Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires, Nueva Librería.

- _____ (2015a). Los abuelos del PAMI hacen Tercer Cine, en *Simposio Aduanas del Conocimiento*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo - CONICET.
- _____ (2015b). *Precariado, Lei de Meios e Terceiro Cinema*, en XVII SOCINE. Campinas (Brasil), UNICAMP.
- _____ (2015c). Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur del Gran Buenos Aires, en *XIII Jornadas Rosarinas de Antropología Socio-cultural "Antropología y realidad latinoamericana: dimensión política, problemas sociales y campo disciplinar"*, 24 y 25 de septiembre. Rosario.
- Nicolosi, A. P. (2014). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Santos, M. (2000). *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. São Paulo, Record.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). *Hacia el Tercer Cine*, en línea: <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30&Itemid=60> (consulta: 15-10-2014).
- Standing, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. Londres, Bloomsbury.
- Xaviar, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Rio de Janeiro, Brasiliense.

Capítulo 7

La sombra como condensación de la alteridad

Un análisis comparado de los largometrajes de Ciro Guerra¹

Yennyfer Téllez Marín

La *sombra* está compuesta por todos los principios que nuestra *identidad* narrada, nuestro sí-mismo, no asumen pero que hacen parte de él. La sombra reúne las facetas del sí-mismo que no se reconocen o no se quieren reconocer, y por lo tanto, se descartan, se rechazan. Sin embargo, este lado oscuro sigue comunicando a pesar de su autoimpuesta posición inferior. Paradójicamente, lo que más ocupa al ser humano, es aquello que rechaza. La sombra, como parte de nuestro sí-mismo, nos ocupa y narra. Sombra personal y sombra colectiva, se tejen en la complejidad de los seres, historias y relaciones de una sociedad, de un país.

Los conflictos internos de Colombia han dejado huellas profundas en el imaginario social: lo que no se ha reconocido o no se ha querido reconocer de la historia colombiana, pero que se meta-comunica en emociones, pensamientos,

1 Cineasta colombiano reconocido internacionalmente por su película *Los viajes del viento*. Cursó estudios de cine y televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Ganador de quince premios y menciones en festivales como San Sebastián, Toulouse, Trieste, Mar del Plata, Varsovia, Austin, Quito, Santiago de Chile, Cartagena y La Habana.

actos, silencios, ausencias. ¿Qué marcas deja nuestra realidad en el alma colectiva? Dando respuesta a esto, Ciro Guerra, recupera los aspectos más hondos del ser colombiano en términos del guión, la elección de escenarios, la tematización y la construcción de personajes; desarrollando un estilo que se aleja de los lugares, tópicos y prototipos que han caracterizado al cine colombiano. La producción de Guerra se orienta hacia el uso conceptual y visual de la sombra; hecho que detallaré en las siguientes líneas.

Ciro Guerra es un naciente cineasta colombiano que con su opera prima *La sombra del caminante*, logró numerosos reconocimientos. Y, con *Los viajes del viento* logró una proyección internacional, facilitada por la coproducción con Argentina y República Checa.



Imagen 21. Detalle de *La sombra del caminante*.

En su primera película *La sombra del caminante* (LSC) interactúan dos personajes ligados por un suceso siniestro dentro de la coyuntura del conflicto armado colombiano, que

un par de décadas después se reencuentran en un contexto urbano de precariedad, en el que no se reconocen. Pero, en el que cada uno necesita de alguna forma del otro para sobrevivir. Su desconocida relación de víctima/victimario en el pasado funciona como huella imborrable y latente. Su ahora relación de amistad y apoyo se pone a prueba cuando las sombras de cada uno van siendo reveladas. Los caminos del cojo y del silletero se cruzan para embarcarse en un recorrido que va desde el presente hacia un pasado negado, difuminando los límites entre la luz y las sombras; entre lo personal/colectivo.

Por otro lado, en *Los viajes del viento* (LVV) vemos la travesía de Ignacio Carrillo, un acordeonista y juglar que emprende un viaje para cumplirle una promesa a su maestro: devolverle el acordeón del diablo. Fermín, un adolescente soñador, se une a Ignacio en su viaje, complementándose a la manera de Quijote y Sancho. Esta película se explaya en el tiempo y lleva la mirada por lugares desconocidos, hacia la contemplación de los más bellos paisajes y las más autóctonas prácticas del norte colombiano. Ahora los límites se desdibujan en las relaciones padre/hijo, maestro/aprendiz, como telón de fondo en una apuesta más cercana al relato que a la narración.

Estas dos películas son realizadas con diferentes intenciones. Por un lado, con LSC intenta retratar un pasado, íntimo y social, tal vez no superado; y por otro, con LVV intenta abrir una puerta poco visitada, enviándole una postal al mundo de una Colombia desconocida.

Ambas son películas de *personajes*, donde la sombra tiene lugar en dos vías: lo concreto y lo abstracto. En lo concreto, la sombra de los personajes en la imagen es encuadrada con intencionalidad, acompañándolos en momentos de estancamiento, cambio y evolución. Por otro lado, la sombra en abstracto, desde una óptica psicológica, nos remite no solo a

lo *negado* en el sí-mismo, sino a la *búsqueda* de la completud. La sombra narra una historia paralela a la expuesta por la conciencia de los personajes. La sombra funciona en esta vía, como refugio de lo temido, pero también como motor para el cambio.

Dado todo lo anterior, se retomará *la sombra* en sus dos formas de ser representada, lo concreto/visual y lo abstracto/psicológico, como eje de análisis de la obra de Ciro Guerra. Se analizará así la sombra como elemento visual y discursivo en relación con los personajes de *La sombra del caminante* y *Los viajes del viento*.

Marco teórico y meta-análisis

Freud acentúa el análisis del discurso, mientras Jung el análisis de la imagen, por ser esta más primitiva que la palabra y, por tanto, más cercana a lo inconsciente. Desde esta concepción, la atención se centra en el análisis de imágenes, de símbolos que hablen a la conciencia subjetiva y permitan un reconocimiento profundo de ese “Otro” inconsciente.

Las producciones artísticas van más allá de la intencionalidad con las que tuvieron origen. Jung trata las imágenes como elementos que contienen en sí mismas una significación desconocida para el autor; dice no solo de su autor, autores y colaboradores, sino de toda una colectividad que los contiene. Las imágenes comunican un paradigma sociohistórico.

El texto es un tejido (...) Una textura de múltiples engarces, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante.
(Julia Kristeva)



Imagen 22. Detalle de *Los viajes del viento*.

La sombra condensa todo un cúmulo de informaciones acerca del objeto y de su situación en el mundo (Gómez, 2010). El juego de sombras vuelve significantes elementos que de lo contrario pasarían desapercibidos.

Estas películas muestran una realidad en movimiento, dinámica, con vida y con muerte. Presenta una imagen sensible, que convoca la identificación con la otredad condensada en la sombra, y regida por el movimiento entre la indiferenciación e incorporación en relación a la construcción de personajes y su desarrollo dramático.

Construcción de personajes: el yo y la sombra

Cada una de las películas está integrada por la acción de dos *personajes con poder simbólico: yo y sombra*. Mañe y Fermín se muestran como seres transparentes, de frente y con firme voluntad personal, sueños e ilusiones. Por otro lado, Mansalva e Ignacio se ocultan, guardan silencio, miden sus palabras, evitan narrarse a través de la palabra. La luz y la

sombra tienen presencia en cada personaje por separado, algo que se evidencia claramente en la presentación de los personajes con el clásico luz/oscuridad, que se relaciona con lo bueno/malo, con el mostrarse y el ocultarse. Así, en cada película, un personaje representa la luz, y el otro representa la sombra, estableciendo una visión parcializada de una realidad, que más adelante se complejiza.

El discurso hablado tiene asidero desde la luz, con personajes que co-construyen su pasado, presente y futuro entrando en relación con la oscuridad materializada en la figura de un otro exterior. Los personajes “sombra”, en cambio, comunican su tragedia personal a través del silencio, el desapego, el auto-aislamiento; y de una forma menos explícita, más ambigua y no-verbal, contactan con los personajes “luz”. El silletero necesita un pasajero, el caballero necesita un escudero. Desde su auto-referencialidad cada personaje envía un mensaje para contactar con la otredad, *su* otredad. Se contactan, se conflictúan, entran una crisis y finalmente se transforman.



Imagen 23. Detalle de *La sombra del caminante*.

En ambas películas, *el conflicto organizador está regido por "La ley del rebusque"*² desde el sentido que le asignan a la actividad que realizan, hasta el cómo es visualizada dicha actividad socialmente. En diferentes contextos, uno urbano y otro rural, se evidencia la centralidad del trabajo en la vida de los personajes, en particular, cuando constituye la principal —y única— fuente de sustento. En relación a ello, existe un contraste marcado entre las películas, dado que aunque la actividad llevada a cabo se da por cuenta propia, en LSC se evidencia una relación de disciplina, constancia y límite, llegando en el caso de Mañe incluso al desborde y la ansiedad, mientras por el contrario, en LVV se presenta una relación tranquila, gestada en los intercambios simbólicos, basados en la satisfacción de necesidades básicas como la comida, la posada, etcétera, a través de los cuales Ignacio y Fermín llevan a cabo su viaje. Este acogimiento de la comunidad con los visitantes parece contrastar fuertemente con la indiferencia cotidiana de las calles capitalinas, y la moneda como elemento dinamizador en LSC. Sin embargo, es precisamente la actividad de subsistencia de los protagonistas sombra lo que cruza sus historias con los personajes luz.

También he de resaltar la presencia del *objeto asociado a una actividad productiva*, que fija una característica personal, en la que se confunde el *ser* con el *hacer*. El que carga una silla, es un silletero, y el que tiene un acordeón ha de ser un acordeonista (juglar); no se espera de ellos algo distinto. Se aborda así lo concreto del prejuicio, cuestionándolo en el tránsito o traspaso del objeto identificatorio de un protagonista al otro. De tal forma el objeto deja de estar en manos de su dueño (Mansalva de su silla e Ignacio de su acordeón),

2 El rebusque puede surgir como último recurso ante el bloqueo de una situación económica difícil. En este caso, la estrategia corresponde a una acepción corriente de la palabra "rebusque", es decir como sinónimo de atajo, camino no convencional para obtener un fin, ingenio en la solución de un problema (González, 2008).

para pasar a las de un personaje que quiere realizarse al tocar el acordeón, o a otro que necesita transportarse para subsistir. Ambos necesitan del ser-hacer del otro, contenido en el objeto. Su existencia está dada por el otro. No hay silletero sin pasajero, no hay aprendiz sin maestro, y viceversa.

La sombra como figura: padre e hijo, victimario y víctima

En las obras, la sombra se filma directamente, actuando como figura en momentos específicos donde el pasado irrumpe en el presente diegético.

En LVV, la sombra como figura tiene presencia en el esplendor de la relación de la dupla. Con un plano conjunto de la sombra de Ignacio tocando el acordeón, y de Fermín tocando el cajón, se inaugura un escenario en donde maestro y aprendiz se compenetran, y a su vez se emparejan a través de un plano que sitúa a los personajes, aunque independientes, como reflejo y complemento del otro. Así, la relación aparentemente asimétrica pasa a ser simétrica momentáneamente; la luz de Fermín y la sombra de Ignacio se relacionan de forma complementaria y simétrica en este plano, como antesala de la evolución de la relación de ambos personajes. Es algo deseado por Fermín, pero evitado por Ignacio, un hombre experimentado, que ve en Fermín a un niño inexperto. Sin dejar de lado que la película deja suponer un parentesco entre ellos. Físicamente y sustancialmente, la figura del *padre* y el *hijo*, así como la del *maestro* y el *aprendiz*, son figuras opuestas que entran en conflicto. Sin embargo, a partir de esta escena, los roles se intercambian.

Las sombras inauguran el primer y segundo punto de giro. A partir del primer punto de giro, Mañe se entera que Mansalva tiene una bala en la cabeza. En el segundo punto, en una esquina urbana de LSC se divisa la distancia que

los separa cada vez más del otro, y en consecuencia de sí mismos. Este alejamiento precipita la caída de Malsalva, y con esto, la confesión de su pasado paramilitar,³ ante el que Mañe se muestra benevolente, donde este cargaba y “se cargaba” (mataba) personas en su pueblo bajo órdenes paramilitares. Sin embargo, la benevolencia no le alcanza cuando Mansalva le confiesa que fue uno de los encargados de la toma en la que su familia murió y él perdió su pierna.

Por otro, la playa entre el mar y la arena asemejan un arco de tiro que permite divisar a través de la profundidad de campo, la evitación a enfrentar al otro. En el alejamiento, engendran su caída; en la ruptura relacional, su desintegración. Después del alejamiento, los personajes sombra se escabullen en un duelo interno: Ignacio en el licor, y Mansalva en su dependencia a la planta.

La sombra contiene lo que se considera merecedor de destierro, pero también contienen lo que le falta —aceptar— al mundo interno. En esta línea, sólo se reconoce la sombra a través de la proyección y el reflejo en el exterior de elementos rechazados y desconocidos, vislumbrados solo por medio del *otro* exterior, y en todo lo *otro*, lo *externo*, aquello con lo cual un sujeto no se identifica, y aun así hace parte de él, interna y externamente. Como señala Hume en su *Tratado de la naturaleza humana*:

La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinita de posturas y situaciones.

3 Grupos armados ilegales de extrema derecha, organizados para combatir a los grupos de extrema izquierda (guerrillas colombianas) en apoyo al ejército nacional. Estos fueron solventados por los sectores de la sociedad con poder económico y social.

Estas películas abordan el conflicto colombiano: una lo hace directamente —pasado paramilitar—, la otra tangencialmente (en tanto no es el eje de la película) —los narcos en la costa, los duelos a machete—. Sin embargo, en LVV se flexibiliza la concepción de víctima instaurada en LSC, y se la lleva a otro contexto: en relación con la responsabilidad, en este caso, involucrada en la paternidad. Cuestiona la denominación “los actores del conflicto” dejando al desnudo el mecanismo de circulación del poder, que se piensa divisible e individuado. Es decir, desde una perspectiva sistémica, hay una dialéctica en la relación que se establece desde las diferentes partes en las que “el hacer” y “el no-hacer” alimentan las relaciones asimétricas de violencia. En este sentido, su meta movilizadora se ve interrumpida por episodios donde la violencia endémica circula. En el duelo de acordeonistas y a machete todos miran, todos legitiman. La sombra se ve expuesta a contagios colectivos, dados en la seducción del anonimato grupal. En esta masa anónima, la personalidad (*yo*) puede expresar lo reprimido o sus aspectos no reconocidos bajo el amparo y aprobación del grupo. En el marco social, la sombra se filtra en la discriminación, la marginación y la violencia colectiva (Herchovichz, 2000).

En LVV y la LSC los actos de violencia son las que interrumpen el camino de los protagonistas. Los ciclos de violencia son los que marcan los ciclos vitales. Por ejemplo, en el caso de Mañe en LSC, se esperaría que sea el hijo el que entierre a sus padres cuando fallecen por enfermedad o muerte natural, pero, en su caso, su ciclo vitales se ven irrumpidos por un asesinato que lo obliga a huir incluso si procesar la pérdida de sus padres, de su vida en el campo, de su pierna. Hay una ruptura abrupta de relaciones con el otro y consigo mismo.

En las dos películas hay duelos de tipo musical, emocional y físico. Estos últimos remiten visualmente a los planos del western. En LSC, el duelo se inicia al interceder en defensa de un abusado (Mañe), a lo que Mansalva finalmente renuncia y continúa apático.

En LVV se trata visualmente al estilo western, pero, en lugar de pistola, la pelea es a machete,⁴ en una contienda a muerte “amenizada” por el acordeón tocado por Ignacio, y contemplada por el pueblo, espectador pasivo, legitimador e indiferente ante la caída del vencido, por débil, porque perdió, o porque dio “papaya”.⁵ Situación de indiferencia que en LSC Mañe cuestiona diciendo: “en este hijueputa país, nadie le ayuda a nadie”.

En estas historias los personajes pasan de *individuos* a *suje-tos*, se muestra una forma diferente de ver-nos flexibilizando la postura ante el conflicto, cimentando una mirada que trasciende “culpabilismo” que da lugar a la victimización, desde la consideración de las formas en las cuales en algún momento se hace el papel de victimario. ¿De qué manera nos ocultamos o asesinamos a *otro*? ¿De qué forma nos anestesiamos? En Colombia, “todos *estamos untados*”⁶ porque “el que no tiene untada la mano, tiene untada la nariz”,⁷ atropellamos por acción, por no-acción y por omisión: “aquí no quedan inocentes”.

4 Cuchillo grande de hoja ancha con filo de un solo lado, que se utiliza para cortar hierba, caña de azúcar, abrirse paso en la selva o como arma blanca para cortar caña y monte en el campo.

5 Tiene relación directa con el dicho popular “papaya puesta, papaya partida”, es decir, con el exponerse o arriesgarse a una situación, contexto o persona, dando facilidad a alguien para que suceda algo riesgoso: un robo, una pelea o incluso un asesinato.

6 Fragmento de la canción “Untados” de la banda colombiana Aterciopelados.

7 Frase de Jaime Garzón, un abogado y humorista político colombiano muy querido que fue asesinado según se sospecha por paramilitares. La investigación aún está pendiente.

La muerte en el otro

Las películas abren y cierran con la muerte. Muestran un plano con acciones que giran en torno a ataúdes. En LVV, la presencia del ataúd está ligada a un entierro; en LSC, al uso de la madera del ataúd para construir un objeto: una silla.

Una iglesia, una plaza, un cementerio, una montaña, un desierto, significan un sujeto presente y ausente; significan un tiempo pasado y presente. Remite a temas localizados espacial y emocionalmente, que significan un lugar tanto en el espacio físico como en la memoria. Un cuerpo recuperado, que revalorizando en su alteridad, construye *otredad*. En este sentido, llama la atención la presencia del suelo o la tierra en pantalla, ya que en ella, sujeto y espacio se integran, agrietando el mecanismo que naturaliza la desafección y contribuye al resquebrajamiento del *yo* que da lugar a la *alteridad*. De esta forma, “las relaciones interpersonales [están] marcadas no solo por la presencia del otro, sino por lo que implicaría su ausencia” (Sartre, 2000: 68).

Foucault (1968) cuestiona los a priori históricos que han hecho posible marcar las diferencias. Plantea la veridicción como una práctica y la ontología como una ficción. En este contexto opera el biopoder, que no solo penetra el cuerpo y la mente sino que se incrusta en las vidas y en las muertes. Lleva en su circulación de vida, muertes y afectos, la circulación del *otro* (Foucault, 1979). En esta circulación, la acción de reafirmar y marcar la diferencia configura las formas institucionalizadas de discriminación que condujeron a desigualdades crónicas (García Canclini, 2000).

La experiencia de la verdad como alteridad opera sobre los discursos, manteniendo su irreductibilidad y

estableciendo la vinculación necesaria (Monge, 2011). De esta forma, se pone en la superficie una realidad con *artificios expresivos* (Eco, 1987), que no se advierten, confrontando al espectador con la experiencia límite del *otro*. De allí que no se pueda admitir, ni en el objeto ni en el yo, esa constante que se denomina *identidad*. Aceptar el concepto de *identidad* implica lo que Hume denomina “delirio filosófico”. Todos construimos nuestro propio delirio, nuestro sistema de asociación de ideas y acciones, al que denominamos *identidad*, al que denominamos *yo*.⁸ A partir del análisis de estas películas se pretende realizar un cuestionamiento de la identidad como entidad limitante, para el reconocimiento a través del *otro*.

Conclusiones

El cine pone en juego una ficción que tiene otro tipo de veracidad (Foucault), que se constituye en un elemento idóneo para *des*-cubrir asuntos que no pueden tematizarse abiertamente. De esta forma, estas películas son susceptibles de ser consideradas como agentes de transmisión de un mensaje reflexivo alrededor de la muerte y la esperanza, la alteridad y la complejidad del ser nacional inmerso en una guerra interna, social y subjetiva.

En las dos películas tratadas, el uso conceptual y visual de la sombra es una marca del director, a quien también se le reconoce el interés por explorar otros espacios geográficos y filmicos, así como incorporar un desarrollo de personajes con consistencia dramática y opacidad humana que entretejen una red que interpela.

8 Espacios de charlas filosóficas con Ricardo Parodi. Buenos Aires, Centro de Teoría de la Imagen.



Imagen 24. Detalle de *Los viajes del viento*.

Estas películas facilitan una experiencia desde la cual se puede reconocer una Colombia resquebrajada, una realidad que se piensa definida en función de opuestos (luz-sombra, indio-blanco, padre-hijo, guerrilla-paramilitares, izquierda-derecha, y sus corrimientos según la filiación o conveniencia política), que *en el enfrentamiento* terminan convirtiéndose en un reverso que la desafección iguala.

Las películas tratan la violencia como forma de comunicación cuando fracasan las formas de negociación sentidos, perdiendo su raíz experiencial en las interrupciones vitales de sus caminos, de sus metas; se pierde el sentido, porque no hay renegociación y reconstrucción de los mismos en la interacción y mutua afectación. Es decir, en tanto el personaje no deja entrar al *otro* y afectarse, el *otro* será su propia sombra proyectada externamente.

Como consideraciones finales, se subraya la posibilidad de realizar un posterior análisis de LSC, desde una línea de trabajo relacionada con: 1) el espacio filmico y el conflicto por el territorio, y 2) el montaje por superposición de imagen: adormecimiento/ensoñación y trauma en LSC; así como también 1) el tiempo, 2) sonido y 3) el arquetipo vallejato, en LVV.

Bibliografía

Básica

Eco, U. (1987). *Lector in Fabula*. Madrid, Lumen.

Gómez, D. (2010). *Sombra iluminada: la sombra como espejo del cambio de paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*. Universidad de Castilla-La Mancha.

Herchovichz, S. (2000). Los opuestos invisibles (luz y sombra, individual y colectiva). En *Congreso Latinoamericano de Psicología Junguiana "Congreso Rio 2000"*. Brasil.

Hollis, J. (2008). *Tus zonas oscuras: la sombra en el individuo, las organizaciones y la sociedad*. Barcelona, Kairós.

Jung, C. G. (1981). The Archetypes and The Collective Unconscious, en *Collected Works of C. G. Jung*, vol. 9, parte 1, p. 22.

_____ (1986). *Los complejos y el inconsciente*. Bogotá, Alianza.

Monge, J. (2011). *La alteridad de la verdad en Michel Foucault. Del escándalo a la ficción de una experiencia posible*. En línea: <<http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2011/actas-2011/comision-defilosofia-contemporanea/Monge-%20Julia.pdf>> (consulta: agosto de 2014).

Complementaria

Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

_____ (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires, Paidós

García Canclini, N. (2000). La época de la globalización y el melodrama de la interculturalidad. Parte: Globalización y multiculturalidad. En *Las nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Santiago, Cuarto Propio.

González, O. L. (2008). El rebusque, una estrategia de integración social de los migrantes colombianos en Francia, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 44, núm. 2, julio-diciembre. Bogotá.

Osorio, O. (s/f). *El cine que se vivía muriendo*. En línea: <http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=63:estca-ynarrativa-del-cine-nacional&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38>.

Rivera, J. (2011). Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano, en *Razón y Palabra*, vol. 16, núm. 78. México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En línea: <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=199524192009>>.

Sartre, J.-P. (2000). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa.

Trimegisto, H. (1998). *El Kyballión*. Buenos Aires.

Capítulo 8

La Frontera y Tony Manero

Identidades, violencias y restos que apuntan al pasado

Carla Cortez Cid y Carlos Silva Urtisa

¿Cuánto puede durar una transición pactada? ¿Cuándo se puede empezar a hablar de la dictadura? ¿Solo el documental (o el género testimonial/autobiográfico) puede hacerse cargo de estos temas? ¿Cuándo la ficción se hace cargo y qué significa hacerse cargo? ¿Por qué después de ciertas series¹ que abordaron las persecuciones y torturas o el silencio civil, se abrieron tantos temas de conversación en las casas no militantes sobre cómo se vivía en la dictadura? ¿Qué posibilidades nos entrega la ficción?

Por supuesto que estos son muchos interrogantes que nos hemos planteado. Este trabajo, pensado como punto de partida de lo que será una investigación de mayor aliento, está centrada en dos casos particulares, dos películas chilenas: *La Frontera*, del director Ricardo Larraín, estrenada en 1991; y *Tony Manero*, de Pablo Larraín, estrenada en 2008.

1 Algunas de estas series transmitidas por la señal abierta de televisión fueron: *Los 80*, estrenada en 2008 (dirección de Boris Quercia, producción de Canal 13); *Los archivos del Cardenal*, estrenada el 2011 (dirección de Nicolás Acuña, producción del Canal Televisión Nacional de Chile); y *Ecos del desierto*, estrenada en 2013 (dirección de Andrés Wood, producción de Chilevisión).

Dadas sus temáticas y particularidades formales, las pondremos en diálogo, intentando no realizar cruces forzados, guiándonos por una de las preguntas que Ana Amado se plantea en *La imagen justa*: “¿cuáles son las vías de representación de la dictadura en el cine?” (2009: 12).

Las dos películas aquí abordadas son muy diferentes entre sí, pero ambas centran su narración en aspectos de la vida particular de personajes “comunes” —que no son representantes del universo militante— durante el régimen dictatorial, y cuyo propósito explícito no es denunciar las violaciones a los Derechos Humanos, sino que se presenta como un contexto que bien está naturalizado por los personajes, o es presentado “solo” como un escenario político. Como se trata de dos filmes distanciados por diecisiete años, y el primero se estrenó el año de la vuelta a la democracia, nos parece interesante analizarlos.

En *La Frontera*; Ramiro Orellana (Patricio Contreras) es un profesor relegado² al sur de Chile, un territorio marcado por las catástrofes naturales, llamado La Frontera.

En *Tony Manero*; Raúl Peralta (Alfredo Castro), un bailarín de una cantina informal, está obsesionado con Tony Manero, el protagonista de *Fiebre de sábado por la noche*, y lleva a cabo un sinfín de agresiones y asesinatos.

Procedimientos característicos

La Frontera se caracteriza por el uso de travelling abierto y la nitidez de la imagen incluso cuando se trata de escenas de noche. En esta película la cámara se toma el tiempo de

2 Los relegados eran personas que los servicios de inteligencia creían aún inocentes de delitos claros, pero que podían ser revoltosos por sus ideales y tenían cierto nivel académico. Les relegaban a regiones extremas apartados de todo y confinados en pueblos y campamentos, con vigilancia y obligados a firmar cada día.

introducir el lugar en el que están los personajes; vamos conociendo el pueblo junto con el protagonista, lo que refuerza un afán muy descriptivo en el film.

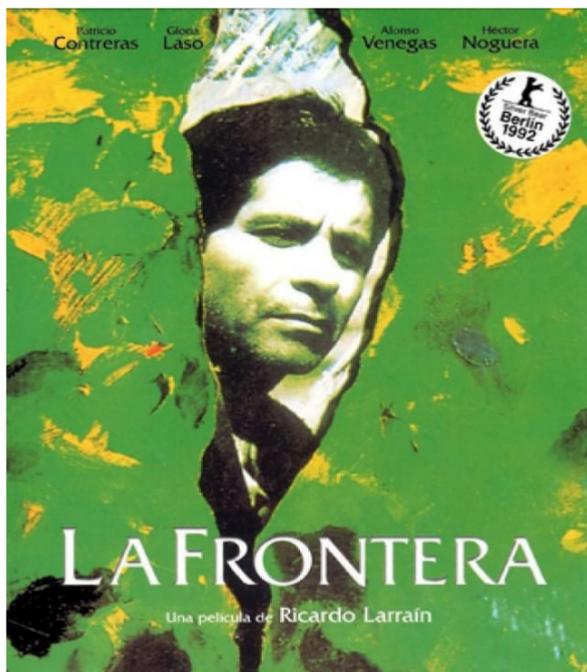


Imagen 25. Detalle de póster de *La frontera*.

En *Tony Manero*, la cámara en mano con plano cerrado, más el uso del fuera de foco en algunas ocasiones, nos da la impresión de una cámara documental y/o poco precisa, de testigo improvisado. En *Tony Manero* no hay tiempo para un plano de establecimiento o de contexto de lugar, el plano está ligado al personaje y su ímpetu, lo que sumado al uso de *jump cuts* genera tensión, pero una tensión que no se extiende al fuera de campo, porque se trata de un encuadre

centrípeto que absorbe todo hacia su interior, que en este caso, de manera figurativa, es el protagonista.

Las diferencias de uso de movimiento de cámara y de montaje definen las psicologías de cada película.

En la película de Ricardo Larraín, desde que el relegado llega al pueblo y comienza a deambular en él, el travelling se vuelve un elemento central en la narración; se trata de una descripción y descubrimiento pausado y observador de algunos lugares. Pareciera que parte de la confusión del contexto histórico extra-fílmico, —de no saber qué esperar del avenir— se colara en la película a través de este tipo de encuadres y nos dijera que debemos ver de lejos para tratar de ver nítidamente, por más que en esa extensión, no cese de llover casi nunca.

Junto con el movimiento de cámara que en sí es descriptivo, es importante remarcar el uso altamente expresivo que tiene la fotografía durante todo el film, en la que a pesar de predominar temperaturas de color frías durante toda la película, se le asigna una paleta de colores distinta a momentos narrativos y/o espacios de acción. Así, cuando se trata de espacios cerrados en los que se construye un ambiente más realista, la paleta de colores abunda en marrones, mientras que cuando la película intensifica el clima onírico se vuelve intensamente gris y azulada, y con incorporación de colores saturados en momentos profundamente más emocionales.

En *Tony Manero* la cámara que está siempre a la altura de la cabeza del protagonista nos adentra en el filme siguiéndolo “a pie” hasta el canal en el que pretende participar de un concurso. También hay travellings: en algunas secuencias le sigue corriendo por las calles vacías de Santiago con el traje de baile a cuestras, corriendo como un perseguido, pero para entrar al cine. La cámara es inestable, como dice Urrutia “intrusiva, preocupada por la reacción, y no por la

causa o el acontecimiento”. Esta cámara, tan cerca del protagonista siempre, que se mueve rodeando su cabeza impregnándonos de la psicopatía del personaje sin necesidad de una voz *over*, es una cámara insistente, que siempre está encima de los personajes, no nos permite ver lo que sucede “alrededor” (ni circundando los personajes ni en un contexto general).

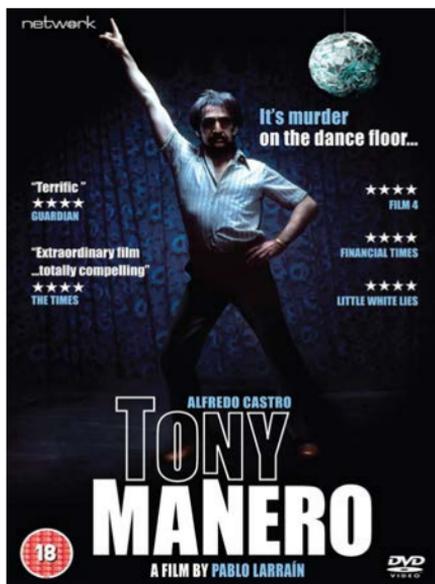


Imagen 26. Póster de *Tony Manero*.

La de *Manero* es una cámara que no nos insta a la compasión ni a la reprobación de las acciones de Peralta, apenas nos da tiempo de reaccionar (algo paradójico cuando no parecen suceder tantas cosas en términos narrativos). Esto sucede en gran medida por el uso de dispositivos de montaje como el *jump-cut*, que se presenta especialmente en los momentos en que Peralta se vuelve violento. Así

como no hay ni pasado de los personajes y apenas vemos algunos recortes de su presente, además este está fragmentado, como “mal montado” o “mal digerido”, porque no es posible representar de manera fluida y continua ciertos acontecimientos como si poseyeran absoluta lógica cuando no la tienen. El *jump-cut* nos mantiene alerta, nos incomoda porque a ratos nos permea como espectadores/as de la sensación de estar atrapados en una situación en la que no sabemos cómo llegamos ni cómo vamos a salir. Como bien señala Ramírez, el mundo de Raúl Peralta sólo se entiende en la medida de lo que falta, pues es además un mundo de pantallas y encierro, un mundo carente de espacios públicos.

La temperatura de color tendiente a dominantes frías contribuye a acentuar la frialdad y frivolidad con que el protagonista realiza sus crímenes impunemente. La paleta de colores tiende a los grises y azulados, que sumado al movimiento de cámara y los encuadres de “cámara intrusiva” refieren a algunas imágenes de archivo del día del golpe de Estado de 1973 así como a los colores de los militares en Chile (cuyos colores son gris y verde olivo). Algunos ejemplos son: la foto tomada en el Estadio nacional por Davis Burnett a Daniel Céspedes, joven preso en ese lugar; y las imágenes de archivo usadas por Patricio Guzmán en la *La Batalla de Chile*, sobre el asesinato de Leonardo Henrichsen, camarógrafo argentino. La distancia temporal que tiene este filme respecto de la dictadura es tal vez lo que permite usar esas referencias, a diferencia de lo que sucede con *La Frontera*, en que la ambientación es más bien atemporal y su propuesta visual más cercana a lo onírico o teatral incluso, que a lo histórico (como revisión histórica en *Tony*).

Violencias

Por un lado está la representación institucional así como la expresada en las relaciones de quienes no encarnan un rol represivo por parte del Estado, sino que son civiles. En ambas películas se presentan agentes tipo DINA o CNI pero no militares; en la primera tienen un perfil más institucional como de policía de investigaciones, puesto que están semi-uniformados y encarnados de manera pintoresca y hasta humorística; mientras que en la segunda se trata de agentes vestidos de civiles, pero que por el modo en que irrumpen en las escenas, denotan pertenecer a los organismos de detención, tortura y desaparición.

Estos agentes son diferentes en cada película. En *La frontera* parecen ignorantes y medio bonachones. Sabemos que, en principio, el acto de relegamiento constituye en sí una violación de la libertad del protagonista, y que se trata además de una decisión ejecutada por los “aparatos de seguridad”. Sin embargo, la violencia no está puesta en ellos sino en el enclaustramiento mismo del protagonista en el auto, sin saber a dónde es llevado, observando por una ventana a través de la cual no se ve.³

Además de ello, observamos violencia por ejemplo en el procedimiento de los “mandos medios” al no permitir que la familia de Ramiro desembarque para visitarlo, debido a un vacío de “instrucciones”. Recién en la escena en que a Ramiro lo llegan a buscar para ver a sus visitantes, se explicitan en él el miedo y la desconfianza respecto de lo que pueda suceder con su persona en calidad de relegado. Finalmente, en la escena en que el protagonista se reencontra con su familia, la distancia espacial marcada por

3 Durante toda la película, las ventanas, no permiten ver del otro lado, siempre hay vaho, agua, reflejos de ramas o niebla.

el agua entre los personajes y los gritos que deben utilizar para comunicarse nos remarcen la distancia irreparable del exilio producto de la dictadura y de la falta total de intimidad posible para un reencuentro (lo que se expresa también en la revisión de la correspondencia).



Imagen 27. Detalle de *La frontera*.

La violencia de esta película está expresada de manera más bien simbólica, por ejemplo, en la relación solidaria que establecen los ex refugiados de la Guerra Civil Española con Ramiro, o cuando la casa de Maite es arrasada por el maremoto. Más que una película que trate de abordar la violencia de la dictadura, se trata de una tematización de la soledad (expresado en la emblemática escena en que el protagonista baila con algunos hombres del pueblo en el bar), de lo indecible y de cómo hay heridas que no pueden cicatrizar.

En la película de Pablo Larraín la violencia es otra, es ética. Los personajes parecen habitar un mundo desesperanzado, poco solidario, en el que cada uno debe salvarse solo

y a como de lugar (preceptos reforzados por el propio modelo económico instalado en ese periodo). La violencia está también en el modo en que las mujeres del filme compiten por Raúl, un hombre que no las quiere y que las maltrata de diversos modos. También está en el silencio y en ese deseo de los personajes (salvo Goyo) de no querer enterarse de nada y de no “meterse en huevadas”. ¿Qué más nos violenta en esta película? La precariedad con que viven los personajes y con la que tratan de montar su espectáculo, una precariedad material y artística. Se trata de una violencia más explícita pero al mismo tiempo desdramatizada, la música no nos indica un momento emotivo ni de impotencia, tampoco nos permite empatizar con nadie, sólo ser testigos de los asesinatos cometidos por el protagonista, pero ante todo de la relación cotidiana que mantiene con quienes convive, una relación violenta sustentada en dependencia económica tratándose de la patrona; pero también de un machismo incrustado en que la patrona y la novia de Peralta se esmeran en excitarle y construirle un bienestar, aceptando agresiones verbales, físicas y emocionales, que parecen casi consensuadas dentro de este clima denso y terrorífico que construye la película.

Si más allá de las escenas de violencia explícita como las de asesinato, pensamos en aquellas de violencia simbólica, podemos referirnos a la escena de sexo entre Peralta y su novia en el minuto treinta. En esta escena, ella se esmera en convencerlo de huir juntos mientras trata de excitarlo. Se trata de una escena de sexo no erótico y más bien funcional y fallido. Cuando el plano se cierra y vemos sus rostros juntos, ella esgrime que deben irse pronto a realizar su carrera artística solos, pues el Tony de la película “no envejece nunca” pero Peralta sí. Raúl reacciona metiéndole la mano hasta la garganta y apartándola de sí. El gesto de ella es como el del vómito, y por supuesto la escena completa se

nos presenta “a saltos” de montaje, como parte de una cotidianeidad decadente.

Esta escena está hermanada con una posterior, treinta minutos después, donde Peralta tiene un nuevo intento sexual fallido, esta vez con Pauli, la hija de su novia que, a diferencia de su madre, se satisface a sí misma en un gesto al menos esperanzador si pensamos en las dependencias que relacionan a los personajes.

¿Qué es lo violento de estas escenas? ¿La cámara entrometida, la ética de los personajes? Sí; pero, por sobre todo, el montaje. Es esa fragmentación temporal que nos cambia de eje o que hace saltar a los personajes en el espacio, desorientándonos sin saber cuánto tiempo llevan sucediendo las cosas y que, en el caso de este film, nos transmite una psicología impulsiva e irracional como la de su protagonista.

Aquí la violencia no está mediada por agentes de los servicios de inteligencia, aunque sí los vemos. La violencia aparenta ejercerse casi sin causas ni consecuencias, parece ser el *modus operandi* propio de un sistema de relaciones. Nos parece importante el planteamiento de Urrutia al decir que este no es un “film histórico”, ni que Peralta es en sí un correlato de lo que le sucede al país. Sin embargo adherimos también cuando plantea que “lo que queda representado, desde la alusión y el fuera de campo, es la sensación. *Tony Manero* se materializa como la imagen de la sensación de una dictadura”.

Si en la película de 1991 hay metáfora de fractura, reconciliación y soledad, en la del 2008 más que metáfora o símbolo tenemos la expresión de la descomposición social en el recorte de una historia mínima pero escalofriante. Raúl Peralta encarna la muerte de la utopía y el triunfo de los valores de la dictadura, y para ello basta con que sea un cualquiera, y no que se disfrace de héroe de la patria, ni de empresario, ni de un militante de derecha.



Imagen 28. Detalle de *Tony Manero*.

Restos que apuntan hacia el pasado

En su libro *Alegorías de la derrota*, Idelber Avellar utiliza el concepto de “alegoría” trabajado por Benjamin en su ensayo sobre el *Trauerspiel*, planteando que en el mercado y el progreso:

Al producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución. La mercancía anacrónica, desechada, reciclada, o museizada, encuentra su sobrevivencia en cuanto ruina.

En *La frontera*, las ruinas están expuestas, son parte del escenario en que se mueven algunos personajes, pues siempre da la sensación de que el maremoto acaba de ocurrir. Particularmente en la vida de Maite, quien va a visitar las ruinas de su antigua casa, donde no hay techo, existe en un muro despojado como en una pieza de museo, un cuadro

de la casa como era antes. Como si no bastara con guardar las ruinas que para Maite apuntan sobre esa otra vida que ahí mismo vivió, sino que además fuera necesario retener en un objeto la imagen “verdadera” de lo que ese sitio fue. Avellar dice: “para el sujeto en duelo, como para el coleccionista, su objeto sólo puede existir fuera de las esferas del valor de uso y del valor de cambio”.

La densidad gobierna en *Tony Manero*, no se trata de una cámara subjetiva como dice Tzvi Tal sino más bien como la describe Urrutia: “dispositivo áspero, torpe, a ratos obsceno que es la cámara insolente, insistente, que se resiste a dejar a su personaje”. Se trata de una cámara que recuerda a un cine anterior. ¿Cuál cine, el social? ¿Tal vez alguna película estrenada en 1969 como *El chacal de Nahueltoro*? Si bien podemos leer en *Tony Manero* la presencia de la cultura norteamericana representada por la película *Fiebre de sábado por la noche*, nos interesa más saber qué restos de otro cine, de otra utopía, nos aparecen hoy entre nuestro presente, y cuando vemos *Tony Manero*, no podemos dejar de pensar que esa cámara con la imagen poco nítida nos trae de vuelta al *Chacal* y su amoralidad, aunque la premisa del filme de Larraín parece ser otro, no el del personaje que queda fuera de los procesos modernizadores (como la escolaridad o la salud) sino más bien como el resto de un proceso modernizador viejo y en desuso en el tiempo del filme (pues *Fiebre* es sacada de cartelera). Eso sí: con una confianza importante en las imágenes más que en los diálogos o en un narrador explícito.

Concluyendo provisoriamente

Generacionalmente, crecimos como nietos del golpe e hijos de la dictadura, y somos contemporáneos de esta

democracia pactada y en costra que ha fortalecido el sistema político-económico instaurado por la dictadura y que, al no revisarse a sí misma, colectivamente, nos deja aun en silencio frente a crímenes cometidos por el Estado en nombre del progreso, como sucede con las comunidades mapuches en pie de lucha en el sur de Chile, y ahora sí, recordando nuevamente al *Chacal de Nahueltoro*, así como ese afán por seguir las instrucciones de los delegados en *La frontera* y la brutalidad de Raúl Peralta para poder encarnar ese cuerpo y sueño americano, ¿cómo vamos a seguir leyendo nuestro pasado? ¿Y cómo representarlo y construirlo en pos de otro futuro próximo? ¿Qué queremos que siga significando el “progreso”? Por lo pronto, sólo podemos decir que cámara en mano, fragmentariamente, asumiendo contradicciones y sin didactismos, será necesario afinar la vista y observar —como se pregunta Avellar parafraseando a Benjamín— cuáles son esos restos que apuntan al pasado como exigiendo una restitución de lo que se ha perdido.

Bibliografía

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Avellar, I. (2008). Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del mercado, en *Debates Críticos en América Latina*, núm. 1, pp. 81-90. Santiago, ARCIS.
- _____. (s/f). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo. De blog del autor, O biscoito fino e a massa*. En línea: <<http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>> (consulta: 25-10-2014).
- Barril, C., Corro, P. y Sana Cruz, J. M. (2014). *Audiovisual y política en Chile. Seminarios, coloquios y debates críticos*. Santiago, ARCIS.
- Moreiras, A. (2008). Postdictadura y reforma del pensamiento, en *Debates Críticos en América Latina*, núm. 1, pp. 67-79. Santiago, ARCIS.

- Mouesca, J. y Orelana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago, LOM.
- Pinto, I. (s/f). Tony Manero, en *Acecho. Revista la Fuga*. En línea: <<http://www.lafuga.cl/tony-manero/100>> (consulta: 14-09-2014).
- Ramírez, Ch. (s/f). Directores. Pablo Larraín. Una habitación cerrada, en *Cine Chile, enciclopedia electrónica del cine chileno*. En línea: <<http://cinechile.cl/crit&estud-268>> (consulta: 07-11-2014).
- Sarlo, B. (2008). ¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?, en *Debates Críticos en América Latina*, núm. 1, p. 11. Santiago, ARCIS.
- Sosnowsky, S. (2008). Cultura, autoritarismo y redemocratización, en *Debates Críticos en América Latina*, núm. 1, pp. 33-41. Santiago, ARCIS.
- Tal, T. (2005). *Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka Aisthesis*. En línea: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380009>> (consulta: 24-10-2014).
- _____ (s/f). Imaginando dictaduras. Memoria histórica y narrativa en películas del cono sur, en *Archivo Chile, Centro de Documentación Miguel Enríquez*. En línea: <http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0039.pdf> (consulta: 20-10-2014).
- _____ (s/f). Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010), en *Revista Nuevo Mundo*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/62884?lang=es>>.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira.

Parte III

Estéticas transnacionales en banda de sonido

Capítulo 9

Un salto al pasado

Cine y tango argentinos en la década del treinta

María Rosa Olivera Williams

Después de la gran crisis financiera que azotó a la nación argentina en 2001 y a toda la región del Río de la Plata cuando en 2003 “el corralito argentino”¹ corrió sus medidas de congelamiento bancario a Uruguay, el tango resurgió con gran fuerza, alcanzando en 2009 el reconocimiento de ser patrimonio cultural intangible de la humanidad (UNESCO). No es extraño que el tango como fenómeno popular, desde sus comienzos en el período de la modernización del Río de la Plata, haya atravesado momentos de auge y desaparición para constantemente volver a surgir. Tampoco es de extrañar que los momentos en los que el tango ha cobrado más fuerza hayan sido momentos de crisis que llevan a cuestionar las identidades nacionales y sus manifestaciones simbólicas. A partir de 2001, directores cinematográficos argentinos produjeron un

1 “Corralito” fue el nombre informal que se le dio a las medidas económicas que tomó el Ministro de Economía Domingo Cavallo para impedir la corrida bancaria y que se implementó hacia fines de 2001 durante un año. El “corralito” congeló completamente las cuentas bancarias y prohibió los retiros de las cuentas en dólares americanos. Las consecuencias de estas medidas fueron nefastas para grandes sectores de la sociedad.

boom de documentales sobre el tango. Este auge de películas documentales que se enfocan en el tango es estudiado por Fernando Rosenberg en un ensayo de 2014 que analiza: *Bar El Chino* de Daniel Burak (2003); *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz (2003); *El último bandoneón* de Alejandro Saderman (2003); *Por la vuelta* de Cristian Pauls (2005); *Si sos brujo* de Caroline Neal (2005); *Orquesta típica* de Nicolás Entel (2006); *El tango de mi vida* de Hernán Belón (2007) y *Café de los Maestros* de Miguel Kohan (2008).² Partiendo del presupuesto de que el tango y especialmente las películas sobre el tango habían adquirido durante la primera mitad del siglo XX la capacidad de identificarse sin problemas con su medio, creando una mitología de tropos nacionales, Rosenberg argumenta convincentemente que los documentales de las dos últimas décadas, los que constituyen el centro de su estudio, perdieron esa capacidad de mostrar al tango íntimamente integrado en la tela de su entorno. Estos documentales sobre la música del tango lo presentan como algo fantasmagórico que solo puede dar imagen a una historia nacional que es inaccesible como una temporalidad lineal y continua. Rosenberg señala que esta manera de presentar el tango complica hasta la misma naturaleza del género del documental, el que tradicionalmente guarda una relación directa entre sonido e imagen y la huella de aquello que lo produce, o sea su valor de índice, constituyéndose en archivo y memoria de una cultura, en este caso, de la cultura argentina.

Considerando la propuesta de Rosenberg, invito en este trabajo a dar un salto al pasado, a la década del treinta, cuando la cinematografía argentina produce su primer

2 Cfr. The Return of the Tango in Documentary Film ("El regreso del tango en el documental") de Fernando Rosenberg, en *Tango Lessons (Lecciones de tango)*, pp. 140-163.

largometraje y lo hace sobre el tango, para cuestionar la identificación del tango con su entorno ya en las primeras décadas del siglo XX. El tango y el cine sobre el tango apuntan a rupturas en esa trama simbólica de identificación con su entorno nacional. Cuando el tango importa, habla en el lenguaje de su música, de sus voces, de cuerpos que se abrazan y en la plasmación de imágenes fílmicas, muchas veces siguiendo la fórmula del melodrama, del desgarrar simbólico con su entorno y del deseo de pertenecer al mismo. ¿Representaba el tango en las películas de la década del treinta una imagen transparente de lo argentino y de la argentinidad, ya se entendiera esta como lo auténtico o como lo exótico? Para responder a esta pregunta que es clave para todos los estudios del tango como fenómeno popular del Río de la Plata, me enfocaré en el primer largometraje argentino *¡Tango!* (1933), del director Luis Moglia Barth, el film *Cuesta abajo* (1934), producido por Paramount bajo la dirección de Louis G. Gasnier, y la figura estelar de Carlos Gardel y un cortometraje de 1932 del director norteamericano James A. Fitzpatrick, un documental de viajes sobre Buenos Aires, titulado *Romantic Argentina (Argentina romántica)*. Espero demostrar que la fuerza del tango en estas películas radica en la demanda del mismo por resignificar afectos que dan sentido a identidades nacionales siempre en flujo.

Un salto al pasado: el tango y el cine de los años treinta

En momentos de crisis, insisto, cuando las naciones rioplatenses necesitaron cobijarse en cierto concepto de identidad que revivificara raíces culturales y un sentimiento de pertenencia, el tango parece resurgir siempre como metáfora con múltiples significados que apunta a una cultura

difícil de aprehender. Interesa especialmente cuando el cine se enfoca en el tango en esos momentos de crisis ya que la naturaleza del cine se caracteriza desde sus orígenes por su fuerza global, haciendo que la “búsqueda de una identidad propia” o la representación de los deseos de pertenencia nacional necesariamente pasen por un diálogo con otros cines. De ahí que las películas de la década del treinta que tienen al tango como protagonista o lo convierten en parte integrante de su trama, por medio de las letras de las canciones o de su música, se conviertan en ricos ejemplos que permiten hablar del tango como un laboratorio donde debates sobre modernidad y nacionalismos se desarrollan. El tango, entendido como fenómeno de una transculturación múltiple y prolongada en el tiempo, está siempre en diálogo con otras culturas y épocas.



Imagen 29. Escena de *Cuesta abajo* (Gasnier, 1934).

Para el antropólogo Fernando Ortiz, la *transculturación*, concepto inventado por él para entender la cultura de Cuba, su patria, es la síntesis del doble trance de desajuste y de ajuste, de desculturación y de asimilación a las culturas de grupos humanos diferentes que entran en contacto entre sí especialmente en el agitado y breve tiempo de la modernización. Estos choques, roces, hibridaciones culturales, como subraya Ortiz en un estilo que se acerca más a la literatura que al discurso científico, muestran los trabajos de los afectos.³ La modernización que cambió los panoramas urbanos del Río de la Plata, así como los del resto de las Américas, propulsó el proceso de síntesis cultural y es precisamente en este periodo que el tango perfila sus rasgos identitarios y salta barreras geopolíticas, dando imágenes, voz y movimiento a la transculturación de la modernidad rioplatense.

Volviendo al cine, Miriam Hansen en un ensayo ya canónico y que influyó a nuevos trabajos provenientes del campo de los estudios de cine latinoamericano, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism* (“La producción en masa de los sentidos: cine clásico como modernismo vernacular”)⁴ argumenta, tomando como ejemplo las películas clásicas de Hollywood, que el cine de la primera mitad del siglo XX no fue solo parte y síntoma de la experiencia y la percepción de crisis y convulsión de la modernidad, sino: “it was also, most importantly, the single most inclusive cultural horizon in which the traumatic effects of modernity were reflected, rejected or disavowed, transmuted or negotiated” (Hansen: 69).⁵ Si el cine se ocupó de las contradicciones de

3 Cf. la obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz.

4 Las traducciones son propias, salvo en caso que se indique lo contrario.

5 “Fue también, primordialmente, el horizonte cultural más inclusivo en el cual los efectos traumáticos de la modernidad se reflejaron, rechazaron o desmintieron, transmutaron o negociaron”.

la modernidad al nivel de los sentidos, su poder de reflexividad se multiplica cuando el género filmico es un musical o melodrama. Para Hansen (71): “The reflexive dimension of these films⁶ may consist precisely in the ways in which they allow their viewers to confront the constitutive ambivalence of modernity”.⁷

El cine de las primeras décadas del siglo XX, tanto el de Hollywood —como estudia Hansen— como el argentino —que a continuación analizamos—, produjo una nueva cultura sensorial que permitió a su público imaginarse otro modo de cotidianidad así como nuevos modelos de subjetividades modernas y nacionales. Sin embargo, e importa decirlo desde ya, las películas argentinas sobre tango en la década del treinta no mostraron al tango como metonimia mítica de su entorno social; el cine de esa época no se convirtió en un medio de exacta traslación del mundo exterior, de la sociedad argentina a la pantalla.

Dos aclaraciones preliminares nos permitirán entender cómo el tango no fue nunca uno con su presente; que siempre hubo tensiones entre el presente y la representación del mismo por medio del tango como música, canción, baile e interpretación. Esas tensiones que se intensifican en momentos de crisis económicas y políticas son las que dan nueva vida y nuevas inflexiones al tango. Las aclaraciones provienen de dos trabajos que se enfocan de manera un tanto diferente en el tango de la década del treinta. Por una parte, Donald Castro en *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955* (“El tango argentino como historia social, 1880-1955”), tomando como válvula de evaluación principalmente el uso del lunfardo en el tango-canción, el

6 Ya sea el musical o el melodrama, y ella también incluye el género de horror.

7 “La dimensión reflexiva de estas películas podría consistir precisamente en las maneras en las que las mismas les permiten a sus públicos confrontar la ambivalencia constitutiva de la modernidad”.

cual se había convertido en pocos años en lenguaje poético del tango, señala que hacia la mitad de la década del treinta, la importancia y el uso del lunfardo declinan, haciendo que el tango también pierda popularidad.

Por otra parte, Christine Nielsen y Juan Gabriel Mariotto, desde el campo de los estudios de negocios internacionales, proponen una lectura diferente del tango de los años treinta al estudiar la capacidad del tango de encarnar la esencia de la identidad nacional argentina como metáfora cultural. Nielsen y Mariotto explican que una metáfora cultural debe capturar en una sola imagen la mentalidad de una nación; proveer de un marco que incorpore dimensiones culturales relevantes previamente identificadas por el país; y moverse más allá del molde dimensional prescripto por marcos tradicionales para capturar valores, actitudes y comportamientos de la cultura que de otra manera se ignoraban. El tango como metáfora cultural es analizado rápidamente a través de cuatrocientos años de historia argentina y en este marco creado por un tropo literario, el tango de la década del treinta pasa a ocupar el sitio de su “edad de oro” (1920-1955).

Si bien Nielsen y Mariotto dan cuenta de la crisis económica y social del país, consecuencia del “crack” estadounidense, y el acercamiento emotivo de los creadores del tango a la multitud de desposeídos y desempleados, lo que llevó al Estado a prohibir determinados tangos, sancionando el potencial del tango como fuerza de insubordinación social, parecería que el tango no hubiera perdido su popularidad en los treinta. Estas dos posiciones dispares en trabajos serios: la impopularidad del tango en los treinta y su estatus dentro de la edad de oro del tango en esa misma fecha, solo exteriorizan que en verdad el tango nunca fue uno con su medio y que siempre fue consciente de su accionar oscilante del margen al

centro y al exterior, y nuevamente al centro y al margen dentro de la cultura.

En 1933, Luis José Moglia Barth produjo y dirigió el primer largometraje argentino (*iTango!*). Se trata de una cabalgata musical que presentaba en el nuevo medio cinematográfico a las principales figuras del mundo del tango:⁸ Azucena Maizani, Mercedes Simone, Tita Merello, Libertad Lamarque, Alicia Vignoli, Alberto Gómez, Juan Sarcione, Luis Sandrini, Pepe Arias y el famoso bailarín José Osvaldo Blanquet —“El Cachafaz”—, entre otros. La primera película sonora de la Sono Film es un melodrama en el que el tango no solo se incorpora a la trama sino que pasa a ser protagonista. La primera escena abre con Azucena Maizani cantando “Canción de Buenos Aires”, con música de Orestes Cúfaro y la misma Maizani y letra de Manuel Romero. La cantante, vestida como “china”, con una blusa de algodón estampada, sin moverse, desde un primer plano, da voz al tango:

Canción maleva, canción de Buenos Aires,
hay algo en tus entrañas que vive y que perdura,
Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón.

El tango en esta película no refuerza los diálogos del argumento, sino que como protagonista se presenta para que la audiencia aprenda a amarlo nuevamente, o mejor dicho que aprenda a amarlo desde un nuevo medio, el

8 En “Aprender y consumir, legitimación de un modelo estelar”, Ricardo Manetti indica que muchas de estas figuras provenían de “la revista porteña y del sistema radiofónico” (2014: 23). La contratación de figuras populares aseguraba el éxito de público de la película. Por medio del tango se atraía al público porteño al nuevo medio de masas, el cine.

cine. El guión que hace posible el despliegue del tango y sus figuras se encuadra en una historia de amor, que es la historia de amor con el tango. El protagonista masculino (Alberto Gómez), un prodigioso cantante de tango de un barrio obrero del suburbio, es aparentemente abandonado por la mujer que ama (Tita Merello) y buscándola se va a París contratado para cantar tangos, donde hace que otra mujer, ésta una joven de sociedad (Libertad Lamarque) se enamore de él y del tango, para terminar regresando a su primer amor, “Tita” y a la cuna del tango, el barrio del suburbio.

Siendo la primera película sonora, resabios del cine mudo, como los intertítulos, subrayan los espacios que debió ganar el tango: “arrabal”, “riachuelo”, “barrio”, “noche” y “boîte Tango”, lugares que ya habían aparecido en la voz de Maizani, quien como corifeo en el antiguo teatro griego tiene el papel de presentar el contexto y resumir las situaciones para ayudar al público a seguir los sucesos. Tres veces aparece Maizani en *¡Tango!*, en su papel de corifeo, al inicio cantando “Canción de Buenos Aires,” como ya se indicó, en el cafetín prostibulario donde fue a parar “Tita” cantando “Botines viejos”, y al final, vestida de compadrito, en la esquina del viejo barrio de Tita y Alberto, lugar de reencuentro de los enamorados, donde interpreta “Milonga del 900”. “Botines viejos”, con letra de Alberto Vaccarezza y música de Juan de Dios Filiberto, resuelve con gran economía fílmica, como observó Claudio España, el alegato de la cosificación de las prostitutas, usadas y abandonadas como zapatos viejos, en el ambiente oscuro del tango. El montaje “recorta en planos individuales⁹ cada vez que se alude a los zapatos gastados” (España:

9 A las prostitutas, entre las que aparece la cara de Tita, quien con ojos enormes de asombro plasma el desencanto.

32), mientras el poder emotivo de la voz de la cantante subraya la metáfora de las mujeres usadas y descartadas en el negocio de la prostitución: “Por la calle de mis penas / tristemente caminaron / hasta que se destrozaron / desde la suela al talón” (“Botines viejos”). Aquí, la cámara interviene en “la mostración”, de acuerdo a André Gaudreault, de una situación socioeconómica cargada de tonos moralistas y dirige la mirada del público a las caras de las mujeres del cafetín del Riachuelo, para que ellos (el público) asocien la imagen con la letra del tango y la voz de su cantante. La interpretación de “Milonga del 900”, en la imagen travestida de Maizani, cumple una función diferente. La letra de la milonga pensada para ser interpretada por un hombre y que parece hacerlo Maizani al vestirse de compadrito habla del perdón del “hombre llorón”, el varón abandonado por la mujer que ama, quien no puede dejar de amarla, como señala Manetti (2014: 32). Sin embargo, la voz clara y femenina de la cantante y su generoso cuerpo curvilíneo que no consigue masculinizarse a pesar de la ropa que lleva, muestra en su imagen doble de hombre/mujer la historia tanto del hombre (“La quiero porque la quiero y por eso la perdono”) que perdona a la mujer que lo hizo sufrir, como la historia de la mujer engañada por la ilusión falsa de libertad que creyó el tango le ofrecía. La imagen travestida de Maizani y el poder de su voz cuentan lo que la letra del tango no dice, pero muestra la película, la larga soledad de la espera de Tita, en el barrio, donde descubre lo que siempre supo, que su amor era el hombre que dejó ir (la otra versión del tango). En este montaje polifónico, la fragmentación de espacios (los cuadros en los que se organiza la película), que necesitó tres veces la función de Maizani como corifeo, así como la de otra cancionista, Mercedes Simone, quien con un papel similar al de Maizani, contextualiza, en el espacio utópico del barco que va a París (como un no-lugar),

la historia que se deja en Buenos Aires —interpretando “Milonga sentimental”, con música de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi, y “Cantando”, con música y letra de la misma Simone—, parece oponerse al desarrollo cronológico lineal de la trama.

La fragmentación espacial hace visible la fragmentación identitaria de los personajes y subraya la vulnerabilidad y la fuerza del tango como medio para representar esas subjetividades. El tango, protagonista en la película de Moglia Barth, se convierte en un teatro donde no solo los personajes sino también el público que asiste a este nuevo medio de masas, el cine, puede proyectar sus deseos. Stuart Hall (1993), analizando la cultura popular negra, dice que la cultura popular no es el ámbito donde descubrimos “quien verdaderamente somos”, por lo contrario:

It is a theater of popular desires... It is where we discover and play with the identifications of ourselves, where we are imagined, where we are represented, not only to the audiences out there who do not get the message, but to ourselves for the first time.¹⁰

Los espacios ganados por el tango no pueden entenderse como victorias irrevocables, por eso siempre aparece una nota de nostalgia, de pérdida.

El regreso de Alberto al barrio, ese espacio afectivo que en la película se describe como “lugar bendito donde al volver un día nos volvemos a encontrar con nuestras almas”, le permite a él como a Tita, Berretín (Sandrini) —el amigo incondicional de Alberto desde la niñez— y Bonito

10 “Es un teatro de deseos populares... Es donde descubrimos y jugamos con las identificaciones de nosotros mismos, donde somos imaginados, donde somos representados, no solo para las audiencias de afuera que no captan el mensaje, sino para nosotros mismos por primera vez”.

(Pepe Arias) —el representante de Alberto y quien lo engañó diciéndole que Tita estaba en París para que se fuera con él al centro del mundo cultural del siglo—, evaluar y criticar las alteraciones que en Europa le hicieron al tango. El tango cobró vida propia y fuera de fronteras, pese a las transformaciones que experimenta en su impacto con otros ambientes, los personajes desarraigados en el viejo continente lo sienten como metonimia de la patria perdida. Dentro de fronteras nacionales, sin embargo, y de acuerdo a las palabras de Alberto, el tango transculturalizado tiene que volver al barrio, tiene que volver a Tita porque ella es “el tango”. Este volver al tango, como espacio emotivo de pertenencia (“Tierra del ayer donde nada cambia”), hace ver y cuenta el proceso de re-creación del tango para volver a salir. El plano final de la película muestra, a todos los personajes que de espaldas a la cámara miran por la ventana, cómo en la calle bailan tango; lo que el público no ve. ¿Es el tango la “tierra del ayer donde nada cambia” o en el hoy del regreso al barrio obrero es donde la mirada de los cuatro personajes le dará nueva vida y nuevas resignificaciones?

El tango en sus permanentes cruces sociales, raciales, de género: lo femenino/masculino, femenino/femenino y masculino/masculino, políticos y espaciales, tanto dentro de la ciudad en sus constantes movimientos del margen al centro, así como en los cruces de fronteras nacionales, crea un teatro de fantasías populares que permiten que distintos públicos en distintos momentos experimenten con las identidades que presenta el tango, cuando estos necesitan encontrar su subjetividad.

El tango que ya en los años treinta se había transformado en una exitosa y lucrativa exportación, y que la cámara cinematográfica sabía captar en sus múltiples inflexiones, podía resultar peligroso como metáfora cultural por su

capacidad afectiva. Por lo menos, así parece en el cortometraje del director norteamericano James A. Fitzpatrick (1894-1980), *Romantic Argentina*.

En 1932, la Metro Goldwyn Mayer produjo un documental de viajes sobre Buenos Aires. Fitzpatrick comienza el documental con la música de una antigua milonga que sirve de música de fondo del relato del descubrimiento de esa región de la América del sur que luego se transformó en Argentina. Parecería que los breves acordes tangueros cumplen el propósito de identificar un espacio geográfico: esa tierra fértil en la que el explorador Pedro de Mendoza tal vez vio, como dice la voz de Fitzpatrick, el potencial que la transformaría en uno de los países más ricos del mundo (*Romantic Argentina*). Pero el tango desaparece y cuando las imágenes de la ciudad moderna de Buenos Aires se muestran en la pantalla, se escucha un pasodoble español para resaltar la naturaleza europeizante del país que se invita a visitar. En un momento en que Argentina, como el resto del mundo occidental, sufre los efectos de una de las grandes crisis del siglo veinte, la que movió a miles de inmigrantes a hacer interminables colas frente a sus respectivos consulados y embajadas para regresar a la miseria de sus países de origen, Fitzpatrick muestra la belleza de la ciudad creada por el hombre siguiendo los modelos estéticos europeos y la abundancia de un país de vacas gordas que se ordeñan en el centro de la ciudad calmando la sed de sus rozagantes y robustos pobladores.

Buenos Aires, en el documental, es una cornucopia que no admite el tango como manifestación, ni de la cultura popular, ni mucho menos como metáfora cultural signando lo argentino.¹¹ Si bien el tango había alcanzado en ese

11 De acuerdo al propio Fitzpatrick, el sentía que debía proyectar las mejores imágenes de los países que promovía en sus documentales de viajes por dos razones: ganar la entrada a los países y darle

preciso momento reconocimiento global y Carlos Gardel se había convertido en metonimia del tango-canción, no solo en territorio nacional y latinoamericano sino europeo, haciendo que el tango se identificara con lo argentino, Fitzpatrick en el documental de la ciudad “más civilizada” de América del sur lo sustituye con un baile folklórico, el gato, y una escena campestre donde reina el mate como la exótica bebida de la región. La civilizada capital del sur se proyecta como la idealización de una colonia inglesa, donde los hombres por ley tenían que usar chaquetas y sombreros, las mujeres estaban educadas en el arte de conquistar y sus habitantes gozaban el placer del imperio inglés: las carreras de caballos en el Jockey Club y el remo en el Tigre.

El tango como afecto, ya sea como tango-canción o tango-danza, o solo como música, daría otro conocimiento de la Argentina de la década del treinta. Quizás, ese conocimiento otro es el que da en respuesta al documental de viajes como metonimia de la ideología primermundista de la época, la película de Moglia Barth, donde el tango muestra que ninguno de los personajes como productos de la modernidad tiene, en un tiempo de grandes y constantes cambios, un lugar seguro en la sociedad. Por ejemplo, el cantante de tangos, Alberto, se hace cantante argentino en el extranjero, en París y Nueva York, donde siente nostalgia por su tierra

a un público que, en su mayoría, no tenía los medios para viajar, lo que hubiera deseado conocer. Dijo: “How would I have gained admittance to those countries if I had commented on their social problems? I made my pictures at a time when travel was almost impossible for the average person. I believe I showed people what they would have wanted to see if they could have gone themselves. I don't recall anyone ever requesting a tour of slums and prisons” (“¿Cómo hubiera conseguido la entrada a esos países si hubiera comentado sus problemas sociales? Yo hice películas en un momento en el que viajar era casi imposible para la persona promedio. Creo que le mostré a la gente lo que a ellos les hubiera gustado ver si hubieran podido ellos mismos viajar. No recuerdo que nadie alguna vez solicitara una excursión a los arrabales y prisiones”). Fuente: The International Movie Database (IMDb).

y su amor; Tita, la muchacha de barrio, solo valora el espacio de su barrio y el amor de un hombre bueno (Alberto) cuando siente el “estar fuera de lugar” en el tugurio de mala muerte donde la lleva Malandra (Sarcione) y del que la rescata Alberto matando al proxeneta; y Elena (Lamarque), la joven de sociedad que al enamorarse de lo argentino, de Alberto y del tango, en la voz del cantante, en un no-lugar, el barco que va a París, descubre que ella también está “fuera de lugar” y que el amor que ella siente por Alberto está condenado. Estar al margen del tiempo, espacio y sociedad que habitan —los tres elementos constitutivos de la identidad (Grinberg y Grinberg, 1984: 159)— hace que los personajes de *Moglia Barth*, como representantes populares de lo argentino, encuentren en el tango su lenguaje. Se trata de un lenguaje de las emociones —emociones, afectos, sensaciones y no sentimentalidad— que convertirán al tango, en su desarrollo desparejo de poder decir con palabras y movimientos corporales —así como de callar y comunicarse por las elipsis rotas de la música—, en el lenguaje del siglo XX en el Río de la Plata.

En *Cuesta abajo*, la exitosa película que en 1934 Carlos Gardel produjera y protagonizara con Mona Maris para los estudios de la Paramount en Nueva York, con guión de Alfredo Le Pera y dirección de Gasnier, se presenta al tango de manera diferente que en las películas analizadas. En este caso habría que considerar cómo esta película muestra la argentinidad y al tango, desde lo que mejor sabe hacer el cine, esto es, desde la borradura de las fronteras nacionales.¹²

12 En los créditos de la película se indica que las Producciones Carlos Gardel distribuyen esta película mundialmente.



Imagen 30. Carlos Gardel en *Cuesta abajo*.

La argentinidad, ese concepto ofrecido a los argentinos por un escritor y filósofo español, Miguel de Unamuno, en el momento en que los conflictos de subjetividades de los individuos que estaban dándole forma a la modernidad argentina eclosionaron, el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, encuentra su fórmula, de acuerdo con Beatriz Sarlo, en Jorge Luis Borges. Será Borges quien, Sarlo argumenta, manifiesta lo argentino como “una naturaleza que permite y legitima las mezclas” (Sarlo, 2007: 43).

Ahora bien, en esta cultura de mezcla que es la argentinidad no todas las mezclas son válidas, ni todos tienen derecho a decidir cuáles mezclas conformarán ese sistema especial de enunciación y visibilidad de lo argentino. “Solo argentinos ‘verdaderos’ pueden darle a Buenos Aires los fantasmas de los que carece”, afirma Sarlo (2007: 43). Si un verdadero porteño como metonimia de lo argentino como

es Borges reconocía en Sarmiento al “primer argentino, el hombre sin limitaciones locales” (1998: 203) y en el encontraba la piedra fundacional de su genealogía literaria, la que legitimaría el propio proyecto literario del mismo Borges, Gardel, asumiendo esa calidad de “verdadero” argentino, en Cuesta abajo, le estaría dando argentinidad al tango.

Soy consciente que otorgarle a Gardel el título de “verdadero” argentino puede considerarse una herejía crítica. Las nacionalidades de Gardel son causa de guerras culturales entre argentinos, franceses y uruguayos.¹³ Sin embargo, lo que interesa tanto en el caso de Gardel como en el de Borges es la construcción de la argentinidad, de esa mezcla cultural que, como bien nota Sarlo, está marcada por “la versatilidad y la permeabilidad” (28). Las estrategias ideológicas y estéticas de Borges en la literatura y Gardel en el tango legitiman la verdad de su ser argentinos. Es interesante señalar que, en el caso de ambos, su primera lengua no fue el español, sino el inglés (Borges) y el francés (Gardel), y que los dos artistas se beneficiaron del valor simbólico de “las orillas”, del “arrabal”, de ese espacio borroso entre la ciudad y el campo, donde tanto se podía crear como auto-crearse. Orillas que para ambos fueron siempre incentivos a cruzar fronteras lingüísticas, tonales, culturales, sociales y geográficas. Así, ambos dejan la orilla del “arrabal” para volver nostálgicamente a sus huellas cuando lo necesiten.

Cuesta abajo se filmó en Nueva York, lo que presentó problemas a su productor, Gardel, con respecto al material humano que podía ofrecerle Paramount para el elenco de la película. Actores y actrices que hablaban español, pero que al vivir desde niños en Europa y/o Estados Unidos tenían acentos marcados, hacía difícil que pasaran por argentinos.

13 Abundan los documentos apócrifos de Gardel con diferentes lugares y fechas de nacimiento, así como las declaraciones conflictivas y vagas del propio artista sobre su biografía.

Sin embargo, Gardel consiguió que *Cuesta abajo* no presentara nada que recordara las críticas que desde Buenos Aires se le hicieron a sus primeras películas filmadas fuera de fronteras nacionales. Apasionadamente erradicó la figura de los “gauchitos con aros y sombrero andaluz”,¹⁴ como dijo en una entrevista para *Sintonía*, semanario argentino especializado en el espectáculo y uno de los medios de promoción de “los astros” y “las estrellas” de la radiofonía y el cine, en 1933, año en que salió por primera vez a la venta la revista. En las negociaciones de Gardel para esta película importa el tipo de mujer que tenía en mente para la interpretación del papel protagónico femenino, ya que es precisamente aquí que Gardel se posiciona en el juego político de determinar una imagen diferente para el tango y lo argentino a través de un cine de gran calidad técnica.

Con respecto al papel de la mujer fatal de *Cuesta abajo*, Raquel, se pensó en un principio en Tita Merello. En una carta del 10 de abril de 1934 que Gardel le escribió a su amigo, el compositor y pianista Enrique Pedro Delfino, para que este le ayudara a reclutar actores y actrices para la película, dice: “Hemos pensado¹⁵ en Tito Lusiardo, Tita Merello y algunos otros... pero, en lugar de la Merello, si vieras una artista más bonita... capaz de interpretar con gran realismo un gran papel de maleva, la preferiríamos a la Merello”.¹⁶ La “Marlene Dietrich criolla” será la hermosísima Mona Maris, quien hará posible un nuevo giro en la imagen filmica del tango.

El guión de *Le Pera* presenta la historia de un estudiante de medicina, Carlos Acosta (Gardel), quien abandona sus estudios por la atracción de la vida bohemia en los cabarets lujosos bonaerenses y el tango. Carlos está tironeado por la

14 Citado por Julián y Osvaldo Barsky (2004: 671).

15 Junto con Alfredo Le Pera, el guionista.

16 Citado en Barsky y Barsky (2004: 676).

pasión invencible que despertó en él Raquel (Mona Maris), una mujer tan hermosa como fría, que colecciona hombres como trofeos, y el amor de una joven humilde, Rosa (Anita del Campillo), la novia inocente de Carlos y la hija del dueño del Café de la Facultad, lugar donde comienza la película y se muestran todos los personajes. Además del triángulo amoroso que forman Carlos con Raquel y Rosa, aparece el gran amigo de Carlos, Jorge Linares (Vicente Padula), y el cuerpo de estudiantes de la facultad integrado tanto por hombres como por mujeres, dejando ver que muchos vienen de provincias, lo que da esa nota documentalista que parece ser parte de todo el cine de ficción (Nichols, 2001 y Metz, 1974), y en el caso de esta película muestra la movilidad social de la Argentina de la década del treinta.

El Café de la Facultad se yuxtaponen a la imagen con que se abre *Cuesta abajo*, la Torre de los Ingleses, hoy, Torre Monumental, como objeto profilmico y metonimia de Buenos Aires. El monumento erigido en el barrio de Retiro, vecino a la estación de ferrocarriles, el puerto de la ciudad y el antiguo Hotel de Inmigrantes sirve en la película, gracias a su relación con el Café de la Facultad, para mostrar la transformación que en pocas décadas lograron los inmigrantes y los provincianos que llegaron a Buenos Aires. Esa gran movilidad no solo se muestra en la escala de las clases sociales sino en la movilidad y la “mostración” de los géneros sexuales. Los jóvenes pobres de provincia vienen a la capital y estudian adquiriendo en un término relativamente breve una profesionalización que les abre espacios en la sociedad. Pero también las jóvenes de provincia lo consiguen. En la película, Carlos, el protagonista, en el Café de la Facultad, consciente del “cuesta abajo” en que está convirtiendo su vida y de su deseo onírico de volver a ser el estudiante que en una época fue, identifica a dos chicas que son estudiantes universitarias y les dice: “como vos,

criollita linda; como vos, provincianita”. Tres performances y performatividades¹⁷ de lo femenino se presentan en esa primera escena, íntimamente vinculadas con el tango: la mujer fatal, de movimientos fluidos y desafiantes, la que vive de los hombres y paradójicamente se siente libre porque bloquea cualquier afecto hacia los otros, o sea la sensual Raquel, el tango del humo y del alcohol, el que se baila y canta en los cabarets, la mercancía preciada e intoxicante; la mujer en vías de independizarse por medio de la educación superior, las estudiantes de medicina que ocupan el vals de tono tanguero “Amores de estudiante”, con música de Gardel y letra de Le Pera, cuando lo canta una mujer, subrayando la alegría del presente también de esas jóvenes, cuyas promesas “flores de un día son”; y la mujer constante y siempre dependiente de la figura masculina que en la película se muestra atada al mostrador del café, atada a su papel de hija abnegada, y novia fiel, a la que como dice el vals se jura y se engaña y es la nostalgia de un anclaje afectivo que el hombre sueña y el patriarcado creó como una imagen estable: “Hoy un juramento / mañana una traición, /.../ Fantasmas del pasado / perfumes del ayer /.../ Bandadas de recuerdos /.../ que no olvidaré” (“Amores de estudiante”).

Si en la película de Moglia Barth, Tita era el tango mostrando los espacios adquiridos por este para regresar al barrio como cuna del mismo, ya que había conseguido borrar su origen arrabalero, y resignificarse, en la película de Gasnier, el tango no es protagonista y, sin embargo, sirve, como proponía Hansen, de horizonte cultural reflejando, rechazando, negociando los efectos traumáticos de la modernidad. Así, en *Cuesta abajo*, se plantea la oposición

17 Judith Butler distingue entre *performance*, el actuar social de la sexualidad de los individuos como clave de una proyección identitaria ante el mundo, y la *performatividad* de los géneros, los efectos que esa actuación produce en los otros. Cfr. la entrevista de Max Miller a Butler: “Your Behavior Creates Your Gender” (“Tu comportamiento crea tu género”).

simbólica entre campo y ciudad, entre canciones camperas (zamba, estilo, o canción) y tango, que también había mostrado Fitzpatrick en *Romantic Argentina*, optando por la cultura campera en la ciudad que competía en hermosura y creatividad con las europeas. El campo en la estancia idílica de los padres del amigo de Carlos, Jorge, aparece como posibilidad de salvar a Carlos de la mujer fatal. A diferencia del documental de viaje de Fitzpatrick, en *Cuesta abajo* no hay una resolución a favor de los símbolos camperos. Como en *¡Tango!* de Moglia Barth, el protagonista de Gasnier, Carlos, va a París y Nueva York. Sin embargo, si en la primera el tango triunfa y Alberto se transforma en el gran cantante de tangos, en esta última se muestra la mercantilización del tango, especialmente como danza y canción. Carlos y Raquel, todavía unidos en la pasión enfermiza de una relación degradante y sin futuro, tienen que bailar por propinas en una “milonga” de Brooklyn, espacio que mueve a que Carlos cante el tango “Cuesta abajo”, con música de Gardel y letra de Le Pera, después de haber sido identificado por su amigo Jorge, quien por casualidad entra a ese local neoyorkino de tangos, como “solo una sombra”. La letra del tango y la interpretación de Carlos, mientras se ve en otro plano la caída final de Raquel, resumen un aspecto de la cultura popular del tango, el más conocido afuera de fronteras por su valor mercantil y su peligroso exotismo: el tango prostibulario.

El tango es múltiple. y múltiples y variados son los efectos que produce en los otros. La película de Gasnier —como la de Moglia Barth— traza un círculo que lleva a sus protagonistas masculinos al punto de inicio. Carlos, después de un tiempo de purgación en un no lugar señalado por el barco que ahora capitanea Jorge, tiempo que se resuelve por la “mostración” de la nostalgia en un juego entre los dos amigos que recuerdan Buenos Aires y que culmina en

la interpretación de Carlos de “Mi Buenos Aires querido”, asimismo de Gardel y Le Pera. Si ambas películas tienen un final feliz con el reencuentro de los enamorados, Tita y Alberto en *iTango!* y Rosa y Carlos en *Cuesta abajo*, la propuesta que tienen para el tango es diferente. En la de Moglia Barth, el tango en un rincón del barrio no visto por el público se rearma, se resignifica. En la de Gasnier, el tango que regresa al Café de la Facultad no se sabe qué futuro tiene. La Torre de los Ingleses vuelve a aparecer signando esa cultura de mezclas que es la Argentina. El cierre del círculo paradójicamente deja abierta la historia del tango en una película, cuya meta era dar imagen y voz a la argentinidad a través de un medio de masas globalizante como el cine.

A modo de conclusión

El éxito de la película de Moglia Barth, claramente articulado en el trabajo de Ricardo Manetti, da lugar al saludable comienzo de una industria cinematográfica nacional que crea a partir de su primer largometraje, *iTango!*, un espacio para los espectáculos artísticos populares, dándole ese preciso nombre, “espectáculo artístico popular”, al sello bajo el cual Lumiton y Argentina Sono Film produjeron sus películas de temas nacionales (Manetti, 2014: 22, 44-45). El apoteósico éxito de *Cuesta abajo*, tanto dentro del público hispano en los Estados Unidos, quienes desbordaron la sala del cine-teatro Campoamor que se inauguró con la película de Gasnier, Gardel y Le Pera, como del público latinoamericano, incluyendo al argentino, que llenó la sala del cine Monumental, sedimenta a la figura estelar de Carlos Gardel, quien ya había aparecido en octubre de 1933 en la portada de *Sintonía*, revista que contribuía al “sistema de la estrella”. Sin embargo, estos éxitos que dan la impresión

de que lo que se muestra en la pantalla es un reflejo exacto de la realidad representada cuando se trata de manifestaciones de arte popular, es falsa. Podría detenerme como lo hacen los Barsky en las críticas que desde Buenos Aires se le hicieron a *Cuesta abajo* sobre la pérdida de intensidad emocional y autenticidad que la cultura estándar norteamericana impone a las películas filmadas en español, críticas en su mayoría movidas por la envidia de quienes la escribían, o las críticas de los sectores altos de la sociedad porteña que se indignaban de la mostración que hace la película de su clase. Estas críticas contrastan fuertemente con la masiva aceptación de la película en públicos internacionales y nacionales, pero dejan sentir el descontento de una representación de la argentinidad desde lo popular en el ámbito internacional. Parecería, si uno lee con cuidado las críticas en los diarios porteños, que la representación fílmica de lo popular argentino debería ser para el gran consumo local, para los conocedores, para los “verdaderos” argentinos que les cabe avalar qué mezclas culturales son permitidas.

El éxito de la industria cinematográfica en Argentina, Estados Unidos y Francia (las primeras películas que hizo Gardel fuera de fronteras se filmaron por la Paramount de Joinville-le-Pont) con películas en las que el tango es un elemento clave, a veces protagónico como en la película de Moglia Barth, no lo hace, como se vio, un reflejo transparente de lo argentino. El tango, en todas sus manifestaciones, aun en el periodo en que parecía reinar en la cultura popular y se imponía por medio de grabaciones, radio, cine, moda tanto de mujeres como de hombres, y revistas especializadas en espectáculos, muestra su fuerza en su capacidad de demostrar tanto sus lazos con el lugar de enunciación como su incapacidad de hacerlo. De ahí que sobreviva en la constante búsqueda de perfilar formas de ser y sentir la argentinidad.

Bibliografía

- Barsky, J. y Barsky, O. (2004). *Gardel. La biografía*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Butler, J. (2011). *Your Behavior Creates Your Gender*, entrevista de Max Miller, 13 de enero. En línea: <<http://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender>>.
- Castro, D. (1990). *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955*. San Francisco, Mellon Research UP.
- Cúfaro, O. y Maizani, A. (1933). "Canción de Buenos Aires", letra de Manuel Romero. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/413/La-cancion-de-Buenos-Aires/>>.
- España, C. (2000). El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro. En *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, vol. 1, pp. 22-157. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Fitzpatrick, J. A. (1932). *Romantic Argentina*, director y narrador. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Gardel, C. (1934a). "Amores de estudiante", música. Letra de Le Pera, A. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/210/Amores-de-estudiante/>>.
- _____ (1934b). "Cuesta abajo", música. Letra de Le Pera, A. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/215/Cuesta-abajo/>>.
- _____ (1934c). "Mi Buenos Aires querido", música. Letra de Le Pera, A. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/223/Mi-Buenos-Aires-querido/>>.
- Gasnier, L. G. (dir.) (1934). *Cuesta abajo*. Paramount.
- Gaudreault, A. y José, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología* (trad. Pujol, N.). Barcelona, Paidós.
- Grinberg, L. y Grinberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid, Alianza.
- Hall, S. (1993). What Is this "Black" in Black Popular Culture? (Rethinking Race), en *Social Justice*, vol. 20, núm. 1-2, primavera-verano, pp. 104-15.
- Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism, en *Modernism/Modernity*, vol. 6, núm. 2, pp. 59-77.

- Manetti, R. (2014). Aprender, consumir, legitimación de un modelo estelar, en Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comp.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, pp. 21-47. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Manzi, H. (1933). "Milonga del 900", letra. Sebastián Piana. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/250/Milonga-del-novecientos/>>.
- Metz, Ch. (1974). *Film Language: a Semiotics of the Cinema* (trad. Michael Taylor). New York, Oxford UP.
- Moglia Barth, L. (dir.) (1933). *¡Tango! Argentina Sono Film*.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington - Indianapolis, Indiana UP.
- Nielsen, Ch. S. y Mariotto, J. G. (2005/2006). The Tango Metaphor: The Essence of Argentina's National Identity, en *International Studies of Management & Organization*, vol. 35, núm. 4, pp. 8-36. En línea: <www.jstor.org/stable/40397643>.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Ciencias Sociales.
- Rosenberg, F. (2014). The Return of the Tango in Documentary Film, en Miller, M. G. (ed.), *Tango Lessons. Movement, Sound, Image, and Text in Contemporary Practice*, pp. 140-163. Durham-Londres, Duke UP.
- Sarlo, B. (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Vaccarezza, A. (1932). "Botines viejos", letra. Música de Juan de Dios Filiberto. En línea: <<http://www.todotango.com/musica/tema/1196/Botines-viejos/>>.

Capítulo 10

Diseño del espacio acústico cinematográfico

Desde el naturalismo a una ambigüedad siniestra y desfigurada

Alejandro Seba

Al hablar de “diseño sonoro” se hace necesario aclarar que “diseñar” es un proceso para obtener algo en particular: un objeto —decorativo, funcional o decorativo-funcional—, una pieza gráfica, una campaña de distribución de alimentos, un audiovisual, etcétera.

En el momento en que se decide crear una película, se ponen en juego las diferentes tareas que implican hacerla llegar a su fin. Algunas son de tipo organizativo, otras administrativas; están las que implican una preparación técnica y las claramente estéticas.

No se debe olvidar que este tipo de proyectos está atravesado por una fuerte cuestión comunicacional. Es decir, en la mayoría de las películas existe una clara intención de transmitir una idea. Se construye un mensaje con las herramientas específicas del lenguaje audiovisual, normalmente teniendo en cuenta a un destinatario.

El diseño sonoro consiste en: programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar la construcción de determinados armados sonoros, en función de obtener la banda de sonido de una película. Esta banda sonora tiene como

objetivos principales: comunicar una idea, hacer verosímil un espacio virtual, transmitir una sensación y aportar a la poética autoral del film. Tal elaboración implica también la selección y coordinación de la gente que la llevará a cabo, así como la programación y organización de los tiempos en que se realizará, en función de un presupuesto y un periodo acordado con los responsables de concretar el proyecto, es decir, *producción* y *dirección*.

La mayoría de las teorías cinematográficas coincide en que existe un espacio filmico en donde se desarrollarán las acciones que llevan adelante la narración. Este está conformado por lo presente dentro del cuadro y por lo sugerido fuera de él. El espectador actual tiene incorporado este espacio virtual —aquello que no se ve— a ese espacio de narración. Pero al ser virtual, necesita ser actualizado. Necesita elementos audiovisuales que den cuenta de él. Estos elementos son la iluminación, la actuación y el sonido.

También es preciso señalar que la historia transcurre en un espacio acústico audiovisual. Este contiene una zona denominada *diegética* que coexiste con los personajes y, por lo tanto, los atraviesa y los afecta —supuestamente de la misma manera en que el sonido nos afecta a los espectadores en lo cotidiano—; y otra zona llamada *incidental*, que está por fuera del universo construido para los personajes, pero es parte importante de la obra y se utiliza directamente para generar algo sobre el espectador. Este espacio acústico es soporte de lo que aparece en campo y fuera de él, con lo cual, tendrá cierta atadura a las fuentes visibles en escena y gran libertad rítmica, temporal y espacial cuando no esté ligada a ellas.

La banda sonora está compuesta por cuatro cadenas de lenguajes: las voces, los ambientes, los efectos y la música. Todas ellas son portadoras de un sentido básico y potenciales espacios para generar capas de significación que vayan

más allá de lo denotativo. Comunicar las ideas, de manera obvia, implica cierta subestimación al espectador o manifiesta la inseguridad de llegar a destino con el mensaje. Algunas películas optan por poner un texto sobrepuesto anunciando que la historia ha dado un salto hacia atrás en el tiempo, otras prefieren sugerir este cambio desde la *música* que esté escuchando el personaje, desde el *vestuario* —en relación a la escena anterior— o desde los objetos de *utilería* que lo rodean. Mientras menos codificado esté el mensaje, más participación tendrá la percepción del espectador.

Pensar en el sonido de la película, ya no desde lo concreto que afecta a la grabación del directo o desde lo funcional en el sentido de que la banda sea eficaz como soporte sonoro temporal de lo que muestra la imagen, implica preguntarnos qué queremos transmitir. Al igual que con el uso de cualquiera de los demás elementos narrativos, habrá que preguntarse qué aporte puede tener la banda al contar la historia.

Hoy es casi impensable un cine sin la pareja imagen-sonido, pero se sabe que la historia no siempre fue así y, en los comienzos, sonido era música. Quizás por ese motivo, muchas veces, lo musical funciona casi como un código que se fue instaurando por la asociación reiterada a determinados escenarios. Así, esta cadena de lenguaje logra ubicar rápidamente al espectador en el estado deseado: alegría, tristeza, vertiginosidad, lentitud, etcétera. De la misma forma en que, por asociación, algunas músicas establecen un lugar en el tiempo —histórico— o en el mundo —geográfico—.

Todo lo cercano al código en determinado momento se vuelve un lugar común —para bien o para mal—, y esto, muchas veces es percibido por el espectador actual como una obvia manipulación del realizador. Evidentemente, esto ha sido observado por algunos directores, quienes han disminuido el porcentaje de músicas incidentales, recurriendo a

una manipulación un poco menos evidente, en manos de los ambientes y atmósferas de la banda sonora.

Hay que señalar que el uso de músicas diegéticas, es decir, pertenecientes al espacio acústico que los personajes escuchan, brindan información sobre estos, ya que las personas eligen una determinada música por cuestiones de toda índole, pero la mayoría están vinculadas a la ideología propia, a la experiencia personal. En este sentido, una música va a establecer asociaciones sobre quien la escuche en escena, que indican cierto estatus y pertenencia a un determinado grupo social, conductas o tendencias psicológicas —depresión, alegría, nostalgia, sensualidad—, nivel de compromiso con lo que elije escuchar, entre otras cosas.

El cine es un arte mimético al cual le resulta muy difícil —quizás no lo sea tanto en un cine experimental o no narrativo— alejarse demasiado de los signos que construyen el mundo que nos rodea. Por esto mismo, es lógico pensar que nos acerquemos al sonido empezando por escuchar el entorno. Sería sumamente complejo intentar representar el universo sonoro de una película si no se toma conciencia de cómo varían los eventos de sonido según cómo y dónde suenan; o si se ignora cómo impactan en el oyente en relación a su capacidad sensorial y percepción psicológica.

Es lógico que, al construir la banda sonora, uno se proponga dar cuenta del realismo que ciertas escenas requieren. De todas formas, no se debería confundir la estética realista con realidad. Los ambientes y efectos que acompañan a la imagen, en gran parte, suelen ser grabados en instancias posteriores —a veces un año más tarde— y en espacios diferentes a las locaciones que aparecen en escena; con lo cual, siempre existe una manipulación, por lo menos para que simplemente suene mejor o para que expresen lo que se quiere contar. El realizador no puede ignorar que aún el armado más realista es siempre una construcción de

la realidad y que esta es funcional a una poética propia de cada película y de cada director y que, por otro lado, debe aportar a lo narrativo o, en el peor de los casos, no ser un obstáculo para la inteligibilidad de las voces.

Pero el sonido también es una poderosa herramienta cuando se lo desvincula de una fuente concreta. La forma en que el sonido puede mutar de lo reconocible a lo abstracto, de sugerir figuras borrosas, de incorporarse a elementos realistas magnificando su presencia, permite generar ambigüedad. La falta de un referente pone al escucha ante una experiencia inusual y esto genera cierta inestabilidad. Nuestra mente tiende a generar correspondencias lógicas entre lo que se escucha y la fuente que lo debería generar; cuando esta operación inconsciente no se concreta, surgen interrogantes y el escucha entra en un estado de alerta o tensión. Esta pérdida de representación del sonido enrarece las situaciones cotidianas y permite manipular al espectador que, sin ser necesariamente consciente, es envuelto en un espacio siniestro. Siniestro en el sentido freudiano, como sinónimo de “ominoso”. Es decir, aquello que en determinado momento deja de ser familiar y se nos presenta atemorizante. Siniestro es que un padre persiga a su hijo en un laberinto congelado con un hacha en la mano.

El maestro argentino, Carmelo Saitta, se refiere a estos sonidos sin referente, como sonidos “acusmáticos”¹ —pro-

1 El término “acusmático” fue utilizado por Pierre Schaeffer en su libro *El tratado de los objetos musicales* (1966), para referirse a la escucha posible a partir de los sistemas de grabación que permitían analizar una y otra vez los sonidos, sin necesidad de contar con la presencia del músico o la fuente que lo generaba. Allí funcionaba la etimología de la palabra que se refiere a “lo que se escucha, pero no se ve”. Más tarde, el término es recuperado por Michel Chion, en *La Audiovisión*, para referirse al sonido “que se oye sin ver la causa originaria del sonido” o “que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (1990: 74). En ese caso, recordemos que Chion está analizando el espacio acústico cinematográfico. Saitta objeta la traslación directa del término al audiovisual y sostiene que, en él, todo sonido es grabado y por lo tanto “no se ven” las fuentes que los generan. En su artículo “Los sonidos acusmáticos: de lo oculto al extrañamiento” (2014: 136), sugiere que

poniendo un uso de este término diferente al que plantea Schaeffer o luego Chion—. El diseñador de sonido Walter Murch habla de sonidos metafóricos. Más allá de una definición totalizadora, cuando el sonido no marcha a la par de lo que se observa, deviene en un quiebre de los patrones lógicos y crea una sensación adicional, que no se espera de la redundancia necesaria en la estética realista. Autores como Quignard Pascal (*El odio a la música*) o David Tood (*Resonancia siniestra*) desarrollan un extenso viaje a través del horror que puede generar la escucha.

Hay diversas formas de producir estas atmósferas o efectos que no evocan una fuente en particular. Se puede partir de grabaciones de objetos, instrumentos o espacios reales y alterar los parámetros que permiten crear la asociación sonido-fuente mediante procesadores. También se logra modificando la posición del micrófono al captar el elemento sonoro o el ambiente real, así como interponiendo algún elemento que distorsione la llegada de la presión sonora a este. En algunos casos se reproducen y regraban sonidos en espacios con características acústicas especiales, como túneles, iglesias, silos, caños de agua, entre otros. Hay realizadores que utilizan instrumentos virtuales, generándolos a partir de síntesis —analógica o digital— como de bancos de sonidos propios o comprados a las muchas empresas que los ofrecen en el mercado.

Dependiendo del lugar que ocupe en el espacio acústico —al no estar incorporada a este—, la aparición de estas construcciones puede ser interpretada como música. En este caso se asociará al *scoring* incidental y actuará de

sería más interesante, para el uso en el diseño sonoro audiovisual, la vinculación con los aspectos sobre los que trabajaba Schaeffer al darle un soporte teórico a la creación de aquella “nueva música” llamada *concreta*, es decir el corrimiento del referente causal en los sonidos. El maestro argentino propone esta operación como una forma de generar extrañamiento o alerta en el espectador que no puede reconocer la fuente, al no haberse establecido una vinculación previa.

manera similar a como se comportan las obras contemporáneas que suelen carecer de estructuras reconocibles o melodías evidentes. Si se quiere añadir de manera más sutil, habrá que trabajarlas con las mismas consideraciones con las que se espacializan los efectos grabados durante la sonorización, es decir, modificando sus parámetros e incorporando los rebotes lógicos que se desprendan del punto de escucha definido para tal escena o hacer que convivan con los ambientes realistas, creando esa ambigüedad que hace que el espectador perciba que la escena se enrarece sin llegar a entender conscientemente por qué.

Concluyendo, el espacio acústico cinematográfico es una construcción vinculada, en gran medida, al espacio filmico, que a su vez comprende al campo y al fuera de campo. Por lo tanto, es cierto que gran parte de la creación de la banda sonora estará atada al sincronismo que demandan las acciones observables en la imagen. Sin embargo, el sonido puede ir mucho más allá de los límites de la pantalla y permite ampliar el espacio de la narración. Pero es elemental tener en cuenta las connotaciones que el sonido puede producir alterando el sentido de lo propuesto por la imagen. De esta manera, se puede modificar la materialidad, la percepción de tamaño o directamente atribuir un sonido a un objeto que no lo tiene, creando analogías evidentes o insinuadas.

Por último, el realizador cinematográfico —encarnado en la figura del director o del especialista en bandas sonoras— debe asimilar profundamente cuáles son los alcances psicológicos que los armados sonoros tienen sobre el espectador y cómo este es afectado por construcciones que no respondan necesariamente a lo que la lógica dice que debería sonar en la escena de una película. En el análisis de obras existentes se puede observar cómo se recurre a fuentes sonoras que producen determinadas emociones en la mayoría de las personas, se agregan objetos o instrumentos que

se relacionan con un pasado idealizado como la infancia, o se superponen escenarios visuales con armados sonoros que se vinculan a otros estados no f

Desaprovechar los beneficios que aporta a una película una banda sonora pensada y correctamente concretada, puede conducir a obras desequilibradas y con poco vuelo, en donde gran parte de lo que se quiere decir deviene en textos —diálogos o monólogos— pretenciosos, muchas veces inverosímiles, en el universo de determinados personajes.

Bibliografía

Chion, M. (1990). *La audiovisión*. Buenos Aires, Paidós.

Murch, W. (2000). *Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente*. En línea: <<http://filmsound.org/murch/estirando.htm>>.

Quignard, P. (2012 [1996]). *El odio a la música*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Saitta, C. (2014). *Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*. México, CMMAS. En línea: <www.cmmas.org/librosaitta>.

Schaeffer, P. (1988 [1966]). *El tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza.

Tood, D. (2013 [2010]). *Resonancia Siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires, Caja Negra.

Capítulo 11

El sonido ambiente en la inscripción cinematográfica contemporánea

Gabriel Martinho

Esto suena antropológico

Entre el lenguaje artístico y el científico, el cine no-ficcional ha sido permeado por intervenciones filosóficas, históricas y sociales. Marc Henri Piault afirma, en su libro *Antropología y cine* (2002), que durante los procesos exploratorios, a fines del siglo XIX:

La etnografía iniciada por Franz Boas, que hizo del trabajo [...] una observación dinámica y totalizadora, el paso “sobre el terreno” y, por lo tanto, la experimentación, convertía al cine y la etnografía en hermanos gemelos... (Piault, 2002: 18)

A pesar de muchas variantes posibles, nacía un método científico de investigación social, que desde entonces sería bastante influyente en la producción documental, como manera de revelar un objeto de conocimiento cultural a través del cine.

Arlindo Machado, estudioso del cruce entre arte y tecnología, presentó una charla sobre la producción documental contemporánea, *O filme-ensaio* (2003), en el XXVI Congreso Brasileiro de Ciências da Comunicação en Belo Horizonte, Minas Gerais. Hace mucho, ha recalcado la idea de que estos films, que han surgido más precisamente desde los años 80 del pasado siglo, han elaborado una forma de pensamiento audiovisual, una vez que

investigan el potencial analítico de los medios audiovisuales, o sea, las estrategias de análisis no-lingüístico que permiten al cine y a los medios conexos superar la característica literaria y la escopofobia de la antropología clásica y, por extensión, de todo pensamiento académico. (Machado, 2003: 2)

Actualmente, ya no habría más lugar a la ingenuidad con la cual se apunta la objetividad positivista de los discursos dominantes, ni tampoco a un purismo formal de un posible género documental. Las estructuras consolidadas en estos films estuvieron presentes en toda una generación clásica, que de pronto se ha incorporado al formato televisivo (como los documentales institucionales de BBC o National Geographic, por ejemplo). Allí se presenta una mera exposición sobre la observación, bajo la ilusión de espejar la realidad en la mínima intervención, y sobre todo con prejuicios culturales e ideológicos camuflados en la elaboración de un discurso didáctico. Machado se interesa por ampliar las posibilidades de la hibridez entre medios y narrativas, “el modo como la imagen y el sonido codifican lo visible, construyen una visión del mundo, a veces a pesar de la voluntad del realizador” (2003: 3). Parece que la puesta en escena documental, en fin, se ha permitido la posibilidad de expresión

disruptiva —o transversal— de referencias informativas e historiográficas.

Antonio Weinrichter, en *Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo* (2007), también ha reflexionado sobre el film-ensayo como una forma filmica del documental contemporáneo. Rescata la idea de Catherine Russell sobre *etnografía experimental*, desarrollada en el libro *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (1999). Russell la reconoce como parte de un proceso poscolonizador estético y cultural, tal como propuestas audiovisuales críticas respecto a los sistemas de representación mediática. El film-ensayo, por lo tanto, estaría involucrado con prácticas creativas de investigación y realización documental, retroalimentando innovación formal y observación social, en vez de segmentarlas.

Tal cual el género documental, no sería posible definir fácilmente la identidad del film-ensayo, pero sí quizá sus intenciones. La libertad formal en su estructura —históricamente vinculada a un ímpetu vanguardista— ha incorporado marcas personales y sentidos estéticos auténticos, pero, a la vez, ha mantenido ciertos lazos con las raíces argumentativas que subyacen al proyecto documental tradicional. La era de los soportes de video analógico y digital también le han abarcado cierta ruptura en la enunciación narrativa y perceptiva. Aún así, con un discurso más reflexivo y experimental, ha buscado provocar formas alternativas de conocimiento elaborando “una tesis polémica (...), la describe en función, respectivamente, de una dinámica formal, una forma histórica, y un horizonte estético” (Weinrichter, 2007: 23). De esta manera, sin duda que uno es la derivación del otro en medidas laxas del tiempo, pero han surgido propuestas actuales cuya argumentación apunta hacia un sistema cognitivo humano inteligible: cultural, político y afectivo.

No hemos callado

En este proceso puesto en marcha es importante destacar que la estructura sonora fílmica ha contribuido activamente como el vector de la argumentación documental. A su vez, la idea de argumento está centrada en lo que suena legible, o cognoscible. Es posible que por este motivo se haya establecido un eje sonoro fonocéntrico en los paisajes de la memoria. Bill Nichols en *Introduction to documentary* lo reitera:

Para el cineasta, el crear confianza, hacer que suspendamos la duda o la incredulidad, generando una *impresión* de realidad, y por tanto veracidad, corresponde a las prioridades de la retórica más que a los requerimientos de la ciencia. (2001: 86)

Esta credibilidad se dió por su capacidad de organización sobre los materiales, de síntesis sobre el objeto, y en fin, por su poder de persuasión en la narración sobre el *mundo histórico*. A este narrador sobrio y soberano, Paul Rotha en *Documentary Film* (1936), ya se había referido positivamente como la omnisciente “voz de Dios”.

Una vez que el modelo argumentativo haya constituido las bases de este discurso fílmico, Weinrichter nos hace una breve comparación del uso hegemónico de la voz, en el documental clásico y en el film-ensayo:

Está por un lado la lengua paterna: es el lenguaje del poder social (y académico), el discurso histórico, público, oficial [...] una distancia entre el yo y el objeto o el Otro. [...] Finalmente habría una tercera lengua [...] en la que se fundirían el discurso público y la experiencia privada, capaz de argumentar sin autoritaris-

mo pero sin reducirse al ámbito doméstico [...] de la propia ensayística. (2007: 29)

Se nota que el autor justifica el valor afectivo impreso en la relectura de los registros, en gran parte, por una cuestión de tono de voz.

Pero, si bien el documental es verbocéntrico, la investigación social ha contribuido con herramientas creativas de estudio sonoro de campo. El caso paradigmático sucedió cuando el antropólogo Jean Rouch, tras la llegada de los soportes portátiles y de la posibilidad de grabar el sonido directo, filmó *Yo, un negro* (1958). Junto con la *antropología compartida* surgía el *cinema vérité*. Por primera vez, los sujetos involucrados —es decir, el *otro*, el objeto filmico— participarían activamente del proceso de investigación de los cuales ellos mismos fuesen el objeto de análisis. En este caso, se volverían personajes documentales que, en fin, formularían una fábula sobre sí mismos. Al argumento le fue agregada su *imaginación*, en términos de Appadurai (1990) —manifestación de rasgos lingüísticos verbales y no verbales, auténticos y reterritorializados—, sobre todo en la interpretación de los materiales de registro. Rouch evocó las voces de dos jóvenes africanos de Treichville para narrar las imágenes filmadas de sus propios cotidianos —sea en su desafío diario por un trabajo, o bien como en su tiempo libre—. La manera como cuentan sus propias anécdotas —no solamente lo *que se ve* pero *cómo se lee*, lo que sienten, perciben y expresan—, provoca una catarsis de autoproyección social. De este modo, la *antropología compartida* ha ofrecido una expansión en la comprensión de un *otro* cultural, a través del lenguaje audiovisual. Esta importante actuación reinventiva en los sistemas de representación del cine documental fue un gesto simple pero radical de romperle la barrera semántica del acento eurocéntrico, de pasarle

la palabra, y luego la argumentación, al *otro*. La investigación sonora y el tratamiento final de la escritura del sonido, en este sentido, se han restringido a la inteligibilidad de la oralidad.

Michel Chion en *La voz en el cine* (2004) admite el *vococentrismo* en el cine, como los sonidos que rodean las voces, “no hay sonido en los que se incluye, entre otros, la voz humana; hay voces y todo lo demás. [...] la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene” (Chion, 2004: 17-18). David Le Breton en *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (2009), reconoce en la voz un factor de reverberación histórica: “El sonido es la propia materia del lenguaje, la voz es un acompañamiento incansable de la existencia, es el zumbido cuya sobreabundancia asegura la plena inserción en el seno de la trama social” (Breton, 2009: 100).

Al final, de hecho los documentalistas han preferido hablar más que callar. Quizá sea una posible explicación sobre una dificultad generalizada de compartir la escucha en la observación sonora del ambiente.

Ambientes de la escucha

Según Breton (2009: 104):

El oído es el sentido de la interioridad; parece llevar al mundo al centro de sí mismo, mientras que la vista a la inversa, lo aleja de ese centro (...) el oído se mantiene sin defensas ante la intrusión de penosa sonoridad proveniente del exterior.

La elaboración del *sonido ambiente* en el documental contemporáneo ha sido fundamental para imprimir aspectos

de la textura acústica de la *diégesis* del *espacio sonoro* narrado, además de identificar determinados comportamientos (dinámicas y ritmos) del orden social y sus atmósferas emocionales, en el estudio sobre el territorio. Expande lo informativo a otras dimensiones a ser reveladas sobre la esfera de lo público y lo personal: los límites geográficos de la escucha; la vibración sonora como representación del aspecto afectivo de un lugar (una esquina, un bosque...); la alteración del funcionamiento social, a partir de la interferencia sonora (una obra, un trueno...). Este abordaje sin duda ha dislocado el fonocentrismo de la observación sonora, y aun ha permitido igualmente acceder a un saber por medio del discurso documental. Breton reitera: “el oído es un sentido eminentemente social” (2009: 106).

Una vez más las metodologías cualitativas de investigación social han proporcionado la posibilidad de ampliar el ámbito del lenguaje audiovisual. Me refiero al hecho de que los experimentos alrededor de esta cuestión han sucedido más en otros campos como por ejemplo de la música, la geografía y la antropología. Como afirma Carlos Fortuna en *La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos*:

El sonido mantiene, por sí mismo, una relación con el movimiento (...) propagándose en el espacio (...). Es esta intimidad (...) lo que concede a la Geografía, en tanto Ciencia Social, un mayor grado de sensibilidad frente a las sonoridades sociales. (...) oye, o puede oír, el pulso de la ciudad, y de ahí obtener conclusiones relativas tanto a su modo de organización funcional como a su orden estético. (2009: 44)

Este cambio de eje sonoro es bastante tímido con relación a la producción documental contemporánea, aun cuando

sea posible notar una mayor busca de realización en dirección al sonido ambiente en los últimos quince años (sobre todo en Brasil).

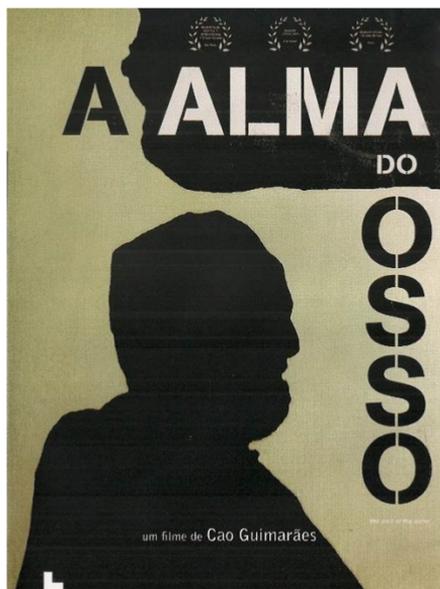


Imagen 31. Póster de *A alma do osso* (Cao Guimaraes).

En el cine *mainstream*, el sonido ambiente es totalmente elaborado por el *diseño sonoro*, a partir de la mezcla de sonidos generados en estudio o en situaciones aisladas de la película, una práctica profundizada por Walter Murch. Es decir que el diseñador realiza un tratamiento expresivo en la organización de los elementos de la banda de sonido —voz, música, ruidos y efectos (y silencio)— para provocar cierto flujo sonoro (y visual) entre los materiales en la posproducción. Como bien define Samuel Larson en *Pensar el sonido* (2010: 143):

A veces un solo ambiente registrado tal cual de manera natural contiene todos los elementos que necesitamos para una secuencia de una película, pero muchas veces el ambiente es resultado (...) construido por varios sonidos diferentes (...) pueden ser de diseño, es decir, elaborados a partir de sonidos sintetizados procesados digitalmente.

En el documental, salvo la grabación de la voz del narrador, se ha mantenido una relación estrecha con el *sonido directo*, o sea, registrado “en vivo”, en el momento de la filmación, o incluso en sincronía con la imagen. Recalca el valor documental de los registros. En el film-ensayo la mezcla entre sonido directo y sonido grabado es recurrente, ya que asume cierto nivel de subjetividad heredado de las generaciones de video experimental y videoarte.

En este sentido, es importante comprender una limitación técnica, que acompaña la lógica fonocentrista dominante. Sea adentro o fuera del estudio, los micrófonos dinámicos y condensadores —cada cual con su sensibilidad y funcionamiento específicos— han sido desarrollados para captar frecuencias cercanas a las de la voz humana. Además, el avance tecnológico de los sistemas de registro y reproducción de sonido ha evolucionado lentamente a lo largo del siglo. Desde el invento del fonógrafo, en 1877 —que le permitía por primera vez que se pudiera reproducir un sonido sin la presencia de sus fuentes emisora (como el caso de una orquesta, por ejemplo)— hasta la popularización del registro óptico del sonido (en el celuloide), llevó casi cincuenta años. Luego en veinte años el sonido magnético con el Nagra, alrededor de 1950, y las grabadoras digitales a mediados de los años noventa. Finalmente, solamente desde los sistemas de reproducción Dolby en las salas de cine que se ha permitido escuchar bien espacialmente.

El primer intento en desviarse mínimamente de la soberanía de la voz sobre los otros elementos del espectro sonoro en el documental, fue cuando aun no existía el término del género con el músico y cineasta Dziga Vertov en *Entusiasmo, sinfonía del Donbass* (1930-1931), a través de un sistema sonoro similar al Vitaphone (*Shorin system*). Un experimento filmico con el sonido directo, osado para el momento de precariedad técnica. Construyó, junto a los *kinokis* (investigadores-obreros audiovisuales) una cacofonía de capas provocando una impresión vibrante del periodo de revolución soviética, a través de la asociación inventiva y reflexiva entre los sonidos urbanos —como la iglesia, la fábrica, los aviones, las protestas, etcétera—. El cine-antena de Vertov ha sido marginalizado posteriormente por Stalin, ya que su proyecto audiovisual se presentaba estéticamente ininteligible y políticamente amenazador.

Solamente a partir de los años sesenta, a partir del surgimiento del *Direct Cinema* (en los Estados Unidos) y del *Cinéma Vérité* (en Francia), efectivamente los realizadores han agregado a la observación de campo, y consecuentemente a la filmación, la importancia de hacer reconocible los territorios sonoros filmados y sus imágenes. Ya he apuntado el giro provocado por Rouch, pero allí a través de la incorporación de la voz del *otro*. En el caso de Frederick Wiseman, el director-sonidista precursor del movimiento norteamericano, adopta la observación sonora como conductora de los eventos filmados. La cámara sigue el micrófono, y no al revés. Ha lanzado una manera de informar acerca del ambiente de las instituciones, conectando fluidamente sus espacios sonoros internos, como en *Titicut Follies* (1967) cuando traslada del silencio opresor de la celda del hospicio a la banda del jardín en frente, con sutileza y perspicacia. Nos ha revelado estas atmosferas escondidas en las relaciones de poder (explícitas e implícitas) como “una

mosca en la pared” (Nichols, 1991), o como un murciélago en los rincones. Similarmente, en la película *En construcción* (2001) de José Luís Guerín, es posible escuchar la transformación del antiguo barrio Raval de Barcelona, a través de un trabajo fino de captación del sonido ambiente, conectando bien los micro y macro territorios sonoros entre obras y murmullos del pasado y del presente. La búsqueda metodológica y estética, en este estilo filmico, por precisamente no intervenir al máximo en la puesta en escena, hace que no ocurra interpelación directa durante el rodaje. Nichols (1991) lo acentúa: “estos tipos de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes” (1991: 73). Es decir que las voces notoriamente han rebajado su protagonismo en dispersión con otras melodías, ritmos y resonancias posibles a nuestros oídos.

Es factible, entonces, que la relación entre la llegada de los soportes de registros portátiles y la alteración de los mecanismos de observación científica no sea casual. De hecho, han empezado a expandir dialécticamente sus perspectivas epistemológicas, y generar nuevos paradigmas, a partir de una “iluminación mutua” (Russell, 1999). La escucha ha pasado a adquirir destaque en la investigación audiovisual y, por consecuencia, ha sustituido la voz por el sonido ambiente en la puesta en escena documental. Evidentemente el cambio no ha sucedido de forma instantánea, y aún permanece en expansión, pero allí ya quedaba claro que el modelo dominante de abordaje fílmica distante del objeto pareciera querer atenuar los incómodos de un real desconocido, afectivamente restringido.

En el seguimiento presento un breve análisis sobre fragmentos de *Alma do osso* (2004) de Cao Guimarães, un

fotógrafo, cineasta y artista plástico. La intención es pensar de qué manera las estrategias y el tratamiento de la puesta en escena elucidan a esta discusión planteada. Por un lado el film-ensayo como un lenguaje maduro del documental transversal a la etnografía experimental, y por otro el papel del eje sonoro como conductor de la naturaleza de su discurso producido. En otras palabras, hacer un primer acercamiento a las posibilidades del uso de la herramienta sonora en el film-ensayo contemporáneo para producir un conocimiento sensible de la cultura.



Imagen 32. Detalle de *A alma do osso*.

La audición participante

Henri Lefebvre, en *Elementos del ritmoanálisis* (1992), realiza un estudio peculiar sobre el funcionamiento social a través de una interpretación científica del ritmo. Sería algo

inseparable de la comprensión del tiempo, en particular reiteración. Se encontraría en las dinámicas de los pueblos y ciudades, en la vida urbana y el movimiento a través del espacio. Igualmente, en la colisión de las escalas de tiempo biológico, naturales y sociales, los ritmos de nuestro cuerpo y de la sociedad, el análisis de los ritmos ofrecería una percepción privilegiada sobre la cuestión de la vida cotidiana. En esta perspectiva de estudio científico —abstracto y concreto a la vez— podemos identificar el film-ensayo de los últimos años como una búsqueda similar a través del audiovisual. De hecho, ha explorado sus herramientas metodológicas y estéticas, sobre todo a través del sonido ambiente, para producir un conocimiento sensible, a partir de una reflexión crítica de las rítmicas sociales de determinados territorios. Como bien apunta Barthes en *A escuta, o óbvio e o obtuso* (1982: 217-219):

Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar es un acto psicológico (...) Es, sin duda, a partir de esta noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, organizado, doméstico), que mejor comprendemos la función de la escucha (...) como el espacio de seguridad.

De antemano, para proseguir con el análisis de la puesta en escena, me parece importante introducir el concepto de *paisaje sonoro*, desarrollado por Murray Schafer en *La afinación del mundo* (1977), “un ambiente sonoro multifacético que envuelve a los diferentes sujetos receptores”. Esto fue posible, pues se había iniciado anteriormente con los profundos estudios sobre la escucha de Pierre Schaeffer —inventor de la noción de *música concreta*—, que se le incorporaría a las herramientas cualitativas de investigación (sonora) de campo. El investigador Igor Reyner añade en el artículo *A escuta em Pierre Schaeffer: uma perversão poética* (2012: 98): “Esta

investigación de la subjetividad de la escucha no se debe restringir a la escucha de solamente un sujeto, más bien articularse a los demás sujetos y escuchas (...). Más específicamente, el campo de Schaeffer es el espacio intersubjetivo”.

De este modo, la *observación participante* se ha renovado en el epicentro de esta frontera flexible entre antropología y cine. El avance sobre el modelo científico clásico de la *observación directa* —de la mera descripción fenotípica y del carácter primario de la interpretación de los registros—, ha adoptado prácticas reflexivas de *observación diferida* —con interferencias explícitas del investigador durante el proceso de análisis de las actividades, y sobre todo los tiempos muertos—. En un tercer momento, en la observación filmica, nuevos elementos son agregados a la memoria, lo que ha provocado un salto en la intención etnográfica contemporánea de desarmarse de la propia *cosmovisión* (centros de conciencia cognitiva propios de cada especie en determinada cultura). Así, el gesto de callarse pasa a ser una etapa sensorial de sumersión en un ambiente sonoro extraño para volverlo familiar (y también al revés). Este viaje cosmológico ha dislocado los sistemas de interpretación, en un nuevo flujo de las acciones y reacciones al tiempo, por medio de la puesta en escena, siempre en la inminencia de romper la “cuarta pared” con el espectador, evocando a Bertolt Brecht.

Alma do Osso (2004) hace referencia clara a los estudios de la antropología clásica, como en Flaherty, en donde había cierta “tradicción naturalista romántica”, como bien elabora Paul Rotha (1936). La atmósfera rural pareciera representar un arquetipo *neorusoneano* del hombre primitivo solitario. El purismo de la vida lejana haría algo para enseñarnos cuál sería la efectiva lucha por la supervivencia en la antigua separación entre ser humano y naturaleza, tensionada por los acontecimientos naturales y recursos disponibles. Cao Guimarães lo retoma para subvertir principalmente

desde la observación. Nosotros como espectadores compartimos una experiencia colectiva de escuchar casi una hora de apenas sonido ambiente, en la ausencia de voces y diálogos. Su observación participante nos invita a una *audi-ción participante*.

El minucioso trabajo de textura acústica da cuenta de este territorio nostálgico del campo en donde vive un eremita. Allí, la sonoridad de los objetos y de silbidos y balbuceos emitidos por la boca del señor adentro de una pequeña cueva rápidamente nos dimensiona los niveles de capas sonoras y nos describe un ambiente tranquilo y familiar, además de suscitar la humedad del amanecer. A pesar de sonidos bastante identificables, aun en el fuera del encuadre, es posible percibir un ruido sutil utilizado como colchón, que recalca la falsa sensación de pureza en el saudoso sonido ambiente del campo, y adelanta un fuera de campo que luego más adelante revelará que no se trata de un lugar tan aislado del todo. Sabemos que los quince minutos iniciales de preparación del café fueron montados y que probablemente le tardó más que eso, pero se imprime una sensación de un tiempo filmico parejo al tiempo real, como una secuencia larga compuesta por elipses sutiles, por momentos casi imperceptibles, resultando en un continuum sonoro preciso. Parece que va a tratar arriesgadamente el montaje transparente de Griffith con el montaje de flujos de sensación de Eisenstein.

La acción del señor Dominginhos, caminar por senderos del monte hasta la cumbre en búsqueda de horizontes, luz, viento y sonidos, es parte de la interferencia del director. Desde el principio, nos propone valorizar el tiempo muerto (libre) para interferirlo. De la banalidad de la vida cotidiana hacia lo performativo: cuando el eremita direcciona el brazo al viento con una lata vacía para capturar sonidos *acusmáticos* —que no se reconocen sus fuentes

emisoras— en donde aparentemente no hay nada de extraordinario para escuchar; o también cuando se sienta al sol, y el flujo del tiempo cambia “del oído al ojo” (Bazin, en Weinrichter 2007) a través de un montaje marcado —con tres cortes secos sobre el mismo eje—, y de sonidos internos de una escucha inventiva. Este cruce entre registro de sonido directo y la posproducción a modo creativo es propio del discurso ensayístico, para recalcar el encuentro de esta diferencia, es decir, no escuchamos la voz de Guimarães pero sentimos su presencia en su trabajo de campo. De esta manera, vamos participando de esta comunicación sonora no-verbal intersubjetiva que sucede entre el eremita y el cineasta. En este sentido, hay también una intención de explicitar una distancia entre los universos en viajes cósmicos a través de microclimas que los rodea en este ambiente rico de seres y ruidos desconocidos u olvidados.

Escuchamos la lluvia que viene y de pronto sintonizamos al ritmo que gotea, mientras que Dominginhos por momentos las recoge en pedazos de plástico para almacenarla. La atmósfera onírica estira su clímax hacia la puesta en escena de la fogata y guitarreadas disonantes de las cuales prácticamente escuchamos su reverberación, pues no se la ve bien por los efectos del humo en el aire. Cuando, en un lapso de tiempo, después de cuarenta y cinco minutos sin interacción verbal entre humanos, escuchamos la voz del señor que empieza a comunicarse con jóvenes estudiantes que surgen de repente, y parecen comprenderlo. El les cuenta la anécdota sobre el alma del hueso, a través de lo que Chion (1993) reconoce como “habla emanación”, es decir, indescifrable. El recurso que utiliza Guimarães para producir la extrañeza del momento es lo de mezclar imágenes y sonidos fuera de sincronía. Es decir, ya no se sabe la veracidad de lo que se narra, tal cual la Biblia, parece transmitir una enseñanza mitológica, en trance. Algo se rompe

en el transcurso sonoro, como un rayo de realidad fantástica que nos reubica territorialmente, pues lo dudamos de todo lo que hemos escuchado hasta entonces.

Súbitamente, todo lo que evitó mostrar el realizador a lo largo del enredo, su participación rompe los límites de la distancia corporal cuando el señor le insiste esquizofrénicamente que Guimarães toque en la bolsita donde está el dinero, que sea cómplice de sus poses. El cineasta sorprendido por el no-control de la puesta en situación se ríe —lo escuchamos— y vemos su mano entrar en el encuadre explicitando, cruzando los propios límites. No ha dejado el mínimo rastro de dudas de que ha sido un proceso participativo, intersubjetivo y consciente de ambas las partes —con toda la limitación que eso puede suponer—. Vemos los ojos del eremita asistiendo a los registros —se ve en pantalla y se escucha con auriculares—, pero apenas lo escuchamos en su emoción. Balbucea hacia dentro y llora hacia afuera. Al final, se vuelve notable la elección del proceso metodológico (con equipo híper reducido y soportes portátiles), como la posibilidad flexible de manejar con el lenguaje imaginativo en la posproducción, sin miedo de producir un conocimiento sensible de una experiencia *otra*, a través del cine documental.

Bibliografía

Appadurai, A. (1990). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1982 [1976]). *A escuta, o óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Chanan, M. (2007). *Politics of documentary*. Londres, British Film Institute.

Chion, M. (1993 [1990]). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y del sonido*. Barcelona, Paidós.

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

Comolli, J.-L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción y documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar.

Fortuna, C. (2009). La ciudad de los sonidos: Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, pp. 39-58. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas, UNICAMP.

La Ferla, J. y Lins, C. (2007). Tiempo y dispositivo en las películas de Cao Guimarães, en *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*. Buenos Aires, Nueva Librería.

Larson, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y a la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Benito Juárez, UNAM.

Lefebvre, H. (1992). *Elements of Rhythmanalysis*. Paris, Syllepse.

Machado, A. (2000). El film-ensayo; El fonógrafo visual, en La Ferla, J. (comp.), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas (Universidad de Buenos Aires).

Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

_____ (2001). *Introduction to documentary*. Indiana, University Press.

Piault, M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid, Cátedra.

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

Rotha, P. (1936). *Documentary film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres, Faber & Faber.

- Russell, C (1999). *Experimental ethnography*. Duke, Duke University Press.
- Saítta, C. (2005). *La banda sonora*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Schafer, M. (1977). *A afinção do mundo*. São Paulo, FEU.
- Schaffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris, Seuil.
- Simmel, G. (1981). *Sociologie et epistemologie*. París, PUF.
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z. Experiments in sound and electronic music in early 20th century Rusia*. London, Sound & Music - Koenig.
- Vertov, D. (2009). Instrucciones provisionales para los círculos de cine-ojo, en *Revista Documental. Para re-pensar en cine hoy*, año 2, núm. 2.
- Weinrichter, A (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, De Vista - Gobierno de Navarra.

Filmografía

- A alma do osso*. Cao Guimarães, 2004.
- En construcción*. Jose Luís Guerin, 2001.
- Enthuziasm*. Dziga Vertov, 1930-1931.
- Moi, un noir*. Jean Rouch, 1958.
- Titicut Follies*. Frederick Wiseman, 1967.

Los autores

Gloria Camarero Gómez

Doctora en Historia del Arte, licenciada en Derecho y profesora titular de Historia del Cine e Historia del Arte de la Universidad Carlos III de Madrid. Dirige el Máster en Gestión de la Industria Cinematográfica. Su actividad investigadora se centra en el estudio de los lenguajes visuales en relación con las artes plásticas, la arquitectura, el urbanismo y la imagen patrimonial. Entre sus publicaciones recientes destacan *La mirada que habla. Cine e ideologías* (Akal, 2002), *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* (J.C., 2008), *Pintores en el cine* (J.C., 2009) y *Vidas de Cine. El biopic como género cinematográfico* (T&B, 2011).

Jörg Türschmann

Catedrático de literatura y medios (español y francés). Director del Departamento de Romanística y del Centro para Estudios Canadienses de la Universidad de Viena. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura* (2016), con Matthias Hausmann, *Transnational Cinema in Europe* (2013), con Manuel Palacio, de *TV global* (2011) con Birgit Wagner y con Burkhard Pohl de *Mi-*

radas glocales (2007). Junto a Juan Carlos Ibáñez (Universidad Carlos III de Madrid), director del proyecto de cooperación científica (acción integrada España-Austria) "Las coproducciones audiovisuales en el entorno europeo: identidades y procesos de transnacionalización cultural" (2010-2011). Director de los proyectos de cooperación binacional "La coproducción transnacional en el campo audiovisual: identidades y procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo XXI" (2013-2015) y "La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura" (2015-2017), con el Grupo Art-Kiné del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Brígida M. Pastor

Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España. Ha sido profesora titular de la Universidad de Glasgow y recientemente ha sido nombrada Investigadora Honorífica de la Universidad de Gales-Swansea. En 1999 recibió un reconocimiento honorífico de la Cátedra de Estudios de Género, Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana. Es autora de varios libros, numerosos artículos y capítulos de libros. Su producción se encuentra en importantes publicaciones de reconocimiento internacional. Ha dirigido varios proyectos de investigación y es miembro de varios comités editoriales de reconocidas revistas científicas. Cabe destacar entre sus líneas de investigación la literatura española e hispanoamericana (siglos XIX-XX), con particular interés en la literatura femenina; historia cultural, con especial atención en Cuba; estudios de género y cine español y latinoamericano, y particularmente cine cubano.

Martín Sorbille

Ph.D. (Universidad de California, Los Ángeles). Profesor asociado de español. Miembro del Centro de Estudios de América Latina, del Centro de Estudios Europeos, Estudios de Literatura y Cultura Latinoamericana del siglo XIX y principios del XX. Estudios de cine español-americano, psicoanálisis, teoría literaria y crítica.

Jordi Macarro Fernández

Doctorando en la Universidad de Granada en la sección Cine e Historia. Máster (DEA) de Historia del Arte (arte indio) en la Universitat Autònoma de Barcelona. Especiali-

zado en Arte Islámico en la Universidad de Granada. Historiador del arte y arqueólogo, ha colaborado con la Università degli Studii della Basilicata en diversas campañas arqueológicas, así como con el grupo de estudios de Cine e Historia de la Universidad de Granada. Colaborador de la revista de cine *Metakinema*, donde se encarga de la sección dedicada al cine Bollywood. Ha formado parte del Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, así como del Departamento de Lenguas de la Université Paris XI Sud. En la actualidad es profesor de español en diversas facultades de universidades parisinas, labor que compagina con sus estudios de doctorado centrados en el análisis del rigor histórico del cine oriental frente al occidental.

Gabriel Gustavo Lewin

Licenciado en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad, tesis en curso. Docente-investigador del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integrante del Equipo de Investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance, Instituto de Ciencias Antropológicas (UBA). Capacitador del Instituto de la Unión Docentes Argentinos. Subsecretario de Extensión Universitaria y Secretario Académico (2009-2013) del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Aleksandra Jablonska Zaborowska

Doctora en Historia del Arte, profesora-investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado, entre otros, *Cristales de tiempo: pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas* (México, CONACYT/SEP/UPN, 2009) y, en coautoría con Juan Felipe Leal, *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921* (México, Juan Pablos/Voyeur, 2014).

Andrea Molfetta

Escritora e investigadora graduada en Fotografía en la Escuela de Avellaneda de Arte Fotográfico (1986) y Teoría del Arte (Universidad de Buenos Aires, 1992), un título de maestría en Multimedia en la Unicamp (CAPES, 1998) y doctorado en Ciencias de la Comunicación de la USP (FAPESP, 2002). Entre 2004 y 2005 fue profesora e

investigadora visitante en el Laboratorio Educativo vídeo NUTES/UFRJ. En 2006 llevó a cabo una estancia de investigación en el extranjero (FAPESP), de la Universidad de Buenos Aires, donde fue profesora de cursos y conferencias, así como graduada en Diseño de la Universidad de Palermo. En 2007 completa el post-doctorado USP/FAPESP con la obra *El documental performativo en el Cono Sur*, bajo la supervisión de Ismail Xavier. En la actualidad es investigadora del Centro de Investigación en Cine Documental (CEPECIDOC/UNICAMP), y es presidente fundadora y actual de la Sociedad Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales (AECA). Actualmente se desempeña como investigadora del CONICET en la sección de Antropología Social (UBA).

Yennyfer Téllez Marín

Licenciada en Psicología de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia), maestranda en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Máster en Comunicación Audiovisual por la Universidad Católica Argentina. Profesora de la Universidad de San Andrés. Investigadora del grupo Art-Kine (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA). Coordinadora de Estudios Latinoamericanos del Primer Congreso Internacional de Estética del Cine: Estéticas Transnacionales en el Cine Contemporáneo. Consultora docente de enseñanza media y superior. Realizadora audiovisual, ensayista y autora de publicaciones sobre arte, cine y nuevas tecnologías.

Carla Cortéz Cid

Licenciada en Educación en castellano por la Universidad de Santiago de Chile, maestranda en estudios de cine y teatro latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente, miembro del colectivo audiovisual Mansa Ballena y productora de EnManada Producciones.

Carlos Silva Urtisa

Cineasta profesional por el Instituto Profesional de Arte y Comunicación ARCOS de Santiago de Chile, realizador independiente y director audiovisual de EnManada Producciones.

María Rosa Olivera-Williams

Profesora catedrática de Literatura Latinoamericana en la University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana, Estados Unidos. Es la autora de *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur* (2013), *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández: respuesta estética y condicionamiento social* (1986), co-editora con Mabel Moraña de *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina* (2005), y en el momento de esta publicación está completando *The Rhythms of Modernization: Tango, Ruin, and Historical Memory in the Río de la Plata Countries*, proyecto de libro que recibió un premio de investigación J. William Fulbright Research Award (2011-2012). Asimismo ha publicado un corpus importante de artículos en las principales revistas especializadas de los Estados Unidos, América Latina y Europa.

Alejandro Seba

Diseñador de Imagen y Sonido (Universidad de Buenos Aires) y profesor titular en Sonido I y II, Lenguaje Sonoro, Lenguaje Audiovisual, Tecnología II y Evolución de los Estilos Musicales, en carreras de formación audiovisual en la UBA, UNLP, ENERC, UNPA y CIC. Ha realizado más de treinta largometrajes en el área de sonido. Es investigador y, actualmente, doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano (Universidad Nacional de La Plata), desarrollando su tesis.

Gabriel Martinho

Graduado en Comunicación Social con especialización en audiovisual por las Facultades Integradas Hélio Alonso (FACHA) de Rio de Janeiro, actualmente cursando la Maestría en Cine Documental por la Universidad del Cine (FUC). Trabajó como editor de imagen y sonido, y ha participado de distintos ámbitos del audiovisual: programador en la Radio Interferencia del Rio de Janeiro; integrante del equipo técnico en el DocTV para la TV Brasil; jurado en la categoría "corto documental" en el Festival Internacional CILECT; expositor en el Primer Congreso Internacional de Estéticas del Cine de la Universidad de Buenos Aires, y profesor del curso "Estratégias da memória: rastros y registros documentais", en la Fundação Cultural do Pará (FCP), en Belém do Pará.

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de noviembre de 2018 en los talleres gráficos
de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Puan 480, CABA.