

Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Udo Jacobsen
Felipe Briceño
Claudio Salinas
Eduardo Santa Cruz
Hans Stange
Daniela Gillone
Edgar Doll
Anna Karinne Ballalai
Ignacio del Valle
Carolina Amaral
Luis Omar Dufuur
Ximena Vergara
Luis Valenzuela
Luís Villaça
Florencia Varela
Laura Rocha
Paola Lagos
Sergio Navarro
Roberto Revco
Roque González
Patricia Méndez
Lucía Rud

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Udo Jacobsen

Felipe Briceño

Claudio Salinas

Eduardo Santa Cruz

Hans Stange

Daniela Gillone

Edgar Doll

Anna Karinne Ballalai

Ignacio del Valle

Carolina Amaral

Luis Omar Dufuur

Ximena Vergara

Luis Valenzuela

Luís Villaça

Florencia Varela

Laura Rocha

Paola Lagos

Sergio Navarro

Roberto Reveco

Roque González

Patricia Méndez

Lucía Rud

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Villarroel Márquez, Mónica (Coordinadora)

Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano [texto impreso] / Patricia Méndez González; Lucía Rud Palleros; Roque González Galván; Sergio Navarro Mayorga; Paola Lagos Labbé; Ignacio Del Valle Dávila; Luis Valenzuela Prado; Anna Karinne Martins Ballalai; Luis Omar Dufuur Cañellas; Edgar Doll Castillo; Claudio Salinas Muñoz; Felipe Briceño Muñoz; Florencia Varela Gadea; María Laura Rocha Carminatti; Carolina Amaral de Aguiar; Udo Jacobsen Camus; Ana Daniela de Souza Gillone; Luis Martins Villaça; Ximena Andrea Vergara Versluys; Roberto Reveco Fissore; Mónica Villarroel Márquez; Eduardo Santa Cruz Achurra; Hans Stange Marcus. — 1ª ed. — Santiago: LOM ediciones; 2015.

214 p.: 14x21,5 cm. (Colección Ciencias Humanas)

ISBN: 978-956-00-0584-7

1. Cine - Chile - Historia 2. Cine - América Latina - Historia

I. Título. II. Serie.

Dewey: 791.430983.-- cdd 21

Cutter: T781n

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**

Primera edición, 2015

ISBN: 978-956-00-0584-7

RPI: 251.220

© Cineteca Nacional de Chile, Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda

Fotografía de portada: Fotograma del filme *Largo viaje*, de Patricio Kaulen (1967).
Archivo Cineteca Nacional de Chile.

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.

Teléfono: (56-2) 26885273 | e-mail: lom@lom.cl | web: www.lom.cl

Cineteca Nacional de Chile. José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago.

Teléfono (56-2) 28989950 | e-mail: info@cinetecanacional.cl

web: www.cineteca-nacional.cl/

Nº EJEMPLARES: 1500

DISEÑO DE COLECCIÓN

Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano

Mónica Villarroel (coordinadora)

Udo Jacobsen
Felipe Briceño
Claudio Salinas
Eduardo Santa Cruz
Hans Stange
Daniela Gillone
Edgar Doll
Anna Karinne Ballalai
Ignacio del Valle
Carolina Amaral
Luis Omar Dufuur
Ximena Vergara
Luis Valenzuela
Luís Villaça
Florencia Varela
Laura Rocha
Paola Lagos
Sergio Navarro
Roberto Reveco
Roque González
Patricia Méndez
Lucía Rud



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Presentación.

El viaje o la travesía en el cine de nuestra Latinoamérica | 9

Ignacio Aliaga Riquelme

Introducción | 11

Estudios de cine en Latinoamérica: zonas de contacto y horizontes posibles

Mónica Villarroel Márquez

Travesía I: Transterritorialidades | 19

Alegorías en el cine latinoamericano.

Casos de retórica cinematográfica | 21

Udo Jacobsen Camus

La marginalidad urbana representada

en el cine latinoamericano posglobalización | 29

Felipe Briceño Muñoz

Propuestas teóricas para estudiar

el discurso histórico en el cine chileno de ficción | 41

Claudio Salinas Muñoz

Hans Stange Marcus

Eduardo Santa Cruz Achurra

Travesía II: Apuntes sobre lo popular | 49

As representações do popular e o realismo no cinema brasileiro

(as mediações no filme *Os Inquilinos*) | 51

Ana Daniela de Souza Gillone

Imágenes, tramas y representaciones

del sujeto obrero en algunos filmes chilenos | 63

Edgar Doll Castillo

Travesía III: Nuevas miradas a los sesenta y setenta | 73

El Archivo Rogério Sganzerla:

caminos de investigación y procesos de creación | 75

Anna Karinne Martins Ballalai

Revolución e Independencia: un estudio comparativo

de *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969) | 85

Ignacio Del Valle Dávila

El cine contra la tortura: la dictadura brasileña en

On vous parle du Brésil: torture (1969) y *No es hora de llorar* (1971) | 97

Carolina Amaral de Aguiar

La Cinemateca del Tercer Mundo
(entre la acción política y la memoria fílmica de lo social) | 107
Luis Dufuur Cañellas

Ficciones en el cine chileno universitario:
el caso de la Escuela de Artes de la Comunicación UC (1968-1978) | 117
Ximena Vergara Versluys

Travesía IV: Estética, formatos y géneros | 129

Ensayo general y simulacro.
Hacia una retórica del espectáculo en
El Chacal de Nahueltoro y *Tony Manero* | 131
Luis Valenzuela Prado

La trayectoria de la nostalgia: una propuesta
para el análisis del viaje cinematográfico de Patricio Guzmán | 139
Luis Martins Villaça

Incidencia de la narrativa autorreferencial
en la producción cinematográfica uruguaya actual | 149
Florencia Varela Gadea
María Laura Rocha

El Súper 8 mm como imagen intersticial en
Cartas visuales de Tiziana Panizza | 159
Paola Lagos Labbé

La condición fragmentada del sujeto posmoderno
y su impacto en el reciente cine chileno | 169
Sergio Navarro Mayorga

Travesía V: Industria audiovisual | 179

La construcción de estudios cinematográficos
en el Chile de los años cuarenta | 181
Roberto Reveco Fissore

Políticas públicas cinematográficas en América Latina | 191
Roque González Galván

Perspectivas de preservación patrimonial:
recuperación de algunas salas de cine en Buenos Aires | 201
Patricia Méndez González
Lucía Rud Palleros

Presentación.

El viaje o la travesía en el cine de nuestra Latinoamérica

Recorriendo las áridas pampas, los selváticos dominios o las heladas estepas y bosques, los habitantes del continente los vieron llegar con sus extraños aparatos, tratando de capturar los singulares movimientos de mujeres y hombres que, desafiando la pobreza y lo riguroso del paisaje, construían la vida. Quien pudiera trazar la travesía de nuestro cine de los comienzos, puede descubrir que el maravillarse fue un rasgo de uno y otro lado de la cámara, de los filmados y de los filmantes. Allí están los orgullosos onas en las imágenes de Tierra del Fuego, los eufóricos revolucionarios mexicanos, Corisco y Dadá en el nordeste brasileño, así como los rostros que nos miran desde cada época y diversos rincones de Latinoamérica.

Durante décadas, este rasgo esencial ha sido parte de las películas, reconocible tanto en los cineastas y productores que intentaron levantar una industria en nuestros países, de la mano del melodrama y de la comedia, como así también de quienes, años más tarde, quisieron cambiar la dura realidad del continente *«con una cámara en la mano y una idea en la cabeza»*.

Es quizás también el rasgo esencial de quienes hoy investigan en las películas que dan cuenta de nuestros pueblos y del propio cine que ha intentado expresarlos. Para que la travesía de unos y otros, de los filmados y los filmantes, y de los que lo estudian, no sufra de la intermitencia que ha sido frecuente en nuestros países, es necesario persistir a pesar de lo árido del camino.

Por ello saludamos a quienes confiaron en la Cineteca Nacional de Chile como convocante para estas ya cuatro versiones del Encuentro Internacional de Investigación sobre cine chileno y latinoamericano que hemos realizado. Revisitando las ponencias que se han dado a conocer en ellos, nos entusiasamos de cómo el Encuentro está aportando a

construir un vasto conjunto de experiencias, reflexiones y conocimiento de calidad sobre el cine del continente, con aristas diversas y fascinantes. Al mismo tiempo, nos satisface ser parte de la valorización creciente de la actividad de investigación acerca de nuestros cines.

Quienes conformamos el mundo del cine hemos vivido aspirando al reconocimiento del cine y el arte audiovisual como una manifestación de gran importancia en nuestra cultura. El resguardo de las obras como patrimonio de nuestros pueblos y naciones, la difusión de las nuevas producciones y el acceso de todos a nuestras películas, y la educación del cine en la escuela como un factor de la calidad de la educación, son objetivos cada vez más comunes. La labor de investigación sobre nuestras películas, sus realizadores, técnicos y artistas, y sobre sus procesos de creación, producción y circulación, es verdaderamente muy importante para que esas aspiraciones puedan llevarse a cabo.

En las páginas siguientes se despliegan las ponencias del IV Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano. Nuevas travesías para conocer más a nuestros cines. Aspiramos a seguir reuniéndonos en un V Encuentro con amigas y amigos de los países de América Latina, a compartir los estudios, descubrimientos y reflexiones que tornarán nuevamente fascinante nuestra cita. Y aspiramos también a continuar con esta labor editorial que difunde su trabajo y pone en común las ideas que los animan, así como la realidad cinematográfica que analizan.

IGNACIO ALIAGA RIQUELME
Director de la Cineteca Nacional

Introducción

Estudios de cine en Latinoamérica: zonas de contacto y horizontes posibles

La investigación sobre cine chileno y latinoamericano sugiere una trama de relaciones que permiten diversas articulaciones. *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* es una síntesis de los trabajos presentados en el IV Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano organizado por la Cineteca Nacional de Chile en abril de 2014, muchos de ellos en curso o recientemente concluidos. Fueron presentados 59 textos, de los cuales incluimos una selección que abre la discusión hacia derroteros definidos o, en algunos casos, vislumbrados como horizontes posibles de navegación en el campo de los estudios de cine.

Los ejes temáticos que escogimos en el libro anterior, *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, publicado en 2014, fueron identificados entre las preocupaciones de los investigadores (identidades y focos al sujeto; estéticas y tránsitos interdisciplinarios; patrimonio cinematográfico y cine de dictadura y posdictadura); y en esta ocasión damos continuidad al libro anterior, recogiendo algunas marcas que permiten encontrar otros puntos en común para el estudio del cine chileno y latinoamericano.

El primer eje que utilizamos esta vez es **Transterritorialidades**, situando aquí textos que indagan en distintas cinematografías del continente. Un segundo eje se titula **Apuntes sobre lo popular**; un tercero, **Nuevas miradas a los sesenta y setenta**; un cuarto eje, **Estéticas, formatos y géneros**; y un quinto, **Industria audiovisual**, siendo también una línea diacrónica que aborda desde los albores de los cuarenta hasta las políticas públicas actuales.

Aunque compartimos la idea de que la identidad latinoamericana no es una, sino múltiple y relacional, que está sujeta al plano de la historia y que es una cuestión de pasado, presente y futuro, nos preguntamos si en las cinematografías de estos países podemos distinguir algunos cauces

que permitan vislumbrar zonas de contacto para articular vínculos y colaboraciones futuras a partir de los hallazgos de nuestros investigadores.

La cuestión del sujeto como foco de interés, por ejemplo, en el primer libro de estas *Travesías* se orientó hacia los sujetos femeninos y hacia la infancia. Esta vez, se abre hacia el sujeto obrero y se conecta con la cultura popular, un tema que podría establecerse como eje común para el análisis de las cinematografías del continente.

Otros diálogos posibles se visualizan a partir de la exploración de figuras como la alegoría o como la marginalidad urbana, aunque también es pertinente abordar cuestiones teóricas que, aunque parezcan revisitadas, adquieren nuevo interés cuando se instalan en discusiones a partir del análisis de *corpus* específicos locales. Ello ocurre con algunas cuestiones estéticas o con reflexiones en torno a temas como el realismo o la relación entre el cine y la historia, no agotados si son abordados desde nuestras filmografías.

No obstante, nos parece que aún hay mucho que dialogar, escribir e investigar en materia de estudios comparados, aunque sabemos que hay significativos avances entre las cinematografías de Brasil y Argentina, México y Brasil, o en periodos emblemáticos como los del «Nuevo Cine Latinoamericano» o el denominado Tercer Cine, que sugieren nuevas miradas sobre temas que han dado cohesión a nuestros cines, y que hoy plantean desafíos como la valorización de los archivos o revisiones teóricas a partir de los contextos socio-históricos puestos en tensión con la representación cinematográfica, que adquiere estatus de documento.

Travesía I: Transterritorialidades

Si bien los trabajos podrían relacionarse desde el punto de vista teórico, o atendiendo al género analizado, proponemos aquí una lectura que busca miradas transdisciplinarias. Abrimos el libro con un texto que indaga en cinematografías de distintos territorios, buscando un eje común que sugiere la transversalidad.

«Alegorías en el cine latinoamericano. Casos de retórica cinematográfica», de Udo Jacobsen Camus (Chile), aborda el cine desde un vínculo con la literatura en realizadores que la utilizan como estrategia retórica para transmitir mensajes políticos o «*como traducción de una épica nacional*». Alejandro Jodorowsky en México, Diego Rísquez en Venezuela y Raúl Ruiz en Chile, se aproximan a la literatura, a lo fantástico y al realismo mágico.

Jacobsen identifica al tratamiento alegórico como un rasgo privilegiado y propio de la cinematografía de este lado del mundo, lo que propone una posibilidad de apertura hacia un estudio de cuño transterritorial. Ello nos remite a una matriz identitaria asociada a lo simbólico barroco que trasciende la literatura.

Desde la arquitectura y el urbanismo, «La marginalidad urbana representada en el cine latinoamericano posglobalización», de Felipe Briceño Muñoz (Chile), explora diferencias y similitudes de la marginalidad urbana posglobalización, representada en la cinematografía latinoamericana de las últimas décadas, identificando los principales elementos que permiten estudiar comparativamente el tema en las películas *El pejesapo* (Chile, 2007), de José Luis Sepúlveda, y *El Polaquito* (Argentina, 2003), de Juan Carlos Desanzo.

Las relaciones entre cine e historia siguen siendo un foco de interés. Más allá del estatus que ya en los años setenta le otorgara Marc Ferró al cine como documento histórico y contra análisis de la sociedad, o las reflexiones de Rosenstone, Sorlin y otros autores, incluyendo a latinoamericanos que proponen nuevas perspectivas que trascienden las lecturas de la historiografía clásica, el texto «Propuestas teóricas para estudiar el discurso histórico en el cine chileno de ficción», de Claudio Salinas Muñoz, Eduardo Santa Cruz Achurra y Hans Stange Marcus (Chile), es una investigación en curso que aborda este vínculo cuestionado del discurso y el material histórico en el cine, concentrándose –en esta oportunidad– en la revisión de aspectos teórico metodológicos de la relación cine-historia.

Travesía II: Apuntes sobre lo popular

«As representações do popular e o realismo no cinema brasileiro (as mediações no filme *Os Inquilinos*)», de Ana Daniela de Souza Gillone (Brasil), indaga sobre la trayectoria de lo popular en el cine brasileño. Lo popular evoca el concepto de Antonio Gramsci como espacio de contrahegemonía, o las reflexiones de teóricos como Renato Ortiz en torno a Brasil, en su dimensión nacional e internacional. Pero también permea la producción cinematográfica de ese país desde sus albores, con las películas de Humberto Mauro o aquellas que fueron producidas en los estudios Cinédia. La investigadora busca las relaciones entre lo popular y el realismo estético, y va más allá de recortes de periodos específicos

para ver de qué modo el cine reciente retoma nociones políticas y sociales construyendo representaciones de clases populares y de la cultura popular. Lo popular será clave para entender el cine brasileño contemporáneo. Pensamos que esta noción también sería extrapolable a un análisis diacrónico de otras cinematografías latinoamericanas.

En Chile surge una preocupación por la relación entre las culturas popular y dominante. En «Imágenes, tramas y representaciones del sujeto obrero en algunos filmes chilenos», Edgar Doll Castillo (Chile) revisa dos cintas explorando la construcción de este sujeto en distintos momentos del cine nacional: *Venceremos* (1970), de Héctor Ríos y Pedro Chaskel, y *Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nació* (2000), de Ignacio Agüero. El concepto de «imaginario urbano», aparece como fundamental para entender al sujeto obrero y concebir una idea de ciudad.

Travesía III: Nuevas miradas a los sesenta y setenta

«El Archivo Rogério Sganzerla: caminos de investigación y procesos de creación», de Anna Karinne Martins Ballalai (Brasil), reviste particular interés no solo porque indaga en el análisis del archivo de este crítico y cineasta de los años sesenta, sino porque propone un modo de aproximación al archivo documental y cinematográfico, una metodología para enfrentar un acervo con documentación en distintos soportes, con el desafío de preservar las líneas de investigación propuestas por el propio cineasta. Algunas de estas se relacionan con el eje anterior de este libro, porque permiten visualizar un cruce entre la ideología *nacional-popular* y la «tradición romántica del elogio al genio», retornando a las referencias brasileñas de los años treinta y cuarenta.

Siguiendo este eje, incluimos aquí «Revolución e Independencia: un estudio comparativo de *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969)», de Ignacio del Valle Dávila (Brasil/Chile), que presenta derroteros diferentes para indagar en el «Nuevo Cine Cubano». Más allá de manifiestos o realizadores emblemáticos, el «Nuevo Cine Cubano» y el «Nuevo Cine Latinoamericano» están marcados por las producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic).

Como comenta Del Valle, desde su creación en 1959, el Icaic estableció que uno de los principales temas de la producción fílmica sería la historia nacional, lo que tuvo una expresión concreta en «Cien años de lucha», lema que conmemoraba la guerra de Independencia y la Revolución de 1959. Este texto también es parte de una investigación mayor del mismo

autor, recientemente publicada: *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental* (2014).

Otra aproximación al periodo, esta vez desde el documental, es «El cine contra la tortura: la dictadura brasileña en *On vous parle du Brésil: torture* (1969) y *No es hora de llorar* (1971)», de Carolina Amaral de Aguiar (Brasil). La autora aborda el modo en que es examinado el tema de la tortura de brasileños y la represión de la dictadura militar en películas de realizadores extranjeros. Indaga, además, en la existencia de una red cinematográfica de denuncia contra la dictadura brasileña, formada en América Latina y en Europa. *On vous parle du Brésil: torture* (1969), de Chris Marker, y *No es hora de llorar* (1971), de Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz, utilizan como base el testimonio, que hoy adquiere singular relevancia como elemento de construcción de una memoria latinoamericana.

«La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)», de Luis Omar Dufuur (Uruguay), analiza esta iniciativa o movimiento extendido entre 1969 y 1974 en su país. Propone observar el papel social que jugó la cinemateca a principios de la década del setenta y cómo el cine desarrollado por ésta forma parte de la memoria social del país, agregando elementos como la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*. Este texto contribuye a la revisión de ese momento, agregando valiosos elementos para la configuración del relato en torno a la cinematografía del continente que aún sugiere territorios por explorar.

Con otra perspectiva, «Ficciones en el cine chileno universitario: el caso de la Escuela de Artes de la Comunicación UC (1968–1978)», de Ximena Vergara (Chile), examina un conjunto de cortometrajes de alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, EAC, en un contexto que privilegiaba el documental, mostrando cierto «desinterés estético», a la vez que privilegiando la denuncia y el compromiso político. La autora revisa un *corpus* que se distancia de la tendencia epocal de un cine militante, transitando hacia búsquedas individuales. Al mismo tiempo, textos como el suyo añaden una puesta en valor a los acervos fílmicos institucionales, especialmente los universitarios, como material para encontrar nuevos derroteros en la historia cinematográfica de los años sesenta y setenta, tanto en Chile como en el continente.

Travesía IV: Estética, formatos y géneros

«Ensayo general y simulacro. Hacia una retórica del espectáculo en *El Chacal de Nahueltoro* y *Tony Manero*», de Luis Valenzuela Prado (Chile), propone un análisis del “ensayo general” como simulacro en dos escenas específicas de *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, y *Tony Manero*, de Pablo Larraín. El autor se detiene en las retóricas del espectáculo, considerando que “resultan fundamentales para la representación del criminal en ambas películas”, como estrategias operadas desde el poder hacia el protagonista del filme de Littin y desde el personaje de la película de Larraín hacia sus víctimas. El texto está inscrito en el marco de una tesis doctoral que vincula el cine y literatura en Chile, a partir de la figura del criminal, entre los años 1960 y 2010.

También en la dirección de un análisis que aborda componentes estéticos, «La trayectoria de la nostalgia: una propuesta para su análisis al viaje cinematográfico de Patricio Guzmán», de Luíís Martins Villaça (Brasil), aborda *Nostalgia de la Luz* (2010), en relación a la trayectoria fílmica del realizador. El autor focaliza la discusión en lo que puede ser definido como filme-ensayo en el cine documental, sustentando teórica y empíricamente esta categoría. Más allá de esta película, la propuesta sugiere buscar puntos en común para trazar una trayectoria estética en este cineasta, lo que funcionaría como un modo específico para abordar una filmografía de manera transversal.

Un tema que ya ha sido analizado por otros investigadores en encuentros anteriores, pero que sigue convocando estudios, es el cine en primera persona, o autobiográfico, marcado como tendencia latinoamericana del último tiempo, especialmente en el documental. «Incidencia de la narrativa autorreferencial en la producción cinematográfica uruguaya actual», de Florencia Varela y Laura Rocha (Uruguay), analiza esta narrativa centrándose en la noción de autorretrato audiovisual, poniendo en relieve el entorno inmediato y cotidiano del creador.

Por otra parte, «El Súper 8 mm como imagen intersticial en *Cartas visuales*, de Tiziana Panizza», de Paola Lagos (Chile), propone indagar en las estrategias de (auto)representación poéticas de tres cortometrajes documentales. El formato de correspondencia adquiere visibilidad y surge como foco de interés en los estudios cinematográficos, como sostiene Lagos. También es posible relacionar este tipo de trabajo a modos ensayísticos y a un elemento de construcción de autorretrato o autobiografía, a partir del uso del Súper 8 mm., vinculándolo a una

reflexión sobre el cine doméstico familiar y *amateur*, que ha sido el interés de esta investigadora y de otros autores latinoamericanos.

Por otra parte, «La condición fragmentada del sujeto postmoderno y su impacto en el reciente cine chileno», de Sergio Navarro (Chile), presenta un análisis de producciones de la primera década del siglo XXI, buscando dilucidar sujetos y producciones de sentido. Abordando una reflexión en torno a la sucesión del «Nuevo Cine Latinoamericano» con el cine subalterno o cine de la marginalidad, desemboca en el reciente cine chileno como objeto de una búsqueda que sugiere la presencia de sujetos fragmentados en su condición posmoderna.

Travesía V: Industria audiovisual

«La construcción de estudios cinematográficos en el Chile de los años cuarenta», de Roberto Reveco (Chile), indaga en el proyecto cinematográfico chileno de esa década, con sus aciertos y desaciertos, revisitando los derroteros de los pioneros del sonoro y los impulsores del cine asociados al proyecto estatal, la construcción de estudios, el modelo económico y artístico y la inspiración hollywoodense translucida en las publicaciones de la época. Resultaría provocador reunir un conjunto de estudios similares en México, Argentina o Brasil, por ejemplo, que coinciden en este modelo con experiencias mucho más significativas en el mismo periodo.

«Políticas públicas cinematográficas en América Latina», de Roque González (Argentina), aborda el tema en el continente, enfatizando una revisión crítica. Junto con examinar iniciativas como Ibermedia y DocTV, señala que estas políticas están orientadas fundamentalmente a la producción, dejando en la periferia la comercialización, la convergencia audiovisual y la digitalización, con excepción del caso brasileño. Tampoco está presente una preocupación por la circulación dentro del continente como materia de política pública.

Finalmente, incluimos el texto «Perspectivas de preservación patrimonial: recuperación de algunas salas de cine en Buenos Aires», de Patricia Méndez y Lucía Rud (Argentina).

Orientado al campo de la exhibición, postula una puesta en valor del patrimonio material desde el punto de vista arquitectónico, enfocado hacia las salas, y del patrimonio inmaterial, considerando al cine como contenido. De acuerdo con las investigadoras, que dan continuidad a una pesquisa anterior, la valoración de estos espacios trasciende su

arquitectura y se establecen como emblemas socioculturales barriales, contribuyendo también al ejercicio de la construcción de una memoria colectiva.

Conocemos estudios similares en la ciudad de São Paulo y Santiago y pensamos que es posible que esta línea de trabajo también tenga un desarrollo en otras ciudades de la región. De este modo, vislumbrando posibles puntos de encuentro o zona de contacto en los estudios de nuestras cinematografías, concluimos este volumen y abrimos la puerta hacia nuevas travesías posibles.

MÓNICA VILLARROEL MÁRQUEZ¹

Coordinadora Encuentro
de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano

1 Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación e Información por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil, y periodista de la Universidad de Chile. Coordinadora de Difusión y Extensión de la Cineteca Nacional de Chile. Autora de los libros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012, en coautoría). Coordinadora de los libros *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014); *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013) y de la investigación *Imágenes chilenas en el mundo: catastro del cine chileno en el exterior* (2008).

Travesía I: Transterritorialidades

Alegorías en el cine latinoamericano. Casos de retórica cinematográfica

UDO JACOBSEN CAMUS¹

Resumen

Si bien el cine latinoamericano ha sido habitualmente ligado al realismo, no es menos cierto que algunos autores han incursionado desde estrategias discursivas menos directas, intentando estructurar su obra a partir del despliegue de imágenes (y sonidos) construidos sobre una base fuertemente retórica y distanciada. El uso de recursos antirrealistas será particularmente común a directores que rescatan el imaginario mágico, folclórico y artístico de América Latina, pero que también lo mezclan con otros, en un intento sincrético por establecer discursos fílmicos comprometidos con la historia latinoamericana desde claves alegóricas.

Palabras clave: alegoría, cine latinoamericano, retórica cinematográfica.

No el conocimiento del mundo, representado, expresado por la técnica audiovisual, sino la relación con el *mundo* creado por la técnica audiovisual, la actualización de una mirada y un oído cinematográficos. No se trata de pronunciarse sobre la realidad, sino sobre la mediación, sobre el lugar intermedio, sobre el puente entre cine y vida, por ejemplo².

-
- 1 Magíster en Literatura, Universidad de Playa Ancha y Comunicador Audiovisual. Académico de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso y del Magíster en Documental de la Universidad de Chile. Pertenece al Núcleo de Investigación Interdisciplinario en Arte y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Valparaíso. Ha publicado, junto a Sebastián Lorenzo, *La imagen quebrada* (2009), sobre el ensayo fílmico y *Leyendo cómics* (2001), sobre el lenguaje de la historieta.
 - 2 Silvestra Marinello, «Retórica del cine», *Acta Poética* 22, Universidad Autónoma de México (2001): 148.

Bien es cierto que el cine registra la realidad. Incluso, podríamos acotar, la registra como el ladrón registra el bolsillo de su víctima o, mejor, como el marido celoso registra las pertenencias de su esposa; pero también en el sentido de apropiación, como cuando se registra una invención. Esto porque el cine tiene siempre algo de *arrebato*, también en el doble sentido del término, que deriva tanto de arrebatar como hurto como de enajenación. Y también, en algunas circunstancias, es posible pensar en el rebatir dialógico. Como sea, estas metáforas me permiten apuntar a una cuestión que, no por menos cierta es más visible: el registro es una captura y toda captura es un desprendimiento. Lo que el cine hace con la realidad al registrarla es arrebatarle algo, frecuentemente con pasión, para transformarla, ya cortada y seleccionada, en otra realidad que es la realidad del discurso. Es por esto que podemos comprender que el espectador se relaciona con el discurso fílmico y no con la realidad registrada. Así entendido, el cine es, inevitablemente y como todos los lenguajes, una mediación.

En tanto mediación y, por lo tanto, intervención de un grado variable de racionalidad, comprende un contrato de lectura que, resumidamente, compete a un autor, a una estrategia y a un espectador. Tanto el autor como el espectador, aquí considerados, son implícitos y, por ende, derivados de la propia obra, legible desde la perspectiva de la estrategia comunicativa que es posible desprender de su análisis. Como se trata de una estrategia, comprende un modo particular de articulación que compromete, a través del tejido del texto, el tipo de llamado que hará al espectador. De este modo, el cine produce filmes entendidos como tramas articuladas en función de códigos que actúan como nudos que enlazan los contenidos para transmitir, velada o abiertamente, ciertos mensajes. Es posible, desde esta perspectiva, comprender ese entrelazado como un sistema más o menos abierto de propuestas lectoras que responde, más allá de los mensajes específicos, a una manera de comprender las funciones del propio medio. De un modo muy general y provisorio, llamaré a esta estrategia «retórica fílmica».

Me interesa, en esta comunicación, poner atención a una estrategia particular, a una figura retórica que, aparentemente, es capaz de caracterizar cierta producción cinematográfica latinoamericana, particularmente vinculada a sus raíces míticas e históricas y frecuentemente situada en los momentos de choque, especialmente en el encuentro traumático entre las culturas y las tradiciones: la alegoría. Me fijaré, entonces, en aquellas películas que presentan una manifiesta voluntad retórica que

desnaturaliza la relación significante/significado para llamar la atención al mismo tiempo sobre el propio hecho fílmico como construcción de sentido y a los significados implícitos construidos por el discurso, aun cuando estos no resulten del todo claros en su sentido último.

En una acepción general, la alegoría «*es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)*»³. Siguiendo a José Caballero, en una definición de carácter más específico, diremos que «la alegoría es una imagen dinámica producida por la vía asociativa de la conciencia, de características multiplicativas, sumatorias, asociativas y transformativas»⁴. Tenemos, por lo tanto, que la alegoría constituye una construcción de discurso indirecto; es decir, una figura que privilegia la mediación del lenguaje, produciendo una opacidad, a la vez que invita a su descubrimiento. Para Walter Benjamin, «*la alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja*»⁵. Este carácter fragmentario de la alegoría en Benjamin hace presente el modo como fue construida (y se lee), evitando que la consideremos como una unidad homogénea. Así, es frecuente que la alegoría sea definida como metáfora continuada o conjunto de metáforas que funcionan de acuerdo a ciertas articulaciones. De ahí que insista Benjamin, a propósito de la memoria, en que «*para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspirativo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle*»⁶. Resulta inevitable pensar en el cine.

La fragmentación, la discontinuidad, propias del cine, facilitarían la alegoría en tanto propende al desciframiento de sus partes y de sus nexos. La estrategia clásica pretende disminuir al máximo posible la discontinuidad y la sensación de fragmento mediante las reglas del *raccord*, mientras que una escritura dislocada, como la que aparece durante la modernidad cinematográfica –pero ya anticipada por las experiencias de las vanguardias de los años veinte y potenciada, posteriormente, por cierto cine experimental– propende a la construcción de átomos separados de significación, privilegiando la lectura asociativa o, dicho

3 Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1989), 19.

4 José Caballero, *Morfología. Símbolos, signos, alegorías* (Madrid: Antares, 1997), 28.

5 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 371.

6 Benjamin, *Libro de los pasajes*, 375.

en términos semiológicos, la irrupción paradigmática en el sintagma. Privilegiaría, entonces, la alegoría un algo otro que está al mismo tiempo ausente o solo parcialmente presente; pero que es aludido por la imagen, sea ostensiblemente o no, y que requiere de un esfuerzo de desciframiento por parte del espectador. De esto podría desprenderse que la alegoría está presente, como tratamiento, en diversos grados en las obras cinematográficas⁷. Esto lleva a hacer una distinción entre la alegoría como modo de lectura y la *alegoresis* como modo de escritura. Para el presente texto, sin embargo, mantendremos el término alegoría en un grado de ambigüedad, con el fin de establecer observaciones de orden general, dejando para otra ocasión un análisis más profundo sobre estas diferencias.

Dado que una película puede resultar alegórica dependiendo, en buena medida, del modo como construye sus imágenes y de la posibilidad que el espectador tiene de leerlas como enigmas, resulta evidente que el reconocimiento de ella dependerá mayormente de su distanciamiento de las estrategias realistas, con el fin de realzar el texto como construcción y conducir la lectura más allá de la representación. Como plantea David Lodge, «la alegoría es una forma especializada de narrativa simbólica, que no se limita a sugerir algo más allá de su significado literal, sino que insiste en ser descifrada en términos de otro significado»⁸. Así, la película se presenta como la reunión de una serie de imágenes, frecuentemente construidas a partir de particularidades de sus componentes (puesta en escena), que poseen valor en sí mismas (puesta en cuadro) y que, al estar montadas con otras imágenes de similar constitución (puesta en serie), llaman a su desciframiento en niveles diversos.

En tanto enigma, llama la atención sobre la función de equivalencia de las imágenes más que sobre sus cualidades representativas y, en ese sentido, la lectura propende al desciframiento más que a la interpretación. Lo que la secuencia alegórica hace es poner en escena una serie de claves, a veces con la ayuda de enclaves que conduzcan a este des-

7 En este sentido, difiero de las observaciones de Tzvetan Todorov respecto de la literatura fantástica, que considera la alegoría incompatible con lo fantástico, puesto que esto último requeriría de un grado de credibilidad mimética con el fin de producir un efecto de incertidumbre. Así, lo fantástico requeriría de un marco de verosimilitud que funciona como contraste para la aparición de lo sobrenatural. Solo por dar un ejemplo notorio, muchas películas de *zombies*, como las de George Romero en particular, funcionan tanto como películas fantásticas como alegorías del mundo que representan. No es, sin embargo, este el espacio para debatir este punto.

8 David Lodge, *El arte de la ficción* (Barcelona: Península, 1999), 214. Subrayado del autor.

ciframiento. Dicho de otro modo, la alegoría en el cine está compuesta de imágenes criptoicónicas. Como sea tiende, menos de lo que parece, a un cerramiento de sus significados y se abre a un territorio semántico que bien puede enriquecerse con el tiempo, conforme sus connotaciones se vayan afirmando o debilitando. En ese sentido, concuerdo con Northrop Frye en que «*la ambigüedad puede llegar a ser una fuerza positiva y constructiva en vez de un obstáculo para el sentido*»⁹. De este modo, la alegoría, al contrario de lo que podría llegar a pensarse, puede enriquecerse con el tiempo cuando sus significados posibles se despliegan como un abanico. No posee, de todos modos, un repertorio infinito, puesto que sus imágenes gozan, finalmente, de cierto grado de precisión figurativa y están inscritas en sistemas de referencia cultural más o menos precisos.

Aterricemos estas observaciones en algunos casos concretos. Para desarrollar estas ideas iniciales, tomaré determinadas películas que presentan estrategias discursivas primordialmente no-realistas y que, al mismo tiempo, llaman a lecturas connotativas.

En 1972, Alejandro Jodorowsky realizó en México, producido por Allen Klein, su tercer largometraje: *The holy mountain* (*La montaña sagrada*, 1973, 114 min., color), estrenada en Cannes en mayo del año siguiente. Sucintamente, la película narra el viaje de un ladrón guiado por un maestro y acompañado de otros ocho personajes hacia una montaña. Desde el inicio queda claro el carácter ritual de las acciones, lo que constituye un primer llamado para no leer las imágenes en un sentido literal. Los ritos, caracterizados como secuencias de acciones prefijadas donde concurre una serie de símbolos, metáforas y otras figuras, abundan en el filme. Por lo tanto, difícilmente el espectador verá estos espacios y estos personajes como miméticos, y estará forzado a preguntarse por el sentido último de esas imágenes.

Tomemos, por ejemplo, el episodio inicial cuando el ladrón, luego de ser despertado por un grupo de niños, guiados por un enano de extremidades amputadas, recorre la ciudad hasta la torre del maestro. El recorrido está, como el *vía crucis* al que hace referencia una de las partes, organizado en estaciones. En cada una de ellas el ladrón observa o participa de algunas acciones. Por ejemplo, se topa con un fusilamiento. Un pelotón de policías con máscaras de gas fusila a una serie de estudiantes atados dispuestos sobre un montículo. Del impacto de las balas

9 Northrop Frye, *Poderosas palabras* (Barcelona: Muchnik, 1996), 41.

sobre los cuerpos no surge sangre sino colores, y de la herida de uno de los cadáveres salen volando pajaritos. El fusilamiento se presenta como un espectáculo frente a turistas estadounidenses. Entre ellos, un matrimonio filma con una cámara Super 8 la ejecución y los cadáveres. En un determinado momento, uno de los policías observa a la mujer y la toma para violarla. El marido, vestido con elegantes atuendos de corte mexicano, filma la acción mientras su mujer saluda alegremente. En medio de esto, le pasa la cámara al ladrón para que lo filme a él junto a su esposa y al policía que la viola. Luego de esto saca un dólar y le paga al ladrón por sus servicios.

La escena resulta evidentemente absurda y, por lo mismo, desactiva cualquier correspondencia directa con la realidad. A la pregunta de ¿qué quiere decir lo que observo?, el espectador intenta llenar de sentido cada una de las partes de la escena y luego comprender el conjunto. Hay el encuentro de acciones tan disímiles como el fusilamiento y la parada turística, la violación y la filmación con la intención de recordar un momento grato del viaje. Está la sustitución de la sangre por pintura de color y lo que podríamos considerar la visualización de la huida del alma del cuerpo mostrada por una pequeña bandada de pájaros. Pero hay también gestos significativos como el pago al ladrón.

En primer lugar, existe una referencia clara a momentos históricos, relativos a las masacres de estudiantes de Tlatelolco, del 2 de octubre de 1968, y del *Corpus Christi* del 10 de junio de 1971. La mirada que propone Jodorowsky acá es múltiple. Por un lado muestra la matanza como un espectáculo, es decir, como un enmascaramiento. Al mismo tiempo, la indiferencia del vecino del Norte en la figura sinecdótica de los turistas estadounidenses. Un punto de vista ciertamente crítico acompañado de una mirada más esperanzadora, que es el vuelo de las ideas del movimiento estudiantil reprimido. En medio de este contexto de alegoría histórica, el ladrón recibe su primer pago como recompensa por el registro de una brutalidad de la que parece no ser consciente. No deja de ser interesante que su conciencia esté mediada por una cámara. Coincidentemente, su próximo trabajo se produce en la escena siguiente bajo la forma de un espectáculo teatral que recrea con camaleones y sapos la conquista de América.

Tomemos ahora otra película que trabaja sobre algunas claves histórico-míticas: *Orinoko nuevo mundo* (1984, 103 min., 8mm., color), del director venezolano Diego Rísquez. Se trata de una recreación alegórica de la vida precolombina, la llegada de los europeos a América, de sus luchas contra

los indígenas y entre ellos, de su exploración de los territorios vírgenes en busca de El Dorado y del conocimiento sobre las nuevas tierras. En definitiva, presenta el encuentro traumático entre dos mundos, el de los «civilizados» y los «primitivos». A diferencia de *La montaña sagrada*, no sigue las peripecias de unos personajes fijos, sino que se expande a través de siglos, y prescinde de la palabra, delegando todo el peso de la significación en las imágenes y los sonidos musicales y análogos.

La primera parte presenta la vida de los indígenas que viven junto al río Orinoco como una vida despreocupada, feliz y ligada íntimamente a su entorno natural. Luego de un largo *travelling* sobre una canoa a través del río, la siguiente imagen descubre a un indígena tallando una espiral sobre una roca en la orilla. El siguiente plano es un paneo circular rápido desde el centro de una aldea, detenido en un grupo de niños que juegan mientras soplan flores y se lanzan barro. Las imágenes siguientes redundan sobre la existencia de la aldea. No resulta difícil descifrarlas vinculadas a una visión idealizada de la vida precolombina, relacionada con el concepto de paraíso terrenal y afirmando la idea *rousseauiana* del buen salvaje. Interesa aquí, de todos modos, destacar la presencia del símbolo del espiral y su correlato en el movimiento de la cámara que sirve de unión, mediante el montaje, entre lo abstracto (el símbolo) y lo concreto (la aldea).

La espiral es un símbolo que aparece en numerosas culturas y representa normalmente la creación y la evolución del universo y, en este caso, estaría ligada a la relación que los indígenas mantienen con el origen por medio de la naturaleza. Es importante, en este sentido, notar que el dibujo que el indígena realiza sobre la roca es exógeno, puesto que en un sentido inverso puede significar succión en vez de expansión y representar la muerte, como retorno al origen. El juego de los niños con el barro funciona a partir de aquí como constatación de esta relación; pero añade la idea de inocencia, de infancia inmaculada del mundo que habrá, posteriormente, de ser corrompida por la llegada de los españoles y, en especial, del monje que trae consigo otras creencias.

Consideremos una última película, esta vez del director Raúl Ruiz: *Les trois couronnes du matelot* (*Las tres coronas del marinero*, 1983, 117 min., 35 mm., color – b/n). Buena parte de la filmografía de Ruiz puede ser analizada desde la perspectiva alegórica. Esta película, que bien puede ser adscrita al cine fantástico, tiene un segundo nivel de lectura asociado con la experiencia del exilio y que también, como las anteriores, está construida claramente mediante episodios marcados, en este caso,

como encuentros con diversos personajes. Uno se produce en Valparaíso, en la *boîte La Sirena*, con la bailarina de mambo Mathilde. Artista del *streaptease*, Mathilde le enseña al marinero que no hay mayor belleza que el desnudo total y que ahí reside, paradójicamente, si pensamos en el cine de Ruiz, la verdadera poesía. El encuentro siguiente es en casa de Mathilde, donde, ante el requerimiento del marinero, ella se desnuda ante él. Pero para su sorpresa, la bailarina se despoja no solo de su ropa sino también de sus pezones y de su sexo, quedando, literalmente, desnuda, es decir, sin rasgos de su sexualidad. Resulta claro que este desnudamiento, pese a ser visible, es eminentemente retórico. Lo que el marinero descubre es una esencia, representada por esa alteración antinatural. Cuando pretende huir es retenido por un individuo que todo el tiempo ha estado sentado, leyendo una revista. Esta inevitabilidad, como sino del artista a pesar de lo monstruoso del designio, se ubica en un segundo nivel de lectura.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- CABALLERO, JOSÉ. *Morfología. Símbolos, signos, alegorías*. Madrid: Antares, 1997.
- FRYE, NORTHROP. *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik, 1996.
- LODGE, DAVID. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1999.
- MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*: Barcelona: Ariel, 1989.
- MARINELLO, SILVESTRA. «Retórica del cine». *Acta Poética* 22. Universidad Autónoma de México (2001): 145-163.

La marginalidad urbana representada en el cine latinoamericano posglobalización

FELIPE BRICEÑO MUÑOZ¹

Resumen

El texto estudia la relación entre el origen en común que tienen la ciudad moderna y el cine, y cómo esta ha representado la marginalidad socio- territorial a lo largo de su historia, relacionando las formas urbanas con movimientos cinematográficos del siglo xx. Así se llega hasta las ciudades y producción cinematográfica latinoamericana contemporánea, poniendo especial énfasis en la representación fílmica de la «marginalidad avanzada»².

Luego analiza las películas *El Polaquito* (2003, 92 min., 35 mm., color) de Juan Carlos Desanzo y *El Pejesapo* (2007, 98 min., Mini DV, color) de José Luis Sepúlveda, representativas de la marginalidad urbana latinoamericana en las ciudades de Buenos Aires y Santiago de Chile, respectivamente. Estos filmes son observados y analizados bajo los criterios metodológicos propuestos por Jacques Aumont en *Análisis del film*³, identificando las siguientes variables: contexto, contenido, narrativa e iconografía.

Palabras clave: Representación cinematográfica, modelo de desarrollo latinoamericano, marginalidad avanzada.

-
- 1 Candidato a Magíster en Urbanismo de la Universidad de Chile, Arquitecto de la Universidad Tecnológica Metropolitana y Diseñador Industrial (egresado) de la Universidad Tecnológica Metropolitana.
 - 2 Loic Wacquant, *Los condenados de la ciudad* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007), 265–285.
 - 3 Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1990.

¿Dónde se cruzan el cine y la ciudad?

El origen

La metrópolis moderna ha sido una de las más grandes creaciones de la humanidad. El *sinecismo* propio de las aglomeraciones urbanas, desde la revolución industrial en adelante, brindó condiciones para el desarrollo de las sociedades como no se había logrado en siglos. Las ciudades mejoraron las vidas de millones de habitantes del planeta; pero, paralelamente, este progreso dejó fuera de estos beneficios a una parte importante de la población. Ellas debieron establecerse en la periferia urbana, en asentamientos precarios con nulas condiciones de habitabilidad.

Otra creación contemporánea a la ciudad, y de origen común en el fenómeno de la revolución industrial, fue el cinematógrafo, el 28 de diciembre 1895, fecha convenida como el *nacimiento* del cine, luego de la primera exhibición exitosa, pagada y masiva, en la ciudad de París⁴. Destacan entre las películas exhibidas, por la expresión de la realidad urbana de la época, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895, 1 min., 35 mm., b/n) de Louis Lumière y *La llegada de un tren* (1895, 1 min., 35 mm., b/n) de Auguste y Louis Lumière.

Aquí despega este híbrido entre desarrollo científico-tecnológico y espectáculo teatral que, recién en ciernes, ya se titula de registro histórico de la bullente ciudad industrial. «*La imagen fílmica primigenia incluye una exploración de la ciudad diseñada para capturar la vida urbana y sus acciones en la máxima intensidad*»⁵. Esta condición eslabona las historias del cine y la ciudad, donde el primero registrará la novedosa aglomeración urbana, y la segunda proporciona el telón de fondo de las miles de historias que comienzan a ser contadas.

Un año más tarde, los hermanos Lumière filman *Panorámica de la llegada del tren a la estación de Perrache* (1896, 1 min., 35 mm., b/n) de Louis Lumière, una de las primeras películas donde la protagonista es la imagen urbana, mostrando el ingreso a la ciudad en un tren, usado como uno de los primeros *travelling* del cine. Paradójicamente, este registro histórico de la condición urbana de la época presenta una particular ausencia de cuerpos humanos en toda la secuencia.

4 Cf. George Sadoul, *Historia del cine mundial* (México: Siglo Veintiuno, 1976), 43.

5 Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 17.

El campo de búsqueda es la imagen en movimiento. Entonces, urge la creación de un lenguaje propio del cine, para diferenciarse de otras artes. Algunos directores engendraron expresiones esencialmente urbanas; una de ellas es la película *El hombre de la cámara* (1929, 68 min., 35 mm., b/n) de Dziga Vértov, uno de los máximos exponentes del cine de vanguardia soviético, que «concibió su película literalmente como un manifiesto sobre el estimulante poder que el cine podía ejercer sobre la ciudad y sobre sus espectadores» (Barber 2002, 43)⁶. Es ahí donde el cine encuentra el equilibrio, mediante la representación del dinamismo de la conjunción «del espacio y el tiempo», en una coreografía plástica de la máquina urbana, gracias a la sensibilidad del movimiento, característico del cinematógrafo.

Los sospechosos de siempre

A principios del siglo pasado y desde sus prácticas económicas, la ciudad postindustrial asignó territorios para la clase trabajadora; «*estos barrios obreros, que los anglosajones llaman slums, se desarrollaron en condiciones verdaderamente ínfimas para la vida humana*»⁷. Encontramos un ejemplo de la filmografía que expone la existencia de esta marginalidad urbana en el trabajo de Charles Chaplin. Este se inicia en la comedia absoluta y luego evoluciona hacia la sátira, mostrando las penurias que acongojan a sus personajes ciudadanos. Esto es patente en películas tales como *Una vida de perros* (1918, 33 min., 35 mm., b/n) y *El pibe* (1921, 68 min., 35 mm., b/n), en las que muestra la desigualdad y el sino de la pobreza, generación tras generación. «*Chaplin pudo desplegar sus dotes de trágico. Fue realista en la pintura de las zahúrdas y de sus dramas*»⁸.

Si a principios del siglo xx la marginalidad socioterritorial estuvo representada por los *slums*, desde la segunda mitad el concepto de *gueto* fue lo representativo de la segregación socioterritorial. En Estados Unidos, los casos más reconocidos fueron los barrios de Harlem en Nueva York, y el South Side de Chicago. Fue este último suelo fértil para el desarrollo de los «sociólogos de la ciudad» de la Escuela de Chicago, quienes toman este territorio como objeto de estudio de una nueva condición de exclusión al interior de la urbe. En paralelo, el cine hollywoodense en su

6 Ibíd., 43.

7 Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza, 2011), 199.

8 Sadoul, *Historia del cine mundial*, 120.

máximo esplendor muestra desinterés por esta realidad socioterritorial, concentrado profundamente en el entretenimiento e intentando consolidar su «sistema de estrellas». En el periodo, es posible reconocer los filmes más sensibles al fenómeno dentro del género del cine negro, en películas como *Scarface* (1932, 93 min., 35 mm., b/n) de Howard Hawks y Richard Rosson, aunque realmente están más alineadas con el mundo de las pandillas que con la representación de la ciudad.

Una década después, y como fenómeno de posguerra, en Europa –específicamente en Italia– surge un movimiento que los críticos denominaron *Neorealismo*, cuyas películas vuelven a mirar al hombre corriente en la ciudad de manera sencilla, evidenciando las precariedades de la época. Dentro de esta filmografía, las películas de mayor expresión de la marginalidad urbana de entonces son *Roma ciudad abierta* (1945, 103 min., 35 mm., b/n) de Roberto Rossellini y *Ladrón de bicicletas* (1948, 93 min., 35 mm., b/n) de Vittorio de Sica. En ellas, André Bazin reconoce algunos procedimientos del relato que tienden a aumentar la apariencia de realidad en pantalla.

Este movimiento se caracterizaba por rodajes en exteriores o en decorados naturales (en oposición al artificio del rodaje en estudio), por recurrir a actores no profesionales (por contraste con las convenciones «teatrales» de la interpretación de los actores profesionales), y a guiones inspirados en las técnicas de la novela americana, utilizando personajes sencillos (en antítesis a la intriga clásica demasiado bien trazada y a los héroes extraordinarios) y con una acción enrarecida (en oposición a los acontecimientos espectaculares de comercial tradicional⁹).

Algunos años más tarde, la *Nouvelle Vague* en Francia presentó filmes de alta crítica a la modernidad y a sus efectos en la ciudad que se estaba construyendo, a la forma urbana y, por consiguiente, a los efectos de este paradigma en la ciudadanía. Gran ejemplo de ello, aunque anterior a la *Nouvelle Vague*, es la trilogía del director francés Jacques Tati con su *chaplinesco* personaje –el señor Hulot– en la serie compuesta por *Las vacaciones del señor Hulot* (1953, 114 min., 35 mm., b/n), *Mi tío* (1958, 117 min., 35 mm., color) y *Play Time* (1967, 124 min., 35 mm., color). Por medio de contrastes entre la «ciudad del futuro» definida en la CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) y la antigua ciudad ya edificada, refleja en clave humorística el deterioro de los cascos históricos debido al desarrollo del nuevo urbanismo, donde la

9 Aumont, Jaques y Michel Marie. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

escenografía «era una ciudad rígidamente organizada, completamente modular y basada en una clara división de funciones que muchos arquitectos de la época promovían y elogiaban»¹⁰.

En el mismo periodo, cabe acotar que el modelo de desarrollo urbano latinoamericano también se expresaba en la segregación socioterritorial. Principalmente, debido al fenómeno migratorio campo-ciudad, que generaba anillos de pobreza en los extramuros. Posterior a esto se repiten algunas situaciones estructurales en los países de la región, tales como dictaduras militares, localización de la vivienda social, inequidad, falta de oportunidades para los estratos sociales bajos, precarización del trabajo, disminución de la presencia del Estado social y la implementación del modelo económico de libre mercado.

Durante los últimos años, la investigación sobre la ciudad ha impuesto conceptos imprecisos sobre la realidad urbana. Uno es el concepto de *guetificación*, utilizado para referirse a cualquier territorio precarizado, el que prontamente se estigmatiza, relativizando el término y la realidad de manera corrosiva.

En la actualidad, las ciudades con economías neoliberales están enfrentadas al fenómeno de la «marginalidad avanzada». El sociólogo Loic Wacquant define seis propiedades que caracterizan este nuevo régimen, y lo hace desde la transformación sufrida por el gueto negro en las metrópolis estadounidenses en las décadas del sesenta y el setenta, hasta su actual desaparición. Estas son: flexibilidad laboral, como forma de desarticulación del tejido social; desconexión funcional de la realidad laboral local con los beneficios macroeconómicos globales; concentración y estigmatización; pérdida de identidad territorial pasando del lugar (con identidad) al espacio (vacío); disputa del territorio entre depredadores callejeros, residentes, el estado vigilante y el especulador inmobiliario; y, finalmente, la heterogeneización y dispersión de la pobreza, lo que contribuye a la pérdida de acción colectiva¹¹.

¹⁰ Graham Cairns, *El Arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine* (Madrid: Abada, 2007), 121.

¹¹ Loic Wacquant, *Los condenados de la ciudad* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007), 265–285.

¿Cómo se expresa hoy la marginalidad urbana en el cine latinoamericano?

El cine latinoamericano primigenio se vio cuestionado por su calidad representativa, ya que exponía miradas foráneas sobre realidades locales. Recién desde la década del cincuenta en adelante se comienza a tomar el control del discurso. La primera expresión de la marginalidad urbana representativa de Latinoamérica aparece en la película *Los olvidados* (1950, 85 min., 35 mm., b/n) del español Luis Buñuel, filmada en México. De gran impacto internacional, estuvo claramente influida por el neorrealismo italiano, como lo expresan las palabras de Néstor Turri: «*Exhibe una particular afinidad con una de las piezas no tan invocadas ni recordadas de ese periodo fundamental del cine italiano: Alemania, año cero (Germani, anno zero, 1947), una de las obras más contundentemente escépticas de Roberto Rossellini*»¹². El filme presenta a los excluidos, en contrapunto de una pujante ciudad latinoamericana. Muestra el *progreso* que reflejan el desarrollo urbano y la intensidad del comercio en el D.F. mexicano. Paradójicamente, la imagen fílmica expresa una marginalidad de chozas periféricas y de una centralidad de muros destruidos, que denotan una ciudad como después de haber sido *bombardeada*, como Europa, que vive el periodo de posguerra.

En los años posteriores surge en la región una vasta producción, con diversas miradas de lo urbano, como parte de un movimiento conocido como el «Nuevo Cine Latinoamericano»¹³, que engendró películas de vasto compromiso social que buscaban adoctrinar un ímpetu revolucionario;

12 Néstor Tirri, *El transeúnte inmóvil: la perspectiva urbana en el cine* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 299.

13 Este término comenzó a difundirse desde el *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* de Viña del Mar (Chile) en 1967 y se trató de un conjunto de películas producidas para constituirse en una herramienta de conocimiento crítico sobre la realidad nacional, poseedoras de diferentes grados de radicalidad ideológica, y que a su vez coincidieron en la generación de un frente común contra la hegemonía del cine extranjero. Este abarca un amplio corpus de filmes, «impulsado por trabajos de realizadores como Fernando Birri, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón (Argentina), Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés (Bolivia), Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirschman, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr. y Paulo Cesar Saraceni (Brasil), Helvio Soto, Miguel Littin, Pedro Chaskel y Patricio Guzmán (Chile), Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y Sara Gómez (Cuba), entre muchos otros, y de agrupaciones cinematográficas, como las argentinas Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, y la boliviana Ukamau (Flores 2013, XVIII).

en palabras de uno de sus directores, el brasileño Glauber Rocha: «*Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes*»¹⁴.

Posteriormente, en la década de los ochenta, sobrevienen las dictaduras militares y las nuevas prácticas económicas mundiales, con la más baja producción de audiovisual de la región en toda su historia. Y desde los noventa a la actualidad el cine contemporáneo ha entregado historias más bien íntimas, alejadas de aquellas épicas colectivas que expresaban lo público en décadas pasadas.

Analizaré dos películas del presente siglo que expresan diferentes visiones sobre la marginalidad urbana en las metrópolis latinoamericanas: la argentina *El Polaquito* y la chilena *El Pejesapo*.

El Polaquito, del director Juan Carlos Desanzo (Argentina)

Contexto: diez años demoró el director en realizar la película, desde que en 1994 conoció la historia de un chico marginal que murió en la estación de trenes de Constitución. La película fue filmada en gran parte en el mismo lugar y el elenco estuvo compuesto por actores profesionales y no actores: dos de sus protagonistas fueron niños que vivieron en la calle. «*Tenía que trabajar con un guión, pero necesitaba una cuota de improvisación. Debían tener el lenguaje incrustado en el cuerpo*», sostiene Desanzo¹⁵. Antes de su estreno en Argentina, la película tuvo un recorrido en festivales internacionales, en los cuales recibió diversos reconocimientos¹⁶.

Contenido: El principal tema es la condición de marginalidad en que vive el grupo de niños, quienes sufren una desconexión total de las estructuras y coberturas sociales que el sentido común dice que son necesarias para los adolescentes. Alcanzan verdaderos niveles de violencia el real desamparo y la inseguridad social en los que vive este

14 Glauber Rocha, *La revolución es una eztetika*, comp. Ezequiel Ipar (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 53.

15 Mariano Blejman, «El cineasta Juan Carlos Desanzo habla sobre *El Polaquito*». Disponible en línea <www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>.

16 Recibió premios en 2003 en los Festivales de San Sebastián, España, y Montreal, Canadá. Marina Glezer ganó el premio a la mejor actriz en Canadá y el Cóndor de Plata (galardón de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina), en la misma categoría, el año 2004.

grupo, quienes parecen invisibles para la sociedad entera, la que los deja en total exclusión. Un segundo aspecto presentado es la desidia de los adultos frente esta realidad, quienes actúan con indolencia con los chicos; particularmente la policía corrupta, que abusa de ellos sexual y económicamente y que, en concomitancia con la mafia organizada, se encarga de perpetuar este sino que ni la sociedad, ni el Estado, ni las propias familias intentan modificar. Como sostiene Desanzo, ellos viven «*en un contexto de una sordidez abismal en la que su dignidad es menoscabada tan profundamente que la noción de humanidad parece un chiste de salón*»¹⁷.

Narrativa: la historia es narrada cronológicamente, de manera lineal. El relato se inicia presentando al *Polaquito* en su rutina diaria cantando en los trenes, para luego conocer la realidad que lo oprime, cuando al final de la jornada, de vuelta en la estación, el *Rengo*—patrón del territorio administrado por una mafia que obliga a mendigar y a prostituirse a los niños— le exige entregar todos los ingresos del día, dejándolo sin un peso.

Luego de deambular por la calle junto a su amigo *El Vieja*, termina el día en un local de video-juegos donde se enamora de *La Pelu*, una adolescente que también se prostituye en la misma estación de trenes. Ella se transforma en el *leitmotiv* de la vida del chico, quien se esmera durante todo el filme en rescatarla y ponerla a salvo del *Rengo*, para así también él sobrevivir.

Imagen: en el trabajo audiovisual se reconoce básicamente el uso de planos generales medios, medios y primeros planos, en ausencia de grandes planos generales que muestren las edificaciones o la ciudad propiamente tal. Esta película, esencialmente urbana, aísla a los personajes de su entorno inmediato, mostrando la paradoja de que, aun estando en un sector de gran vitalidad urbana, viven en los vagones estacionados, en las sombras, en la exclusión. Esta masa humana circulante está presentada en los planos como un fondo, y el director pone el foco complementemente en la acción representada por los niños protagonistas, lo que genera la sensación de invisibilidad de estos para con el resto la sociedad que por ahí circula. Para ello el director tomó la decisión de filmar en una suerte de cámara oculta, donde el marco urbano real operó como un *extra* con total naturalidad, como si lo que acontecía frente a sus ojos fuera parte del cotidiano. Cuenta Desanzo: «*Filmamos medio clandestinamente. Ensayábamos las acciones, camuflábamos la cámara de 16 mm., poníamos marcas en el suelo y grabábamos mientras la realidad transcurría*»¹⁸.

17 Blejman, «El cineasta Juan Carlos Desanzo...».

18 Ibíd.

El Pejesapo, del director José Luis Sepúlveda (Chile)

Contexto: Se trata de una película rodada principalmente en exteriores, en formato digital mini DV y con solo una cámara. Contó con la participación de actores profesionales y no-actores, de un presupuesto de US\$500, autofinanciados, y el equipo técnico estuvo compuesto por cinco personas. De estética descuidada, busca así distanciarse de los cánones de belleza impuestos en la novel industria del cine nacional. El autor se desentiende de convenciones técnicas propias del lenguaje audiovisual, desarrollando un particular lenguaje, entre ficción y documental, que llena de verdad la pantalla.

El filme transcurre, básicamente, en tres sectores bien definidos de la ciudad: el primero es un territorio rural, ubicado en lo alto del río Maipo; otro es urbano central, en el casco histórico de Santiago y el último son sectores de la periferia suburbana santiaguina (Puente Alto, comuna donde reside el director), en un conjunto de viviendas sociales y un terreno baldío, donde se instala un espectáculo de circo de transformistas.

Contenido: presenta, sin prejuicio ni caridad, la pobreza y la marginalidad urbanas, asumiendo el desafío de mostrar lo cotidiano desde la presentación honesta de la realidad. Sepúlveda declara que su intención inicial era «*aferrarnos a una imagen que se asociara a una narrativa más cercana a la calle, a lo común y corriente*»¹⁹.

La temática principal es el periplo del protagonista, *Daniel SS*, como un paria urbano, siguiendo un movimiento circular. Parte desde la periferia, donde es marginado por los marginales; se desplaza al centro como espacio de oportunidades, pero allí no consigue empleo, consolidándose su situación de inestabilidad e inseguridad social. Luego vuelve a la periferia, donde permanece en exclusión, enfrentando la alienación espacial y la disolución del lugar.

Narrativa: es posible reconocer tres grandes bloques dramáticos: primero, la búsqueda de la reinención; segundo, la búsqueda de la reinserción, y tercero, la precariedad, el tedio y la falta de oportunidad. La cinta no se esmera en llevar una linealidad de los sucesos relatados, por lo que instala en el espectador la sensación de pérdida de la noción del tiempo, aun cuando hay marcas cronológicas, como el intento de suicidio del protagonista. Esta temporalidad es irrelevante para la

¹⁹ Juan Murillo, *José Luis Sepúlveda. Contra la policía cinematográfica*. Disponible en línea: <www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>.

historia, pues su itinerar y las situaciones que lo apremian podrían estar dispuestas en distinto orden, lo que no variaría la historia en general ni la realidad de los personajes.

Imagen: El trabajo visual presentado se aleja del cine tradicional, proclamando la idea de la imagen desde la persona común y corriente. Primero, el uso de la cámara al hombro brinda al espectador una sensación de estar en la escena, gracias a la altura de la toma, los ángulos, el movimiento de cámara y el hecho de que los personajes le hablan a ella. Esto lo asemeja a la vista humana, lo que emparenta el filme con el formato documental. Como segundo aspecto, no incorpora artilugios técnicos en la iluminación de las escenas, ya que fue utilizado lo que existía en la locación, como ampolletas, lámparas de velador, etcétera. Y, tercero, al sonido fue registrado directamente; y luego, en principio por falta de financiamiento y posteriormente por opción, fue usado el audio original como versión final. Este aspecto acerca al espectador a la idea de estar en presencia de un video casero, como si lo registrado pudiese haber sido grabado por él mismo y, por consiguiente, cercano a lo *real*.

La ausencia de guión técnico, más la entrega de directrices por parte del director y la apertura a la improvisación, brindan una naturalidad en el registro que lo emparenta con el principio de *genius loci*, una suerte de espíritu del lugar, que lo hace verosímil.

Todas estas condiciones, sumadas a la historia estremecedora y cruda, expresan una marginalidad vivida a diario, no solo en la película: «*Aquí nadie acepta que uno diga las cosas francamente –sostiene Sepúlveda–, hay un tema con la visceralidad. Pienso en la poesía de Juan Luis Martínez, que decía lo que quería decir, aunque las palabras estuvieran mal escritas. Eso busca El Pejesapo*»²⁰.

Conclusiones

El análisis se presenta como el diálogo entre un cine precario, rebelde y rupturista (*El Pejesapo*) versus un cine canónico, con oficio (*El Polaquito*), solo posible en una industria como la argentina, que, aun alicaída a la fecha de su filmación, cuenta con el peso de una gran tradición.

Las dos producciones fueron concebidas con espíritus distintos y, por lo tanto, sus estrategias expresivas y las respuestas del espectador ante ellas, también son diferentes. Mientras *El Pejesapo* presenta una marginalidad

20 Ibid.

avanzada, representativa de la periferia suburbana contemporánea, desarticulada socialmente, precaria, con un estado ausente, *El Polaquito* expresa la marginalidad más clásica, del casco histórico, cercana al gueto negro, y donde se manifiesta una cultura dentro de otra dominante, con una moral propia y una economía que le brinda autonomía.

La película chilena intenta, visualmente, hacernos sentir al lado de los personajes en una expresión de lo cotidiano; *El Polaquito*, en cambio, pretende conmovernos desde una estética refinada, por medio de la compasión. Si el director chileno busca incomodarnos, poner en nuestra cara lo que no queremos ver en el día a día, el argentino invita a empatizar con sus personajes entrañables, haciéndonos pensar que merecen vivir lo que estamos *presenciando*.

Finalmente, cuando veamos en nuestras ciudades a un Polaquito o a un Daniel SS de carne y hueso, nos preguntaremos si, en algún minuto, dejarán de existir estos personajes con tanta verdad.

Bibliografía

- AUMONT, JACQUES y MICHEL MARIE. *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1990.
- _____. *Estética de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BARBER, STEPHEN. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio Urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BLEJMAN, MARIANO. “El cineasta Juan Carlos Desanzo habla sobre El Polaquito». Disponible en línea <www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>.
- CAIRS, GRAHAM. *El Arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*. Madrid: Abada, 2007.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza, 2011.
- FLORES, SILVANA. *El nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.
- MURILLO, JUAN. “José Luis Sepúlveda. Contra la policía cinematográfica”. Disponible en línea: <www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>.
- SADOUL, GEORGE. *Historia del cine mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- TIRRI, NÉSTOR. *El transeúnte inmóvil: la perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- WACQUANT, LOIC. *Los condenados de la ciudad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Propuestas teóricas para estudiar el discurso histórico en el cine chileno de ficción¹

CLAUDIO SALINAS MUÑOZ²

HANS STANGE MARCUS³

EDUARDO SANTA CRUZ ACHURRA⁴

Resumen

El texto pretende, en primer término, revisar, describir y proponer algunos modos y teorizaciones respecto de las relaciones entre el discurso histórico y el discurso cinematográfico. En un segundo nivel busca confrontar las diferentes posibilidades de relaciones entre el cine y la historia, identificando aquellas líneas de fuerza más pertinentes para ser aplicadas en las películas chilenas de ficción, proponiendo la noción de verosimilitud como una de las claves comprensivas para el análisis de cualquier tipo de relación.

Palabras clave: discurso histórico, discurso cinematográfico, verosimilitud.

-
- 1 Este texto corresponde a una versión más abreviada del acápite teórico del artículo Apuntes para la discusión de la relación cine–historia en la cinematografía chilena de ficción, publicado en la *Revista Austral de Ciencias Sociales*, Nº 25 (2014).
 - 2 Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Periodista, Licenciado en Historia. Profesor e investigador del ICEI, Universidad de Chile. Junto a Hans Stange Marcus editó el libro *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile* (Editorial Cuarto Propio, 2013). Ambos son también autores de *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile* (Uqbar, 2008) y *Los amigos del "Dr." Schafer* (Random House, 2006).
 - 3 Candidato a Doctor en Filosofía y Estética, Universidad de Chile. Periodista. Profesor e investigador del ICEI, Universidad de Chile.
 - 4 Periodista, Pontificia Universidad Católica de Chile. Académico e investigador en la Universidad de Chile. Autor de numerosos artículos, libros, capítulos de libro y libros. Entre ellos, destacan: *Crónica de encuentro: fútbol y cultura popular* (Arcos, 1991), *Origen y futuro de una pasión* (LOM ediciones, 1996), *Análisis histórico del periodismo chileno* (Nuestra América, 1998), *La telenovela puertas adentro* (LOM ediciones, 2003), *La prensa chilena en el siglo XIX* (Editorial Universitaria, 2011), y *La prensa chilena en el siglo XX* (Editorial Universitaria, 2013).

Este texto presenta, someramente, los principales enunciados que dan sustento al proyecto en curso *La historia en el cine chileno de ficción*⁵, cuyo objetivo central es caracterizar los modos en que el cine chileno de ficción usa los discursos históricos en la construcción de sus propias narrativas sobre lo real.

El desarrollo de la investigación requirió enfrentar, teórica y metodológicamente, la cuestión de la relación entre cine e historia. Las implicaciones identitarias de la historia nacional, su importancia al concurrir a la creación de lo común, y su poder de legitimación y explicación del orden social contemporáneo son un asunto ya bien conocido a nivel universal; pero sus usos en el cine chileno son aún una materia poco investigada, aunque en los últimos tiempos han aparecido trabajos que explicitan el valor del cine como medio de producción de imaginarios de identidad y vínculos sociales⁶. Directamente referido a la relación que estamos planteando, solo hay un texto de reciente aparición⁷.

La relación entre discurso histórico y discurso cinematográfico es un asunto que ha merecido, en las décadas recientes, bastante reflexión⁸, no obstante la mayoría de estos trabajos constatan que no es sencillo –y, quizás, hasta sería imposible– delimitar claramente las fronteras y relaciones formadas entre ambos campos discursivos. Muchas son las razones para esta dificultad: en primer lugar, el desconocimiento que los especialistas en historia tienen de los lenguajes audiovisuales y su tendencia a tratar los filmes del mismo modo con que abordan las fuentes documentales escritas. Como señala Hayden White: «*Demasiado a menudo, los historiadores tratan a los datos fotográficos, cinemáticos y de*

5 Proyecto aprobado en el concurso del Fondo de Innovación en Investigación Disciplinaria, financiado por la Iniciativa Bicentenario para la Revitalización de las Artes, las Humanidades, las Ciencias Sociales y la Comunicación, patrocinado por la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación.

6 Rinke, Stefan «Historia y nación en el cine chileno del siglo XX». En Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro (Editores), *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario (2010): 3-24; Villaruel, Mónica. *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.

7 Del Alcázar, Joan. *Chile en la pantalla*. Santiago: Dibam-Universidad de Valencia, 2013.

8 Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985; Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997; Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005; Ferro, Marc. *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008; White Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

video como si pudieran ser leídos de la misma manera que un documento escrito»⁹. En esa misma dirección, Sorlin afirma que «los filmes no son simples repertorios de lo visible. En el marco relativamente estrecho que es el de las perspectivas de expresión y de comunicación en cierta época, intervienen permanentemente modificaciones, desplazamientos, reevaluaciones»¹⁰.

Sobre esta perspectiva, Krieger y Tranchini destacan que *«la idea que empieza a imponerse en ese sentido es que los textos audiovisuales expresan a la sociedad y lo hacen tanto a partir de la anécdota que cuentan, como de las formas elegidas para hacerlo, es decir de los conjuntos y las articulaciones de signos que conforman cada texto»*¹¹. Para reafirmar lo anterior, las autoras recurren también al aporte del citado Rosenstone, sobre el que afirman: *«Su mayor contribución es la de entender el cine histórico como un relato donde se construye la Historia, donde se agitan las mismas problemáticas que en derredor de cualquier discurso histórico»*¹².

En ese mismo sentido, el ya mencionado White afirma que cuando se usan las imágenes es necesario entender que estamos ante un discurso con *«derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal»*¹³, agregando más adelante que las *«secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito»*¹⁴.

En segundo lugar, el reclamo constante por la ausencia de veracidad en que incurrirían los cineastas al representar hechos históricos supondría, precisamente, que la función del cine consiste en transmitir estos hechos «tal y como ocurrieron», asunto que, desde las principales teorías sobre la representación cinematográfica, parece del todo impertinente e inadecuado. Metz, por solo mencionar un autor entre muchos otros, recuerda que el verosímil cinematográfico guarda más

9 White, *Ficción histórica*, 218.

10 Sorlin, *Sociología del cine*, 251.

11 Clara Kriger y Elina Tranchini, «Problemas y debates fundamentales en los estudios sobre cine e historia» (Seminario de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Argentina, 2009), 3.

12 *Ibíd.*

13 White, *Ficción histórica*, 218.

14 *Ibíd.*, 222.

relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas que con una pretensión científica de objetividad¹⁵.

Por último, podría argumentarse que los usos del tiempo histórico y de la realidad histórica son tan diametralmente diferentes que pareciera no existir comparación entre las representaciones que un cineasta y un historiador hacen de un hecho¹⁶. Pero, más allá de las diferentes bases epistemológicas y propósitos discursivos, ambos campos están entrecruzados en su interés por dotar de sentido ciertos acontecimientos con los que es interpretada no solo la realidad pasada, sino, y por sobre todo, el tiempo presente. Incluso sería posible pensar que, gracias a su menor apego a la fisonomía de los acontecimientos, el cine está en una posición de privilegio para *narrarlos* y *significarlos*, al punto que ya varios historiadores deben reconocer que nuestras imágenes comunes acerca del pasado dependen, en mayor medida, de los filmes emitidos en televisión antes que de la historiografía enseñada en las escuelas¹⁷.

Sin embargo, en la base de esta problemática está planteada la discusión acerca de la naturaleza especular o representacional de la imagen. En ese sentido, es preciso comenzar reconociendo el hecho de que la noción de discurso es evidentemente compleja, y que su definición admite múltiples entradas y diversas conceptualizaciones, según el enfoque disciplinario. Por una parte, podemos comprender el discurso como la producción de sentidos socialmente construidos y legitimados mediante prácticas institucionales y políticas. Es el caso del «discurso de género», el «discurso científico», el «discurso judicial», el «discurso histórico», etcétera. Estos cuerpos discursivos forman representaciones que contribuyen a la producción de imágenes y concepciones de mundo, a la vez que implican prácticas sociales mediante las cuales se disputa por la hegemonía y el sentido de esas mismas producciones de lo real.

Por otra parte, la noción de discurso puede referir a los modos y medios de representación de la realidad constituidos en objetos de uso y consumo cultural. Estos tienen el carácter de *mediaciones* entre los hechos sociales y otros discursos e imaginarios sociales, a guisa de *intertextos* o como expresión formal de relaciones sociales no necesariamente institucionalizadas, pero siempre enmarcadas en un orden social determinado. Así, por ejemplo,

.....
15 Christian Metz, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en VV.AA, *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 17 y ss.

16 Ferro, *El cine, Una visión*.

17 Cf. Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1997); Ferro, *El cine, Una visión*; White, *Ficción histórica*; Rinke, *Historia y nación en el cine chileno*.

ocurre con el «discurso literario», el «discurso cinematográfico», el «discurso televisivo», el «discurso fotográfico», etcétera.

Stuart Hall señala que los «sistemas discursivos de representación» son «aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás»¹⁸. Foucault, por otra parte, enfatiza la dimensión pragmática y productiva de la formación de discursos, señalando claramente que no son solo *reflejos* o *explicaciones* de lo real, sino estrategias y medios para disputarlo: «El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse»¹⁹. Como vemos, las nociones de discurso y representación, sin ser equivalentes, se entremezclan bajo la idea general de producir unas «imágenes del mundo» cuyas funciones consisten en reproducirlo, explicarlo, transformarlo; en una palabra, dotarlo de sentido.

Autores como Régis Debray²⁰ y Roger Chartier²¹ señalan que la representación opera como una *reproducción* de lo real –noción emparentada con la clásica acepción estética de la representación artística como *imitación* de la realidad– a la vez que como *sustitución* de lo real, como marca de una ausencia o referencia (noción en la base de diversas concepciones del signo lingüístico, por ejemplo). En ambos casos, la representación suplementa e incrementa la realidad mediante una producción de sentido y es, por tanto, una operación discursiva. También el cine sería comprendido bajo estos marcos, en los que el filme es, en primer término, un «discurso cinematográfico» o una «representación cinematográfica», tal como señalan Rueda y Chicharro:

Como es sabido, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo

18 Stuart Hall. «Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas», en James Curran (comp.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (Barcelona: Paidós, 1998), 45.

19 Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets, 1992), 12.

20 Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

21 Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos²².

Las razones antes expuestas y el nivel actual de la discusión explican, en buena medida, por qué la cuestión de las relaciones entre historia y cine no ha sido abordada desde el prisma de sus correspondencias epistémicas y metodológicas, sino que orientada, especialmente, hacia el estudio de los *usos*—entendiendo por tales a las prácticas simbólicas originadas en la mediación de un discurso— que ambos hacen tanto del hecho histórico como uno del otro: qué hace el cine con los discursos históricos; qué hacen los historiadores con el material audiovisual; y qué hacen los públicos con ambos discursos. En este marco, son identificables, con mayor nitidez, tres líneas de trabajo:

1. El estudio de las representaciones que el cine hace de los hechos históricos, su intención y relevancia social. Sin lugar a dudas esta vertiente, según la literatura, ha sido la más explorada por las investigaciones que destacan que los géneros épico e histórico daban cuenta que el cine podría *recrear* un período y referirse directamente a la realidad en un periodo histórico acotado. El cine podría entretener, pero también registrar las imágenes de una época, al tiempo que podría aspirar a reconstruir una era, un episodio y, también, visibilizar un proceso histórico.

2. Los usos del cine como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia. Esta entrada concibe a las representaciones audiovisuales como asistentes de la enseñanza de la historia, lo que supone entender a las primeras como ilustraciones de los procesos históricos; esto quiere decir que el cine es considerado en relación mimética con la realidad. Lo que haría el cine es una suerte de traducción de los hechos históricos en el soporte cinematográfico.

3. Por último, la validación del material fílmico como fuente y recurso para la investigación histórica. Este punto de vista de la relación del cine con la historia no es necesariamente contradictorio con las dos posturas anteriormente reconocidas, pero aquí adquieren evidencia las siguientes preguntas: ¿en qué medida el cine funcionaría como una fuente confiable para la investigación histórica? ¿En qué lugar podríamos situarlo en

22 José Carlos Rueda y María del Mar Chicharro, «La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico», *Revista Andaluza de Comunicación. Ámbitos* 11–12, Universidad de Sevilla (2004): 429.

el concierto de técnicas y metodologías de la historia? ¿Qué desafíos propone lo cinematográfico para construcción del discurso histórico? Se trata, evidentemente, de la línea más interesante desde la perspectiva disciplinaria y epistemológica, aunque su objeto no sea explícitamente la representación fílmica, sino las condiciones de producción de los filmes.

Esta discusión ha dado origen a distintas interrogantes teóricas, ninguna de las cuales está hoy resuelta: cuál es el estatuto de la realidad en el cine y la historia; cuál es el tipo de relación –de complementariedad, subordinación, suplementariedad, etcétera– entre el campo histórico y el campo cinematográfico; cuáles son las diferencias entre el propósito *científico* o *narrativo* de la representación de los hechos históricos. Todas estas interrogaciones conllevan evidentes cuestionamientos de carácter epistemológico, ideológico y técnico.

La investigación que iniciamos intenta demostrar que el cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido al discurso histórico para generar discursividades visuales que quieren dar cuenta y explicar el presente de la realidad social y que, en esa dirección, el cine combina elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos, legitimando o desacreditando diferentes versiones del discurso histórico, a partir de intereses ideológicos determinados. En el cine no habría una suerte de reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino que una interpretación *verosímil* acerca de su significado social y político.

Bibliografía

BURKE, PETER. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CHARTIER, ROGER. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

DEBRAY, RÉGIS. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

DEL ALCÁZAR, JOAN. *Chile en la pantalla*. Santiago: Dibam-Universidad de Valencia, 2013.

FERRO, MARC. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1997.

_____. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.

FOUCAULT, MICHEL. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.

HALL, STUART. Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. En Curran, James (compilador). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (Barcelona, España: Paidós, 1998), 27-63.

- KRIGER, CLARA y ELINA TRANCHINI. «Problemas y debates fundamentales en los estudios sobre cine e historia». Seminario de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, Argentina, 2009.
- METZ, CHRISTIAN. «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil», en VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- RINKE, STEFAN. «Historia y nación en el cine chileno del siglo XX». En *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*, editado por Gabriel Cid y Alejandro San Francisco. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2010.
- ROSENSTONE, ROBERT. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- RUEDA, JOSÉ CARLOS y MARÍA DEL MAR CHICHARRO. «La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico». En *Revista Andaluza de Comunicación*. Ámbitos 11–12 (2004): 427-450.
- SORLIN, PIERRE. *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VILLARROEL, MÓNICA. *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- WHITE, HAYDEN. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Travesía II: Apuntes sobre lo popular

As representações do popular e o realismo no cinema brasileiro (as mediações no filme *Os Inquilinos*)

ANA DANIELA DE SOUZA GILLONE¹

Resumen

Este artigo propõe uma reflexão sobre a influência do popular na formação da política e das estéticas no cinema contemporâneo. Serão analisadas as noções políticas e sociais produzidas ou retomadas pelo cinema que constrói representações das classes populares para entendê-las enquanto retóricas que subsidiariam estéticas em curso atualmente. É o caso do realismo que pode ser visto como um universo ficcional capaz de explorar o popular de maneira que permita um engajamento no contexto político social. Considera-se, assim, que o *retorno* do realismo precisa ser discutido com suas características e elementos que são próprios das estéticas que estão sendo experimentadas, visto que cada vez mais o cinema brasileiro intercambia imagens e sons *documentais* em enquadramentos ficcionais. Tais agenciamentos estão presentes no filme *Os inquilinos* (2009, 103 min., digital, cor) de Sérgio Bianchi, incluso nesta análise que busca identificar os construtos que se desenvolvem entre o realismo e o popular.

Palabras clave: Cinema brasileiro, realismo, representações do popular, imagens documentais, imagens e sons de arquivo, Sérgio Bianchi, *Os inquilinos*.

1 Profesora e investigadora en cine. Posdoctoranda del Departamento de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, con apoyo de Fapesp. Miembro del grupo de estudios Cinema latino-americano e vanguardas artísticas: diálogos entre construção, expressão e espacialidade, vinculado a Unifesp (Universidade Federal de São Paulo) y al CNPq.

Introdução

O popular e os modos pelos quais esse conceito influenciou e influencia na formação da política e das estéticas no processo histórico do cinema brasileiro são referências obrigatórias para entender qualquer produção contemporânea. Em diferentes ciclos e movimentos do cinema, o popular aparece representado entre o pensamento conservador ou revolucionário.

Os estilos que se definiram pela defesa conservadora da valorização do caráter nacional aliada aos modos de representação do popular podem ser vistos desde o romantismo de Humberto Mauro, passando pelo ciclo musicarnavalesco da Cinédia, os filmes ideológicos de cunho político-educativos do Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e as produções burguesas da Vera Cruz. Já o pensamento de valorizar o popular em seu aspecto social e político, em um contexto ideológico contrário ao conservadorismo está presente na linguagem de vanguarda de Mario Peixoto e nos filmes do Cinema Novo, em grande parte produzidos a partir do ideário do nacional-popular nas décadas de 1950 e 60, que estimulava uma arte que provocasse o engajamento.

Por outro lado, as *chanchadas* que *riem* criticamente do próprio cinema brasileiro que pretendia chegar aos moldes hollywoodianos de produção provocaram a crítica, principalmente no que dizia respeito às diferenças sociais. De maneira ainda mais corrosiva, essa resistência aparece no Cinema Marginal, que investe no jogo da apropriação da paródia, e na incorporação dos clichês da cultura de massa. Nas produções da década de 1980 e nos filmes que surgem a partir da recomposição do cinema brasileiro, em meados dos anos 1990, as imagens do popular retomam sua força, experimentando novas estéticas.

É o caso do cinema de Sergio Bianchi, conhecido por sua crítica aguda à violência, exclusão social, direitos humanos, entre outros temas provenientes das contradições sociais da realidade brasileira. A proposta de seus filmes é *desmascarar* os sistemas e mecanismos que comandam as mais diversas práticas sociais. Sua filmografia é composta de quatro curtas, um média e oito longas-metragens produzidos ao longo dos últimos quarenta anos.

Entre seus curtas se evidenciam *Maldita Coincidência* (1979, 75 min., 35 mm., cor), que apresenta considerações sobre a geração que vivenciou a ditadura militar e se encontra em um período de crise das utopias, e *Mato Eles* (1982, 34 min., 16 mm., cor), que propõe uma denúncia ao

extermínio do índio e a convivência do Estado com toda essa situação. Em seu primeiro longa, *Romance* (1988, 90 min., 35 mm., cor), o tema é a crise existencial do intelectual de esquerda diante da impossibilidade de seus projetos políticos. Esse filme se define como um filme de ruptura para, então, o diretor atuar com dissensos às retóricas normativas de seus próximos filmes. Depois de *A Causa Secreta* (1994, 93 min., 35 mm., cor), os dissensos se potencializam em *Cronicamente Inviável* (2000, 101 min., 35 mm., cor), em *Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005, 104 min., 35 mm., cor) e em seu mais recente filme *O Jogo das Decaptações* (2013, 96 min., digital, cor).

Em *Cronicamente Inviável* e em *Quanto Vale ou é por Quilo?* (2005), Bianchi critica explicitamente a mercantilização da ajuda humanitária e os discursos normatizados relacionados à marginalização no Brasil. Depois desses filmes, que recorrem aos excessos de *mise en scène* para conscientizar o espectador sobre o que não é aparente nessas estruturas e ainda levá-lo a reflexão sobre sua própria condição neste processo de emulação, o diretor recorre a uma linguagem mais sutil para expor os problemas sociais que envolvem diretamente as classes populares.

Diante dessa trajetória do diretor, entendemos melhor a proposta política do *Os Inquilinos* (2009, 103 min., digital, cor), em que a percepção do protagonista Valter utiliza o jogo retórico de dissenso, as violências simbólica e sistêmica reproduzidas no Brasil, que estão na perspectiva do filme. Ao construir um personagem com um amplo espaço para expressar seu próprio imaginário, Bianchi provoca a imaginação de seu espectador; e ainda reposiciona sua postura de diretor que deixaria de conduzir uma história com questões afirmativas. Nesse jogo, certas violências se tornam visíveis pelos dados imediatos no filme: as notícias da TV, anunciando estupro e morte de criança na periferia, e a iminência do crime organizado pela cidade, entre outras situações que acompanham o personagem. Assim, a tensão e sensação de tragédia tomam forma entre a lucidez e elucubração de Valter, além de recolocar informações de acontecimentos reais em imagens e sons documentais que definiriam os engajamentos no presente explorados na narrativa.

A perspectiva política e social do filme envolve as manifestações ocorridas no mês de maio de 2006, na cidade de São Paulo, sitiada pelos ataques da organização do Primeiro Comando da Capital, o PCC – facção formada por criminosos que vivem dentro e fora do sistema carcerário e que coordena o crime organizado na metrópole. O poder de fogo do crime organizado nos atentados foi explorado com som realista de noticiários

e imagens de ônibus incendiados, entre outros planos produzidos com a presença dos atores. Tais enquadramentos mostram a periferia, lócus dos pontos de distribuição de drogas dos traficantes que fazem parte da facção, em imagens *documentais* e *realistas* com a intenção de tornar visível o cotidiano da população que convive diretamente com a criminalidade.

As imagens entre a fábula e a perspectiva realista

Os primeiros planos exploram a geografia da periferia de uma grande cidade, enquanto se apresentam os créditos iniciais. Com apenas quatro planos fixos da periferia: dois enquadramentos sobre a região da favela e mais dois sobre as casas populares, o espectador já entende que essas imagens definiriam o espaço a ser ocupado pela história. Surge, então, o primeiro *travelling* que prognostica o vigor social de um bairro popular, com pessoas conversando e crianças brincando à noite na rua. Esse *travelling* se define pela condição moral de reunir situações dispersas, que juntas tornam visível a realidade cotidiana da população que vive na periferia de São Paulo. A movimentação da câmera, que documenta as cenas de rua, se finaliza em um *close* na janela. Eis que surge o som de uma briga de casal, que vem do interior da casa, e que anuncia a tensão que está por vir. Já na sala da casa, um *close* sobre a TV mostra que o som do desentendimento entre homem e mulher acontece na novela que está sendo exibida. A câmera recua, e certo *ethos* das classes populares se revela pelos seus interesses em novelas e em jornalismo policial nos programas televisivos, que serão exibidos a seguir. Nesse início do filme já temos um «regime de imagéité», que Jacques Rancière² identificou como um regime de relações entre elementos e funções.

Pela noção de «regime de imagéité», percebemos os dispositivos, as imagens, os sons, os contrastes entre os planos e suas funções neste filme. Identificamos, assim, por meio dos planos no interior da casa, a centralidade das imagens da TV sobre as classes populares. Na sequência em que se mostra o interior da sala da casa, temos a televisão ocupando o espaço principal, próximo à mesa em que se reúne a família: o pai e marido Valter (que tem um emprego informal em que carrega caixas e está finalizando o ensino médio em escola pública com vistas a oportunidades de trabalho), *Iara* (dona de casa que cuida de seus filhos) e duas crianças (um menino e uma menina).

2 Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012), 54.

As notícias da TV são acompanhadas por *Iara*, que insiste em comentá-las com o marido. O espectador acompanha, então, o programa televisivo de jornalismo policial, extremamente popular, que informa, com imagens e sons documentais, o pranto de uma mãe diante do reconhecimento da filha estuprada e morta em uma represa, ao lado da favela, que o filme simula que parece estar localizada a poucos quarteirões da casa de *Valter*. Essa imagem dedicada ao testemunho pode ser vista além do que ela apresenta de imediato. Não temos apenas a percepção do corpo de uma criança morta e de uma mãe em pranto, temos a consciência do que não é mostrado: o sentimento de ameaça que leva o telespectador a pensar que uma próxima criança nessas condições poderia ser seu filho. Esse é o sentimento de *Iara*, intensificado pela proximidade da localidade do acontecimento. Com esses dados, a reportagem situa o espectador sobre o espaço explorado na narrativa e sobre os discursos que interessam a este segmento da população, além de apresentar imagens documentais vinculadas ao contexto social construído na ficção.

As imagens do programa de TV e os planos do filme nos fazem perceber, também, o que Rancière já definira em sua distinção entre as imagens televisivas e cinematográficas, que envolveria unicamente a questão do desempenho: as imagens que a televisão nos propõe são uma «performance de memória», já as imagens do filme não remetem «nada além de las mesmas».

Isso não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico³.

As notícias da TV, expostas com imagens e sons de arquivo, confirmariam essa «performance de memória», além de serem dados imediatos que se formalizariam como pormenores na perspectiva do filme. Para George Lukács, pormenores em uma narrativa seriam os que têm uma função de mediação e são «*aqueles que fazem ressaltar, de maneira sensível, a essência das coisas, daqueles que apenas pertencem ao presente, e não tem qualquer consequência, só fazem uma breve aparição e que não são, por assim dizer, mais do que instantâneos fotográficos*»⁴. A ideia proposta

3 Rancière, *O destino das imagens*, 11.

4 George Lukács, *Realismo Crítico Hoje* (Brasília: Coordenada-Editôra, 1969), 84.

para uma análise literária foi transposta para a análise fílmica. Por isso, esclarecemos alguns dos planos que consideramos serem *pormenores*.

Ao mesmo tempo em que as imagens televisivas mediam os acontecimentos na história do filme, elas definem os engajamentos no presente, que conscientizariam o espectador sobre o suposto período construído na narrativa. Assim se estabelecem as relações entre a memória, o imediato e as mediações no filme. Esse plano da notícia mediaria, por sua vez, o suspense envolvido nos planos seguintes que se voltam ao casal surpreendido com o barulho que anuncia a chegada de inquilinos na casa vizinha. *Valter* foi informado por seu vizinho, o *Sr. Dimas*, que sua ex-mulher havia alugado os dormitórios por ele não concordar em vender a casa. Logo na chegada dos três jovens inquilinos, percebemos que a rotina de *Valter*, de sua família e de seu vizinho ficará mais tensa.

A primeira impressão de *Valter* sobre os novos vizinhos é que são tipos «sem caráter». Isso se confirma na maneira como um deles se comporta, exibindo o físico, para se fazer notar por sua mulher. Em uma sequência que se constrói entre plano e contraplano de sua mulher na cozinha, observando os novos inquilinos através da janela que dá acesso a casa do vizinho, *Valter* percebe a presença de um dos jovens do lado de fora, e a insistência da mulher em observá-lo do lado de dentro da casa. O fato de ela permanecer na janela incita a imaginação do marido, momento em que temos a construção de um plano que dará forma ao pensamento do protagonista.

Por meio da montagem, as «imagens-pensamento» mostram a mulher sorrindo da janela, e o inquilino se exibindo para dar continuidade ao flerte, revelando situações sob a forma de mistério. As imagens que provêm do pensamento de *Valter* chamam a atenção do espectador de que algo pode acontecer além do imaginário do personagem. Assim, as visões fugidias de *Iara*, sorrindo para o inquilino, provocam no espectador a mesma dúvida (o flerte) que povoa o pensamento de *Valter*. Por trás da montagem das «imagens-pensamento» da mulher que sorri para o inquilino, temos a imagem de *Iara* que simplesmente observa o inquilino, e percebemos ainda outras suposições que se manifestam: por trás da relação estável da família, temos o conflito matrimonial provocado pela presença de um inquilino; por trás de uma vizinhança pacífica, temos a oposição entre proprietários e inquilinos. Nesse plano com imagens sobrepostas, prenuncia-se a ameaça da dissolução de uma realidade, que desencadearia comportamentos que serão revelados na medida em que se desenrolam os conflitos.

O contraste entre as «imagens–pensamento» e as sequências agenciadas com imagens e sons de arquivo, planos realistas e formalistas, tensiona a relação entre o que é simbólico e o que é dialético no filme. Pensando assim, de que maneira se ajustariam as imagens sobrepostas pela montagem, que conta com a potência fabuladora de *Valter*, na construção de uma crítica às violências exploradas no filme? A relação entre o surreal das «imagens–pensamento», com as evidências concretas dos dados imediatos fornecidos pelas imagens e sons de arquivo das reportagens ou pelas mediações dos *travellings* e dos planos fixos, aproxima o filme ao cinema realista de Siegfried Kracauer⁵. Este defensor do realismo postulava as experiências de vanguarda em uma lógica que privilegiasse os processos inconscientes a serviço da exposição dos aspectos da realidade. Ao defender a experimentação como elemento constitutivo do realismo, Kracauer uniu realismo e formalismo, união inesperada que se deve à necessidade de encontrar na “forma” modos de expor a realidade física pelo filme.

Entre realismo e formalismo, a mediação só seria possível por uma perspectiva histórica e política por parte do diretor do filme. Para construir as mediações, Kracauer postulou um cinema de experimentação que recuperasse as experiências de vanguarda: a montagem ritmada e os processos inconscientes a serviço da exposição dos aspectos da realidade. *Os Inquilinos*, por sua vez, parece recorrer a essa experimentação do realismo crítico de Kracauer, que uniria planos formalistas e realistas, o simbólico e o dialético ritmados pela montagem.

O realismo entre a montagem dialética e simbólica

A montagem dialética, postulada em um realismo crítico, leva o espectador a perceber um «mundo por trás do outro»: em *Os Inquilinos*, enquanto o som de arquivo transmitido pela TV anuncia os ataques do PCC, a população se ocupa de assistir ao jornalismo policial na televisão, e temos ainda o conhecimento do contexto político e social explorado na narrativa. Já o simbólico pode revelar aquilo que não se vê de imediato, o que está na forma enquanto estrutura da representação do acontecimento. A princípio, a montagem simbólica reuniria elementos que não se relacionam uns com os outros.

5 Kracauer, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Mas os reúne segundo uma lógica inversa. Entre os elementos estranhos, dedica-se a estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma relação mais fundamental de copertencimento, um mundo comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora. Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne elementos sob a forma de mistério⁶.

Ao surgir a imagem de *Iara* sorrindo para o inquilino, reconhecemos o pensamento de *Valter* que tende ao transtorno de repetição. Uma vez gerado o trauma, irrompe-se sua imaginação compulsória. Em decorrência das preocupações com a nova vizinhança barulhenta, as noites mal dormidas do personagem despontam-se em sonhos e pensamentos que formulam em imagens as percepções dos inquilinos como ameaça. *Valter* desconfia que os jovens sejam oriundos da favela que fica próxima de sua casa, e que estejam envolvidos com a criminalidade. Suas impressões são confirmadas com a revelação de quão perigosos são os inquilinos, capazes de morder profundamente a perna do vizinho por ter presenciado algo que não poderia ter visto. O mistério desponta em uma alusão à pedofilia, e ao envolvimento dos inquilinos em crimes, simbolicamente reiterada em planos desconexos que se formalizam como «imagens-pensamento», sem sabermos como deveriam ser relacionadas.

Em pouco menos de um quarto do filme já é possível perceber a repetição dos planos das notícias na TV, dos trajetos e dos pensamentos de *Valter*, que se tensiona entre o simbólico e o dialético na montagem do filme. Os *travellings*, acompanhados pela mesma música de abertura do filme, mostram a rotina dos trabalhadores que saem de suas casas pelas manhãs e retornam à noite. A reiteração sucessiva desses elementos (do som e dos planos) aparece como crítica e denúncia da vida cotidiana alienada. Essas sequências externas remetem à tradição neorrealista, que propunha filmagens ao ar livre para *desobedecer* um regime de representação que se voltava aos problemas sentimentais burgueses. O neorrealismo se estabeleceu como cinema da atuação política que visaria a uma reeducação pela apreensão estética. Esse cinema que se opõe à realidade fabricada e privilegia o popular nos espaços abertos, conta com o fortuito e o que escapa de determinações para provocar a percepção crítica no processo envolvido na produção fílmica, entre outras percepções.

6 Ranciére, *O destino das imagens*, 67.

Vale lembrar que a evocação do neorrealismo no Cinema Novo incluiu o popular como uma manifestação legitimadora de imagens do povo, centrado na retórica que visava a uma representação da miséria para se contrapor às imagens ufanistas de progresso e modernização que caracterizavam as produções da Vera Cruz. As críticas dos cinemanovistas eram dirigidas aos valores e comportamentos, tais como a moral e as crenças decorrentes do messianismo religioso e também a passividade política, enfim, ao que conformava as estruturas ideológicas que dominavam os setores populares.

O cinema de Sergio Bianchi resgata parte dessa militância assumida contra os padrões morais e comportamentos da sociedade. Em sua busca, o diretor encontrou subsídios no neorrealismo e também no experimentalismo e no realismo crítico, para dar forma à retórica que desvelaria as condições políticas e sociais que imperam na periferia de uma grande cidade. Com esse objetivo, ele estabeleceu premissas técnicas e estéticas para explicitar as contradições políticas e sociais de uma população que convive com a criminalidade. Assim, seu filme se formalizou entre a dialética das mediações contida no realismo crítico e o simbolismo das experiências de vanguarda. O que resultou em uma estética que está a serviço de uma retórica que vai além da revelação de uma realidade a ser denunciada, surgindo como estratégia política, que busca se contrapor as imagens conservadoras que pretendem tornar invisíveis ou transitórias as imagens da marginalidade no cinema. As imagens de *Os Inquilinos* evidenciam as relações entre a população moradora de bairros populares e o crime organizado. A visibilidade dada a esse acontecimento faz com que pensemos o filme de Bianchi em um diálogo com o pensamento de Kracauer, o qual se refere à importância dos filmes que facilitam a introdução de temas que levam o espectador a refletir sobre a realidade social.

Nesse contexto formal do filme, as imagens de arquivo expressam o real e concreto, o imediatamente dado, o mundo visível e palpável. Se pensadas enquanto planos que constituiriam, por assim dizer, os «pormenores», ou seja, os planos que ancoram as mediações dialéticas na perspectiva realista do filme – em que o concreto é o processo e não o dado de percepção direta – essas imagens definiriam a ordem e a inter-relação entre os fenômenos. Essas imagens determinariam, ainda, as manifestações particulares, os fatos sociais construídos em uma narrativa.

A perspectiva política e social do filme se formaliza sob o realismo com inspiração marxista ou um realismo crítico, em que conhecer a realidade implicaria a percepção da existência objetiva do mundo externo. Essa visão da realidade em perspectiva, pela qual se media uma consciência, define no realismo um distanciamento da precisão da veracidade da representação. O realismo se constitui mais pelo significado produzido, que pela representação natural de seus meios. Essa proposta se opõe ao realismo ingênuo ou ao naturalismo, que propõe uma realidade como imediata.

Mesmo por experimentar até o surrealismo, o filme não deixa de ressignificar o realismo com inspiração marxista do período silencioso, que defendia uma visão da realidade em perspectiva, ou seja, a representação mediada por uma consciência, defendida pelo russo Vsevolod Pudovkin e pelo o húngaro Bela Balazs, e retomada, nas décadas de 1930 e 1940, pelos italianos Umberto Barbaro e Guido Aristarco⁷.

O realismo do filme se define em sua estrutura geral, na qual há uma realidade expressiva, organizada nas relações espaciotemporais, que por meio da montagem torna visível a realidade que permanecia invisível. As imagens que remetem a um imaginário subjetivo (as imagens-pensamento) e as imagens que significariam o concreto (as imagens de arquivo) conduziram a uma consciência, que ressignifica, fundamentalmente, a influência do PCC na organização estrutural das favelas e dos bairros da periferia de São Paulo.

De certo modo, o filme explora essa *consciência* com os precedentes que tangenciam o crime organizado, tal como o homicídio do *Sr. Dimas* pelos inquilinos. Por outro lado, enfatiza o poder coletivo da facção nas conversas finais entre Iara e suas vizinhas para driblar essa consciência. Uma delas comenta que os inquilinos que mataram o proprietário provavelmente não pertenciam «ao partido» –assim é chamada a facção pelos simpatizantes e membros. A convicção da vizinha se estende à atitude de boa parte da população do bairro. Muitos consideram o PCC como uma organização séria e incapaz de cometer atos de violência contra os próprios moradores. Essa visão de parte dos moradores ressoa a condição da realidade geopolítica e social da capital paulistana. As relações de poder provenientes de uma organização criminal coloca a realidade social do filme no contexto de fragmentação.

7 Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005), 54–60.

Os últimos planos confirmam a fragmentação com a representatividade da organização criminosa com seu poder e influência sobre a população em representações. A consciência dessa realidade se torna inteligível pelo périplo que se estrutura no filme. Ao final da história, repete-se a condição inicial do mesmo inquilino se instalar na casa vizinha de *Valter*. Temos, ainda, a revelação de que esse líder dos inquilinos faz parte da organização criminosa e está impune do assassinato do *Sr. Dimas*. Ele aparece acompanhado de homens armados em um carro ilustrado com a frase «Alimento para o povo». Assim entendemos que ele retorna para a casa vizinha de *Valter*, de modo que voltamos à situação inicial que detonou os acontecimentos. Se o filme não terminasse, outras histórias seriam reproduzidas e poderíamos continuar analisando a relação tensa de *Valter* com o inquilino envolvido no crime organizado.

O périplo no filme se constrói pela montagem entre os planos que exploram a dialética das relações mediadas (os supostos acontecimentos reais e a história de *Valter*) e o simbolismo incluído nessa abordagem. Em conclusão, o simbólico se funde ao dialético e tudo é mediado no filme. A política da repetição da trilha sonora, dos planos com imagens e sons de arquivo, das *imagens-pensamento* e dos *travellings* seria para nos conscientizar sobre a reprodução de situações que se manteriam: os trajetos de *Valter* entre o trabalho e a escola e a eterna angústia do personagem por ter que se relacionar com um vizinho suspeito. A rotina da mulher que assiste à TV e cuida da casa e dos filhos, entre outras sequências, também são reiteradas. Com repetição de planos que se estruturam fundidos entre o simbólico e o dialético, o filme consegue relacionar as questões políticas e sociais e as formas de representações do popular em uma proposta realista. O que nos permite aprofundar nossas ideias sobre o que essas relações provocam, os impasses que enfrentam e, também, a maneira em que se situam na história do cinema e do país.

Bibliografia

- FABRIS, MARIAROSAIRA. *O Neo-realismo cinematográfico italiano / Uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, Editora 34.
- KRACAUER, SIEGFRIED. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LUKÁCS, GEORGE. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editôra, 1969.
- NAGIB, LUCIA. *O cinema da retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RANCIÉRE, JACQUES. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- XAVIER, ISMAIL. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. «Alegorias do desengano: a resposta do Cinema Novo à modernização conservadora». Tese de Livre-docência. São Paulo: ECA/USP.

Imágenes, tramas y representaciones del sujeto obrero en algunos filmes chilenos

EDGAR DOLL CASTILLO¹

Resumen

El texto propone la revisión del cine como esquema perceptivo, posibilitando –desde y a través de él– la descripción y examen de los procesos de cambio y modificaciones en las representaciones y subjetividades asociadas a la condición del trabajo.

Palabras clave: cine; esquema perceptivo; condición del trabajo.

Este texto es parte de un compendio mayor, formulado a partir del análisis de materiales audiovisuales y literarios como esquemas perceptivos, con el fin de describir y examinar, de manera crítica, la desaparición de la industria tradicional en Chile, como fenómeno asociado a la hipotética disolución o *eclipsamiento* de la clase obrera como condición global. El «*adiós al proletariado*» (Gorz)² o la «*desaparición del trabajo*» (Méda)³, la «*pérdida de la centralidad de la categoría del trabajo*» (Offe)⁴, la «*vigencia de la esfera comunicacional*» en reemplazo de la «*esfera del trabajo*» (Habermas)⁵, expresado en la actualidad en el surgimiento de nuevos trabajos, caracterizados por su precariedad, temporalidad e inseguridad⁶.

1 Licenciado y magíster en Arte, doctorante en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Director de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso y director artístico del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.

2 Gorz, Andre. *Metamorfosis del Trabajo*. Madrid: Editorial Sistema, 1998.

3 Méda, Dominique. *El trabajo. Un valor en peligro de extinción*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

4 Offe, Claus. *La sociedad del trabajo, problemas estructurales y perspectivas de futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

5 Habermas, Jurgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

6 Neffa, Julio y otros (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Buenos Aires: Clacso, 2009; Sennett, Richard. *La corrosión del carácter*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

A modo de contextualización, cito a Robert Castel⁷ que presenta la necesidad de abrir la reflexión acerca de la relación entre el trabajo y el hecho de ocupar un lugar reconocido en la sociedad, y en qué medida se funda sobre el trabajo y el capital una pertenencia social. Lo que llamaríamos actualmente la «ciudadanía social».

Para esta investigación se propone un modelo interdisciplinario de análisis de fragmentos fílmicos a partir de dos contextos. Primero, los elementos pro fílmicos: la «puesta en situación», operación de base documental, como una serie de pequeñas circunstancias que generarían la aparición de situaciones reveladoras; y la «puesta en serie», como la operación por la que se articulan los planos fílmicos en unidades de significación que constituirían un «mapa cognitivo»⁸.

El segundo contexto implica la «representación de subjetividades», como trama de percepciones, aspiraciones, memorias y saberes, trama compartida por un colectivo, por un grupo humano, por una comunidad que construye relaciones propias permitiendo percibirse como un *nosotros*, actuando colectivamente como parte de la cultura, inseparable, a su vez, de las personas concretas; es decir, sentimientos que darían una orientación para actuar en el mundo. Este segundo contexto también supone el análisis sobre *performatividad*, como «*dispositivo de transmisión del conocimiento a través de gestos, prácticas corporales, actos y enunciaciones y su relación con el uso del espacio y los objetos*»⁹, comparando y contrastando relaciones de contigüidad y cercanía respecto del concepto de *imaginario urbano*, como tradiciones o costumbres de los habitantes de las ciudades, la traza urbana y su relación con las formas de transitar o de habitar los espacios por medio de la experiencia de sus habitantes y de la selección y análisis de producciones simbólicas, en este caso en específico, mediante el cine.

El pasado en el presente

La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente. En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen

7 Castel, Robert. *Las trampas de la exclusión*. Buenos Aires: Topia Editorial, 2004.

8 Sánchez-Noriega, José Luis. *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

9 Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos, y siendo capaces de mostrar ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan¹⁰.

Marc Ferro señala¹¹ las posibilidades de aprehensión que facultan al cine para el reconocimiento de situaciones y acontecimientos pasados, utilizando como *medium* los archivos y los testimonios, en función de una demostración propiamente científica que trata más de analizar que de reconstruir el pasado; que intenta encontrar claves para leer el origen de los problemas de nuestro tiempo. En este sentido el filme devolvería al pasado su autenticidad, ya sea mediante una idea motriz que da cuenta de una situación que la sobrepasa, como menciona Ferro¹², o de un marco de acción que ejerce la función de un microcosmos revelador, de un posible análisis de un sujeto o una investigación sobre cómo se ha producido, lo que permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de la sociedad, ejerciendo ese suceso una función reveladora.

Venceremos

Los dos filmes que serán analizados son *Venceremos* (1970, 16 min., 16 mm. b/n.) de Héctor Ríos y Pedro Chaskel y *Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nació* (2000, 77 min., Super 16 mm./ digital, color) de Ignacio Agüero.

Dos obras de épocas muy distintas. El primero, *Venceremos*, filme político producido en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, en el contexto de las elecciones presidenciales en las que, finalmente, se impone Salvador Allende Gossens.

Este filme de denuncia se constituye como una organización secuencial de estructuras paralelas que, en modalidad contrapuntística, muestra la realidad de los desposeídos: viejos y niños en poblaciones marginales de Santiago de Chile, presentados en condiciones de miseria; y en el reverso de la moneda, gente de clase acomodada exhibiéndose en sus actividades cotidianas, en sus manifestaciones públicas y colectivas, en una construcción formal a la manera *eisensteiniana*, en un tipo de montaje intelectual con tomas opuestas que se yuxtaponen queriendo enfatizar la diferencia.

10 Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

11 Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal Ediciones, 2008.

12 *Ibid.*

Las tomas están en colisión unas con otras; la lectura y la posterior conclusión del espectador de este tipo de montaje requieren de su participación activa para sustraer un significado. Es la teoría de montaje creada por Eisenstein ($A + B = C$), de los opuestos que se acompañan en condición contrapuntística. Las imágenes transcurren en el ejercicio descriptivo del retrato de clases opuestas, que señala su diferencia performática.

La primera secuencia es un plano-conjunto de figuras humanas que se acercan poco a poco al objetivo de la cámara. Estas personas ocupan parte importante de la superficie planaria, de fondo blanco grisáceo, en el que sus cuerpos se disponen verticalmente respecto a la línea del horizonte. En este primer encuadre, la puesta en situación del tránsito de gente es hacia el lado izquierdo del encuadre, hacia fuera de campo, no existiendo información en el contexto narrativo de hacia dónde se dirigen. Es posible apreciar que el lugar mostrado es un entorno poblacional; sin pavimentación, con solo una avenida demarcada por postes eléctricos de madera, divisándose en la profundidad de campo edificaciones precarias.

Planos posteriores muestran sujetos-personajes en un encuadre cada vez más cercano tomando como figura central el rostro de un joven. Él, como varios que se corresponden, portan paquetes y viandas. Tras el plano descrito, el siguiente comienza a cumplir una función de retrato, por el acercamiento pausado a los cuerpos, donde ya pueden apreciarse detalles y características personales y propias de cada fisonomía, con recurrencia estilística del encuadre en primer plano, que ayuda a construir pequeños relatos respecto a cada personaje y su fisiognómica¹³, reafirmando la idea de lectura de estas imágenes en una dimensión antropológica, la que permitiría descifrar aspectos centrales como el cuerpo, la vestimenta, la gestualidad y, además, en este caso, revisarlas por su valor de documento de época.

Volviendo a la primera secuencia, hasta el minuto 02.19 hay seis tomas distintas que muestran imágenes indiciales de una población de

13 Entendida como «constantes expresivas de los hombres y sus diferencias según los pueblos, las razas, los países; signos externos llenos de contenidos que expresan la propia historia, condiciones constantes de vida definidas por la geografía...del todo o cada cual estableciéndose en un conjunto de signos que en todos los tiempos han definido los pueblos, las razas y los países», siendo, en síntesis, el poder de interpretar los signos del mundo exterior, según palabras de Goethe, «*una exacta fantasía sensible*». Astaburuaga, Ricardo. *Fisiognómica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.

un sector popular; los cuerpos se movilizan por el territorio, van hacia algún lugar, serían –hipotéticamente– obreros en desplazamiento hacia su lugar de trabajo, infiriendo de esta acción mostrada una condición necesaria para cumplir determinadas funciones.

El trayecto de la casa al trabajo y del trabajo a la casa son situaciones que marcan el día de todo trabajador. La noción de partir, la decisión de dejar el lugar de habitación, el nicho, el espacio de ubicación, y la consecución de lanzarse a lo desconocido, a vivir el día y construir un mañana, el «salir a ganarse el pan», es una determinación *sine qua non* de la condición obrera como *performance* activa y permanente (y por cierto en desmedradas condiciones, la mayoría de las veces en Chile, siendo la locomoción colectiva una situación muy problemática en la actualidad). En ese tránsito dificultoso por sus condiciones materiales, especialmente para los más pobres, el día pareciese modificarse únicamente en función de ese trayecto y se transforma en una situación que ocupa una parte importante de su tiempo. Las condiciones siempre son malas y deben ser vividas de forma obligada e inmediata. Pero, ¿qué hace al obrero/a necesariamente salir? En lo concreto, la necesidad de sobrevivencia.

Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nació

El segundo filme de que daré cuenta es *Aquí se construye, o ya no existe el lugar donde nació*, de Ignacio Agüero, en el que se observa la decadencia de la ciudad y sus ciudadanos, la inminente desaparición de los lugares de intercambio simbólico, la pérdida de la memoria y el posterior desconocimiento o *eclipsamiento* identitario.

Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio* (1986)¹⁴, plantea la tesis «yo soy el espacio donde estoy», idea que se constituye metafóricamente a partir de esos enclaves de ocupación del territorio, trazos que se van superponiendo a lo largo de la historia, conformando expresiones e identidades que, muchas veces, están presentes, pero hoy en día –y por razones diversas– tienden a desaparecer.

La obra de Agüero debe ser focalizada como un estudio de caso sobre la desaparición, al mostrarnos el *vía crucis* de su protagonista, un profesor de Biología que ronda los cincuenta, y de cuya historia se nos presentan cinco años. Él vive una debacle, desde el momento en que alrededor de su morada la vida de barrio comienza a modificarse abruptamente, debido

14 Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

al violento impacto del auge del sector inmobiliario, lo que constituye una descarnada y generalizada práctica de aniquilación de los barrios residenciales tradicionales.

El círculo vicioso que subyuga al personaje del documental, debido a la decisión de otros, lo conduce a vivir un verdadero rol de víctima del sistema, obligándolo al abandono de su vivienda y, de manera consecutiva, a la pérdida de una forma de vida particular, consolidada por décadas.

En una secuencia importante del filme, en el minuto 40, vemos el tránsito de los obreros de la construcción desde sus barrios periféricos hacia el lugar de la obra. La secuencia es particularmente extensa e intenta retratar esa dinámica compleja del obrero que debe permanecer parte importante de su vida en tránsito desde su casa al trabajo y viceversa. Los vemos moviéndose en locomoción colectiva, en el Metro, en bicicleta y en pequeños automóviles que colectivizan para realizar los extensos recorridos para llegar a su estación o lugar de trabajo.

En secuencias anteriores ha sido presentada la clase gerencial, con sus modos idiosincráticos y sus características particulares, muy diferenciadas de los obreros.

Es a partir de la experiencia de relación con su medio que hombres y mujeres van construyendo su mundo de significados. Tanto entradas y salidas de la casa al lugar del trabajo y viceversa se constituirían en la reinterpretación de un transitar y esta acción se transformaría o adquiriría características de performática el ser identificable como conducta restaurada por más de una vez (Schechner)¹⁵ y que arroja a su operador en una concatenación de firmas de códigos recurrentes.

En este mismo contexto, que podría ser catalogado como una relación histórica, la acción consecutiva a la ida al trabajo sería la salida de los obreros de la fábrica y que es, por lo demás, un proceso que está en la constitución histórica del cine y uno de los actos inaugurales de la producción fílmica y de su posterior explotación-prostitución.

En esa producción de la primera tomavistas de los Lumière encontramos las imágenes del desplazamiento del lugar del trabajo a la casa (o algún otro lugar) de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon. Esta secuencia histórica fue realizada en más de una ocasión: la primera, donde los obreros están *al natural*, y otra posterior donde estarían predispuestos, en una determinación algo artificial. Se trata más del intento de elaboración de

15 Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2007.

una puesta en escena que de una puesta en situación, al intentar estos trabajadores *verse mejor* frente a la cámara¹⁶.

Farocki¹⁷ da cuenta de que ese acto-gesto de la salida se ha dado históricamente y cada una de las imágenes que recogió para la investigación de su filme *Obreros saliendo de la fábrica* (1995, 40 min., video, color) así lo atestiguan, respondiendo a distintas consistencias discursivas, por cierto. Cada filme es capaz de presentar ese momento en una modalidad que, en términos expresivos, logra variados resultados: un filme de reportaje, que muestra a obreros en la década del veinte saliendo de una gigantesca usina Ford; el cambio de turno de los obreros cabizbajos del filme futurista de la UFA: *Metrópolis*, de Fritz Lang (1926, 130 min., 35 mm., b/n). En este contexto lo interesante, y que remarco, es que en estas secuencias aparece esa conducta restaurada como estatuto en la condición performática de una clase o condición en la cultura. Es posible refutar mi argumento, en el entendimiento de que todo el mundo se moviliza a los lugares que necesita. Pero lo interesante y, de cierta manera, condición objetiva, es que esta conducta aparece innumerables veces registrada en el cine, por su condición mediada de realidad y su representación, lo que permitiría entender el alcance de esa imagen constitutiva del cine, de su vocación histórica de explicación de mundo. Es posible, entonces, asignarle otro grado de valorización en su contexto de que es el obrero y no otro sujeto quien realiza la acción registrada, que es parte de sus orígenes el ser instrumento de aprehensión del mundo y de la vida en movimiento, de reconocimiento del mismo, en el tránsito del documental a la ficción y posteriormente en terrenos más permeables entre un territorio y otro (me refiero a la ficción y el documental).

¿Pero cuál es la rutina diaria del obrero? Domicilio - Calle - Trabajo - Calle - Domicilio. Para hablar de la ida al trabajo como un acto que se restituye a diario debemos establecer que existe un lugar que es la habitación, la casa, el lugar donde se yace y que, efectivamente, a partir de su experiencia permite la gestación de una dialéctica del entrar y salir. La rotación cotidiana se configura alrededor del punto al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte.

Es Humberto Giannini quien argumenta esta situación, estableciendo el concepto de *recurrencia*, el tiempo que vuelve a traer lo mismo. El tiempo recurrente de los instintos, de los hábitos. «*Se deberá establecer enmarcando y contrastando claramente las estaciones entre las que se*

16 Burch, Noel. *Tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1989.

17 Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.

*desplaza ese breve sitio de la ruta cotidiana... el retorno a lo mismo*¹⁸. Esta situación se manifestaría como un ciclo circular y reiterativo del proceso: el regreso a la habitación y la salida de ella. Cito a Bachelard, en su *Poética del Espacio*: «*La casa, más que un paisaje, es un estado del alma*».

La morada no es privativa de los seres humanos. La animalidad más humilde la detenta. La guarida, la madriguera, la concha, el nido. Vuelvo a Giannini respecto a esa topografía que establece para dar cuenta de lo cotidiano y la experiencia que sostiene la noción espacial y de ubicuidad, que son la calle y el lugar de trabajo. En entrevista del año 2012¹⁹, el filósofo chileno indicaba que las distancias tan extensas que debe recorrer la persona hoy en las grandes ciudades, o en las ciudades satélites o suburbios, no dejan la posibilidad de satisfacer necesidades vitales, como el amor o el ocio, situaciones para las que no hay tiempo por esta disfunción provocada por los problemas de diseño de la urbe y la especulación sobre el territorio.

Por otra parte, es necesario revisar y experimentar la calle como el lugar o medio más expedito para la comunicación espacial y también es el territorio abierto e iluminado para el transeúnte que, motivado por lo propio, en cualquier momento puede detenerse, distraerse, atrasarse, desviarse, extraviarse, seguir, dejarse seguir, ofrecer, ofrecerse.

En consecuencia, un lugar donde la *performance* se activa y juega a seguir un camino hacia lo cotidiano y ordinario, hacia su acción reiterada. Su opuesto, el exabrupto, lo raro, lo extraordinario, es una dimensión de la realidad compleja que el cine es capaz de observar y registrar, permitiéndonos su valoración y reconocimiento, como también el de los sujetos que son parte también de su constitución vital y trascendente. Es el cine y sus posibilidades de expresión, más allá de sus posibles determinaciones antropológicas, etnográficas y sociológicas, que en el traspaso a su dimensión artística es capaz de promover la reflexión filosófica en el espectador.

Bibliografía

ASTABURUAGA, RICARDO. *Fisiognómica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.

AUGÉ, MARC. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2004.

BACHELARD, GASTÓN. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

18 Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.

19 Entrevista realizada por el autor en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso, el 1 de agosto de 2012.

- BARBER, STEPHEN. *Ciudades proyectadas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BURCH, NOEL. *Tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1989.
- BURKE, PETER. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- CASTEL, ROBERT. *Las trampas de la exclusión*. Buenos Aires: Topia Editorial, 2004.
- FAROCKI, HARUN. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.
- FERRO, MARC. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal Ediciones, 2008.
- GIANNINI, HUMBERTO. *La reflexión cotidiana*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- GORZ, ANDRÉ. *Metamorfosis del trabajo*. Madrid: Editorial Sistema, 1998.
- HABERMAS, JURGEN. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- MÉDA, DOMINIQUE. *El trabajo. Un valor en peligro de extinción*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- NEFFA, JULIO y otros (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Buenos Aires: Clacso, 2009.
- OFFE, CLAUS. *La sociedad del trabajo, problemas estructurales y perspectivas de futuro*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- SÁNCHEZ-NORIEGA, JOSÉ LUIS. *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- SCHECHNER, RICHARD. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2007.
- SENNETT, RICHARD. *La corrosión del carácter*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.
- TAYLOR, DIANA y MARCELA FUENTES. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Travesía III: Nuevas miradas a los sesenta y setenta

El Archivo Rogério Sganzerla: caminos de investigación y procesos de creación

ANNA KARINNE MARTINS BALLALAI¹

Resumen

Rogério Sganzerla se destacó precozmente como crítico y cineasta en los años sesenta. Una faceta menos conocida de este cineasta brasileño es su carácter de investigador, evidenciada en sus «películas de montaje», fundamentalmente en aquellas realizadas sobre Noel Rosa, y en relación a la presencia de Orson Welles en Brasil. El análisis de su archivo personal pone esta faceta en evidencia de una forma más expresiva. Este artículo expone una metodología de tratamiento documental aplicada al Archivo Rogério Sganzerla, cuyo desafío principal es el de preservar las líneas de investigación emprendidas por el propio cineasta. Algunas muestran un retorno a las referencias artísticas y culturales brasileñas de los años treinta y cuarenta, en un cruce entre la ideología nacional–popular y la tradición romántica del elogio al genio.

Palabras clave: Archivo Rogério Sganzerla, cine brasileño, preservación audiovisual.

Este artículo es el resultado de algunas reflexiones y experiencias en el área de preservación audiovisual, tanto en lo que se refiere a la restauración de películas como al tratamiento documental, especialmente en los proyectos desarrollados en el Archivo Rogério Sganzerla, en el Archivo de Películas y en el Sector de Documentación de la Cinemateca del MAM – RJ (Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro), y en el Tempo

¹ Magíster en Psicología Social por la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Licenciada en Cine por la Universidad Federal Fluminense. Se desempeña como investigadora en proyectos de restauración cinematográfica y preservación audiovisual en muestras y exposiciones vinculadas al cine brasileño.

Glauber². El objeto de esta investigación es el Archivo Rogério Sganzerla, en el cual vengo trabajando como investigadora y archivera desde la muestra/exposición *Ocupación Rogério Sganzerla* (Instituto Itaú Cultural, 2010), evento que expuso por primera vez ítems del archivo personal del cineasta, incluyendo guiones, dibujos, anotaciones, fragmentos de textos y películas, fotografías, correspondencia y objetos personales³.

Dicho archivo refleja sus actividades profesionales, creativas, intelectuales, políticas y afectivas, mostrando que estas vertientes no se separan, y lanzando indicios de cómo su obra refleja los aspectos de su vida, y viceversa. Tratándose de un archivo personal, con valor histórico o permanente, cuyo titular es una personalidad del universo del cine vinculada a la creación cinematográfica y literaria, por tanto artística, revela una multiplicidad de procesos de creación y asociaciones poéticas. Este aspecto demanda del documentalista un profundo respeto, sensibilidad y conocimiento de su vida y obra, de forma que la manipulación y el procesamiento de los documentos no «apague» ciertas características e informaciones que puedan estar incubadas en su organización original.

El objetivo de este artículo es presentar una metodología de tratamiento documental desarrollada para el Archivo Rogério Sganzerla, cuyo desafío principal es la preservación de las «líneas de investigación» emprendidas por el cineasta; es decir, las conexiones entre los documentos establecidas por el propio titular del archivo. Es posible verificar que algunas de ellas evidencian un retorno a las referencias artísticas y culturales brasileñas de los años treinta y cuarenta, en un cruce entre la ideología nacional-popular y la tradición romántica del elogio al genio.

-
- 2 Agradezco a Helena Ignez, Sinai Sganzerla, Djin Sganzerla, Hernani Heffner, Lúcia Rocha (*in memoriam*), Paloma Rocha, Sara Rocha, João Rocha, Joel Pizzini, por la confianza y la oportunidad de trabajar en una serie de proyectos en el área de la preservación audiovisual, teniendo contacto con importantes acervos brasileños. Igualmente agradezco a los equipos del Instituto Itaú Cultural, de la Petrobras Cultural, de la Cinemateca del MAM-RJ y del Archivo Nacional, especialmente a Sérgio Lima y a Beatriz Monteiro.
 - 3 Están siendo realizados varios intentos con el objetivo de viabilizar el tratamiento documental del Archivo Rogério Sganzerla. Uno de ellos fue la publicación del libro *Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla. Fragmentos da obra literária* (Ignez y Drumond 2005). La familia está movilizadada y viene desarrollando proyectos para obtener financiamiento, y yo he colaborado en este sentido. La realización de la *Ocupación Rogério Sganzerla* por el Instituto Itaú Cultural, en São Paulo, dio un gran impulso a los trabajos en el archivo, los que siguen realizándose sin financiamiento específico, mediante del proyecto *Copacabana mon amour – Restauo*, financiado por el Programa Petrobras Cultural. Este periodo de trabajo fue importante para realizar un diagnóstico y promover una reflexión sobre el archivo, establecer directrices, estrategias e iniciar la aplicación de una metodología de tratamiento documental y digitalización de documentos.

El Archivo Rogério Sganzerla

Nacido en la ciudad de Joaçaba (Santa Catarina), en la región sur de Brasil, Rogério Sganzerla (1946–2004) se destacó precozmente como crítico y cineasta a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Alcanzó éxito y notoriedad, premios y proyección internacional, pero también enfrentó periodos de marginalidad, denunciados por él mismo, especialmente en los artículos que publicó en los años ochenta en los medios de prensa brasileños. Además de contar con una extensa filmografía formada por cerca de 30 títulos, entre largos, medios y cortometrajes, Sganzerla construyó un precioso archivo personal; prácticamente inédito, está bajo custodia familiar.

Una faceta menos conocida de este crítico, escritor, guionista, director, editor y productor cinematográfico es aquella como *investigador*. Este carácter se hace más evidente en sus «películas de montaje», principalmente en aquellas realizadas sobre el poeta y compositor brasileño Noel Rosa (1910–1937), y en las relativas a la presencia del cineasta estadounidense Orson Welles (1915–1985) en Brasil, en 1942, en ocasión del rodaje de *It's all true*, en el contexto de la Política del Buen Vecino y del *Estado Novo*.

Sin embargo, es en el análisis del archivo personal de Rogério Sganzerla que su carácter de investigador aparece de forma más expresiva: además de los originales de su producción intelectual y de la vasta documentación en los más diversos soportes, géneros y tipologías, hay volúmenes singulares de investigaciones históricas, iconográficas, filmográficas y fonográficas realizadas por él.

La delimitación de estos volúmenes no es obvia y representa un gran desafío para el tratamiento documental del archivo: ¿cómo preservar la clasificación original y la integridad de las «líneas de investigación» emprendidas por el cineasta? Son pilas de documentos, muchas veces sin separación física explícita, pero que, analizados de forma cuidadosa, pueden evidenciar un mismo eje temático o la remisión a determinado proyecto fílmico o literario del autor. ¿Dónde comienza y dónde termina cada uno de esos subconjuntos? ¿Cómo definir, en el caso de un alto de documentos aparentemente sin relación, una unidad documental?

Además, el análisis del archivo puede sugerir posibles relaciones entre la clasificación y la ordenación original de los documentos y algunos procedimientos de edición cinematográfica adoptados por Sganzerla en sus «películas de montaje». Para poner un ejemplo: una carpeta de sobres

plásticos que contiene materiales de investigación relacionados con sus proyectos sobre Orson Welles, que reúne, en cada uno de varios sobres transparentes, anotaciones manuscritas y dactilografiadas, fotografías, cartas, recortes de periódicos, ilustraciones, fotogramas de positivos y diapositivas (algunos de noticiarios de cine cariocas de la década del cuarenta). ¿Cómo establecer si la reunión de tales documentos en un mismo sobre plástico es aleatoria, o si, por el contrario, no es arbitraria, reflejando, en este caso, usos y funciones específicos para aquellos materiales? Siendo realmente imposible responder a esta pregunta, se debe *considerar* la posibilidad de que esta reunión *tal vez* no sea aleatoria. Se debe intentar preservar estas relaciones entre documentos, las que pueden ser tanto aleatorias como deliberadas.

Siendo así, es importante registrar no solo la lista de cada uno de los documentos al interior de esta carpeta, sino los que se relacionan con las investigaciones –en este caso– sobre Orson Welles y que componen lo que podemos llamar un *dossier*, en la acepción archivística de la palabra. Es necesario registrar también los subconjuntos que están entre el nivel de descripción *dossier* y el nivel de descripción ítem; es decir, la relación de ítems contenidos en cada uno de los sobres plásticos de esta carpeta.

Esta operación meticulosa, en parte, guarda relación con un principio archivístico denominado «de la santidad» de la ordenación original, o principio del *quietat non movere*, según el cual se debe respetar el orden interno en el que los documentos son encontrados. Por otro lado, este exceso de cuidado es coherente con los también meticulosos procesos de creación de Sganzerla en sus «películas de montaje».

La reunión de documentos en un mismo sobre plástico podría, tal vez, estar relacionada con procesos de edición cinematográfica o de *collage* de imágenes filmadas cuadro a cuadro, con una truca, en *table top* –un recurso estilístico ampliamente utilizado en sus películas *Tudo é Brasil* (1997, 82 min., 35 mm., color y b/n) y *Noel por Noel* (1983, 17 min., 35 mm., color y b/n), entre otras. El resultado estético del uso de este recurso es el reencuadre sucesivo de imágenes fijas, creando una especie de movimiento del mirar y revelando una serie de facetas al *abrirse* o al *cerrarse* los encuadres. Se dirige la mirada del espectador hacia uno u otro aspecto de una imagen plana, animándola, sugiriendo o enfatizando ciertas relaciones entre *personajes* en una misma fotografía *still* o una ilustración, o entre una o más fotografías.

Este recurso puede enfatizar el intercambio de miradas entre personalidades en una misma fotografía, ampliando las posibilidades

de lectura de la imagen fija, y también de imágenes fijas entre sí, por yuxtaposición de encuadres. Es posible hacer que personalidades de la Historia *compartan la escena*, sin siquiera haberse encontrado. Es posible también promover *encuentros* de personalidades entre las cuales se sabe que existen relaciones, a pesar de que no haya imágenes en movimiento o fijas que las registren. Este montaje puede recrear y sugerir una serie de relaciones políticas, poéticas, afectivas, psíquicas y psicológicas. Sumado a las relaciones con la banda sonora, este efecto se torna exponencial.

Entonces, conociendo algunos procesos de creación del cineasta y los recursos estilísticos adoptados por él, es posible levantar la hipótesis de que aquella reunión de documentos en un mismo sobre plástico pueda, *tal vez*, corresponder a una pequeña secuencia a ser filmada en *table top*. Son materiales de diversos géneros (textual, iconográfico, cartográfico, cinematográfico) los que, en la pantalla del cine, van a asumir una función al mismo tiempo icónica, simbólica e indicial. Sin embargo, el estudio de esta hipótesis demanda un tiempo de análisis, estudio e investigación minuciosa del cual los proyectos de tratamiento documental generalmente no disponen, pues existen objetivos más inmediatos que cumplir⁴.

La hipótesis mencionada anteriormente es un ejemplo del tipo de indagación o cuestionamiento que no puede ser resuelto inmediatamente; pero que, si al menos es levantado en el momento de la manipulación del archivo, puede llevar a una ética de preservación de las posibles conexiones que algunos subconjuntos puedan establecer. Esta ética, por su parte, puede llevar a la resolución de que es fundamental el registro minucioso de este tipo de información, aunque esto implique dedicarle más tiempo al proceso de tratamiento intelectual del archivo. Una vez registrada la ordenación original, el análisis minucioso puede quedar para un segundo momento, pero las posibilidades de que este ocurra en el futuro quedan preservadas desde ya.

La idea, por tanto, es registrar a nivel micro y macro esta localización de origen para permitir que, en el futuro, estas asociaciones entre documentos

4 Debido a los cronogramas apretados y los plazos cortos para la ejecución de proyectos de preservación y tratamiento archivístico, no se dispone del tiempo necesario para el examen de los conjuntos y subconjuntos documentales. Muchas veces, ciertos conjuntos y subconjuntos acaban sufriendo dispersiones y desintegraciones de sus elementos, en los casos en que han sido manipulados por profesionales que no consideran la ordenación y la disposición original, y que no se han dado cuenta de la necesidad de preservar este tipo de información.

puedan rehacerse para ser analizadas. Pero a esta necesidad de análisis profundo, dada la riqueza de los procesos de creación del cineasta, se alía la necesidad apremiante de realizar la preservación del archivo, la cual incluye la organización (inventario, clasificación intelectual, descripción archivística, indexación), la conservación preventiva (pequeñas reparaciones y restauraciones de ciertos documentos), la digitalización y también la difusión.

La metodología aquí presentada propone unir los principios de la Archivología a las modernas normas de descripción archivísticas y de gestión de la información, un registro meticuloso y tan obsesivo como el carácter de investigación y creación artística de Sganzerla. En la práctica, esta metodología observa un aspecto siempre frisado por la teoría archivística: la necesidad del conocimiento previo del archivo antes de realizar la intervención técnica sobre el mismo. Sin embargo, las políticas públicas relacionadas con la preservación documental no siempre garantizan el tiempo necesario para conocer previamente el archivo, y buena parte de los proyectos surgen en circunstancias de emergencia, cuando hay documentos en riesgo de deteriorarse.

Esto, sumado a la dificultad de obtener financiamientos en Brasil para el tratamiento documental, de forma general lleva a una lógica de sobredimensión de los proyectos y el establecimiento de cronogramas de difícil desarrollo, que fuerzan la ejecución concomitante de etapas que, por su naturaleza, deberían ser sucesivas. Los proyectos tienden a abarcar todas las necesidades del acervo de una sola vez, porque no hay garantías de obtención de recursos futuros.

Esto refleja, por un lado, un gran desfase entre las necesidades de un archivo histórico y lo que realmente puede ser hecho en la práctica. También evidencia cierto desconocimiento por parte de los organismos financiadores de cuán meticuloso es el tratamiento documental de un archivo: un trabajo que necesita de tiempo, requiere ética, investigación complementaria y extremo rigor. Y, por otro lado, no siempre el profesional de archivo tiene conciencia de cuán meticulosa es la creación cinematográfica, y de cómo se dan algunos procesos creativos de un artista/cineasta.

La metodología de tratamiento documental aquí propuesta, además de respetar los principios de «proveniencia y respeto de los fondos», según los cuales un fondo de archivo no debe sufrir dispersión ni desintegración de sus elementos, respeta también el «principio de la organicidad», según el cual el documento de archivo solo tiene sentido

si está en relación al medio que lo produjo. Además, su sentido es ampliado por la preservación del conjunto. También debe ser respetado el «principio de la reversibilidad», el cual prevé que toda acción de preservación debe ser posible de ser revertida. Esto implica registrar la metodología utilizada, los criterios adoptados, las decisiones tomadas, las dificultades y soluciones.

Una organización *apresurada* deja de registrar y respetar la organicidad de los documentos según sus usos y funciones originales. Es decir, lo que puede parecer en principio la desorganización de un archivo *virgen*, a partir de un análisis cuidadoso puede revelar una serie de conexiones significativas entre documentos, posiblemente establecidas por el propio titular del archivo, las cuales deben ser respetadas, recuperadas y registradas. La ausencia de este rigor, puede llevar a la pérdida irremediable de este tipo de información, que no radica solo en el documento en sí, sino *entre documentos*.

De esta forma, la metodología aquí presentada consiste en el registro riguroso de la disposición original de los documentos, a partir de la creación de códigos topográficos de la localización de origen, y de la digitalización secuencial de los documentos (respetando y registrando la ordenación original), tal como el archivo fue encontrado. Independientemente del género, la tipología y el soporte documental, se establece una «línea general», que preserva la información de la ordenación original a niveles micro y macro, antes de realizar separaciones físicas o intelectuales, y de definir las unidades documentales y los niveles de descripción. El objetivo es minimizar el grado de arbitrariedad de la intervención y «dejar hablar al archivo».

Líneas de investigación en el Archivo Rogério Sganzerla

Entre las líneas de investigación que pude identificar en el Archivo Rogério Sganzerla, destaco, preliminarmente, las siguientes:

1. Relaciones entre artes, cultura y sociedad en la obra de Noel Rosa (1910-1937). Esta línea de investigación tuvo como resultado las películas: *Noel por Noel* (1983, 17 min., 35 mm., color y b/n) e *Isto é Noel Rosa* (1991, 42 min., 35 mm., color y b/n), de su autoría.
2. El impacto artístico y en los medios de comunicación de la presencia de Orson Welles en Brasil, en 1942, así como las implicaciones políticas y sociales de este episodio. Su resultado fueron las

películas de Rogério Sganzerla *Nem tudo é verdade* (1985, 95 min, 35 mm., color y b/n), *A linguagem de Orson Welles* (1988, 20 min, 35 mm., color y b/n) y *Tudo é Brasil: O signo do caos* (2003, 80 min, 35 mm., color y b/n).

3. Vida y obra del cineasta Luiz de Barros (1893-1982). Esta línea no se materializó en ningún proyecto filmado. Pude constatar, en una serie de correspondencias, el interés manifiesto de Sganzerla de desarrollar un proyecto sobre este cineasta que actuó por cerca de siete décadas en el medio cinematográfico brasileño.
4. Investigación y defensa de un cine moderno. Esta última línea tal vez haya sido la primera obsesión del cineasta, en términos de la investigación y el estudio cinematográficos. La mayor parte de sus artículos de la década del sesenta son acerca del cine moderno.

En los años ochenta, Sganzerla retoma esta teorización, culminando en la publicación del libro *Por um cinema sem limite*⁵, integralmente dedicado al tema del cine moderno. Su análisis sugiere que ciertos artículos de los años sesenta habrían sido reformulados en los ochenta con otros títulos. Véase, por ejemplo, *Noções de cinema moderno*, publicado originalmente por el diario *O Estado de São Paulo*, en 1965⁶, y *Passagem ao relativo*, publicado en el periódico *Folha de São Paulo* en 1980⁷.

Un proyecto de libro inédito, datado en 1966, de su autoría, ya apunta al esfuerzo de sistematización de estas ideas, conceptos e investigaciones acerca del tema. Según el proyecto, que fuera remitido al crítico e historiador Alex Viany con el objetivo de ser publicado, el libro sería titulado *A dialética do cinema moderno*. Ciertamente, ahí radica la génesis del libro que Sganzerla publicó más de tres décadas después.

La obsesión de investigación por el cineasta Orson Welles, que ya se manifiesta en los primeros años de la crítica sganzerliana, también estaría relacionada a esta pesquisa sobre el cine moderno. Según Sganzerla en dicha producción destaca, *Citizen Kane, 1941, de Orson Welles: según Truffaut (¿y quién lo duda?)*, el inicio y el fin del cine moderno⁸.

5 Sganzerla, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Río de Janeiro: Azougue, 2001.

6 Rogério Sganzerla, «Noções de cinema moderno», *Jornal O Estado de São Paulo*, Suplemento Literario, 30 de enero de 1965, 5.

7 Sganzerla, Rogério. *Passagem ao relativo*. En Rogério Sganzerla, *Por um cinema...*

8 Sganzerla, *Por um cinema...*

Es posible pensar en su cortometraje *Brasil* (1981, 13 min., 35 mm., color y b/n) como un cruzamiento entre las líneas de investigación «1» y «2», de forma más libre y suelta, visto que al documentar los bastidores de la grabación del disco *Brasil* (1981), de João Gilberto, Gilberto Gil y Caetano Veloso, son evocadas referencias presentes tanto en uno como en el otro eje de investigación: el samba, la industria radiofónica, los cantantes de radio, las películas musicales carnavalescas brasileñas. Además, son utilizadas imágenes de las películas realizadas en Brasil por Orson Welles, en 1942, como el episodio de los balseros y el carnaval carioca. La canción *No tabuleiro da baiana* (1936), de Ary Barroso, remite a la célebre grabación de Carmen Miranda, personaje ícono en las películas de Sganzerla sobre Orson Welles, y cuya presencia es evocada de diversas formas en *Tudo é Brasil*, *Nem tudo é verdade* y *A linguagem de Orson Welles*, sea por imágenes de archivo en movimiento, por fotografías e ilustraciones, por fonogramas musicales y transmisiones radiofónicas, o por alusiones poéticas. Carmen Miranda eternizó canciones de los principales compositores brasileños, como Ary Barroso y Dorival Caymmi, en la radio y en el cine, y es una figura clave de la Política del Buen Vecino del presidente Roosevelt, convirtiéndose en una gran estrella latina en Hollywood, y convivió con Orson Welles en su paso por Brasil.

Por otro lado, en este mismo universo radiofónico, carnavalesco y cinematográfico (de los primeros años del cine sonoro brasileño), estaba involucrada la figura de Noel Rosa, aún en vida. Noel tuvo mucho éxito en radio y cine; compuso bandas sonoras como la de *Cidade Mulher* (1936, 80 min., 35 mm., b/n) de Humberto Mauro. Sus canciones están presentes en diversos filmes, como *A voz do Carnaval* (1933, 35 mm., b/n) de Adhemar Gonzaga y de Humberto Mauro, y *Alô, Alô, Carnaval* (1936, 80 min., 35 mm., b/n), también de Adhemar Gonzaga, ambos protagonizados por Carmen Miranda y otras estrellas de radio. La música de Noel, además, es una presencia constante en la historia del cine brasileño, inclusive en el de Sganzerla.

Tanto en estas dos líneas de investigación (Noel, Welles) como en una tercera (Luiz de Barros) se evidencia su interés en la cultura brasileña de los años treinta y cuarenta, en un tono diferente al de la influencia del «tropicalismo» y del rescate de la *chanchada* realizado en los años setenta, en el periodo de Belair (productora fundada por Rogério Sganzerla, Julio Bressane y Helena Ignez, en Río de Janeiro, en 1970).

La hipótesis es la de que el retorno a las referencias artísticas y culturales de este periodo (años treinta y cuarenta) fue la forma que Sganzerla

encontró de legitimar y dar continuidad a su propia trayectoria artística, la que, en la década del setenta, habría sido condenada a la marginalidad. Verificó además, en esta operación, un cruzamiento entre la tradición romántica del elogio al genio (Noel, Welles, Jimi Hendrix) y un retorno a lo nacional-popular, justamente en un momento en el que la crítica académica reveía los límites ideológicos de esta propuesta cultural. Este cruzamiento resultó en una vertiente de producción en la obra de Sganzerla, la cual podemos denominar como películas de montaje, es decir, películas formadas en gran parte por materiales de archivos *reciclados* y re-significados; estrategia de producción que garantizó la continuidad de su trabajo hasta el rodaje de *Tudo é Brasil*.

Bibliografia

- BELLOTO, HELOÍSA. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Río de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- GALVÃO, MARIA RITA y JEAN-CLAUDE BERNARDET. *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de «nacional» e «popular» no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- IGNEZ, HELENA y MARIO DRUMOND (Comps.). *Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla. Fragmentos da Obra Literária*. Joinville, Brasil: Letra d'água, 2005.
- SGANZERLA, ROGÉRIO. «Noções de cinema moderno». *Jornal O Estado de São Paulo*. Suplemento Literario (30 de enero de 1965):
- _____. *Edifício Rogério. Textos críticos 1 e 2*. São Paulo: Universidade Federal de Santa Catarina y Instituto Itaú Cultural Florianópolis, 2010.
- _____. *Por um cinema sem limite*. Río de Janeiro: Azougue, 2001.

Revolución e Independencia: un estudio comparativo de *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969)¹

IGNACIO DEL VALLE DÁVILA²

Resumen

Con motivo del centenario de la *Guerra de los Diez Años* (1868–1878) fue programado, en Cuba, un ciclo de cine histórico sobre la Independencia. Bajo el lema *Cien años de lucha*, las autoridades cubanas concibieron la efeméride como una forma de conmemorar, como parte del mismo proceso de «liberación», tanto la guerra de Independencia como la Revolución de 1959. En este texto analizaré la puesta en escena de los dos filmes más significativos del ciclo: *Lucía* (1968, 160 min., 35 mm., b/n), de Humberto Solás y *La primera carga al machete* (1969, 84 min., 35 mm., b/n), de Manuel Octavio Gómez. Ambos desarrollan estrategias narrativas y apuestas estéticas diferentes para actualizar las luchas del pasado, de acuerdo con el discurso de los «Cien años de lucha».

Palabras clave: filme histórico, cine cubano, Cien años de lucha, Lucía.

La ley de fundación del Icaic (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) de 1959 estableció que la historia cubana sería uno de los principales temas del cine de la isla. Sin embargo, solo a partir de 1968, con motivo del centenario de la *Guerra de los Diez Años* (1868-

-
- 1 Este trabajo forma parte de una investigación de posdoctorado titulada: *Representações cinematográficas da independência sob regimes autoritários na América Latina*. El proyecto cuenta con financiamiento de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).
 - 2 Postdoctorando en Historia, Universidad de São Paulo. Doctor en Cine de la Universidad Toulouse 2; Máster en Artes del Espectáculo y Medios del mismo establecimiento y Licenciado en Información Social de la Universidad Católica de Chile. Autor del libro *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Editorial Cuarto Propio, 2014).

1878), fue privilegiada la producción de un cine histórico que abordó el proceso de Independencia. Este ciclo formó parte de la política cultural que a finales de los años sesenta comenzaba a caracterizarse por un mayor control de la libertad creativa de los artistas nacionales³. En estas páginas proponemos un análisis de los largometrajes *Lucía* (1968, 160 min., 35 mm., b/n) de Humberto Solás y *La primera carga al machete* (1969, 84 min., 35 mm., b/n) de Manuel Octavio Gómez, mediante el cual estudiaremos cómo el Icaic asoció las guerras de Independencia con la Revolución Cubana, dentro de un ciclo conocido como los «Cien años de lucha por la liberación». En dicho ciclo, las guerras de Independencia del siglo XIX y la Revolución de 1959 fueron consideradas como etapas diferentes de la larga lucha por la «definitiva» independencia cubana.

Las guerras de Independencia son motivo de tres de los cinco largometrajes cubanos estrenados en 1968 y 1969: *La odisea del general José* (1968, 70 min., 35 mm., b/n) de Jorge Fraga, *Lucía* y *La primera carga al machete*⁴. A ellos se añade, dos años después, *Páginas del diario de José Martí* (1971, 72 min., 35 mm b/n) de José Massip. Esta producción fue incrementada también con documentales. En todos estos filmes las guerras de emancipación fueron abordadas teniendo en vista la coyuntura política de los años sesenta. Así, son trazados paralelos entre la independencia cubana y la revolución, los que van desde asociaciones implícitas hasta comparaciones explícitas y que terminan legitimando a la Revolución como heredera y continuadora de la gesta de los «padres de la patria». Nunca los mambises⁵ se parecieron tanto a los barbudos de la Sierra Maestra y viceversa. Si bien el ciclo de los «Cien años de lucha» retoma los mitos fundacionales de la nación, no está orientado hacia el pasado sino que hacia futuro. Tiene un carácter programático y teleológico: la historia nacional no es otra cosa que la marcha colectiva hacia la «liberación», suerte de «Edad Mítica», como diría Le Goff, situada al final de la Historia (2013: 263)⁶.

3 Mariana Villaça, *Cinema cubana: revolução e política cultural* (São Paulo: Alameda, 2010), 218.

4 Los otros dos largometrajes estrenados en el periodo fueron *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968, 97 min., 35 mm., b/n) y *La ausencia* (Alberto Roldán, 1968, 90 min., 35 mm., b/n). También se estrenaron los medimetrajes de ficción *El desertor* (Manuel Pérez, 1968, 37 min., 35 mm., b/n) y *De la guerra americana* (Pastor Vega, 1969, 48 min., 35 mm., b/n). Ninguno de ellos tiene relación con los «Cien años de lucha».

5 Nota de la edición: Nombre dado a los guerrilleros independentistas cubanos y filipinos, que en el siglo XIX participaron en las guerras por la independencia de sus respectivos países. La palabra deriva del nombre de Juan Ethnnius Mamby, «Eutimio Mambí», oficial negro que desertó del bando español para luchar contra ellos en Santo Domingo, cincuenta años antes de la *Guerra de los Diez Años*.

6 Jacques Le Goff, *Historia e memória* (Campinas: Editora da Unicamp, 2013), 263.

Este ciclo cinematográfico refrenda la interpretación oficial de la historia cubana promulgada por la Revolución. Con todo, el interés de los revolucionarios por establecer paralelos entre las guerras de Independencia y las acciones armadas contra Batista es previo a la consolidación del nuevo régimen. Puede rastrearse ya en el famoso alegato de autodefensa «La historia me absolverá», pronunciado por Fidel Castro durante el juicio en su contra a raíz del asalto al Cuartel Moncada, en 1953. En este sentido, el cine se hizo eco de un discurso que servía como uno de los soportes ideológicos de la Revolución y constituía una de las piedras angulares de su imaginario. Ese discurso alcanzó su clímax en 1968, con las conmemoraciones del centenario de la *Guerra de los Diez Años*, y tuvo en las pantallas cubanas uno de sus principales medios de divulgación.

Lucía

Lucía es una de las producciones más ambiciosas y difíciles de llevar a cabo del cine cubano de los años sesenta. La preproducción comenzó el 20 de febrero de 1967 y la posproducción solo fue concluida el 20 de septiembre de 1968. Las filmaciones incluían localizaciones en las provincias de La Habana, Las Villas, Matanzas y Camagüey, y la movilización de cientos de extras, para lo que fue necesaria la colaboración de organizaciones de masas y de las Fuerzas Armadas Revolucionarias⁷. El resultado es una cinta de dos horas y media de duración ambientada en tres momentos históricos: la segunda guerra de Independencia (1895), las luchas contra Machado (1932) y los años sesenta. Curiosamente, el director responsable del proyecto tenía una experiencia bastante limitada: Humberto Solás no había filmado ningún largometraje hasta entonces.

Los tres episodios del filme están protagonizados por mujeres llamadas Lucía. Cada historia entremezcla una pasión amorosa vivida por las diferentes heroínas con la coyuntura política y social por la que atravesaba el país. El destino de cada Lucía está intrínsecamente asociado al del país, haciendo imposible desligar su fortuna individual del rumbo de la nación. Aunque la película es presentada como un fresco que abarca setenta años de historia cubana, cada episodio es estructural y estilísticamente independiente. En el primero, Solás se

7 Los datos referentes a la producción de *Lucía* y de *La primera carga al machete* han sido obtenidos en los archivos de la Cinemateca de Cuba. Agradezco al personal de la Cinemateca por permitirme el acceso a su valiosa documentación.

vale de elementos barrocos y expresionistas –como la sobreexposición de la fotografía y los movimientos envolventes– para poner en escena la historia de una mujer madura de la aristocracia cubana, traicionada por un espía español⁸. En el segundo acude a una estética realista y a referencias al cine negro hollywoodense para narrar el conflicto de una joven de la pequeña burguesía, comprometida con la lucha contra Machado y, posteriormente, desencantada con los caminos que siguen sus camaradas tras la caída del dictador. En el tercero, introduce elementos del documental y es apreciable un acercamiento a motivos de la comedia popular, para mostrar a una joven campesina en lucha con su marido machista, que se opone a que ella aprenda a leer, durante la campaña de alfabetización de inicios de los años sesenta.

Lucía guarda ciertas similitudes con *Intolerancia* (1916, 163 min., 35 mm., b/n) de D. W. Griffith, verdadero clásico del cine silente estadounidense, que contribuyó a sentar las bases del género histórico. Las semejanzas son múltiples: estructura episódica; larga duración; saltos de contexto histórico que incluyen el presente; diferenciación estilística de cada episodio; presencia de protagonistas femeninas que guían la acción. Es más, también es posible encontrar algunos rasgos de los personajes femeninos de *Intolerancia* en las mujeres creadas por Solás: la pasión alocada y violenta de la *Chica de la Montaña* de Griffith, y su rebelión contra la autoridad masculina, está presente en la última *Lucía*. Las dos provienen de medios desfavorecidos y su semblanza tiene toques de comedia, si bien el filme de Griffith termina dando paso a un drama épico, saldado con la muerte de la heroína.

A pesar de ello, las diferencias entre ambos son también notorias. En *Intolerancia* hay cuatro episodios ambientados en contextos históricos diferentes: la caída de Babilonia, la Pasión de Cristo, la Matanza de San Bartolomé y una historia del proletariado estadounidense de comienzos del siglo XX. La narración salta de una a otra sin una progresión lineal, haciendo que las cuatro historias se entrecrucen. El ímpetu religioso que orienta el filme parece explicar tal subversión de la cronología: el tiempo histórico de Babilonia, Francia y EE.UU. ha sido trascendido por el de la Pasión. Esta determina todo lo que acontece antes y después de ella, toda la Historia universal, sintetizada en la pagana Babilonia, en las guerras de religión y en los EE.UU. Asimismo, es la fe «auténtica»,

8 Santiago Juan-Navarro, «¿Cien años de lucha por la liberación?: las guerras de la Independencia en el cine de ficción del ICAIC», *Archivos de la Filmoteca* 59, Valencia, España (junio de 2008): 146.

de la que carece el resto de los personajes, lo que salva a la joven pareja estadounidense, símbolo de una nación que pareciera ser un nuevo pueblo elegido.

Por el contrario, *Lucía* desecha la visión universalista para centrarse en lo nacional. A su vez, las tres historias están ordenadas de manera cronológica: 1895, 1932, años sesenta, marcando una progresión lineal que permanece inconclusa. Esa progresión, que caracteriza al conjunto del filme, está también presente al interior de cada episodio. Los tres conflictos dramáticos apuntan hacia un tiempo que aún no ha llegado, pero que es esperado. Quizás por ello ninguna de las tres historias tiene un final totalmente cerrado, aunque el grado de apertura varíe de una a otra. El porvenir al que apuntan no es concebido como una *salvación* religiosa, sino que se trata de una *liberación* materialista. La progresión lineal de *Lucía* representa la historia cubana reciente como el camino hacia esa liberación. Cada etapa es heredera de la anterior y supone un estadio superior en una senda que no se detiene. En concordancia con lo anterior, cada una de las protagonistas alcanza un grado de conciencia revolucionaria mayor a la anterior. Esa progresión va acompañada por una dialéctica social, que hace que en cada nuevo momento una clase diferente asuma las riendas de la historia. Así, a una Lucía aristócrata la sucede una Lucía pequeñoburguesa y, a esta última, una Lucía campesina.

Si bien las tres Lucías están en lucha, sus motivos evolucionan. La pasión egoísta, que impulsa a la primera, cede paso a una manifiesta conciencia de clase en la última: resulta, al respecto, decididamente rodeada y sostenida por la colectividad de campesinas en las escenas que anteceden al final. A pesar de ello, como advierte Paulo Antonio Paranaguá⁹, el filme no fue cerrado con un episodio ambientado en los combates en la Sierra Maestra o en el momento en que triunfa la revolución. Los *Cien años de lucha* no concluyen en 1959, sino que continuaban vigentes en el momento en que Solás rodaba su película y debían proyectarse hacia el futuro. El final abierto del último episodio, situado en los años sesenta, sugiere que la liberación definitiva no había llegado con la Revolución, sino que su consecución era un proceso inconcluso, pero encauzado dentro de los márgenes del nuevo estado. La última Lucía parece más cercana al ideal del «hombre nuevo» divulgado por el imaginario revolucionario; sin embargo, aún no lo ha alcanzado. En la escena final, mientras se

9 Paulo Antonio Paranaguá, «Humberto Solás entre Oshum et Shangô», Paulo Antonio Paranaguá (edit.), *Le cinéma cubain* (París: Centre Pompidou, 1990): 143.

bate en una playa con su marido, una niña los observa riéndose y sale de campo corriendo. La pequeña –quizás una nueva Lucía– es una promesa de futuro, su carrera parece una reanudación del continuo movimiento que implica el proceso de liberación, que deberá ser asumido por una nueva generación¹⁰.

Lucía podría ser interpretada como la lucha histórica de la mujer por una mayor libertad, pues en gran medida las tres protagonistas están sometidas a una lógica patriarcal contra la que se rebelan. Sin embargo, el filme no se limita a los aspectos de género. Según Lucie Amiot, «*hacer de una mujer la figura central permite a Solás ilustrar la evolución de un sistema opresivo a través de su elemento más oprimido*»¹¹.

En este sentido, las tres protagonistas constituyen alegorías femeninas del colectivo nacional. Al respecto, cabe destacar el gran interés de Solás por los personajes femeninos, como queda plasmado en los títulos de cuatro de sus filmes: *Manuela* (1966, 41 min., 35 mm., b/n), *Lucía, Cecilia* (1982, 247 min., 35 mm., color), adaptación de la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, y *Amada* (1983, 105 min., 35 mm., color). En todos ellos, el destino de la heroína parece ligado al de Cuba.

La primera carga al machete

Si la comparamos con *Lucía*, *La primera carga al machete* es una producción de menor envergadura. Tiene una duración de 84 minutos, un poco más de la mitad del primer largometraje de Solás. Además, el tiempo que llevó su producción fue significativamente más reducido: el equipo comenzó a trabajar el 5 de agosto de 1968 y terminó el 31 de marzo de 1969. Si fueron necesarios 19 meses para realizar *Lucía*, el filme de Manuel Octavio Gómez apenas tomó siete meses y tres semanas. Estas características lo acercan más al tipo de producciones realizadas por el Icaic hasta entonces, y ponen de relieve la amplitud de medios desplegados en el tríptico de Solás. Ambos comparten algunas localizaciones, como el casco antiguo de Trinidad, si bien es cierto que *La primera carga al machete* fue filmada principalmente en Bayamo y La Habana. En los dos casos se precisó de cientos de extras, para lo que colaboraron agrupaciones revolucionarias.

10 La idea ya estaba presente en el final del segundo episodio. La historia termina con una Lucía sola y angustiada tras la muerte de su marido y el alejamiento de sus amigos. Sin embargo, la protagonista está embarazada, lo que puede permitir suponer que su descendencia continuará su lucha. Amiot, Julie. «Lucía». En Elena, Alberto y María Díaz López (edits.). *The cinema of Latin America*. Nueva York: Wallflower, 2003.

11 Amiot, «Lucía», 109–117.

Buena parte del equipo técnico de *Lucía* participó de esta nueva producción. Los dos filmes comparten, entre otros cargos técnicos, director de fotografía, montajista, responsable de vestuario, vestuarista, maquillador y responsable de iluminación. También coinciden uno de los asistentes de dirección, uno de los asistentes de producción y uno de los responsables de la composición musical¹². Ciertamente, no era raro que se repitiesen nombres en los equipos de producción del Icaic, pues el número de funcionarios no era muy elevado. Sin embargo, en este caso particular, y ateniéndonos a la escasa experiencia que tenía el instituto en la realización de películas de época, la coincidencia de personas en cargo de las mismas responsabilidades hace suponer que intentaron aprovechar la práctica adquirida durante la producción de *Lucía*.

La primera carga al machete narra la toma de la ciudad de Bayamo y las primeras acciones emprendidas por los independentistas cubanos, dirigidos por Máximo Gómez, durante la *Guerra de los Diez Años*. En la batalla del 4 de noviembre de 1868 combatieron a las tropas españolas utilizando machetes, lo que tornó célebre esa primera victoria debido a lo inusitado de la forma de lucha y a la habilidad de los mambises en el uso del cuchillo. El machete, fuertemente ligado a la cultura cubana, sirvió como símbolo de una nación que se rebelaba contra el colonialismo, a la vez que provocó pavor en el ejército español.

La puesta en escena utiliza códigos del lenguaje documental y de los noticieros cinematográficos de los años sesenta. Echa mano a recursos que provienen del cine directo, como la cámara en mano, el sonido sincrónico, la entrevista, la intervención del entrevistador y el plano secuencia, para crear la sensación de que un equipo de *reporteros* tuvo acceso a los sucesos históricos en el momento en que tenían lugar. Cabe destacar que intervienen en la acción tanto la cámara como el supuesto entrevistador, del que solo escuchamos la voz, pues permanece constantemente fuera de campo. Las entrevistas y locuciones periodísticas le dan al filme la impresión de ser una crónica urgente, narrada «*desde el lugar de los hechos*». Esto último está reforzado con la inserción de breves escenas cuya narración y estructura en *pirámide invertida*¹³ siguen el estilo propio de las notas

12 Asistente de dirección: María Ramírez; diseñadora de vestuario: María Elena Molinet; director de fotografía: Jorge Herrera; montajista: Nelson Rodríguez; asistente de producción: Manuel Mora; foto-fija: José Luis Rodríguez; jefe de iluminación: Rafael González; maquillista: Magali Pompa; vestuaristas: Carmelina García y José Aladro; música: Leo Brouwer.

13 *Nota de la edición*: Forma tradicional de redacción de la información, que ubica al inicio de la pieza periodística los datos fundamentales de la noticia.

breves de un noticiero. Con ello, se construye explícitamente una puesta en escena anacrónica, que subvierte los códigos tradicionales del género de cine histórico.

Las técnicas periodísticas y documentales destinadas a otorgar actualidad a los acontecimientos históricos terminan por convertirlos, hasta cierto punto, en un relato semejante al elaborado a mediados del siglo xx para dar cuenta de cualquier conflicto bélico. Esto podría llevar a desmitificar la Independencia Cubana; sin embargo, la música compuesta por Leo Brouwer y Pablo Milanés, más la fotografía del filme, que analizaremos a continuación, reintegran la narración al mito fundacional.

Al igual que en las últimas secuencias del primer capítulo de *Lucía*, fue utilizada una película blanco y negro, sobreexpuesta, que presenta algunas similitudes con las fotografías de época de los mambises y con los filmes sobre la Guerra de Cuba rodados en 1898 y 1899 por la Edison Manufacturing Company, la American Mutoscope & Biograph Company y la productora Vitagraph. Esta semejanza visual confiere a la fotografía de la película tintes de documento de época. Sin embargo, se trata también de un recurso expresionista, que intensifica la crudeza de las imágenes por medio de luces enceguedoras y sombras de profundo negro que, como advierte Santiago Juan-Navarro¹⁴, recuerdan el trabajo de Glauber Rocha en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964, 125 min., 35 mm., b/n). La sobreexposición alcanza su punto culminante en la batalla final, haciendo de ella una amalgama de formas y cuerpos de un blanco brillante –los cubanos– opuestos al negro del uniforme español. La cámara se adentra entre ellos, frenética, como un combatiente más.

Esa fotografía de grandes contrastes y la cámara envolvente son los principales puntos en común entre *Lucía* y *La primera carga al machete*. La dirección de fotografía, en ambos casos, estuvo a cargo de Jorge Herrera, lo que contribuye a explicar la continuidad estética. Pero lo que en el primer capítulo de *Lucía* quedaba reducido a un clímax visual de ciertas escenas, terminó por caracterizar a todo el filme de Manuel Octavio Gómez. De acuerdo con Nelson Rodríguez, el montajista de las dos películas, *Lucía* fue filmada con un negativo TF5 de sonido óptico que permitía lograr altos contrastes de blanco y negro; sin embargo, en *La primera carga al machete* se prefirió elaborar ese efecto en el laboratorio. El TF5 no había sido diseñado para captar imágenes y se temió que el material quedase inutilizable, como había sucedido con ciertas tomas de *Lucía*¹⁵.

14 Juan-Navarro, «¿Cien años de lucha por la liberación?», 146.

15 Nelson Rodríguez y Luciano Castillo, *El cine es cortar* (La Habana: Ediciones EICTV, 2010), 55.

La primera carga al machete comienza tras la victoria de los cubanos sobre el ejército colonial. Un trovador, interpretado por Pablo Milanés, va por el campo de batalla cantando. Enseguida, algunos sobrevivientes de las tropas españolas narran, estupefactos y turbados, la fuerza con la que los mambises cargaron contra ellos. En la tercera escena, un grupo de propietarios y burgueses de Bayamo se identifica ante la cámara y dan algunas explicaciones sobre la guerra de Independencia. El resto del filme, siguiendo una estructura en *racconto*, da cuenta de los principales hechos que desembocaron en la batalla, cuyo resultado ya conocemos. La película está compuesta con testimonios en cámara de soldados, dirigentes y ciudadanos de La Habana, Bayamo y Baire. También son entrevistados los responsables militares de ambos bandos, que explican su posición ideológica y su estrategia. Las entrevistas y testimonios –algunos de los cuales terminan en riñas– sirven para comprender las razones de la guerra y acompañar su evolución.

Son fácilmente perceptibles los esfuerzos por trazar analogías entre las acciones de los mambises y la Revolución Cubana. Por ejemplo, se hace constante alusión al bando sublevado como «revolucionarios» y a su proyecto como una «revolución». Más significativas resultan las palabras con las que una mujer, en Bayamo, manifiesta su compromiso con la Independencia: «Para mí, igual que para todos los cubanos, debe ser así algo muy emocionante y de verdad apasionante, el estar en algo tan digno y tan puro como es la revolución». El orgullo y la certeza con que pronuncia sus palabras están insertos, perfectamente, en la propaganda oficial del régimen cubano en 1969. Por su parte, un oficial explica las razones que lo llevan a combatir contra España, enarbolando el discurso de la «liberación» característico de los años sesenta:

Yo le diría a usted que, desde que llegó el primer español aquí, siempre se luchó por la libertad [...] Por la opresión que hubo aquí, por la injusticia que hubo aquí [...] Muchos, ilusos, cobardes, creyeron que portándose bien y siendo obedientes podrían encontrar los cambios en la sociedad [...] Pero no fue así [...]. Nosotros queremos reformar ese engaño [...] queremos nuestra libertad [...] Por cualquier medio, aunque sea con sangre.

Finalmente, el trovador que interpreta Pablo Milanés está situado en un plano diferente al de los personajes entrevistados y al equipo de periodistas y camarógrafos. Estos son históricos, es decir, están insertos en los procesos que se están desarrollando y, por ello, participan de las discusiones políticas y de las acciones bélicas. Incluso las locuciones

periodísticas presentan los acontecimientos utilizando el gerundio—«*está sucediendo*»— para reforzar su actualidad. El trovador, por el contrario, se pasea por el lugar de la batalla y por un fuerte brumoso sin interactuar con nadie. Su canción evoca la contienda como un momento mítico que termina entrelazándose con la Revolución. Los versos con los que comienza y termina el filme son los mismos, cierran una narración circular, en *racconto*, y a la vez establecen una circularidad entre la Independencia y la Revolución: «*Cuando vagábamos solitarios en el tiempo sin presente, hubo que rescatar los siglos de la vida. Entonces hubo que pelear al filo del machete, entonces hubo que matar al filo del machete, mil batallas ganar al filo del machete, que estamos dando hoy*».

Conclusión

A pesar de las numerosas conexiones que existen entre *Lucía* y *La primera carga al machete*, ambas encaran de manera diferente el ciclo de los *Cien años de lucha*, en lo que respecta a su concepción del cine y del tiempo histórico. *Lucía* los aborda poniendo de relieve su dimensión evolutiva y teleológica. Así, cada *Lucía* representa una etapa histórica cubana. Por su parte, *La primera carga al machete* representa el pasado como si fuera un conflicto presente, para lo que echa mano de una combinación de técnicas documentales y procedimientos periodísticos. Asimismo, realiza paralelos entre la Independencia y la Revolución, haciendo que el eco del pasado resuene en el ahora y viceversa. La relación con la tradición filmica también es diferente: *Lucía* dialoga con el género histórico y revisita el modelo narrativo hollywoodense. Por su parte, *La primera carga al machete* juega con los ambiguos límites entre ficción y documental, actualizando con ello el tiempo pasado.

Bibliografía

- AMIOT, JULIE. «Lucía». En Elena, Alberto y María López Díaz, (eds). *The cinema of Latin America*. Nueva York: Wallflower, 2003.
- JUAN-NAVARRO, SANTIAGO. «¿Cien años de lucha por la liberación?: las guerras de la Independencia en el cine de ficción del ICAIC». *Archivos de la Filmoteca*, N° 59, Valencia, España (junio 2008): 142–161.
- LE GOFF, JACQUES. *Historia e memoria*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO. «Humberto Solás entre Oshum et Shangô». En Paranaguá, Paulo Antonio (edit.), *Le cinéma cubain*. (París: Centre Pompidou, 1990), 141–151.
- RODRÍGUEZ, NELSON y LUCIANO CASTILLO. *El cine es cortar*. La Habana: Ediciones EICTV, 2010.
- VILLAÇA, MARIANA. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

El cine contra la tortura: la dictadura brasileña en *On vous parle du Brésil: torture* (1969) y *No es hora de llorar* (1971)

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹

Resumen

Este artículo compara dos documentales que denuncian la tortura practicada por la dictadura militar brasileña. En *On vous parle du Brésil: torture* (1969, 23 min., 16 mm., b/n), Chris Marker editó un documental a partir de filmaciones enviadas por el Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), que incluían testimonios de brasileños liberados a cambio del embajador estadounidense Charles Burke Elbrick, secuestrado por grupos guerrilleros. El segundo es *No es hora de llorar* (1971, 37 min., 16 mm., b/n), realizado por Pedro Chaskel y Luiz Alberto Sanz, que, como el filme anterior, tuvo como base el testimonio de torturados, en este caso, brasileños exiliados en Chile, liberados a raíz del secuestro del embajador suizo Giovanni Enrico Bucher. Esas películas revelan la existencia de una red cinematográfica internacional de denuncia contra la dictadura brasileña, formada en América Latina y Europa a fines de los años sesenta e inicios de los setenta.

Palabras clave: cine de contra-información, cine de denuncia, dictadura militar brasileña.

«*Nadie podrá decir que no lo sabía*». La última frase de la voz *over* de *On vous parle du Brésil: torture* (1969, 23 min., 16 mm., b/n), de Chris Marker, indica el objetivo de esa película: elaborar una denuncia internacional de los casos de tortura cometidos por la dictadura brasileña. Más allá de ser un filme documental, ese cortometraje está inserto en un subgénero

1 Postdoctoranda en Cine, ECA, Universidad de São Paulo (USP), con apoyo de Fundação de Amparo à Pesquisa del Estado de São Paulo (Fapesp). Doctora en Historia Social por la USP. Licenciada en Historia, Magíster en Estética e Historia del Arte por la USP.

que el propio Marker definió como un «cine de contra-información»; es decir, un cine político cuyos mensajes están comprometidos con revelar una verdad oculta por los medios de información oficiales. El mismo objetivo es visible en el prólogo de *No es hora de llorar* (1971, 37 min., 16 mm., b/n), de Pedro Chaskel y Luiz Alberto Sanz, también dedicado a mostrar los métodos represivos de los militares en Brasil. Esa obra cinematográfica, ya en sus primeros minutos, opone a los estereotipos del «país del fútbol y del samba» la definición de «país del escuadrón de la muerte».

Las dos películas tienen muchos otros aspectos en común. Uno de ellos es el carácter transnacional presente en estas producciones. *On vous parle du Brésil* fue realizado por Marker a partir de imágenes registradas y enviadas directamente a Francia por el Icaic (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos)². Los fuertes vínculos establecidos con el realizador francés³, que formó parte del grupo de cineastas extranjeros que visitaron el instituto poco después de la Revolución Cubana, motivaron la elección de Marker como el divulgador en Europa de los testimonios de brasileños exiliados en Cuba. El grupo entrevistado había llegado a la isla tras la negociación que obligó al gobierno brasileño a liberarlos a cambio del embajador estadounidense Charles Burke Elbrick, secuestrado por los grupos de guerrilla ALN (Acción Libertadora Nacional) y MR-8 (Movimiento Revolucionario 8 de Octubre).

2 En 1970, Alfredo Guevara, director del Icaic, escribió una carta a un brasileño llamado Dirceu, donde le informa sobre la finalización de *On vous parle du Brésil: torture*. La carta permite conocer los medios de divulgación en los cuales se pretendía exhibir la película, así como su admiración por el compromiso de Chris Marker con las luchas de la Revolución Cubana: «*Ya está terminado el documental denunciando la tortura en Brasil, y en general el régimen, y parece que tendrá 'chance' de ser transmitido por la TV francesa y de circular, cuando menos, por los circuitos paralelos (universidades, cine-clubes, grupos de presión, etc.). Los cineastas revolucionarios funcionan, son coherentes y eficaces. Ésta es otra categoría de gente, que nada se parecen a los tramposos que se simulan intelectuales y carecen de la condición primera de quién se asoma a las posibilidades de arte, o de la ciencia: el rigor*» (Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (La Habana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009): 214.

3 Los vínculos entre Chris Marker y el Icaic—es decir, su viaje a la isla en diciembre de 1960 y las películas hechas a partir del intercambio entre el realizador francés y la institución cubana—fueron analizados en el artículo «A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker». Ese texto aborda sus producciones *Cuba sí* (1961, 52 min, 16 mm., b/n) y *La batalla de los diez millones* (1970, 58 min, 16 mm., b/n). Carolina Amaral de Aguiar, «A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker». En *Estudos Históricos*. Vol.26. Río de Janeiro, Brasil (2013): 35-54. Disponible en línea en <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103>>.

Por su parte, *No es hora de llorar*, realizado en el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, resultó de un acercamiento entre el brasileño Sanz y el chileno Chaskel, especializado en el género documental. Ambos registraron testimonios audiovisuales a partir de relatos de ex-prisioneros exiliados de Brasil, que llegaron a Santiago en enero de 1971. Como en el caso precedente, habían sido puestos en libertad después del secuestro de un diplomático por el grupo VPR (Vanguardia Popular Revolucionaria): el embajador suizo Giovanni Enrico Bucher. Ignacio del Valle Dávila, en *Cámaras en trance*, analiza el intercambio entre los brasileños y los cineastas chilenos durante el gobierno de la Unidad Popular:

Un grupo de esos exiliados trabajó en el Centro Experimental de la Universidad de Chile, donde se desempeñaron como asistentes de dirección, asistentes de cámara, montajistas y encargados de sonido de algunos documentales. Entre ellos se destaca Wellington Moreira Diniz, como asistente de sonido. La participación brasileña no se limitó a un papel únicamente técnico: el periodista Luiz Alberto Leite Sanz realizó en el Departamento de Cine Experimental los documentales *Primero de mayo* (1971) y *Unos pocos caracoles* (1972)⁴.

¿Cómo filmar el trauma?

Además de la temática, la motivación y el establecimiento de denuncias de amplitud internacional, la comparación entre las dos películas analizadas permite identificar estrategias y procedimientos filmicos comunes, que intentan poner en escena lo que la cineasta Carolina Astudillo llamó «*lo indecible*», título de su documental homónimo (2012, 15 min., digital, color). Si, recientemente, la tortura es caracterizada desde el punto de vista del trauma, a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta hablar de ese tema era un modo de crear mecanismos posibles para revertir una trágica realidad. Así, el testigo, una vez exiliado, se convertía él mismo —particularmente con su capacidad de revivir el horror— en una prueba de las acciones de la dictadura. Por lo tanto, de una cierta manera, es posible decir que su sobrevivencia garantizaba la posibilidad de deslegitimar el discurso del Estado represor, de producir una contra-información. La palabra, que es un elemento central en esos filmes, es portavoz de una experiencia que debe ser compartida.

4 Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano: un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014), 379.

Aunque las películas atribuyen a los testimonios de que se valen un carácter de «verdad» irrefutable, al comentarlos no es posible ignorar ciertas reflexiones epistemológicas sobre el rol del testigo para garantizar una memoria de los acontecimientos. Beatriz Sarlo problematizó la cuestión del testimonio enfatizando su aspecto subjetivo y los cuidados que el historiador necesita para tratarlos como documentos⁵. Sin embargo, es necesario identificar que, en el caso de esos filmes, el distanciamiento entre la experiencia y su narrativa es muy estrecho. Se trata de personas que acababan de dejar las cárceles y que todavía portaban las marcas físicas de la represión. Si es verdad que sus palabras no pueden ser situadas en el fenómeno que Sarlo denominó «giro subjetivo»⁶, tampoco es posible dejar de considerar la subjetividad de dichos relatos.

Las dos películas tienen una estructura similar. Ambas comienzan con un prólogo donde el discurso oficial de la dictadura brasileña es puesto en jaque. El comienzo de *On vous parle du Brésil* establece una clara oposición entre el discurso de los militares en torno a las conmemoraciones de la independencia nacional, en el 7 de septiembre de 1969, y el que fue llevado a cabo por el *Manifiesto do sequestro do embaixador americano* (1969), documento que exigió la liberación de los prisioneros a cambio del embajador. El texto de los guerrilleros es ciertamente la principal fuente de información del comentario de la voz over. Así, los guerrilleros se convierten en los verdaderos *libertadores de la patria*, asimilación factible por la coincidencia de fechas entre los dos eventos históricos: aniversario de la Independencia y secuestro del diplomático. El prólogo de la película de Marker utiliza imágenes de archivo, como recortes de periódicos (franceses y brasileños), fotografías y el propio manifiesto de la guerrilla, que funcionan como pruebas de los hechos explicados por el narrador.

5 Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

6 Vale decir que Beatriz Sarlo, en su crítica al *giro subjetivo* que caracterizó el acercamiento reciente al tema de las dictaduras en Argentina y otros países de América Latina, hace una salvedad sobre la importancia del uso judicial del testimonio para castigar a militares y otros involucrados en la represión. Sin embargo, la autora presenta una mirada crítica al fenómeno cinematográfico de tratar a la represión por medio del uso de la primera persona, sobre todo en películas hechas por hijos de víctimas de la represión, como es el caso de *Los rubios* (2003, 89 min., 35 mm., color), de Albertina Carri. Según la autora: «Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que “lo personal” ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad, sino de manifestación pública. Esto sucede no solo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar» (Sarlo, *Tiempo pasado*, 25).

Es sintomático, por otro lado, que el prólogo de *No es hora de llorar* use en el montaje una imagen que ya estaba en el documental de Marker: la famosa foto del avión Hércules 56, que llevó a los secuestradores del embajador estadounidense al exilio (a México y, posteriormente, a Cuba). Más allá de que la fotografía sea un enlace entre los dos momentos de la resistencia armada a la dictadura –puesto que los que participaron del primer secuestro fueron libertados gracias al secuestro del diplomático suizo–, la película de Chaskel y Sanz también recurre a los archivos para oponer el «Brasil de los militares» al «Brasil real». Los procedimientos fílmicos son semejantes: utilización de imágenes fijas y la presencia de un comentario en *over* que aporta «contra-informaciones» ante al discurso oficial. El filme chileno inserta, también, otros elementos en la banda sonora: un samba y, en su inicio, un audio periodístico (extraído de la radio o de la televisión) que describe al país como una tierra de samba, mujeres, carnaval y fútbol. Sin embargo, es la voz *over* la que define *verdaderamente* a la nación, resaltando su desigualdad social y su contexto político, en el cual los asesinatos y la tortura son combatidos por los movimientos de guerrilla.

Tras el prólogo, las dos películas optan por una valorización del testimonio. Ambas incluyen largas tomas donde la cámara se acerca a los testigos, mientras el espectador escucha con detalle los relatos de las experiencias a las cuales ellos fueron sometidos en las cárceles brasileñas. Pero hay una diferencia significativa en las situaciones en las cuales los entrevistados son filmados. En *On vous parle du Brésil*, las tomas hechas por el Icaic y editadas por Marker sugieren una colectividad en el grupo de ex-prisioneros, por medio de la presencia constante de más de un militante en el mismo cuadro, mientras se escucha el relato de uno de ellos. No sucede lo mismo en la película chilena: Chaskel y Sanz optan por grabarlos siempre solos y en pie, en un escenario donde en segundo plano aparece parte de un afiche de un soldado. Así, *No es hora de llorar* resguarda la individualidad de la experiencia en el momento de su narración, comparado con el filme francés.

Sin embargo, no es esa la principal diferencia. Si en *On vous parle de Brésil* hay una valorización de la palabra, *No es hora de llorar* va más allá: atribuye un rol central también al cuerpo como prueba de la represión. Las marcas de la tortura están presentes en un pasaje donde uno de los exiliados se saca la camiseta para exponer a la cámara las cicatrices dejadas por cigarrillos de los torturadores. Además, el cuerpo es utilizado en su potencial de reconstrucción de la experiencia, revivida por una

puesta en escena de los procedimientos llevados a cabo por los militares en sus interrogatorios. En esas escenas, al contrario de lo que ocurre en las tomas de las declaraciones, existe una colectividad: los testigos se apropian del cuerpo de sus compañeros para ejemplificar los daños sufridos por ellos mismos. Vale destacar que en esos pasajes puestos en escena no hay audio. Ese procedimiento otorga, al filme chileno, un elemento más para sensibilizar al espectador, ya que el relato de los actos es complementado por la recreación de la experiencia⁷.

Es necesario identificar la manera en que el testimonio aparece en esas películas: ¿cuál es el tono utilizado? ¿Cómo es la *performance* hecha por los entrevistados? ¿Cuál es el enfoque dado por los exprisioneros y elegido por los cineastas? En ese sentido, una vez más los dos documentales tienen similitudes. Tanto en *On vous parle du Brésil* como en *No es hora de llorar* los realizadores optan por largas secuencias, iniciadas, normalmente, con la identificación del entrevistado: nombre, edad, profesión... Ese procedimiento, además de hacer referencia al testimonio jurídico, lleva al espectador a la conclusión de que la represión alcanzaba distintas clases y grupos sociales. Es común, también en ambos documentales, que los exprisioneros describan la manera en que personas no involucradas directamente en los movimientos de izquierda tuvieron que asistir a las sesiones de tortura o fueron igualmente torturadas. Con esos procedimientos los filmes deconstruyen el discurso de los militares brasileños que intentaba caracterizar esa práctica como algo puntual y aplicado solamente a los «subversivos». Las películas, por su parte, muestran que la tortura estaba institucionalizada y difundida por el Estado.

La *performance* de los testigos –al relatar cómo fueron sometidos a *shocks* eléctricos, *pau-de-arara* (una de las prácticas más usadas en los interrogatorios) y violaciones– sorprende por una cierta objetividad narrativa. No hay una apelación a lo emocional, ya que no se trata de conmover al espectador, sino que de hacer de las palabras pruebas materiales (a falta de documentos de otra naturaleza) contra la dictadura. El habla

7 Hay otra película que también denuncia la tortura en Brasil a la comunidad internacional: *Brazil, a report on torture* (1971, 60 min, 35 mm., color), de Saul Landau e Haskell Wexler. Ese filme estadounidense fue hecho en Santiago con los brasileños exiliados en Chile después del secuestro del embajador suizo Giovanni Enrico Bucher. Aunque el grupo de testigos sea el mismo que el presente en la película chilena aquí analizada, el documental de EE.UU. Se diferencia del de Chaskel y Sanz sobre todo por registrar escenas colectivas e informales. Las tomas, en ese caso, chocan por una cierta informalidad y hasta una cierta *alegría* por parte de los torturados, incompatibles con los atropellos de los cuales se habla. Como ocurre en *No es hora de llorar*, los realizadores estadounidenses utilizan la puesta en escena para denunciar la represión de los militares.

tampoco parece afectada por el trauma: los entrevistados demuestran cierta facilidad en contar sus historias, una necesidad de divulgarlas. Así, la cámara no capta emociones por parte de los revolucionarios, sino que su fuerza para seguir luchando.

En ese aspecto, existe una diferencia entre las dos películas. Mientras la francesa se ocupa de la elaboración de una denuncia a la comunidad internacional, buscando en los posibles espectadores un posicionamiento frente la situación relatada (vale recordar la frase final de la *voz over*: «Nadie podrá decir que no lo sabía»), la chilena está dirigida también a los militantes de izquierda. Hay largas secuencias donde los testigos exponen las razones que los hicieron no delatar a otros compañeros y resistir los golpes. Por lo tanto, Chaskel y Sanz hacen un documental donde hay una valorización ética del hecho de no ceder durante la tortura.

Esa diferencia puede ser percibida en los títulos de los filmes. Marker demuestra una voluntad de hablar con el uso de la expresión «*on vous parle du Brésil*» («les hablamos de Brasil»)⁸. En la película chilena hay un claro recado a los espectadores: «No es hora de llorar», o sea, el momento sigue siendo el de la lucha.

Consideraciones finales

El análisis de los documentales de Chris Marker y de Pedro Chaskel y Luiz Sanz revela la existencia de una red cinematográfica que puso en contacto a realizadores e instituciones de distintas nacionalidades para denunciar la tortura en Brasil, consolidando, como se ha planteado, un discurso de *contra-información*. En ese sentido, es necesario valorar el rol de la Cuba revolucionaria (con la cual Marker ya tenía un intercambio consolidado) y del Chile de la Unidad Popular, como dos países que recibieron a los exiliados brasileños y les permitieron narrar sus experiencias en una

8 Vale destacar que *On vous parle du Brésil: torture* integra una serie de películas producidas por Marker y otros directores militantes del colectivo Société pour le lancement des œuvres nouvelles (SLO). Así mismo, el realizador hizo otro documental sobre Brasil para esa serie: *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970, 17 min, 16 mm., b/n). Sobre los episodios de *On vous parle*, Catherine Lupton destaca que: «Los boletines de Marker generalmente prestan atención a individuos que están íntimamente comprometidos con los movimientos de su tiempo. Hacen un uso abundante de material de entrevistas, pero también emplean material de archivo, fotografías, collages, intertítulos, recortes de periódicos y breves pasajes de comentarios descriptivos para contextualizar creencias de personas, y en un sentido amplio, para permitir que sus testimonios e ideas sean expresados por medio del film». Catherine Lupton, *Chris Marker: memories of the future* (Londres: Reaktion Books, 2008), 120–121. Traducción de la autora de este artículo.

tentativa de revertir el cuadro de represión que impuso la dictadura en Brasil. Es sintomático que en ambos documentales existan imágenes de la llegada de los brasileños a las «naciones hermanas latinoamericanas» y de la buena recepción que tuvieron (en *On vous parle du Brésil* los ex-prisioneros son recibidos por el propio Fidel Castro, mientras que en *No es hora de llorar* hay secuencias de los exiliados con la bandera de Chile en el aeropuerto, y otras en que algunos de ellos se encuentran con sus familiares que los esperaban).

La alegría de la libertad quizás ayude a explicar el distanciamiento y la falta de un trauma visible por parte de los testigos, aspectos de las películas que sorprenden a los espectadores de hoy. Sin embargo, estas se vuelven todavía más trágicas al verlas en la actualidad. El distanciamiento histórico permite saber que la trayectoria de los entrevistados aún sería larga. Para muchos, Cuba y Chile fueron solamente una primera parada rumbo a Europa.

Para los brasileños que aparecen en *No es hora de llorar*, en 1971, un nuevo golpe militar se acercaba, así como un nuevo exilio. El ejemplo del camino seguido por la joven Maria Auxiliadora Lara Barcelos, una de las principales entrevistadas por Chaskel y Sanz, revela que tras los relatos *objetivos* había marcas que no se borrarían. Después del 11 de septiembre de 1973, ella se asiló en la embajada de México, desde donde partió a Bélgica y, posteriormente, a Alemania Occidental. En ese último país enfrentó un proceso de expulsión por parte de la policía de inmigración. Los seguidos destierros la llevaron a suicidarse en el metro de Berlín en 1976.

Ante ese y otros destinos afectados por la experiencia de la tortura, los documentales aquí analizados se convierten en un modo de recordar un pasado reciente que aún produce daños en nuestra sociedad.

Bibliografía

- Ação Libertadora Nacional (ALN) y Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), «Manifesto do sequestro do embaixador americano, Brasil, 1969». Disponible en línea: <www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-rio-1969>.
- AGUIAR, CAROLINA AMARAL DE. «A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker». *Estudos Historicos* Vol. 26 (2013): 35-54. Disponible en línea: <<http://bit.ly/1EJtaq2>>.

- DEL VALLE DÁVILA, IGNACIO. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano: un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- GUEVARA, ALFREDO. *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. La Habana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.
- LUPTON, CATHERINE. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)¹

LUIS DUFOUR CAÑELLAS²

Resumen

Este trabajo pretende observar el movimiento llamado la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) desde una perspectiva crítica que permita discutir tanto el papel social que jugó, a principios de la década del sesenta, y cómo el cine desarrollado por sus integrantes forma parte de la memoria social del país.

Si bien fue un movimiento extendido en un breve lapso (noviembre de 1969 a julio de 1974), con sus filmes y la revista *Cine del Tercer Mundo* dejó una marca en el cine nacional. Sin embargo, es un fenómeno poco estudiado en el Uruguay.

Fundado el 8 de noviembre de 1969, este movimiento, constituido por jóvenes intelectuales, concibió el cine como parte de su militancia política. Para ello, planteó el cumplimiento de tres objetivos: hacer del cine una acción política; hacer cine sobre los problemas locales, y reflexionar sobre el cine y sus aspectos políticos. Como dice Hugo Alfaro, la C3M desarrolló: «Un cine caliente y verdadero, imagen del país real. Un cine a la medida del medio que lo produce: crítico, pobre y comprometido»³.

Palabras clave: historia, política, cine-documental, Uruguay.

-
- 1 Este trabajo está inscripto dentro de mi tesis doctoral «Mario Handler: una mirada crítica sobre la realidad social. Uruguay 1964–1973».
 - 2 Doctor en Procesos de la Comunicación por la Universidad de Sevilla. Docente e investigador por la Universidad de la República (UdelaR) y por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), Uruguay. Profesor Adjunto de Historia del Cine y Teoría del Cine y Medios Audiovisuales en la Facultad de Información y Comunicación (UdelaR).
 - 3 Hugo Alfaro, «Presentación», *Cine del Tercer Mundo* N° 1 (Montevideo: Cinemateca del Tercer Mundo, 1969), 8.

La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) no es un fenómeno que aparezca por sí solo en el Uruguay, sino que lo hace como parte del conjunto de una serie de situaciones políticas, culturales y sociales desarrolladas a lo largo de la década del sesenta. Entre las situaciones culturales destaca ampliamente la realización de los festivales del semanario *Marcha*. Dicho festival es la piedra fundamental de la C3M. Debemos destacar que el semanario *Marcha* concedía al cine una importancia fundamental y, en tal sentido, desarrolló a partir de 1957, en acuerdo con la Asociación de Críticos Cinematográficos, el *Festival de Cine de Marcha*. Al respecto, dice Alfaro (1968):

El lector debe recordarlo: algún viernes de febrero o marzo de cada año, poníamos como en una vidriera lo mejor de la temporada cinematográfica [...] con la finalidad de difundir las principales tendencias cinematográficas. Durante muchos años los festivales fueron un suceso ya que en un solo día se exhibían filmes de Bergman, Godard, Antonioni, De Sica, entre otros. El festival, que al principio era por un solo día, luego se extendió a una semana. Los festivales eran un suceso pero en el año 1968, y de acuerdo a las condiciones sociales y políticas del momento, el festival experimenta un cambio de orientación cinematográfica. El XI Festival de *Marcha* deja de lado la "culturita cinematográfica" [...] y dice basta al cine que no refleje de alguna manera la lucha por la liberación del Tercer Mundo⁴.

Así, durante quince años *Marcha* desarrolló una serie de festivales que tenían como propósito reunir un conjunto de películas que no eran estrenadas en el circuito de cine comercial; pero que, fundamentalmente, marcaban cierta tendencia en la crítica y la acción social. El festival en cuestión potenció el cine político y sentó las bases de lo que después será la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).

La C3M y su papel en la cultura uruguaya en la década del setenta

La C3M contó en su inauguración con la presencia de Joris Ivens, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero y Dolly Pussi. Estos realizadores presentaron una serie de filmes que estaban en sintonía no solo con el espíritu del festival sino con la esencia de lo que se denominó «Nuevo Cine Latinoamericano» (NCL). Su grupo fundador estuvo conformado por Mario Jacob, Alejandro Legaspi, Rosalba Oxandabarat, Marcos Bancharo,

4 Hugo Alfaro, «La larga marcha del festival», *Marcha* (27 de diciembre de 1968): 21.

Walter Tournier, Mario Handler, Eduardo Terra, Líber Bossolasco, Dardo Bardier, Lucía Seade, Alfredo Echániz, Gabriel Peluffo Linari, Carmen Pérez Marexiano, Inés Blixen, Teresa Trujillo, Olga Filliol, Luis Bello, Luis Rocandio, Ricardo Fleiss, Luisa Fleiss, José Wainer, Walter Achugar y Armando Bresky, jóvenes intelectuales pertenecientes a la generación del sesenta, que concebían el cine como parte de su militancia política.

Desde sus inicios, la C3M tuvo «*como finalidad la producción de un cine nacional comprometido con la realidad que vive el país*»⁵. Para ello, se plantea el cumplimiento de tres objetivos: hacer del cine una acción política; hacer cine sobre los problemas locales y reflexionar sobre el cine y sus aspectos políticos.

En octubre de 1969, la C3M publica la revista *Cine del Tercer Mundo*. En el número uno, Hugo Alfaro, quien presenta la revista, dice:

Y puesto que todas las armas son buenas si apuntan hacia la liberación, esta revista-boletín, papel obra de 2ª, sin ilustraciones, composición corrida, tapas de modesta cartulina subdesarrollada a dos tintas, es también una señal fraterna y combativa: el brazo en alto empuñando una cámara, emblema del CINE DEL TERCER MUNDO⁶.

El grupo conformado en torno a la C3M se inscribe en un doble contexto: por un lado, el entorno cinematográfico latinoamericano, como parte del momento socio-histórico continental, escenario de una disputa entre diversas concepciones nacionalistas; y, por otro, la cinematografía nacional, como pieza de un complejo engranaje, siendo muchas veces la expresión de la lucha de una sociedad que se revelaba ante el poder ejercido por gobiernos locales con variados intereses (principalmente económicos), que afectaban tanto a la clase obrera como a la campesina.

En su breve existencia, la C3M (1969-1974) desarrolló una serie de cortometrajes que podemos tipificar como críticos, a la luz de lo que estaba sucediendo políticamente en el país. Quienes formaban parte de este movimiento optaron por desarrollar un tipo de cine comprometido con lo social, que trató de denunciar el deterioro de la clase política uruguaya. Pero lo suyo no solo fue hacer cine: dentro de sus objetivos estaba también generar las condiciones para su difusión con la finalidad

5 Mario Benedetti, «La cultura pasa a la clandestinidad», *Cine Cubano* 76-77 (marzo-abril 1972): 138.

6 Alfaro, «La larga marcha del festival», 10.

de crear conciencia crítica en trabajadores de la ciudad y del campo, así como en los sectores estudiantiles. Para ello hacían proyecciones cinematográficas en clubes de barrios marginales, en pueblos alejados de la ciudad, o en el ámbito universitario.

La situación política en el Uruguay se agrava y, a principios de la década del setenta, la C3M deja de ser un lugar de exhibición de cine para convertirse en un lugar de acción política. Dicha situación llevó a que las funciones que hacían en el interior del país fueran muchas veces clausuradas. Así, en 1974 la C3M fue cerrada, tras el arribo y la consolidación del proceso cívico-militar en el país en 1973.

Decimos que la labor que jugó la C3M a fines de la década del setenta fue decisiva como forma de generar, en distintos sectores de la sociedad, una conciencia política desde el cine. En tal sentido se proponía, como sostiene Hugo Alfaro, atacar al sistema y «*atacado, el sistema se defiende. El cine del sistema también*»⁷. Por lo tanto, la C3M fue un movimiento que desde su fundación tenía como objetivo potenciar, a partir del cine, la acción política. No es un caso aislado en el continente, ya que existen proyectos similares en Argentina, Brasil, Bolivia y Chile, solo que en este caso el propósito no contó con apoyo financiero de ninguna institución política, lo que le permitió hacer un cine independiente del poder político.

El cine de la C3M como parte de la memoria social del país

La historia del cine uruguayo no se ha caracterizado por la producción de una numerosa cantidad de filmes. La realización cinematográfica ha sido desarrollada bajo impulsos personales y, en contadas ocasiones, con apoyo financiero del Estado. Bajo este presupuesto es necesario observar que la C3M, a lo largo de sus cinco años de existencia, produjo cuatro medimétrajes, lo que, para el ámbito local, es una tarea casi titánica. *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969, 21 min., b/n, de Mario Handler y la Cinemateca del Tercer Mundo), *Liber Arce, Liberarse* (1969, 10 min., b/n, de Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banhero), *La bandera que levantamos* (1971, 14 min., b/n, de Mario Jacob y Eduardo Terra) y *En la selva hay mucho por hacer* (1974, 17 min., color, de Walter Tournier, Alfredo Echániz y Gabriel Peluffo) son los cuatro medimétrajes que realizó la C3M.

Desde una perspectiva histórica, el conjunto de filmes forma parte de la memoria de Uruguay, ya que cada uno de ellos enfoca desde distintos lugares el grado de autoritarismo y violencia que vivía el país.

7 Ibid., 3.

En 1969, Uruguay sufre una de las huelgas más importantes hasta ese momento, conocida como la “huelga de la carne”. El conflicto se había originado cuando el gobierno de Jorge Pacheco Areco, vía decreto, eliminó la cuota diaria de dos kilos de carne, derecho conquistado tras largas luchas por los trabajadores del Frigorífico Nacional. Es entonces cuando el grupo de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) realizó *Uruguay 1969: el problema de la carne*, documental, de carácter reflexivo-expositivo, tratando de explicar la huelga.

Es un documental que trata de educar: el cúmulo de informaciones no hace más que dejar en claro la causa del conflicto. En líneas generales, el filme está muy próximo a lo que plantea Santiago Álvarez, uno de los realizadores influyentes en la C3M. El filme combina aspectos del cine documental con el noticiero de televisión: «*Los documentales que yo he realizado tienen sus raíces en el noticiero [...] Entonces estoy constantemente auscultando, estoy confrontando con urgencia esa realidad*»⁸.

El sesgo periodístico en cada documental, amparado en una exigente investigación sobre cada uno de los temas tratados, marcará una de las características salientes en los filmes desarrollados por la C3M. El documental en cuestión fue premiado en el Festival de Pesaro, en 1969, mientras que en Uruguay fue recibido con especial interés por los sectores sindicales, quienes vieron en el documento filmico un instrumento de comunicación eficiente.

En 1969 la C3M dejó de lado el cine social, pasando a desarrollar un cine de acción política. Es precisamente en la inauguración del XI Festival Cinematográfico de *Marcha*, en 1969, que la C3M estrena *Líber Arce, Liberarse* (Handler, Jacob, Banchemo), sobre la memoria del primer estudiante muerto por la represión policial el 14 de agosto de 1968.

El filme parte de la muerte de un joven estudiante convirtiendo el sentido fúnebre que la evocación del memorable entierro pudo tener en un ardiente acto de protesta y de fe en la lucha⁹.

Líber Arce, Liberarse carece de sonido, pero este es suplido por una dinámica de fotomontaje e intertextualidad en un estilo similar a los filmes *La hora de los hornos* (1968, 260 min. en total, 35 mm., b/n, de

8 Santiago Álvarez, «Reportaje a Santiago Álvarez», en revista de *Cine del Tercer Mundo* Nº 2, Cinemateca de Tercer Mundo, Montevideo (1970): 27 y 28 .

9 «Mañana se inaugura la Cinemateca del Tercer Mundo», *Marcha*, Montevideo (7 de noviembre de 1969): 25.

Fernando Solanas y Octavio Getino) y *79 primaveras* (1969, 25 min., b/n, Santiago Álvarez). Es un cortometraje polémico, ya que deja un mensaje de resistencia desde una perspectiva revolucionaria. El caudal cinematográfico de la C3M es lo bastante amplio como para generar una miscelánea de situaciones, expresadas en la aventura de filmar en la calle, la desprolijidad de las imágenes en tiempos violentos, la incertidumbre de lo registrado, y una serie de imperfecciones que hacen del filme un documento clave de los años sesenta en el país. Debemos decir, como corolario de lo anterior, que fue premiado en Leipzig.

El 26 de marzo de 1971 el Frente Amplio realizó su primer acto político. En tal sentido, el filme *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra) es un documental que registra el discurso del general Líber Seregni¹⁰ y a su vez hace un recorrido por la situación política uruguaya de entonces. A propósito del filme, dice Mario Jacob:

La intención fue muy simple y muy inocente al mismo tiempo: registrar un acto que se suponía que podía ser importante. En febrero se había formado el Frente Amplio y para el 26 de marzo se había convocado al primer acto público en la explanada. Se olfateaba que iba a ser muy grande. Hoy sabemos que fue muy importante y por suerte se filmó. Después utilizamos materiales de nuestro archivo y otros que se filmaron a posteriori. Ahí tenés una cosa que era superpuntual, sin mayores pretensiones. Era registrar algo importante para la sociedad uruguaya, en un momento en que la televisión censuraba todo tipo de actividad de la izquierda. Por lo tanto, sí teníamos una preocupación por registrar el acto inaugural del Frente para que se viera en el resto del país, o inclusive acá en Montevideo".

En 1974, Walter Tournier, Alfredo Echániz y Gabriel Peluffo realizan la última producción de la C3M: *En la selva hay mucho por hacer*, filme de animación, basado en un cuento de Mauricio Gatti (preso en la dictadura). La historia cuenta cómo unos animales se organizan para burlar al guardián del zoológico. Si bien el argumento es simple, debemos recordar que la situación política del país no era la más indicada para mostrar imágenes de subversión ante cualquier tipo de autoridad. Así lo entendió el poder político-militar de entonces, no permitiendo exhibirlo públicamente, por lo que debió esperar diez años para ser difundido. Debemos agregar que

10 Nota de la edición: Líber Seregni fue un militar y político, fundador del Frente Amplio.

11 Entrevista realizada a Mario Jacob por Lucía Jacob, en Jacob, Lucía, Mabel Moraña y Horacio Machín. "*Marcha*" de un Cine Club a la C3M. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.

en este filme ya destacan las condiciones creativas de Walter Tournier en la construcción de la animación.

Este es un breve resumen de los filmes de la C3M que hoy forman parte, como ya habíamos señalado, de la historia del Uruguay. Pero hay más: la C3M editó por esos años dos números de una revista que se titulaba *Cine del Tercer Mundo*.

Cine del tercer mundo, revistando el cine latinoamericano

Cine del tercer mundo fue una revista dedicada al análisis del panorama cinematográfico latinoamericano. Sin embargo, fue poco analizada por críticos y académicos, quienes siempre pusieron énfasis en el análisis de los filmes desarrollados. Publicaron dos números y estos contaron, fundamentalmente, con la participación de realizadores que reflexionaban sobre el cine como acción política, como agitación social, y a su vez lo observaban como un evento cultural que intenta colonizar las masas del continente latinoamericano, planteamientos que estaban presentes en el NCL.

Fernando Solanas, Jean Luc Godard, Mario Handler, Octavio Getino, Julio García Espinosa, Gabriel García Márquez, entre otros, desfilaron por las páginas de sus dos números.

En la primera entrega llaman la atención dos notas: una entrevista titulada «Godard por Solanas, Solanas por Godard» y una nota sobre el «Nuevo Cine Latinoamericano», de Osvaldo Caprile.

En la entrevista entre Godard y Solanas, los realizadores discuten sobre cómo el sistema capitalista tiende a configurar un estilo de cine que responde a una matriz ideológica que pretende ser global, una discusión premonitory a la luz de lo que sucederá cuarenta años después. Dice Godard:

Yo diría que no hay un cine europeo, sino que hay un cine americano en todas partes. [...] Hoy en día no hay diferencias entre un cine americano, alemán o italiano ya que se trabaja en coproducciones, todo está domesticado por los Estados Unidos, todo está americanizado¹².

Si bien la observación parece ingenua, Godard advertía en 1968 cómo un mundo globalizado desde la cultura tiende a lo uniforme, algo que hoy es tangible a la luz del impacto de las TIC.

12 Jean Luc Godard, «Godard por Solanas, Solanas por Godard», revista *Cine del Tercer Mundo* N° 1, Publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, Montevideo(1970): 5.

En cuanto a la nota de Caprile, este crítico venezolano pone énfasis en el compromiso que debe tener todo realizador a la hora de registrar la realidad. Desde ese paradigma, desarrolla una serie de observaciones; una de las cuales es la necesidad de generar documentos cinematográficos como forma de registrar hechos. Dice Caprile:

La acción de documentar hechos sobre la realidad obedece a una necesidad profunda: resulta claro que la realidad –sobre todo la realidad social– escapa fácilmente a una correcta aprehensión e interpretación por parte del público¹³.

Es en esta situación donde cobra vigencia el cine como documento, como testimonio, como prueba, cine que debe acusar, interrogar y descubrir parte de la realidad. A Caprile le faltó decir que, con el tiempo, el documento pasa a formar parte de la memoria de un lugar; sin embargo, en el espíritu de la nota aparece este concepto revestido bajo la forma de argumentación, testimonio o demostración. Pero lo que sorprende del texto es que, lejos de perder actualidad, está vigente, sobre todo cuando discute sobre cine-documental como registro de la realidad.

En el segundo número, la revista abrió sus páginas al panorama cinematográfico latinoamericano, revelando que la C3M estuvo interesada en el cine del mundo. Un reportaje a Miguel Littin por Eduardo Terra, una nota sobre el *Cinema Novo* brasileño de Sergio Augusto, la declaración «Por un cine imperfecto», de Julio García Espinosa; el «Reportaje a Santiago Álvarez», por Mario Jacob, además de un documento de denuncia sobre un festival de cine organizado por la Universidad Católica de Córdoba, la FAO y la Unesco, ponen de manifiesto el interés de la C3M por los problemas cinematográficos en el continente. La principal característica de este segundo número es su alto nivel de análisis. La declaración teórica de Julio García Espinosa en «Por un cine imperfecto» corrobora la mirada que los realizadores de la C3M tienen sobre el cine.

Este conjunto de notas no hace sino confirmar la preocupación por el cine como evento ideológico, sin desconocer la importancia del análisis cinematográfico. A su vez, la revista promovió un debate sobre cómo hacer cine, en sintonía con algunas publicaciones locales, como la revista del *Cine Club* o la revista *Imagen* editada por el servicio de cine del Centro Nacional de Medios de Comunicación.

13 Osvaldo Caprile, «El nuevo cine latinoamericano», revista *Cine del Tercer Mundo* N° 1, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo, Montevideo (1969): 43.

En definitiva, analizar la revista de la C3M implica ingresar en la episteme del movimiento, más allá del análisis puntual de cada filme. Es por eso que hoy dichas publicaciones adquieren relevancia en la tarea de componer un mapa, el del cine uruguayo, algo tan difuso como incompleto.

A modo de conclusión

La experiencia de la C3M, si bien fue breve, deja elementos relevantes para la historia cinematográfica de un país con poca historia en el cine. No obstante, el *corpus* de filmes realizados por la C3M pasa a formar parte de la historia del país y, por consiguiente, de la memoria de una sociedad a la que, como la uruguaya, le cuesta recordar el pasado reciente.

La C3M no solo legó algunos filmes, como *La bandera que levantamos* (1971), que hoy es posible catalogar como un documento histórico, sino que dejó plasmado, en la publicación de *Cine del Tercer Mundo*, el estado del arte cinematográfico del continente. Por lo tanto, si bien ha permanecido olvidada durante mucho tiempo, es justo dar a conocer la experiencia de una organización que llevó el compromiso social hasta sus últimas consecuencias, ya que para algunos de sus integrantes la cárcel y el exilio fueron el *premio* que recibieron ante una forma de hacer cine que hoy, pese a que ha pasado de moda, exige de nosotros incorporarla a la historia del cine latinoamericano como forma de reivindicar la virtud ética y el compromiso social de sus integrantes.

Bibliografía

ALFARO, HUGO. «La larga marcha del festival». En semanario *Marcha* (27 de diciembre de 1968): 31-32.

_____. «Presentación». En revista *Cine del Tercer Mundo* N° 1. Montevideo: Cinemateca del Tercer Mundo (1969): 3-10.

ÁLVAREZ, SANTIAGO, Reportaje a Santiago Álvarez. En revista *Cine del Tercer Mundo* N° 2, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo. Montevideo, Uruguay, 1970.

Benedetti, Mario. «La cultura pasa a la clandestinidad». En *Cine Cubano* 76-77 (marzo-abril 1972): 133-141.

CAPRILE, OSVALDO. «El nuevo cine latinoamericano». En revista *Cine del Tercer Mundo*, N° 1, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo, Montevideo (1970): 39-47.

GODARD, JEAN LUC, JACOB, LUCÍA. «Godard por Solanas, Solanas por Godard». En revista *Cine del Tercer Mundo*, N° 1, Cinemateca de Tercer Mundo, Montevideo (1970): 48-63.

JACOB, LUCÍA. «Marcha: del cine club a la C3M». En "*Marcha*" de un Cine Club a la C3M; de Jacob, Lucía, Mabel Moraña y Horacio Machín, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, 2003.

Ficciones en el cine chileno universitario: el caso de la Escuela de Artes de la Comunicación UC (1968-1978)¹

XIMENA VERGARA VERSLUYS²

Resumen

Este texto está concentrado en un conjunto de cortometrajes de ficción realizados por alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica, entre los años 1970 y 1977. En un periodo de auge del cine chileno y aun después de su decadencia, a partir de 1973, estos cortos se desalinean del predominio documental de la época y plantean temáticas desajustadas a la vocación cinematográfica militante. Contextualizados en un ideario docente, en un momento de circulación audiovisual interuniversitaria, y en un ambiente de discusión constante, manifiestan reflexiones lingüísticas y absorben problemáticas del individuo como lo corporal o el influjo mediático.

Palabras clave: cine universitario, Escuela de Artes de la Comunicación, cortometrajes de ficción.

Los cines universitarios chilenos, vigentes desde fines de los cincuenta hasta la década del setenta, alcanzaron un clímax creativo truncado por el cierre de los recintos—como sucedió con Cine Experimental de la Universidad de Chile— o bien restringido por la militarización de las autoridades, la escasez de medios, o la censura, como sucedió en la Escuela de Artes de

-
- 1 Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación «El desafío de la televisión y el cambio de las audiencias para el teatro y el cine. Un caso de estudio: la Escuela de Artes de la Comunicación UC, 1968–1978» (Fondecyt Regular n°1131115, 2013–2015), dirigido por Pablo Julio, y en el que participan Susana Foxley, Milena Grass, Jorge Iturriaga, Rodrigo Moreno, Isabel Sierralta y Ximena Vergara.
 - 2 Doctoranda en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Magíster en Literatura, y Licenciada en Letras y en Estética por la PUC. Co-editora del libro *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Editorial Cuarto Propio, 2011.

la Comunicación de la Universidad Católica (EAC) o en el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Técnica del Estado³.

En el caso de la EAC, el testimonio que el alumno egresado Gerardo Cáceres dio en 1980 a la revista cultural *La Bicicleta*, recoge justamente la sensación de fracaso frente a un proyecto que prometía sumarse al desarrollo exponencial del cine chileno:

A partir del 74 la escuela poco a poco fue cerrando posibilidades técnicas y expresivas, de tal manera que en nuestro proceso de aprendizaje, fuimos comprendiendo que el cine era casi una utopía. Aprendimos que para hacer cine en Chile primero hay que luchar contra la escasez de medios y la censura⁴.

Si, entonces, en la entrada a los ochenta, muchos de los egresados de esta escuela destinaban el aprendizaje audiovisual al ámbito de los *spots* publicitarios, la situación anterior fue radicalmente distinta. En el periodo de estudio, la energía audiovisual estaba puesta en búsquedas formales y políticas, compartiendo ciertos rasgos con el cine latinoamericano de la época. En este sentido, el cine universitario manifestó intereses políticos, «*prioridades documentales*»⁵, y más específicamente en el caso chileno, una marcada «*convergencia hacia lo real*»⁶, insertándose mayoritariamente en el denominado «*documental militante*»⁷.

En este contexto lo que interesa aquí es revisar, a modo de contrapunto, un conjunto de filmes del cine universitario que se constituyen como ficciones y que, con mayor o menor intensidad, se desviaron de la imagen-denuncia y de la literalidad del lenguaje que marcó esta época. Se trata de un grupo de cortometrajes realizados en la EAC, unidad académica y productiva de la Universidad Católica de Chile, que funcionó entre 1970 y 1978. Este espacio docente que se apropió del énfasis transformador

3 Alfaro, Paulina, Tania García y Jessica Toledo, «Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981», 167–173, en *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, coordinado por Mónica Villarroel. Santiago: LOM ediciones, 2014.

4 Nélica Orellana, «EAC: un camino bloqueado», *La Bicicleta: revista chilena de la actividad artística* N°6 (marzo–abril 1980): 28.

5 Getino, Octavio y Fernando Solanas. «Prioridad del documental», 461–463. En *Cine documental en América Latina*, editado por Pablo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003.

6 Corro, Pablo y Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila van Diest. *Teorías del cine documental chileno 1957–1973*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

7 Barría, Alfredo. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar, 2011.

de la Reforma Universitaria del año 1968 fue, en pocas palabras, una propuesta optimista frente a ciertas preocupaciones de orden tanto social como tecnológico. En este caso, la Universidad Católica pretendía formar artistas con conciencia social, al mismo tiempo que especialistas para la televisión, un medio que en Chile, de manera bastante excepcional en comparación con Latinoamérica, surgió en las universidades. Frente a la emergencia del nuevo medio, la UC respondió con la creación del Departamento de Comunicación Audiovisual (Decoa), dependiente de la Vicerrectoría de Comunicaciones, y con la fundación de la EAC, escuela de fundamentos educativos interdisciplinarios que absorbió al Teatro de Ensayo y al Instituto Fílmico, ya con años de trayectoria. Aunque los títulos que otorgó la escuela respondieron a las distintas áreas impulsadas (Director Artístico con mención en Teatro, Cine o Televisión, o Actor), la relevancia de lo audiovisual fue clave, según las palabras del impulsor y director de la escuela, el dramaturgo David Benavente:

Concebimos nuestra escuela como una institución artística que desarrolla su acción creativa y reflexiva, de formación profesional y de servicios, alrededor del fenómeno audiovisual [...]. Nos interesa el lenguaje audiovisual en la medida que este adquiere forma y se convierte en expresión teatral, cinematográfica, televisiva y gráfica, y en la medida que lo reflexionamos desde el punto de vista poético, comunicativo y tecnológico⁸.

Concordamos en que la teoría siempre dista de la práctica –lo que en el caso de la EAC se refuerza por la multiplicidad de respuestas que los protagonistas han dado frente a la pregunta por la eficacia del método interdisciplinar–, y los archivos evidencian esta intención. Los cursos de las mallas curriculares promovían claramente la vocación interdisciplinaria, y la colaboración mutua se evidencia en los ejercicios audiovisuales, teatrales y televisivos.

Centrándonos ya en el caso del cine, un primer punto que es necesario señalar es que la visión planteada en este artículo surge de la revisión de alrededor de cuarenta piezas de ficción realizadas por estudiantes de la EAC y que forman parte del Archivo Fílmico UC⁹. Enfocándonos en los

-
- 8 David Benavente, «Una tarea». *Revista EAC* N° 1. Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile. Santiago (1972): 4.
- 9 El Archivo Fílmico de la Universidad Católica resguarda un importante acervo cinematográfico compuesto por la suma de materiales del Instituto Fílmico y de la EAC. Entre las piezas hay documentales de lineamiento más autoral y otros por encargo, ficciones, y un conjunto importante de *spots* teatrales que dan cuenta de una forma

cortometrajes, todos en blanco y negro y en formato 16 mm., observaremos estas piezas desde el circuito de exhibición y difusión del cine universitario, desde la reflexión sobre el cine que manifestaron los alumnos, y desde la multiplicidad temática observada en estas breves películas.

En el caso de los circuitos de exhibición del cine universitario, estos asumieron distintas formas. El espacio del cineclub fue clave para entender las lógicas de intercambio fílmico¹⁰, mientras que los festivales de Viña pusieron en pantalla varias de estas películas¹¹. Pero hubo también otros espacios. Por un lado, el cine de énfasis militante fue proyectado en sedes de partidos políticos, asociaciones obreras o parroquias¹², mientras que, por otro, un cine de lineamiento más experimental encontró espacio en salas de cine arte.

En este contexto está situado *Visión 16*, un ciclo de cine producido por la EAC, realizado en 1972 en la Sala Camilo Henríquez (por entonces la sala oficial del Teatro UC), que junto con hacer circular películas de directores latinoamericanos como Sanjinés, Getino y Solanas o Santiago Álvarez, se preocupó constantemente de intercalar producciones universitarias, tanto de Cine Experimental como de la EAC. Difundido semanalmente en diarios como *Última Hora*, *El Mercurio*, *El Siglo* o *La Prensa*, su formato en 16 mm respondió justamente tanto a las dificultades económicas que implicaba la difusión de películas en 35 mm., como a la voluntad de exhibir filmes realizados en 16 mm.

El número primaveral de la revista *Primer Plano* da ciertas pistas en cuanto a las preocupaciones y sensibilidades que evidenció «*Visión 16*»:

Predomina, en general, un cine de corte subjetivista, pero de constantes referencias a las realidades sociales del país. De esta ambivalencia resulta por lo general un registro extraño que no logra fundir ambas orientaciones en lo que pudiera llamarse un estilo, ajeno por una parte a la retórica intimista y al simplismo político por la otra¹³.

particular de difusión del teatro en la época. Conservan las realizaciones del fundador del Instituto Fílmico, Rafael Sánchez, ejercicios realizados por alumnos de la EAC, y en menor medida, programas hechos para la televisión. Los materiales fueron catalogados por Carmen Brito y cuentan con completas fichas técnicas y temáticas, realizadas por Carlos Ovando y Francisco Venegas.

- 10 Horta, Luis, Pablo Inostroza, Camila Pruzzo y Guillermo Jarpa. *Manual de cineclubismo* : Red de cineclubes de Chile, Cine Club de la Universidad de Chile, 2013.
- 11 Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Cesoc, 1990.
- 12 Bolzoni, Francesco. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- 13 «Cine en la EAC», *Primer Plano* N°4, Ediciones Universitarias de Valparaíso (1972): 74.

Si *Visión 16* demostró un interés por la circulación audiovisual interuniversitaria, y manifestó cómo 1972 fue un año en que dio cabida a los proyectos de directores emergentes de la EAC, en el polo del revisionismo se ve cómo las energías puestas en este momento y en la escuela fueron miradas con escepticismo a fines de los setenta.

Es 1977, y casi previéndose el cierre de la escuela, se realiza y registra una *Muestra de Cine*, en la que fueron proyectados de forma retrospectiva cortometrajes documentales y de ficción realizados por alumnos de la EAC entre 1970 y 1977¹⁴. Lo central aquí fue la discusión sobre fundamentos técnicos y estéticos que tuvieron lugar luego de las sesiones de visionado. Quedaron expresadas posturas de alumnos y profesores y, en el trayecto, demarcadas dos generaciones: una contextualizada en la Unidad Popular, y otra restringida técnica y expresivamente por la dictadura.

Si bien el objetivo de toda discusión, y esta muestra no escapa a esto, es armar y desarmar, postular y cuestionar idearios, en estos diálogos se advierten ciertos puntos transversales.

Para los alumnos que ingresaron en el período de la Unidad Popular, como Cristián Sánchez o Carlos Wittig, hubo más medios técnicos, más minutos para los cortos y, sobre todo, una mayor libertad temática. En relación a esto, Cristián Sánchez señaló en la discusión posterior a la *Muestra de cine*: «*En ese tiempo, la Escuela no se preocupaba de lo que*

14 En este punto es importante tener en cuenta la restricción de mostrar ciertas películas realizadas antes de la dictadura. Al respecto el registro de la Muestra señala marginalmente —en pie de página—: «*Hay un gran número que están guardadas y en ellas se trataba otra variedad de temas mucho más amplia que las que hemos visto en esta Muestra*». En esta misma línea, refiriéndose ya al periodo de la dictadura, el director del área televisiva, Hugo Miller, indica: «*Indudablemente, por las actuales circunstancias no es posible ejercer una crítica en una cierta gama de aspectos*». Por el contrario, los filmes que sí pudieron mostrarse durante los dos días que duró la muestra fueron: *Cosita* (1971, 8 min., 16 mm., b/n), ficción de Luis Cristián Sánchez; *Casas viejas* (1972, 8 min., 16 mm., b/n), ficción de David Vera Meiggs; *No virar a la izquierda* (1971, 11 min., 16 mm., b/n), ficción de Carlos Wittig; *Caperucita* (1972, 19 min. 03', 16 mm., b/n), ficción de Rodrigo González; *La huesa* (s/f, 9 min., 16 mm., b/n), documental de Domingo Robles; *Obituario por el género humano* (s/f, 7 min., 16 mm., b/n), ficción también de Robles; *Tríptico Paraíso* (1973, 13 min., 16 mm., b/n), ficción de Carlos Pinto; *La cortina* (1973, 2 min., 16 mm., b/n), ficción de David Vera Meiggs; *En este pueblo no hay ladrones* (1971, 13 min., 16 mm., b/n), ficción de Carlos Wittig; *Kiryaleison* (1973, 16 min., 16 mm., b/n), también de Wittig; *Trigo y pan* (1976, 6 min., 16 mm., b/n), documental de Jaime Rippes; *El intento-Viejo actor-La gallina* (s/f, 8 min., 16 mm., b/n), ejercicio grupal de género desconocido realizado por los alumnos Cristián Lorca, Carlos Besa, Roberto Roth, Ignacio Agüero y Gerardo Cáceres; *El gato-Golpe ciego* (1976, 5 min., 16 mm., b/n), ficción también realizada por el grupo anterior, y *El circo* (s/f, 8 min., 16 mm., b/n), de Lorca, Besa y Roht.

podiera hacer cada alumno en especial. Se le entregaban los medios y cada cual se planteaba las cosas como quería. El profesor operaba más bien como guía en los aspectos técnicos [...] Teníamos bastante libertad»¹⁵.

En la contraparte, alumnos que ingresaron a la EAC en período de dictadura –Ricardo Larraín, Ignacio Agüero, entre muchos otros– dispusieron de menos tiempo fílmico para cada corto, y según el ideario docente posterior al golpe, desarrollaron un enfoque en donde prevalecía lo dramático y el dominio técnico. En este periodo vemos ya que el tipo de cineasta por el que apostaba David Benavente en los inicios de la escuela, claramente, no existía:

El cineasta es un intelectual también, es un artista que tiene que pensar. Pensar qué es lo que está haciendo, por qué lo está haciendo, dónde, cómo. No es solo que maneje simplemente instrumentos, que es un poco lo que hacía Rafael Sánchez con la formación de técnicos que había antes en el Instituto¹⁶.

Enfocándonos ya en las primeras generaciones que tuvieron mayor libertad, es posible decir que ciertas piezas de ficción abordaron la problemática del lenguaje cinematográfico en un claro desajuste con los motivos centrales de la época y que fueron revisados mayoritariamente desde el documental. Aun así, para no correr el riesgo de establecer categorías fijas como documental o ficción, veremos previamente algunos aspectos que han sido abordados por distintos investigadores del cine latinoamericano y chileno.

A nivel general latinoamericano, Michel Chanan ha observado cómo a partir del influjo neorrealista el documental habría tenido lugar dentro de «una perspectiva ya alterada, en la que la ficción ya había sido modificada por el documental, sobre todo a través de la búsqueda de un nuevo realismo»¹⁷. Ya en el caso chileno, se ha planteado que en los documentales de la época, entre 1957 y 1973, estarían infiltrados «recursos narrativos propios de la ficción, del cine de géneros: músicas de refuerzo, narradores que interpretan los acontecimientos»¹⁸.

.....
15 *Muestra de Cine Estudiantil 1970–1977*. Santiago: Escuela de Teatro, Cine y TV, Universidad Católica de Chile, 1977.

16 Entrevista realizada a David Benavente por Susana Foxley en el año 2009.

17 Michael Chanan, «El documental y la esfera pública en América Latina: notas sobre la situación del documental en América Latina, comparada con cualquier otro sitio», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid (2003): 24.

18 Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila van Diest, *Teorías del cine documental chileno 1957–1973* (Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007), 17.

En el marco de esta discusión, y pensando en el caso de Cine Experimental de la Universidad de Chile, tenemos que si bien los filmes de este centro son mayoritariamente documentales, habría existido también un «sueño por la ficción» a nivel de largometraje que, por motivos presupuestarios, solo se concretó con *El chacal de Nahueltoro* (1970, 94 min., 35 mm., b/n) de Miguel Littin¹⁹. Aun así, los catastros evidencian que este «sueño por la ficción» logró materializarse, aunque minoritariamente, en filmes como los de Helvio Soto: *Yo tenía un camarada* (1964, 25 min., 35 mm., b/n); *El analfabeto* (1965, 14 min., 35 mm., b/n); o *La muerte de un caballo* de 1967 (información desconocida), que más tarde formaron el largometraje *Érase un niño, un guerrillero, un caballo* (1967, 80 min., 35 mm., b/n). Otro caso que podemos mencionar es el corto *Érase una vez* (1965, 5 min., 35 mm., b/n), de Pedro Chaskel, situado en un lugar ambiguo del cine de animación, por ser un filme hecho sobre la base de dibujos de Vittorio di Girolamo.

De este modo, y pese a las intenciones, este importante acervo de la Universidad de Chile cabe mayoritariamente dentro del «*documental militante*», según ha propuesto Alfredo Barría²⁰. Y según lo señalado por Corro (et al.), la predominancia temática sería lo político-social, la denuncia de las malas condiciones laborales o de vivienda. Asimismo, estos últimos autores añaden que el protagonista de estos documentales sería el colectivo, «la entidad Chile»²¹.

Por su parte, y ya en el nivel del largometraje de ficción, Bolzoni, siempre atento al riesgo de simplificar, ha propuesto que habría dos familias de estilo: los directores que creían en la realidad y otros que confiarían en las imágenes, como Raúl Ruiz²². A la primera familia pertenecerían Aldo Francia, Miguel Littin y Helvio Soto; y creemos que sus películas, estando siempre en diálogo con lo documental, evidencian la consigna expresada por dos grandes defensores del documental, Getino y Solanas: «*La recreación o fantasía no niegan la visión testimonial de una realidad; por el contrario, muchas veces pueden ser elementos que la enriquezcan más que cualquier otra cosa*»²³.

19 Salinas, Claudio y Hans Stange. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957–1973*. Santiago: Uqbar, 2008.

20 Barría, *El espejo quebrado*.

21 Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest, *Teorías del cine documental*, 15.

22 Francesco Bolzoni, *El cine de Allende* (Valencia: Fernando Torres Editor, 1974), 25.

23 Octavio Getino y Fernando Solanas. «Prioridad del documental», 462.

Luego, el lado *ruiziano* interesa particularmente aquí, por haber marcado la pauta para un grupo de estudiantes de la EAC. La cabeza de este grupo fue Cristián Sánchez, quien en la Muestra de Cine antes señalada recordaba que, siendo estudiantes de la primera generación, ya tenían un interés por la deconstrucción dramática. En este sentido, y ante la pregunta de la moderadora por la gran búsqueda de la época, Sánchez dice: «*Parece contradictorio: [buscábamos hacer un cine] contrario al cine. Es decir, defendía al cine atacándolo. Lo defendí porque de hecho estaba utilizando el medio, pero para volverlo en su propia contra*»²⁴. Las figuras de Ruiz y de Jean Luc Godard se volvieron relevantes para este grupo; y la ficción, excusa para explorar dimensiones lingüísticas. Ahora, que esto se haya visto reflejado o no en los cortos, es otro tema²⁵.

En este enfoque la ficción es puesta en valor desde su potencialidad reflexiva, lo que permitió la exploración paralela de variados temas. Y es posible decir que ciertos motivos e imágenes de la ficción funcionan como punto de encuentro entre los cortos de la primera y de la segunda generación: en unos y otros transitan cuerpos, hombres y mujeres locos, objetos mediáticos, o incluso referentes cinematográficos que evidencian cinefilias de época, si pensamos en un corto como *Hoy es jueves cinematográfico* (s/f, 4 min., 16 mm., b/n) de Ignacio Agüero.

24 *Muestra de Cine Estudiantil*, 19. Estas palabras evidencian una postura que el director ha seguido desarrollando tanto teórica como cinematográficamente. En relación a esto, Jorge Ruffinelli ha señalado: «*Mientras por lo común los cineastas niegan u ocultan con desnudo las huellas del cine anterior, a menudo bajo el ropaje neutralizador del realismo y del naturalismo, Sánchez enfatizó la condición constructiva, intelectual, experimental, de su cine, y la desarrolló sin timideces como relato fílmico de alta cualidad innovadora*». En: Jorge Ruffinelli. *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago: Uqbar, 2007.

25 En este punto, un caso sugestivo es *Cosita* (1971, 8', 16 mm., b/n), cortometraje de Sánchez sobre una mujer que debe hacerse un aborto. Pero si la anécdota tenía inicialmente una tonalidad melodramática, «*sicologista e intimista*» (*Muestra de cine*, 20), Sánchez se opone a esto por querer tratar el tema de una forma menos convencional. De este modo, inserta en el cortometraje elementos contramelodramáticos, como la balada animosa *Te he prometido* de Leo Dan, y también indagaciones fílmicas, como la desdramatización de la voz de la mujer –casi como ejercitando la voz femenina de *El zapato chino* (1979, 72', 16 mm., b/n)– o el cambio de escenas, con principiantes planos-secuencias. Por su parte, pasado un año de esta filmación, este director, junto a los también egresados Rodrigo González y Sergio Navarro, elabora una película reconociendo que todo lo anterior eran “*simples borradores no muy afortunados*” (*Primer Plano* N°5, (1972): 37-39). Se trata de *Esperando a Godoy*, una película sobre un constante enfrentamiento ideológico entre un obrero literato, intelectuales demócratacristianos e intelectuales de izquierda. En relación al destino de este largometraje, Barría ha señalado: «*A partir del momento en que Sánchez recibe un copión con el magnético perforado, la película se convierte en un caso mítico del cine chileno de esos años, confirmando que la creatividad estaba ubicada fuera de los márgenes oficiales*» (Barría, *El espejo quebrado*, 45).

En el territorio de lo corporal –presente en cortos como *Caperucita* (1972, 19 min., 16 mm., b/n) de Rodrigo González; *Tríptico Paraíso* (1973, 13 min., 16 mm., b/n) de Carlos Pinto; *Al margen* (1977, 8 min., 16 mm., b/n) de Gerardo Cáceres; *Berta* (1977, 9 min., 16 mm., b/n) de Carlos Besa, o en *René* (1978, 4 min., 16 mm., b/n) de Ricardo Larraín– se advierte un importante uso del desnudo femenino y masculino desde una perspectiva erótica, y ya no famélica e infantil como aparece, por ejemplo, en los documentales *Venceremos* de Pedro Chaskel (1970, 16 min., 16 mm., b/n) o en *Las callampas* de Rafael Sánchez (1958, 19 min., 16 mm., b/n)²⁶.

En fragmentos de estos cortometrajes se perciben, con distintas intensidades, cuerpos en primer plano, y también revistas pornográficas, planteadas como objetos mediados ideológicamente. En este punto destacamos que este interés por lo subliminal y por los mensajes ideológicos detrás de cualquier medio de comunicación masiva, iba a la par de una reflexión teórica que, desde una metodología semiótica impartida desde la EAC pretendía desentrañar los contenidos ideológicos invisibles de los medios masivos. En este sentido, un estudio como *Más allá de la entretención de las teleseries. Búsqueda de la ideología en Bonanza y F.B.I. en acción*²⁷, escrito por la socióloga y docente Consuelo Morel, prosigue el enfoque de estudios de relevancia nacional, tal como *Cómo leer al pato Donald* (1972)²⁸ del argentino-chileno Ariel Dorfman y del belga Armand Mattelart, ambos residentes entonces en Chile y docentes e investigadores del Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Ceren), de la misma Universidad Católica.

Luego, otro componente ficcional que se percibe en cortos como *Kardex 341* (s/f, 4 min., 16 mm., b/n) de Cecilia Ramírez, o en *El hombre gris* (s/f, 4 min., 16 mm., b/n) de Carlos Pinto, es el hastío frente al trabajo burocrático. Aparecen, de este modo, máquinas de escribir, oficinas, y también sueños de liberación. El trabajador, por tanto, no es ya un minero, un organillero, un obrero, sino un personaje de clase media que puede o no tener condiciones laborales dignas pero que no escapa

26 Aunque recordemos aquí que años más tarde, y habiendo dejado el sacerdocio, Sánchez incursionó en el desnudo en el documental *Mí valle del Elquí* (1971, 29', 16 mm., color), inspirado libremente en la figura de Gabriela Mistral. Agradezco este comentario a María Eugenia Meza.

27 Morel, Consuelo. «Más allá de la entretención de las teleseries. Búsqueda de la ideología en Bonanza y F.B.I en acción». En *Revista EAC* N° 3, Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1973.

28 Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Cómo leer al Pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.

a lo rutinario ni al encierro. Las consignas del «documental militante», claramente no velaban por este tipo de trabajador.

Finalmente, un último motivo que podemos apuntar a la fecha se relaciona con la locura, la cual está totalmente alejada de ímpetus realistas y críticos como sí se desarrolló en el área documental; por ejemplo, en *Testimonio* (Chaskel, 1969, 10 min., 16 mm., b/n). La locura aquí es caricaturizada y construida desde lo grotesco. Los locos de la ficción son esperpentos y transitan por variados cortometrajes: *Kiryelison (el canónico exilio de la pequeña oligarquía)* (1973, 16 min., 16 mm., b/n) de Carlos Wittig; *Per' fort'o!!* (1977, 4 min., 16 mm., b/n) e *Inspiración (s/f, 3 min., 16 mm., b/n)* ambas de Daniel Pantoja; *Rosa de ensueño* (1978, 5 min., 16 mm., b/n) de Eugenio Medina, o *La sanguijuela (s/f, 9 min., 16 mm., b/n)* de Carlos Reiss.

Enunciados estos temas que transitan por la ficción, es posible decir, preliminarmente, que en estos ejercicios universitarios el aprendizaje técnico parecía ir a la par de una búsqueda de órdenes más subjetivos. De esta forma, en los cortometrajes percibimos individualidades mediatizadas, eróticas, claustrofóbicas, mesocráticas, cinéfilas que, con menor o mayor intensidad, mostraron cierto distanciamiento de los macro-problemas de la época.

Bibliografía

- ALFARO, PAULINA, TANIA GARCÍA y JESSICA TOLEDO. «Creación audiovisual y cine en la Universidad Técnica del Estado. Un proyecto de 1970 a 1981», 167-173 En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, coordinado por Mónica Villarroel. Santiago: LOM ediciones, 2014.
- BARRÍA, ALFREDO. *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago: Uqbar, 2011.
- BENAVENTE, DAVID. «Una tarea». En revista EAC N° 1, Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile (1972): 4-5.
- BOLZONI, FRANCESCO. *El cine de Allende*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- CHANAN, MICHAEL. «El documental y la esfera pública en América Latina: notas sobre la situación del documental en América Latina, comparada con cualquier otro sitio». En *Secuencias. Revista de Historia del Cine* N°18, Universidad Autónoma de Madrid (2003).
- CORRO, PABLO, CAROLINA LARRAÍN, MAITE ALBERDI y CAMILA VAN DIEST. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

- DORFMAN, ARIEL y ARMAND MATTELART. *Cómo leer al Pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.
- FERRARI DE AGUAYO, LUISA. «Cine: inquietud universitaria». En Revista *Primer Plano* N°1, Ediciones Universitarias de Valparaíso, (1972).
- FRANCIA, ALDO. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Cesoc, 1990.
- GETINO, OCTAVIO y FERNANDO SOLANAS. «Prioridad del documental», 461-463. En *Cine documental en América Latina*, editado por Pablo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003.
- HORTA, LUIS, PABLO INOSTROZA, CAMILA PRUZZO y GUILLERMO JARPA. *Manual de cineclubismo*. Santiago: Red de cineclubes de Chile- Cine Club de la Universidad de Chile, 2013.
- Muestra de Cine Estudiantil 1970-1977*, Escuela de Teatro, Cine y TV, Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1977.
- MOREL, CONSUELO. «Más allá de la entretención de las teleseries. Búsqueda de la ideología en Bonanza y F.B.I. en acción». En revista *EAC* N° 3, Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1973.
- ORELLANA, NÉLIDA. «EAC: un camino bloqueado». En *La Bicicleta: revista chilena de la actividad artística* N°6, Colectivo La Bicicleta. Santiago (marzo-abril 1980).
- RUFFINELLI, JORGE (ed.). *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago: Uqbar 2007.
- SALINAS, CLAUDIO y HANS STANGE. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.
- S/A. «Cine en la EAC». En Revista *Primer Plano* N°4, Ediciones Universitarias de Valparaíso(1972):29-33.
- SOTO HÉCTOR. «Esperando a Godoy: la reconciliación con la realidad». En revista *Primer Plano* N°5, Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, Chile, (1972).

Travesía IV: Estética, formatos y géneros

Ensayo general y simulacro. Hacia una retórica del espectáculo en *El Chacal de Nahueltoro* y *Tony Manero*

LUIS VALENZUELA PRADO¹

Resumen

Este texto propone un análisis del *ensayo general* como articulación de un simulacro encaminado hacia una retórica del espectáculo, en dos escenas específicas: una, de *El Chacal de Nahueltoro* (1969, 93 min., 35 mm b/n) de Miguel Littin, y otra, de *Tony Manero* (2008, 93 min., Súper 16 mm; distribución, 35 mm., color) de Pablo Larraín. Escenas en las que falta algo que se finge tener; por un lado, el criminal, en la película de Littin, y por otro, el baile del ídolo, en la de Larraín. Tanto el ensayo del fusilamiento como el de la coreografía ponen en evidencia, primero, una estrategia de simulacro que impide acceder al referente y, segundo, una ensayística como acción intersticial que no busca ser espectáculo ni simulacro de este.

Palabras clave: espectáculo, simulacro, cine chileno.

Jean Baudrillard sostiene en *El crimen perfecto* que «[s]i todo hubiera sido perfecto, el mundo se limitaría a no existir»², por lo que, si el crimen fuese perfecto, no dejaría huellas. En *El Chacal de Nahueltoro* (1969, 93 min., 35 mm., b/n) de Miguel Littin y *Tony Manero* (2008, 93 min., Super 16 mm; distribución 35 mm., color) de Pablo Larraín, el ensayo general, como estadio previo al momento del espectáculo, busca la perfección, a la espera de que todo resulte dentro de los márgenes ensayados, practicados e imaginados.

-
- 1 Doctor en Literatura Pontificia Universidad Católica de Chile y académico UNAB. Autor del libro *Cine de mujeres en posdictadura*, en co-autoría con Patricia Espinosa y Mónica Ríos (2010). Actualmente es investigador responsable del proyecto Fondecyt de Iniciación: *Retóricas del espectáculo. Articulaciones entre la novela y el cine en Chile y Argentina. 2001-2015*.
 - 2 Jean Baudrillard, *El crimen perfecto* (Barcelona: Anagrama, 1996), 21.

La idea de ensayo general contiene en sí la noción de espectáculo, que podemos encontrar en el «espectáculo de la cadena» foucaultiano: ese momento en el que el cuerpo del criminal es exhibido frente al pueblo, mediante una operación montada por un ente punitivo. Cuerpo que puede ser leído como parte constitutiva de la monstruosidad expuesta por Omar Calabrese³, donde el monstruo se erige desde el misterio y su manera de mostrarse.

No obstante, el espectáculo clama ser entendido desde la imposibilidad situacionista y debordiana de vivir la realidad y experimentarla como espectáculo. Imposibilidad que articula también Giorgio Agamben, quien sostiene que el espectáculo no solo está situado en «*la esfera de las imágenes*» o en los *media*: es «*una relación social entre personas, mediada a través de las imágenes*», la expropiación y la alienación de la misma sociabilidad humana⁴. Por su parte, Gonzalo Aguilar⁵ habla del concepto *espectacularizar* al afirmar que los medios, en la obra de Oiticica sobre el bandido Cara de Cavalo, en su «*necedad sensacionalista, lo que hacen es espectacularizar la venganza y aleccionar sobre los nuevos modos que asume la ley*»⁶. De este modo, articula una idea de retórica del espectáculo, como la forma de mostrar o mostrarse ante un espectador –sin la articulación de los medios– que exagera la imposibilidad de erigir una escena verdadera, en que participen agentes que forman parte del entramado.

Entendiendo que una retórica del espectáculo requiere una puesta en escena, el simulacro enfatiza la imposibilidad de vivir esa realidad; evidencia, así, el fingimiento de una presencia, sea la reconstitución de la escena en *El Chacal de Nahueltoro* o en la imitación del baile y la vestimenta en *Tony Manero*. El simulacro, según Baudrillard, liquida «*todos los referentes*», por lo que lo real «*no tendrá nunca más ocasión de producirse*»⁷, y finge «*tener lo que no se tiene*», donde lo que simula remite a una presencia, mientras que lo que se disimula, a una ausencia; el disimulo finge «*no tener lo que se tiene*»⁸. La simulación no imita ni copia, según Severo

3 Omar Calabrese, «Inestabilidad y metamorfosis». En *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1999), 107–118.

4 Giorgio Agamben, *La comunidad que viene* (Madrid: Editorial Nacional, 2002), 63.

5 Gonzalo Aguilar, «La ley del bandido, la ley del arte. *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* de Hélio Oiticica». En *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV, abril-junio (2009): 544.

6 *Ibíd.*, 539–550.

7 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairos, 2002), 11.

8 *Ibíd.*, 12.

Sarduy, en la figura del travesti, «*simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación*»⁹; es decir, no hay transformación corporal, solo simulacro que busca hacer presente una ausencia. Fredric Jameson, en tanto, piensa el simulacro como «la copia idéntica de la que jamás ha existido el original», erigida desde la «*avidez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como pseudoacontecimientos y "espectáculos" (según la terminología situacionista)*»¹⁰.

Tanto espectáculo como simulacro hacen evidente la imposibilidad de aprehender el referente; sin embargo, a nivel intradieгético ponen de manifiesto la ilusión, por un lado, de llegar al fusilamiento como estrategia política de justicia o de consumir la obsesión por mostrarse como el ídolo frente al público televisivo. Entonces, ni simulacro ni espectáculo tienen el «aura» benjaminiana del original. Ni el espectáculo ni el simulacro recuperan el momento referencial del crimen en *El Chacal de Nahueltoro*, ni el referente imitado en *Tony Manero*. En la primera, la reconstitución de escena hace plena conciencia de artificio: el crimen ya no está. El simulacro tensiona la idea de lo real, tensión que posibilita pensar tal estrategia de simulación como ejercicio de creación y escenificación de una escena, en nuestro caso, criminal.

El espectáculo varía durante la estadía de Jorge del Carmen (*El Chacal*) en la cárcel: las ventanas son el metaencuadre que permite a la gente, al espectador intradieгético, observar; luego, una cámara subjetiva (plano conjunto) en tránsito muestra a los reos, que no lo pierden de vista. A lo largo de la película, el protagonista siempre es observado, lo que implica una mirada que, sin lugar a dudas, enjuicia su accionar. Confiado del perdón que le otorgará la ley, surge el momento de espera/esperanza, cuando Jorge del Carmen posa y juega con su propio relato, cuando se observa una secuencia de imágenes fijas que simulan una sesión fotográfica del criminal dentro de la cárcel. Para Roland Barthes, lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la *pose*, independiente del tiempo de duración, «*aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo*»¹¹. La presencia de la pose fotográfica tensa el vínculo con lo cinematográfico: «*en la Foto, algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre [...]; pero en el cine, algo ha pasado ante*

9 Severo Sarduy, *La simulación* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1982), 13.

10 Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

11 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1990), 138.

*ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de imágenes»*¹². Sin embargo, en la película, la pose niega el movimiento, lo espectaculariza en la sonrisa del criminal que *se ha posado* ante la cámara. Esta secuencia de poses erige una complicidad explícita entre el criminal, la institución penitenciaria y el fotógrafo que está a contracampo. Hacia el final de la película llega el fusilamiento. La escena implica la preparación del escenario, el banquillo para el fusilado, de los actores y el público asistente; pero, sobre todo, es la operación social del cuerpo enfermo.

Por su parte, Raúl Peralta (Tony Manero) configura y habita su propio simulacro de espectáculo, construcción que finge tener lo que no tiene; es decir, la representación de su ídolo. Lo hace a partir de distintos escenarios. Primero, presenciando el cinematográfico, cuando asiste al cine a ver *Saturday Night Fever*, sobre la base de *metaimágenes* cinematográficas, una desde un plano semisubjetivo, en la que se ve sobre su cabeza lo que él observa; y otra, desde un plano subjetivo, un *contracampo*, cuando solo se ve la imagen de la película; segundo, construyendo obsesivamente el escenario de la pensión con los vidrios-azulejos que compra; tercero, erigiendo el escenario íntimo y personal en su habitación; y cuarto, decorando con efectos especiales, como la pelota de fútbol con trozos de espejo; un quinto escenario es el televisivo. Peralta ve y se deja ver; con la mirada construye una escena, la que luego ejecuta, para construir la propia, la que se suma a la que levantan los otros con sus miradas.

El «espectador pasivo» (Rancière)¹³, que asume sin criticar lo que ve, forma parte intrínseca de *Tony Manero*. Se aprecia desde el momento en que comparte el living con su primera víctima mientras ven televisión, pasando por la escena en que Peralta llega con el televisor robado a la pensión y atrae todas las miradas de sus pares, hasta el público del estudio que presencia el espectáculo de dobles.

Presentadas las miradas y formas de espectacularizar en ambas películas, ¿qué sucede con esta antesala llamada *ensayo general?*, ¿qué encierra esta representación del momento previo al espectáculo?, ¿qué busca esta escena sin espectador, pasivo o activo?

En *El Chacal de Nahueltoro* la escena del ensayo de fusilamiento es un simulacro, donde no está presente el criminal, se finge lo que no se tiene. Ni el criminal ni el crimen. Esta es presentada como telón de fondo, mostrada con un plano abierto del pelotón, el capitán y el periodista,

12 Ibid, 139.

13 Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

que luego se cierra en estos dos últimos para quedar el pelotón fuera de campo y, en un plano medio, mostrar a los dos últimos, para cerrar con un plano cerrado del periodista. En esta secuencia, donde Littin erige un cambio de registro que tiende a simular el tratamiento de la entrevista periodística, el periodista inquiere al capitán sobre las sensaciones respecto del fusilamiento que prepara, mientras el pelotón de fusilamiento ensaya a campo abierto. Este responde: «Bueno, una vez lo consulté con un sacerdote. Y me dio una explicación satisfactoria. Me dijo que mi caso era parecido al de un médico que le corta un brazo a un enfermo para salvarle la vida. Para que la sociedad siga viviendo, hay que extirpar el brazo enfermo, o sea, el delincuente».

La analogía que hace el sacerdote y que cita el oficial, entre estar matando al asesino y estar amputando un brazo enfermo a la sociedad, metaforiza el cuerpo del criminal como parte enferma de la sociedad. En *El Chacal de Nahueltoro*, Jorge del Carmen es el *brazo enfermo* a extirpar para que la sociedad siga viviendo. Un cuerpo enunciado oralmente, pero ausente de la escena, reemplazado por una silueta de cuerpo, es decir, es simulado. El cuerpo enfermo es metonimia, pero no es mostrado. El cuerpo es ausencia y solo erigido desde el simulacro en el ensayo de fusilamiento y desde el tropos del cuerpo enfermo explicita la ausencia, nunca explica la metamorfosis, retomando a Sarduy. Posteriormente, la preparación del escenario de fusilamiento forma parte del mecanismo con el que la ley y la sociedad logran, en apariencia, extirpar el mal, la parte maldita. Es el mecanismo del «espectáculo de la cadena» de hacer público el castigo. De este modo, el ensayo del fusilamiento enfatiza el rol del espectáculo judicial que intenta poner en escena el castigo del criminal. El ensayo refuerza la intención de no fallar al momento de operar el brazo enfermo. La metáfora de la operación médica no es más que la de una operación política articulada y anunciada por Baudrillard, al sostener que la política estetizada deviene en espectáculo¹⁴.

Por su parte, Raúl Peralta es un espectador que observa en forma obsesiva. Primero, cuando observa las imágenes cinematográficas de *Saturday Night Fever*, instante en el que prepara mentalmente los pasos de su baile y ensaya los diálogos de la película. Luego, presencia los ensayos de sus compañeros desde un plano semisubjetivo y desde un semicontracampo. Finalmente, Peralta, en lo que muestra la apropiación

14 Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

de su proyecto espectacular, ensaya en solitario en su habitación, donde monta su propio escenario. Estas tres aristas de preparación del espectáculo final permiten pensar el ensayo como signo que subraya el rol central del espectáculo, en tanto justifica el accionar criminal de Peralta, haciendo pasar desapercibidos sus crímenes en plena dictadura. Así, Peralta se configura desde la monstruosidad anunciada por Calabrese, que se muestra misteriosa. El ensayo general intenta, de forma paradójica, hacer perfecta esta representación.

El ensayo general confirma el lugar relevante del espectáculo en la sociedad. Se hace evidente una retórica del espectáculo, cuya variante de ensayo general no quiere dejar detalles al azar. Anhela el espectáculo perfecto. Todo debe salir sin contratiempos. Volviendo a Baudrillard, «[s]i todo hubiera sido perfecto, el mundo se limitaría a no existir», si el crimen fuese perfecto, no dejaría huellas¹⁵. Resulta evidente que el «*crimen nunca es perfecto, pues el mundo se traiciona por las apariencias, que son las huellas de sus inexistencias, las huellas de la continuidad de la nada*»¹⁶. Por lo tanto, el crimen perfecto requiere la invención de «*un mundo sin fallos*» en el que no dejemos huellas; sin embargo, dice Baudrillard, «*no lo conseguimos ya que dejamos huellas por todas partes: virus, lapsus, gérmenes y catástrofes [...] signos de imperfección que son como la firma del hombre en el corazón del mundo artificial*»¹⁷. El ensayo general fracasa, las huellas en la escena del crimen están latentes.

El ensayo general, como consumación del espectáculo, fracasa en ambas películas, ya que deja huellas. En la de Littin, el espectador pasivo sale de su credulidad y se alborota tardíamente solo al finalizar el fusilamiento. En la de Larraín, si bien el espectador pasivo mantiene su lugar, por lo tanto el espectáculo cumple el objetivo inicial para la institución televisiva, quien preparó y ensayó la coreografía no alcanza la fama y se hunde en su infamia anónima y anodina. Ni crimen ni espectáculo garantizan la perfección. El ensayo general es la antesala del fracaso y la imperfección, porque nace derrotado, dejando marcadas las huellas de quienes muestran –o se muestran– en el espectáculo.

15 Baudrillard, *El crimen perfecto*, 21.

16 *Ibíd.*, 11.

17 *Ibíd.*, 62.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *La comunidad que viene*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- AGUILAR, GONZALO. «La ley del bandido, la ley del arte. *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* de Hélio Oiticica». En *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV, abril-junio, Pittsburgh University, Pittsburgh, EE.UU, (2009).
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1990.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 2002.
- . *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- CALABRESE, OMAR. *Inestabilidad y metamorfosis*, en *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999, 107–118.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión*. México: Siglo Veintiuno, 1981.
- JAMESON, FREDRIC. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- SARDUY, SEVERO. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

La trayectoria de la nostalgia: una propuesta para el análisis del viaje cinematográfico de Patricio Guzmán

LUÍS MARTINS VILLAÇA¹

Resumen

Esta investigación tiene el objetivo último de analizar la ruta que Patricio Guzmán desarrolló como director de documentales, mediante sus modos de aproximación de la historia contemporánea de Chile, con especial referencia a la película *Nostalgia de la luz*, que consideramos constituye, en cierto modo, una visión general de su evolución como director. La hipótesis principal es que podemos situar en este trabajo nociones de cine. Para eso, serán considerados todavía, del mismo director, los documentales *El poder popular* (1979, 100 min., 16 mm., b/n; parte de la trilogía de *La batalla de Chile* (1975, 1977, 1979, 191 min., 16 mm., b/n) y *Chile, la memoria obstinada* (1995, 59 min., video, b/n y color), como un *corpus* de investigación complementaria.

Palabras clave: Patricio Guzmán, Chile, documental.

La investigación tiene como objetivo analizar la última película del cineasta chileno Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010, 90 min., HD, color). Para este proyecto, sin embargo, también consideramos el estudio de otras dos películas anteriores, relevantes para nuestra propuesta. Es decir, los filmes de *La batalla de Chile* (1975, 1977, 1979, 191 min., 16 mm., b/n) y *Chile, la memoria obstinada* (1995, 59 min., video, b/n y color).

El propósito de estudiar dichas realizaciones está justificado por la necesidad de entender algunos aspectos estilísticos elaborados durante la carrera de Guzmán como documentalista y que son evidentes en el desempeño de sus trabajos. Al inicio del estudio, fue necesario correlacionar

¹ Candidato a Magíster en Medios y Procesos Audiovisuales, ECA, Universidad de São Paulo, Brasil.

las estrategias de realización de *Nostalgia de la luz* desde las nociones de cine-ensayo. Sin embargo, nos dimos cuenta de que sería pertinente entender la trayectoria estilística de Guzmán en sus realizaciones. El estudio del documental *El poder popular* (1979) –última película de la trilogía de *La batalla de Chile*– nos puso en contacto con una forma en que Guzmán inaugura su filmografía. El documental *Chile, la memoria obstinada*, a su vez, representa el regreso del documentalista a los temas predominantemente históricos que persiguen la mayoría de sus registros: el testigo de la dictadura chilena, la memoria personal, la memoria colectiva, los efectos del golpe de Estado y las consecuencias de las acciones violentas llevadas a cabo por el gobierno militar autoritario, por citar los temas más comunes.

En la trilogía *La batalla de Chile*, Guzmán constituye un registro amplio y completo del período en el que la derecha militar planifica el derrocamiento del entonces presidente chileno Salvador Allende, mediante un golpe de Estado. Pocos días después del hecho, en 1973, Guzmán interrumpe la filmación e inmediatamente se retira del país, al exilio político. El rodaje comenzó el 20 de febrero de 1973 y terminó en 11 de septiembre del mismo año, cuando el equipo fue secuestrado por los militares y el equipaje confiscado por ellos. En estas circunstancias, tras ser detenido por unos días y luego puesto en libertad, va al exilio en Europa y desde entonces nunca más regresará a Chile definitivamente.

En esta extensa trilogía, nos detendremos en la tercera película, *El poder popular* (1979), ya que es la última y representa un punto de vista específico sobre la Unidad Popular. Otra razón por la que consideramos este filme es el hecho de que Guzmán lo finaliza como el resultado de la experiencia en la edición de los dos primeros que conforman *La batalla de Chile*; es decir, la edición de *El poder popular* se realiza desde un trabajo de madurez en la concepción de una visión del golpe militar y de las articulaciones de la izquierda política en el país.

En *Chile, la memoria obstinada*, documental realizado durante 1994, encontramos una especie de rescate de la filmación de *La batalla de Chile*, por dos razones principales. La primera está referida a la prohibición de exhibir la trilogía en territorio chileno durante diecisiete años. Solo con el fin del régimen militar, en 1990, *La batalla de Chile* fue permitida. La segunda razón es el hecho de que Guzmán realice *Chile, la memoria obstinada*, un *registro del registro*; es decir, el documentalista tiene la intención de mostrar partes del material de *La batalla de Chile* para algunas personas que también estaban presentes en el conjunto de

su primer largometraje, registrando sus recuerdos y reacciones en la revisión de las imágenes que restableció la experiencia del Golpe de 1973.

En la búsqueda de la representación de esta «memoria obstinada», Guzmán usa dos capacidades de registro: la reacción de la gente al ver el rodaje de la película *La batalla de Chile*, en la cual las personas aparecen años antes, y el recuerdo de las escenas de los eventos simultáneos al golpe mediante la oralidad de aquellos que fueron testigos y los vivenciaron, y que se re-enfrentan a ellos ahora recordados en *Chile, la memoria obstinada*.

Nostalgia de la luz, a su vez, es un documental hecho por Guzmán casi a los setenta años de edad, en 2010. Unos cuarenta años después de la filmación de *La batalla de Chile*, el realizador llega a la mayoría de los recuerdos personales relacionados con la desaparición de los presos políticos que pueden haber sido enterrados en el desierto de Atacama, norte del país, por las fuerzas del ejército durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990).

Los restos de estos cuerpos han sido buscados, incluso hoy en día, por decenas de mujeres que revuelven el suelo sin descanso para obtener del desierto alguna información de sus familiares que nunca encontraron. Guzmán trabaja el documental usando una asociación libre con el equipo de investigación de un arqueólogo que estudia la evidencia de civilizaciones antiguas en el desierto de Atacama y con los proyectos de observación astronómica que desarrolla la organización líder a nivel internacional: la ESO, European Southern Observatory. A lo largo de su filmografía, Guzmán dirigió documentales utilizando diversas estrategias y formas de registro, como vemos en *La batalla de Chile*, *Chile, la memoria obstinada* y *Nostalgia de la luz*, obras que se ocupan principalmente de temas históricos. Sin embargo, *Nostalgia de la luz* es aquel en que el director parece encarnar de manera más emocionante y reflexiva su experiencia e involucramiento con el recuerdo de la violencia y de las atrocidades de la dictadura militar.

De esta manera, vemos que *Nostalgia de la luz* aparece, en toda la obra del documentalista, como una posible síntesis de cómo Guzmán hizo sus filmes hasta ahora. Por lo tanto, hablar de la fabricación de estos dispositivos documentales hace referencia a una posibilidad, dentro de las teorías del cine, que es el estudio de la forma del ensayo en el ámbito audiovisual, que lleva a reflexionar sobre su carrera en el cine, marcado en su inicio por el término de *La batalla de Chile*.

Ver las tres partes de *La batalla de Chile* implica entrar en una realidad construida por un equipo de colaboradores de la película; sin embargo, identificando siempre la marca de dirección conducida por Patricio Guzmán.

En los primeros minutos de *La batalla de Chile*, por ejemplo, hay una evidencia de este trabajo colaborativo permeado por indicios autorales del director. Las siguientes secuencias ilustran bien estos datos. La primera imagen, convertida en antológica en este documental, no pertenece originalmente a aquellas registradas en bruto por el equipo, siendo, a la vez, una de las pocas provenientes de materiales de archivo utilizadas por Guzmán, dada la fuerza de su representatividad: corresponden a la hora exacta del bombardeo de La Moneda y al instante registrado tres meses antes del golpe por el camarógrafo Leonardo Henricksen, en las calles del centro de Santiago. Mientras él filma los sucesos del denominado Tanquetazo, capta a algunos soldados que salen de un vehículo militar y a varios civiles que corren. Acerca la lente a los soldados. Y cuando el plano es más cerrado, uno de ellos mira la cámara y no duda: saca la pistola y lo ejecuta. La cámara cae y el plano se corta.

Estas dos imágenes representan una intención muy clara y presente en las películas que conforman la trilogía y que se transmite a nosotros: la función de la simultaneidad del registro de eventos. En muchas de las secuencias de *La batalla de Chile* es interesante notar la presencia de la cámara en el momento exacto de los hechos, fueran estos una manifestación, una reunión de un partido político, un disparo o las acciones del movimiento de huelga de los trabajadores. A pesar de que estas dos imágenes no fueron producidas por el equipo original de la película (el bombardeo de La Moneda fue grabado por un equipo de la televisión alemana y la imagen de los soldados fue hecha por un camarógrafo argentino que no integraba el equipo original de *La batalla de Chile*), en el principio del documental indican esta forma peculiar de trabajo del equipo de Guzmán: estar muy presentes en muchas de las acciones de la población pro-Allende así como de los militares, y asemejándose a una cobertura televisiva en directo.

Las escenas capturadas por el equipo de Guzmán, precisamente por el cineasta Jorge Müller (más tarde detenido y desaparecido), demuestran que el método de registro utilizado en *La batalla de Chile* está muy cerca de un formato de informe de prensa. En los primeros diez minutos de *La insurrección de la burguesía* (1975, 63 min., 16 mm., b/n; la primera parte de *La batalla de Chile*), es notorio cómo Guzmán asume una posición de reportero con un micrófono en la mano (casi siempre en el cuadro) para

recoger objetivamente las opiniones de la gente en las calles sobre las elecciones parlamentarias que tendrían lugar en 1973. Básicamente, él pregunta a la gente por quién votaría, si por el candidato de la izquierda o el de la derecha y, cuando era posible, preguntaba también el porqué de su voto.

Con respecto a este proceso de producción documental, Jorge Ruffinelli dice que el equipo dirigido por Patricio Guzmán tenía un objetivo muy claro en cuanto al método de registro: «Resolvieron no realizar el mismo tipo de cine celebratorio y épico que habían intentado en *El primer año*. La situación era diferente, y en consecuencia se orientaban en una dirección más analítica que descriptiva, más coherente con la necesidad de comprender y explicar la historia inmediata que con el propósito de movilizar las masas [...]. La voluntad de “recoger y describir lo que está pasando” era más compleja de lo que suponía la frase. No se trataba de salir a la calle con la cámara Eclair de 16 mm y su correspondiente grabadora Nagra-4 y filmar todo y cualquier cosa. De ahí que esos otros pasos consistieron en adquirir conciencia sobre la necesidad de elegir solo algunos núcleos de “casos específicos”, que debían a su vez, idealmente representar a otros casos. [...]. Según Guzmán, la filmación debía “aprovechar el contrapunto permanente entre las acciones visibles de la izquierda y las acciones visibles de la derecha”»².

La catalogación dada por Ruffinelli a *La batalla de Chile* como dentro de un «cine de celebración y épico» es debida al tratamiento que Guzmán da al material bruto en la edición, en un intento por elaborar un discurso favorable a los partidarios de Allende, quienes se oponían al conservadurismo de la derecha y la creciente violencia que los órganos militares ejercitaban contra el gobierno del presidente electo. Más tarde, en el mismo pasaje, Ruffinelli dice que el equipo no registró cualquier evento en las calles, ya que la idea era determinar qué película estaban haciendo para establecer discursivamente un contrapunto entre los puntos de vista de la izquierda y la derecha.

Realizando este proceso de elaboración discursiva, dirigimos nuestra atención a un hecho quizás todavía poco explorado en cuanto a la realización de *El poder popular*: ¿cómo es el rodaje a partir de un análisis de las actitudes de la cámara en las acciones que lleven registros *in loco*, considerando que este aspecto de la realización del filme es clave para construir su intención?

2 Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas* (Santiago: Uqbar Editores, 2008), 89.

Consideramos que el funcionamiento de la cámara en *La batalla de Chile* en su conjunto es una característica importante de este documental, especialmente para entender cómo Guzmán va apropiándose, de manera clara y progresiva, de las estrategias que utilizará en las otras películas que conforman el *corpus*. La intención de estudiar en *La batalla de Chile* el aspecto de funcionamiento de la cámara define solo un elemento del lenguaje cinematográfico, incluidos los que se analizan en el contexto de las teorías que tratan de la forma del ensayo audiovisual. Nuestro interés en este aspecto de la película radica en el hecho de que el lenguaje de la cámara constituye, sobre todo en este trabajo, uno de los temas de expresión audiovisual de los que podemos extraer características del método que Patricio Guzmán desarrollará en sus otros documentales.

El lenguaje de la cámara es un elemento que determina directamente la expresividad de la imagen en movimiento. En el caso del filme que analizamos, la cámara se hizo funcionar con un sentido de urgencia: el operador, en las circunstancias de la filmación, debería estar consciente de lo que estaba sucediendo en el ambiente y, al mismo tiempo y cuando fuera posible, lo que pasaba a su alrededor. En la década de 1970, una cámara de película de 16 mm podría ser cargada con chasis que, a su vez, contenían rollos de película de una duración de cuatro minutos, a lo sumo, factor que también determinaba el método de registro.

En el caso particular de *El poder popular* es posible ver la marca de la obra de Jorge Müller por medio del trabajo coordinado de la edición. Entre las películas que componen la trilogía, *El poder popular* quizás sea la que tenga los más expresivos planos y secuencias que muestran la articulación popular para hacer frente a la crisis provocada por los conservadores del poder. Por lo tanto, el trabajo de Müller se puede ver y analizar desde la destreza y la atención a los discursos sucesivos de los líderes políticos y de los trabajadores de los distintos sectores de la industria. El uso de primeros planos, por ejemplo, viene dado por la fuerza de este lenguaje utilizado por la cámara de Müller. En la edición, mediante los cortes, se nota la preservación de una línea narrativa del documental estrechamente relacionada con las imágenes elegidas por el camarógrafo: la lente se mueve en *zoom-in* o *zoom-out*, hay planos descriptivos de los entornos de las protestas populares y también cortes adecuados entre una entrevista y otra escena descriptiva.

Lo que es posible observar en estos datos es que la expresión está garantizada por el manejo adecuado de la cámara; sin embargo, el aspecto discursivo de la película se desarrolla en conjunto con esta técnica. El

tamaño de los alcances de registro adquiere importancia debido a la urgencia con la que la materia prima se registró desde un mínimo de planificación, pero eficaz.

En *Chile, la memoria obstinada*, Guzmán hizo un documental que busca, evidentemente, rescatar *La batalla de Chile* después de muchos años de prohibición en el país. Atrae nuestra atención en esta película la estructuración de materiales heterogéneos mediante los cuales el documental trata de aclarar, a nuestro juicio, un sentido de la memoria olvidada u ocultada, casi involuntariamente, por los ciudadanos: las acciones violentas del Estado antes del golpe militar de 1973.

Los materiales con los que Guzmán prepara *Chile, la memoria obstinada* son entrevistas sobre la opinión de la gente acerca del golpe de Estado y sus posiciones políticas; entrevistas sobre el concepto de memoria; reconstitución de eventos relacionados con el golpe de Estado de quienes sobrevivieron y lo recuerdan; imágenes de varias personas mirando –muchas de ellas por primera vez– *La batalla de Chile*.

A través de todos estos recursos, Guzmán busca componer un pensamiento sobre el propio golpe de Estado como algo demasiado intenso, en la memoria del propio documentalista, tal como se explica en la memoria colectiva de las opiniones de aquellos que hacen sus declaraciones a la película. Sin embargo, la heterogeneidad de estos materiales impide desarrollar una visión un tanto más íntima como documentalista. Aunque la estructura de este modo elegido por Guzmán indique un aspecto muy importante de su filmografía, una idea constante de pasado revisado se hace presente por medio de un desarrollo cuyas marcas personales se intensifican por los métodos con los cuales realiza sus documentales.

Del mismo modo con que Patricio Guzmán rescata la película *La batalla de Chile* durante el rodaje de *Chile, la memoria obstinada* y más adelante en *Nostalgia de la luz*, la redención se hará explícitamente al pasado a través de sus propios recuerdos, por medio de la primera narración de voz *en off* en los primeros minutos de la película, que habla de un pasado idealizado con nostalgia. Sin embargo, esta misma historia servirá como llave para abrir el tema que desea tratar realmente. ¿Y cuál sería este tema?

Fundamentalmente, Guzmán se basará en el mismo territorio común de los eventos del desierto de Atacama en Chile, una representación de su idea de la nostalgia, si podemos correr el riesgo de una respuesta. La noción de la nostalgia se asocia directamente con su experiencia de

vida como un ciudadano del mundo y como director de documentales; aspectos que, claramente, busca unir entre sí: su experiencia de vida con las formas de hacer documentales.

Theodor Adorno, en el texto *El ensayo como forma*, dice:

La relación con la experiencia –y el ensayo da a la experiencia tanta sustancia como la teoría tradicional a meras categorías– es una relación con toda la historia; la experiencia puramente individual, que la consciencia toma como punto de partida por su proximidad, es en sí misma ya mediada por la experiencia histórica más amplia de la humanidad; es un mero autoengaño de la sociedad y la ideología individualista concebir la experiencia histórica de la humanidad como mediada, mientras que la inmediata, a su vez, sería la experiencia de cada uno³.

Aunque no tengamos la intención de clasificar a Guzmán como ensayista, teniendo la película *Nostalgia de la luz* como caso ejemplar, no pudimos evitar notar que su método encontró la manera por la cual puede expresarse sin dejar rastros significativos de una subjetividad declarada. Si él evoca parte de un pasado que lo marcó mediante la narración de voz *en off* en el principio de la película, es porque toma su experiencia como punto de partida para la rearticulación de una vivencia que tuvo lugar en una base comunitaria. En este juego de la temporalidad, Guzmán busca lo que él llama la nostalgia. Tal vez él quiere recuperar una pérdida mediante la evocación de un pasado, la ilusión de que se lo está recuperando.

Bibliografía

ABBAGNANO, NICOLA, *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, THEODOR. «O ensaio como forma». En *Notas de Literatura I*. Editora 34. São Paulo, 2003.

AUMONT, JACQUES y MICHEL MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2003.

BURCH, NOËL, *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París: Nathan, 1990.

3 Theodor Adorno, «O ensaio como forma», en *Notas de Literatura I* (São Paulo: Editora 34, 2003), 26.

- CORRYGAN, TIMOTHY. *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Nueva York: Oxford University, 2011.
- DEL VALLE DÁVILA, IGNÁCIO. «Le 'Nouveau cinéma latino-américain': Un projet de développement cinématographique sous-continentale». Tesis para el Doctorado de Cine en Université Toulouse II, Le Mirail École Doctorale. Toulouse, Francia, 2012.
- DUBOIS, PHILIPPE. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GAUTHIER, GUY. *O documentário, um outro cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- HALBWACHS, MAURICE. *A memória coletiva*. São Paulo: Editorial Centauro, 2013.
- MACHADO, ARLINDO. «O filme-ensaio». Em *Intermédias*, 5/6, 2006. En línea. Disponible en <www.intermedias.com/miolo/cinema_home.htm>
- MÉNIL, ALAIN. «Entre utopie et hérésie: quelques remarques à propôs de la notion d'essai». En Gagnebin, Murielle et Liandrat-Guigues (eds.) *L'essai et le cinema*. París: Champ Vallon, 2004.
- NAFICY, HAMID. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Fimmaking*. Princetown: Princetown University Press, 2011.
- RABIGER, MICHAEL. *Direção de documentário*. São Paulo: Elsevier Editora, 2012.
- RASCAROLI, LAURA. *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Nueva York: Wallflower Press, 2009.
- RENOV, MICHAEL. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2004.
- RIKOEUR, PAUL. *A memória, a história, o esquecimento*, (trad.) Alain François et al., Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- RUFFINELLI, JORGE. *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores, 2008.
- STAROBINSKI, JEAN. *Montaigne em movimento*, (trad.) Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. «Peut-on définir l'Essai?» En Bonnet, Jacques (org.) Starobinski, Jean, *Collection Cahiers pour un temps*. París: Centre Pompidou, 1985.

Incidencia de la narrativa autorreferencial en la producción cinematográfica uruguaya actual

FLORENCIA VARELA GADEA¹

MARÍA LAURA ROCHA²

Resumen

El objetivo es analizar la incidencia de la narrativa autorreferencial, también definida como autobiográfica, en la producción cinematográfica de Uruguay. Tal incidencia podría ser uno de los principales factores de innovación de la narrativa audiovisual actual. El cine autorreferencial presenta experimentaciones formales y narrativas que facilitan la puesta en escena del punto de vista, y la proyección del *yo* hacia el exterior. Abordamos su estudio centrándonos en la noción de autorretrato audiovisual. Durante 2013 el proyecto tuvo como objetivo la elaboración de un marco conceptual dirigido a la construcción del objeto de estudio y de las categorías fundamentales, así como la conformación de un corpus de análisis.

Palabras clave: cine latinoamericano, autorretrato audiovisual, subjetividad.

Introducción

En los últimos tiempos se ha producido una inequívoca incidencia de la narrativa autorreferencial, también definida como autobiográfica (recurrente en producciones audiovisuales *amateurs*, experimentales o domésticas) en la producción cinematográfica latinoamericana. Tal

- 1 Doctora en Filosofía, Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Salamanca, España (2009). Profesora e investigadora en la Licenciatura en Artes Visuales y en la Licenciatura en Comunicación, de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay.
- 2 Magíster en escritura creativa para Televisión, Cine y Narrativas Transmedia por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Comunicación Social, Universidad Católica del Uruguay. Actualmente es profesora de alta dedicación y coordina el área audiovisual en la Licenciatura en Comunicación en la UCU.

incidencia podría ser uno de los principales factores de innovación de la narrativa audiovisual actual. El cine autorreferencial, en este sentido, presenta experimentaciones formales y narrativas que facilitan la puesta en escena del punto de vista, y la proyección del yo hacia el exterior. De esta forma, abordamos su estudio centrándonos en la noción de autorretrato audiovisual.

Por otro lado, consideramos que la relevancia que tiene el contexto, es decir el entorno inmediato y cotidiano del creador, así como la historia y la memoria compartidas, común a este cine, lo convierten, en tanto autorretrato cinematográfico, en un retrato generacional. Este es uno de sus sentidos fundamentales.

Este artículo es el resultado de un proyecto de investigación que nace en 2013 y que se centra en la exploración de la incidencia de la narrativa subjetiva en el cine latinoamericano. Este texto presenta parte de esta indagación, centrándonos sobre todo en el contexto uruguayo.

La presencia de la narrativa autorreferencial en la producción cinematográfica latinoamericana de carácter profesional, es decir aquella que aspira a una distribución significativa, se produce acompañada de ciertas características audiovisuales recurrentes. Tales características son las que han determinado lo que es definido como una puesta en escena de la subjetividad: aquellas que multiplican «*los gestos con los que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen*»³. A este respecto, algunos autores, como Jorge Ruffinelli, Raquel Schefer o Laia Quilez, han venido estudiando las configuraciones particulares que ha ido adquiriendo un cine en el que cada vez más notamos «*la presencia de un omnisciente sujeto narrador*»⁴. En Chile, la iniciativa de Constanza Vergara y Michelle Bossy⁵, acerca de documentales autobiográficos del país, también constituye un importante antecedente a la exploración de estas narrativas en el cine latinoamericano.

En este sentido, es preciso afirmar que estas narrativas personales están enmarcadas en lo que denominamos creaciones autorreferenciales. Es decir, que más allá de referir a su autor de forma más o menos directa, tienen como parte del tema central el trabajo con la autorreferencialidad. Como

3 Raquel Schefer, «Video memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos», en *Historia crítica del vídeo argentino*, comp. Jorge La Ferla (Buenos Aires: Malva y Fundación Telefónica, 2008), 115-136.

4 Domènec Font, «A través del espejo: cartografías del "yo"», en *Cineastas frente al espejo*, edit. Martín Gutiérrez (Madrid: T&B Editores, 2008), 35.

5 Se trata de la publicación *Documentales autobiográficos chilenos*, realizada en 2010 y financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

explica Raymond Bellour, no solo reflejan la presencia del autorretrato, susceptible de ser incluida en cualquier creación, sino que en cierta medida el autorretrato es el tema de la obra⁶. En este caso, será la noción de autorretrato la que nos ayude a comprender la estructura de estas creaciones, que ya no se limitan exclusivamente a los formatos documentales, sino que han optado por cruzar la línea divisoria entre la realidad y la ficción.

Este es el caso de *Hiroshima* (2009, 80 min., 714 mb, AVI, color), película dirigida por el uruguayo Pablo Stoll que, aún siendo una ficción, presenta rasgos inequívocamente autorreferenciales. De esta manera, comenta el autor, «*jugando con el límite entre ficción y realidad, Hiroshima cuenta una versión un poco onírica y un poco irónica de los días de Juan*»⁷, su propio hermano.

En *Hiroshima*, el autorretrato está construido no solo con las estrategias formales particulares, a partir de las cuales el autor materializa su subjetividad, sino además por la presencia de un *yo múltiple*, constituido a partir de otras voces cercanas. Lo que Bellour denomina como «trenzado de voces». El autor se hace presente en conjunto con sus hermanos, como en los videos familiares de su infancia o, de forma más sutil, a través del padre de ambos, así como de otros familiares, amigos, lugares comunes. Porque la vida de Juan, su hermano, está indefectiblemente entrelazada a la vida del autor. No es posible recurrir a la infancia del primero sin recurrir a la suya propia, por ejemplo. Cuando alguien habla, explica Edgar Morin, «*al mismo tiempo que "yo", hablamos "nosotros"; nosotros, la comunidad cálida de la que formamos parte*»⁸. En el autorretrato audiovisual no es posible discriminar la propia voz de las otras ligadas a la vida del autor, con mayor o menor cercanía. En el «yo hablo», continúa Morin, también está el «se habla». Se habla, algo anónimo, algo que es la colectividad fría⁹; en cada *yo* humano, hay algo del nosotros. Como lo comprueba Raquel Schefer, «*la puesta en escena autorreferencial [...] tiende, en algunos casos, a servirse de la historia familiar como constitutiva del sujeto que se enuncia*»¹⁰.

6 Raymond Bellour, *Entre imágenes. Foto. Cine. Video* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 296.

7 Stoll, cf. en Matías Castro, «Ante la falta de palabras buena es la música», *El País*, Uruguay, 4 de abril de 2010.

8 Edgar Morin, *La noción de sujeto*, en *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, edit. Dora Fried Schnitman (Buenos Aires: Paidós, 1995), 83.

9 *Ibíd.*

10 Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental. Figuras, máquinas, imágenes* (Buenos Aires, Ediciones Universidad del Cine, 2008), 69.

De este modo, si bien estas producciones pueden concebirse como autobiográficas, en tanto se produce una coincidencia entre autor, narrador y personaje, el cual –en muchos casos– es un *yo múltiple* como ya lo mencionamos, y en tanto procuran un *pacto autobiográfico* que consiste en creer que el autor contará la verdad sobre algún aspecto de su vida¹¹, el concepto de autorretrato se ajusta mucho más a la modalidad audiovisual. El autorretrato se define como aquella obra motivada por la necesidad confesional y por el afán de responder a la pregunta por el *yo*¹², a partir de la cual un autor centra la mirada en su contexto cercano y en cómo este determina su subjetividad. El autorretrato no sigue un orden cronológico de los hechos, y no requiere siempre la presencia explícita, corporal, del autor, sino que a cambio se dejan entrever las marcas de la inscripción de su *yo* en la imagen. Consiste en poner en escena aquello característico de la vida cotidiana, de lo doméstico y de la memoria, reafirmando la convicción de que aquello que merece ser representado no es tanto la vida particular del autor como lo propio de la vida en sí misma.

Para Raymond Bellour la dimensión de lo íntimo y de lo subjetivo, así como de lo autobiográfico y de la reflexión en torno a la autorreferencialidad, forman parte del aporte producido a partir de la tecnología del video, en su convergencia con la producción cinematográfica¹³. Esta convergencia está hoy prácticamente naturalizada y se produce de forma generalizada. Forma parte de la noción de cine expandido definida por algunos autores a partir del «*uso de las tecnologías electrónicas y digitales como opciones ampliadas de lo cinematográfico*»¹⁴. Una de las formas en que se introduce en la producción cinematográfica con aspiraciones profesionales es a partir de experimentaciones o ejercicios en video, como lo demuestran los trabajos de autores referentes como las experiencias con el video o la imagen electrónica del cine subjetivo de Jonas Mekas, Chris Marker, Alain Berliner, Jean-Luc Godard o Wim Wenders, tal como señalan estudiosos como Philippe Dubois o Jorge La Ferla¹⁵.

11 Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul–Endymion, 1994), 64–65.

12 Bellour, *Entre imágenes*, 294.

13 *Ibíd.*, 17.

14 Jorge La Ferla, *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (Buenos Aires: Manantial, 2009), 23.

15 Véase Philippe Dubois. *Cinema, vídeo, Godard* (San Pablo, Brasil: CosacNaify, 2004). Jorge La Ferla, por su parte, escribe que «*Ilustres referentes que han marcado la historia del cine, como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, David Lynch y Chris Marker,*

Autorretrato audiovisual y producción cinematográfica

Distintas producciones realizadas en Latinoamérica, como *Infancia clandestina* (2012, 102 min., HD, Scope – DCP – Dolby 5.1, color) de Benjamín Ávila; *Elena* (2013, 82 min., digital, color) de la directora Petra Costa; *El otro día*, de Ignacio Agüero (2012, 120 min., digital, color) o *El premio* (2011, 115 min., 35 mm., color), de Paula Markovitch, dan cuenta de la incidencia de esta narrativa personal, de la estética del autorretrato comprendida en los términos en que acabamos de describir. Si bien es importante señalar el trabajo de distintos teóricos que ya vienen analizando el «documental personal» en América Latina y, cómo mediante la incorporación y el reciclaje del cine doméstico, ha ido tomando forma la mirada subjetiva¹⁶, es interesante el hecho de que muchas de las producciones actuales se desarrollan entre la ficción y la no ficción. Este es el caso de *Hiroshima*, que se define como una película de ficción, a pesar de contar con actores de la propia familia del director, cuyos personajes desempeñan los mismos papeles de la vida real, y que introduce por supuesto fragmentos de películas caseras pertenecientes a su infancia, como ya mencionamos.

Hiroshima es una película en la que el director *retrata* a su hermano, aún cuando admite basarse libremente en la vida del protagonista y que el desafío era hacerlo de una manera cinematográfica, «*que pudiera hacernos sentir, como espectadores, esa extrañeza del personaje frente a lo cotidiano*»¹⁷. Para el autor, es posible afrontar este desafío porque conoce bien la vida de su hermano, otra de las razones que acompaña a la recurrencia del cine autorreferencial: además del impulso confesional propio del autorretrato, el cine subjetivo se hace presente también por razones cinematográficas.

.....
por solo citar algunos, han producido experiencias fascinantes basadas en la combinación de imágenes electrónicas y digitales en diversos experimentos formales y narrativos. Antonioni dirige en video *El misterio de Oberwald* (1980; considerada el primer transfer a 35 mm estrenado en sala en la historia del cine comercial); Godard reformula el discurso sobre el cine y el documental con sus experiencias digitales, las *Historia(s) del Cine (1988–98)...*», en «El cine después del cine, *ADN Cultura*» *La Nación*, 16 de febrero de 2008, 5.

- 16 Jorge Ruffinelli, «Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos», en Efrén Cuevas Álvarez (edit.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid: Ocho y Medio, 2010), 225.
- 17 Pablo Stoll. "Hiroshima". En línea. Disponible en <<http://cientovolandecatorce.blogspot.com.es/2010/11/hiroshima.html>>.

El largo plano secuencia con el que el filme sigue los pasos del protagonista sobre el inicio de la película, introduce en una obra que se hará eco de algunas de las características propias del autorretrato filmográfico. Las indeterminaciones espacio-temporales marcan una narración que no es explícita acerca de los cambios espaciales en los que transcurre la historia (solo apreciamos que hay un viaje en tren, pero no sabemos adónde, cuál es su destino y desconocemos si luego permanece en el mismo lugar). Este hecho está relacionado con lo descrito como «dispersión narrativa», caracterizada por la falta de particularidad de las locaciones, las que solo adquieren sentido por el hecho de que pertenecen al contexto del autor: su propia casa, su barrio, su ciudad. De este modo, el barrio aparece como uno cualquiera, al igual que la casa o la ciudad. Roger Odin señala que tanto la indeterminación espacio-temporal como la «dispersión narrativa» son recursos que surgen del cine familiar o doméstico, en el cual ambas configuraciones estructurales forman parte de la implicación autobiográfica del autor (considerando en este contexto a un *yo* colectivo: la familia) y adquieren sentido en relación con su subjetividad¹⁸.

Algo similar ocurre en otra película uruguaya, *Las flores de mi familia*, (2012, 75 min., HD, color) de Ignacio Fernández Hoppe. Parte de la vida de los personajes transcurre en un lugar diferente a la locación principal, la casa de la madre del director, pero es un lugar del que nunca obtenemos ninguna información, solo vemos viajar a la madre, a su perro y al autor.

Si bien *Las flores de mi familia* es reconocida como una película documental –ya que registra el difícil proceso por el que pasa la familia (madre, abuela y el mismo Fernández Hoppe) al momento de tomar una decisión que llevará a la última a dejar la casa familiar– no está limitada a este género, ya que también se desarrolla entre la ficción y la no ficción. Ciertamente, el mismo Fernández Hoppe enfatiza que mientras realizaba el rodaje, si sentía que estaba frente a una «escena que servía, simplemente era porque me decía algo así como: "esta escena parece una película" [...] Lo que importa en el fondo es la película»¹⁹.

Este interés manifiesto por el aspecto «de película», sumado a la introducción de elementos propios de la ficción que, de alguna manera,

18 Roger Odin, «El cine doméstico en la institución familiar», en Efrén Cuevas Álvarez (edit.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Madrid: Ocho y Medio, 2010), 41.

19 Agustín Acevedo Kanopa, «El astronauta, con Juan Ignacio Fernández Hoppe», en línea en *La diaria*. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/3/el-astronauta/>>.

lleva a su máxima expresión Albertina Carri en *Los Rubios* (2003, 89 min., 35 mm., b/n y color), con la interpretación de su propia persona por la actriz Analía Couceyro, nos llevó a formular otra de nuestras conjeturas ya mencionadas. Destacamos que, a la motivación confesional y a la pregunta por «*quién soy yo*» –características del relato autobiográfico, que también comparte el autorretrato filmográfico– en una cantidad significativa de estas películas, se suman razones estrictamente cinematográficas. La elección de trabajar con la propia vida estaría relacionada, entonces, también con una forma novedosa de creación, propiciada por un posicionamiento particular del autor.

En el autorretrato filmico, el autor puede presentarse en ocasiones como un sujeto colectivo, propio de la tradición del cine doméstico y familiar²⁰. Esa unidad colectiva es la que constituye el autorretrato del autor en el que está incluido su contexto, así como personas cercanas. Por otro lado, la mirada subjetiva está conformada por otros puntos de vista, otras voces. Una alteridad que, incluso, es representada por la propia infancia del autor. Esta apertura hacia el otro permite que, más que centrarse en la subjetividad cerrada del autor, se produzca una puesta en escena de la subjetividad en sí. En este caso, el autorretrato deviene en un retrato generacional, uno de los sentidos fundamentales de este tipo de narrativas.

En el caso de *Las flores de mi familia*, el yo del autor no solo se anuncia mediante las huellas que deja en la propia filmación; sino, además, por medio de los personajes vinculados a su historia, a su vida y a su identidad: su madre, su abuela; o su hermano, su hermana, su padre y su madre en el caso de *Hiroshima*.

Algunas de las estrategias formales y narrativas recurrentes en el autorretrato, como los movimientos imprevisibles de cámara, los juegos temporales que oscilan entre las imágenes detenidas, las ralentizaciones, los *flashbacks* y las escenas incrustadas, o las discordancias entre el relato y las imágenes, las miradas a cámara por parte de los otros protagonistas que delatan al enunciatario, entre otras formas experimentales²¹, están presentes en ambas producciones.

20 Efrén Cuevas Álvarez, «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta», en *Cineastas frente al espejo*, edit. Gregorio Martín Gutiérrez (Madrid: T&B Editores, 2008), 102.

21 Schefer, *El autorretrato en el documental*, 115-136, 79

Tanto en *Hiroshima* como en *Las flores de mi familia* predomina la presencia implícita del autor, a pesar de no ser personaje principal. Uno de los momentos en que el autor se hace explícito en *Hiroshima* es cuando incrusta las secuencias de las películas domésticas de la familia. Mientras que en *Las flores de mi familia* son las referencias de su madre y de su abuela (miran a la cámara para hablarle o para llamarlo por su nombre), así como algún reflejo del director con su cámara.

Como sostiene Lejeune, «en la autobiografía la identidad sostiene el parecido»²², lo cual libera a la narrativa de esta construcción. Así como la concordancia de lo que transcurre en el filme autorreferencial está dada por la subjetividad de su autor más que por la estructura interna del propio relato, también el parecido entre el autor, el narrador y el personaje está dado por la identidad del creador.

Juan se define como un *flâneur*. Deambula entre su casa y la panadería, entre su banda y la bicicleta, entre la plaza y el mar; pero sobre todo camina, pasea, mira, fantasea transitando por un Montevideo de clase media urbano y reconocible. Según García Canclini, «ser *flâneur*»²³ no es solo un modo de experimentar la ciudad, es, más bien, «un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto»²⁴.

Es «un cine de efectos psicológicos en busca de sus causas»²⁵, porque lo que intenta, en el fondo, es mostrar un yo. Como explica Bellour, respecto al autorretrato: no voy a contarles qué he hecho, «sino que voy a decirles quién soy»²⁶. Los personajes viven y no detonan; hay muchos momentos de inercia más que de acción, porque se retrata una subjetividad y no una crónica vital.

22 Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 79.

23 El término *flâneur* (o *jetter*) viene del verbo francés *flâner*, que quiere decir «dar un paseo». Un *flâneur* es una persona que anda en la ciudad para explorarla.

24 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995), 95.

25 David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), 25. En este sentido, *Hiroshima* expresa la importancia por identificarse y su confusión. A partir de Bordwell es posible interpretar qué motiva la vaguedad por medio de dos principios: realismo y expresividad del autor. «Presenta a personajes confusos o ambivalentes desde el punto de vista psicológico, carecen de deseos y objetivos concretos, las opciones que toman son vagas o inexistentes, por eso esta cualidad episódica sin propósito fijo de esta narrativa», escribe. Lo que provoca el origen causal que hace avanzar esta película es una exploración de la naturaleza y los orígenes de los estados psicológicos del protagonista.

26 Bellour, *Entre imágenes*, 286.

El personaje de Juan se presenta como un ser anónimo y deja espacio a nuestra propia subjetividad. No se muestran paisajes abstractos, sino la casa concreta del autor, el barrio, la playa, su hermano. La individualidad de quien representa deja paso al sentido que comparten el autor y los espectadores: «*comparten un mismo marco mental, los mismos códigos de interpretación y, sobre todo, se refieren a un mundo común*» (Todorov)²⁷.

Bibliografía

- ACEVEDO KANOPA, AGUSTÍN, «El astronauta, con Juan Ignacio Fernández Hoppe», en línea en *La diaria*. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/3/el-astronauta/>>, 2012.
- BELLOUR, RAYMOND. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BORDWELL, DAVID. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CASTRO, MATÍAS, «Ante la falta de palabras, buena es la música», *El País Digital*, Montevideo, Uruguay, 4 de abril de 2010.
- CUEVAS ÁLVAREZ, EFRÉN. «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta», 101-120. En Martín Gutiérrez, Gregorio (edit.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- DOMÈNEC, FONT. «A través del espejo: cartografías del 'yo'», 35-52. En Martín Gutiérrez, Gregorio (edit.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- DUBOIS, PHILIPPE. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- LA FERLA, JORGE. «El cine después del cine», en *ADN Cultural (La Nación)*, Buenos Aires, 16 de febrero de 2008.
- _____. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- LEJEUNE, PHILIPPE. «Cine y autobiografía: problemas de vocabulario», 13-26. En Martín Gutiérrez, Gregorio (edit.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul-Endymion, 1994.
- MORIN, EDGAR, «La noción de sujeto», En Fried Schnitman, Dora, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1995.

.....

27 Tzvetan Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2006), 21. Esta idea de Todorov está planteada en relación a la pintura flamenca de género.

- ODIN, ROGER, «El cine doméstico en la institución familiar». En *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Efrén Cuevas Álvarez (Editor), Madrid, España: Ocho y Medio, 2010.
- RUFFINELLI, JORGE, «Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos». En Efrén Cuevas Álvarez (edit.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- SCHEFER, RAQUEL. «Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos», 115-136. En La Ferla, Jorge (comp.), *Historia crítica del vídeo argentino*. Buenos Aires: Malba y Fundación Telefónica, 2008.
- _____. *El autorretrato en el documental. Figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine, 2008.
- TODOROV, TZVETAN. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

El Súper 8 mm como imagen intersticial en *Cartas visuales* de Tiziana Panizza

PAOLA LAGOS LABBÉ¹

Resumen

El texto explora los recursos autorrepresentacionales, de naturaleza formal, estética y narrativa, presentes en la obra *Cartas Visuales*, trilogía documental de la cineasta chilena Tiziana Panizza (Chile, 2005, 2008, 2012). Estas correspondencias cinematográficas a menudo adoptan modos ensayísticos para la representación de la subjetividad de sus autores y se desplazan en los bordes de la carta filmada, el diario de vida, el cine doméstico y *amateur*, la autobiografía y el autorretrato. Están examinados estos y otros intersticios alrededor del cine de Panizza; desde aquellos que tienden pasajes en las relaciones de un *yo* situado y corporeizado entre lo privado y lo público, hasta los que sugieren que lo mostrado por la imagen en Súper 8 mm es lo que su representación oculta: el lugar de lo velado, un espacio y un tiempo intersticial que contiene algo de la esencia irreductible de lo real, en su incesante devenir.

Palabras clave: cine doméstico, cartas filmadas, imagen intersticial.

Este texto indagará en ciertas estrategias de (auto)representación poética de los cortometrajes que forman la trilogía documental *Cartas Visuales*, de la cineasta chilena Tiziana Panizza: *Dear Nonna: a film letter* (2005, 14 min., Súper 8 mm a DV/color); *Remitente: una carta visual* (2008, 18 min., Súper 8 mm a Mini DV/color) y *Al final: la última carta* (2012, 28 min., Súper 8 mm a DV/color), para proponer una lectura del cine en súper 8

1 Doctora © en Comunicación Audiovisual y Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Comunicación Social y Periodista por la Universidad Austral de Chile, académica del ICEI y directora de Extensión de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile.

mm., como imagen intersticial. El uso de este formato *amateur*, la poética que evoca y los umbrales por los que transita, delimitan las relaciones entre el *yo* y su *locus* en el mundo interior y exterior de la cineasta y le permiten reflexionar principalmente sobre el tiempo, la perdurabilidad y la memoria.

Intersticio primero. ¿Autobiografía o autorretrato?

Como su nombre lo indica, estas *cartas cinematográficas* constituyen un formato de correspondencia, un discurso referencial vastamente estudiado desde los géneros testimoniales literarios, pero de relativamente reciente visibilidad y atención crítica por parte de los estudios cinematográficos. A menudo estos trabajos adoptan modos ensayísticos para la representación de la subjetividad de sus autores y, como es el caso de Panizza, transitan en un híbrido entre la correspondencia fílmica, los diarios cinematográficos, el cine doméstico familiar (las *home movies*) y *amateur*, la autobiografía y el autorretrato.

La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de autoexpresión siempre ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes, como las vanguardias o el cine de corte más experimental, empleando –en consecuencia– formatos *amateur* tales como el 16 y el 8 mm., en celuloide, y luego el video doméstico y digital². Los mecanismos narrativos y estéticos que emplea el Súper 8 mm y la resistencia que supone el uso del *amateur*, en un contexto contemporáneo que lo sitúa en las antípodas del video digital y sus prácticas asociadas a la fugacidad del consumo en un presente efímero e inasible, modelan uno de los rasgos intersticiales más evidentes de la obra de Panizza, gracias al cual sus *Cartas Visuales* se diferencian de las tradicionales autobiografías, ubicándose más bien en el terreno del autorretrato.

Panizza, al igual que muchos de los cineastas que emplean el Súper 8 mm en la actualidad, se decide por un empleo del formato que aborda

-
- 2 Evidentemente, el aligeramiento y abaratamiento de los soportes de registro (desde el Súper 8 mm al video digital) han facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades de un creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo. Está de más hacer hincapié en cómo el desarrollo y el abaratamiento exponencial de las tecnologías ha democratizado el acto del registro audiovisual, al punto de ponerlo potencialmente al alcance de cualquiera que posea un teléfono móvil, con todas las implicancias y posibilidades que esto conlleva para el cine en primera persona (pese a que, evidentemente, la posesión de la herramienta no garantiza en lo absoluto la consecución de un acto creativo o de una obra expresivamente rica).

cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio medio tecnológico, mediante el cual se enuncia un *yo* corporeizado y tensionado entre el espacio mental y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado. Así, el Súper 8 mm puede pensarse como instrumento de una política intersticial para el autorretrato, mediante el cual el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato con el que performa una relación tanto estética como técnica³.

Mientras la concepción clásica de la autobiografía describe la coherencia de un relato lineal, cronológico y continuo referido al pasado, el autorretrato presenta al sujeto de enunciación incrustado en una narrativa fragmentada y discontinua, explorando recursos poéticos y elípticos de naturaleza más metafórica y abstracta y empleando formas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición. Bellour explica que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese *yo*, en un «*sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria*»⁴.

Si bien es necesario aclarar que para Bellour el video es el dispositivo por antonomasia para el desarrollo del autorretrato, creemos que su concepto *entre-ímagenes* –para referirse al «*espacio físico y mental*» que habita en cada zona de tránsito entre los diversos dispositivos multimediáticos que caracterizan el escenario actual de la cultura visual: los vasos comunicantes entre lo analógico y lo digital; lo filmico y lo televisivo, además de las propiedades inmanentes de cada expresión y las potenciales fusiones entre los lenguajes– pueden ser perfectamente extrapolables a ciertos usos intersticiales del Súper 8 mm., como lo es en el caso de las cartas de Panizza.

Intersticio segundo. Los tránsitos de lo privado a lo público y de la memoria al olvido

Existen varios niveles en los que operan los rasgos intersticiales atribuibles al Súper 8 mm en la trilogía de Panizza; entre ellos, el constante vaivén entre las memorias del pasado y del presente, entre el recuerdo y el dolor del olvido, entre la intimidad de la vida privada y el espacio público del contexto social e histórico que envuelven a la cineasta. Las vivencias

3 Cf. Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

4 *Ibid.*, 249.

enmarcadas en el espacio de lo privado –lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, sentimental, confesional– se articulan necesariamente como vaso comunicante para establecer nexos con el mundo histórico (lo público), funcionando como vértice entre la realidad del mundo y su evocación memorística por parte de la cineasta.

En el caso de *Dear Nonna: a film letter*, Tiziana se establece algunos años en Londres, con la subsecuente separación del país y de su familia. Su carta moldea una narrativa que se presenta como un intento por recuperar un antiguo rito familiar –la carta– en la que el uso del formato Súper 8 mm inaugura estrategias que luego veremos reiterarse en el resto de su correspondencia cinematográfica: la fragmentación (independiente del montaje y de la naturaleza fragmentaria del Súper 8 mm., las primeras imágenes de *Dear Nonna*, en efecto, son registradas a través de un caleidoscopio); el uso de la evocación mediante la creación de listas de cosas/sensaciones/imágenes/emociones que se nombran y se revelan como quintaesencias que requieren ser fijadas para no caer en el olvido («Yo recuerdo: tus zapatos, tus muertos en el cementerio, tu máquina de coser»); el uso de la imagen y del sonido a modo de ensayo-error, donde se agudiza precisamente la falla y se refuerza el intersticio mediante imágenes oblicuas de naturaleza más abstracta (sombras, reflejos, juegos de luz) que reflexionan acerca de la construcción subjetiva del recuerdo, el olvido y el tiempo. «*El tren es una máquina del tiempo*», dice Panizza, sentencia que volveremos a escuchar en sus próximas cartas.

El vértice intersticial –que actúa como vaso comunicante entre el mundo de las relaciones que *performan* un yo que fluctúa entre el paisaje íntimo de su subjetividad y el paisaje exterior, la ciudad, escenario no solo del acontecer histórico, sino también del encuentro con la otredad y los relatos que emanan de la realidad social– está marcado en *Dear Nonna* por las manifestaciones mundiales que clamaban por detener la guerra liderada por Estados Unidos en contra de Irak, y que Panizza registra desde Londres, en 2004. En el caso de *Remitente*, en tanto, lo público está representado por la muerte de Augusto Pinochet y las celebraciones y manifestaciones que –tras dicha circunstancia– dejaron en evidencia a un país dividido, con dificultad para articular su historia y su presente (representado muchas veces por Panizza como parte de un tiempo concebido como un flujo continuo entre Presente/Pasado/Futuro, casi a modo de puntos cardinales⁵) y con amnesia frente a su

5 En efecto, en su última carta, Panizza ratifica esta idea, señalando: «*El tiempo es un punto cardinal*».

pasado: «*Si los recuerdos son una imagen, el olvido debe ser ciega*», reflexiona la autora.

Finalmente, en *La última carta* –misiva dirigida a Vicente, el pequeño hijo de Tiziana– el tránsito entre lo privado y lo público se articula mediante las marchas estudiantiles de los últimos años en Chile, convocadas para exigir una educación pública gratuita y de calidad. Como en todas sus *cartas*, Panizza nuevamente acude al acto de nombrar para no olvidar; pero cuando nombra, no solo indica, destaca y evoca, sino también invoca, y transita por el intersticio entre pasado y presente, entre memoria y olvido:

Esta es la lista de cosas que realmente te quiero enseñar: saber tomar agua de una manguera; aprender a dar besos que den escalofríos. Escuchar música con los ojos cerrados. Que el misterio es movimiento. Aprender a chiflar, no a silbar; a reconocer el canto de los queltehués, a prender una fogata, saber entrar en un bosque sin hacer ruido, a distinguir las fases de la luna, saber que hay que sacar juguetes de la mochila para que entren otros, que las preguntas son más importantes que las respuestas, saber hacer nudos.

Intersticio tercero. Entre las *home movies* y el *found footage*

Ya en *Remitente...*, su segunda carta, la autora instala una nueva capa de sentido atribuible al uso del Súper 8 mm como imagen intersticial, y lo hace reflexionando sobre las películas encontradas que adquiere en el Persa Bío Bío y que resemantiza al incorporarlas ahora a sus filmes, aludiendo nuevamente a la compleja operación que existe detrás de la construcción de todo recuerdo, en este caso, encapsulado en cada instante de cada película familiar que la autora se apropia:

Películas familiares encontradas. Recuerdos a la venta. *Home movies* que se suponía debían permanecer en la memoria de la familia para siempre. Imágenes hechas para recordar, son ahora imágenes perdidas, son recuerdos de otros. Son mis recuerdos.

Si bien las cartas de Panizza no pueden considerarse –o al menos no íntegramente– como *found footage films* (cine de metraje encontrado), la práctica de reciclaje de estas *home movies* contenidas en sus películas también habla, por una parte, del intersticio genérico en el que habitan las cartas visuales. Al recoger y plasmar vivencias cotidianas, relaciones

afectivas y familiares, su parentesco conceptual y formal con las *home movies* y el cine *amateur*⁶ es innegable, aunque –como veremos– en el caso de las cartas filmadas se agrega una dimensión autobiográfica que densifica el registro íntimo del cine doméstico clásico, cuyo imaginario alrededor del hogar es irremediamente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión. Este cine de *sublimación* presenta a menudo una imagen idealizada de la vida familiar, fundada sobre acontecimientos dichosos concebidos como memorables para la posteridad: rituales de celebración, matrimonios, bautizos, los primeros pasos de los hijos, sus cumpleaños, navidades, los paseos de verano.

A diferencia de las dos primeras cartas, en las que –pese a plasmar ciertas sensaciones de nostalgia y tensión, a raíz de situaciones tanto en el ámbito de lo público como de lo privado– prevalece finalmente una mirada esperanzadora sobre el futuro, en *Al final: la última carta* representa situaciones asociadas a la pérdida, la enfermedad, el dolor, la muerte de los seres queridos y a lo que, se intuye, es el fracaso de un proyecto de familia. Para representar estos quiebres, propone estrategias de (de)construcción estética y formal que evocan una memoria y una identidad fracturada, e indaga en experiencias a menudo no resueltas. De este modo, Panizza –quien filma en Súper 8 mm y además se apropia, recicla, reconstruye y remonta películas encontradas del mismo formato, de tal forma que a menudo se hace difícil distinguir cuáles imágenes fueron encontradas y cuáles registradas por ella– da una vuelta de tuerca a la naturaleza de este tipo de registros, desmitificando la presunta pureza y diafanidad por lo general contenida en las *home movies*.

En *Al Final: la última carta*, hay una escena particularmente expresiva que pone de relieve el potencial del Súper 8 mm como imagen intersticial y que fue construida solo a partir de metraje encontrado⁷. Se trata de un

6 Para Zimmermann (1995), una de las principales diferencias entre el cine profesional y el *amateur* radica en la complejización y especialización de la técnica, además de los factores sociales y económicos que delimitan tal diferenciación. Esto deviene en una brecha que circunscribe los terrenos de lo público y lo privado. Otros autores como Richard Chalfen (1987) y James M. Moran (2002) también sugieren que el «modo doméstico» de filmar (*home mode*) surge justamente en la tensión entre el espacio privado y el espacio público; entre el trabajo remunerado y el tiempo libre.

7 Esta escena recuerda un ejercicio de la misma naturaleza presente en la anterior *Remitente...*, donde Panizza realiza un montaje con atardeceres y fragmentos de los finales de las canciones de Nina Simone. Lo hace, sin embargo, para anunciar un evento feliz: la espera de su hijo Vicente. «Este verano pasó un cometa, se vio en todas partes; yo lo vi, y parecía una estrella fugaz en cámara lenta, un tatuaje en el cielo, el final de una canción de la Nina Simone. Y de verdad me pregunté, ¿quién se anuncia de esta manera?».

montaje que toma exclusivamente las imágenes finales de las bovinas filmadas por diversos cineastas *amateur* en Súper 8 mm. Mientras vemos cómo las imágenes se van a blanco en pleno desarrollo de las más diversas acciones (inconscientes de la aleatoriedad de su propio final; casi como si fuesen sorpresivamente tomadas por asalto por su propia muerte), Panizza reflexiona:

El mercado persa es una curva de tiempo para transferirse pasado ajeno. Curva de tiempo, para tomar y dejar pasado. Compro, cambio, transo imágenes; no sé de quiénes son, pero se parecen a mi vida y a la tuya. Filmar para olvidar lo que no filmé, lo que está entre tomas, la elipsis invisible entre tomas, lo que esconde el corte. [...] Todo transcurre en este momento y en el infinito. [...] Solo se puede percibir el tiempo cuando algo termina, el final de una canción, cada vez que te quedas dormido, una puesta de sol, el final de un libro, la muerte. El final de cada rollo de película que compro aquí (mientras, se lee en la pantalla: «*Él dice: cada toma es en el fondo un filme infinito*»).

Aquí se constata cómo, sobre todo en su última carta, Panizza se sitúa desde el lugar de la crisis, del desajuste, de la disconformidad, pues –por una parte– es en ese espacio simbólico donde se ponen en juego las contradicciones existenciales y la complejidad de la realidad y, por otra, es desde esta dificultad que la cineasta logra construir una imagen capaz de dar presencia –traer al presente– a aquello que no es del orden de la presencia, sino de la ausencia. Panizza complejiza el imaginario de su memoria, presentando los paisajes (exteriores e interiores) como lugares dinámicos y en conflicto, contenedores de crisis y dolores. La mirada resultante de esta operación se encarna en la construcción de una imagen de naturaleza difusa sobre la realidad y los tiempos que confluyen en ella, una estética del intersticio, del intervalo, toda vez que los universos que construye tienen que ver tanto con la vida como con la muerte; en el tránsito entre el pasado y presente; entre historia y memoria. Así, el formato *amateur* empleado en escenas como la descrita arriba sugiere que lo que la imagen en Súper 8 mm muestra es lo que su representación esconde: su negativo, el dorso, el revés, así como la falta, la ausencia, el vacío, el lugar de la fuga, entendiendo que el arte –siguiendo a Hauser– «*no es solo una forma de descubrimiento sino también de encubrimiento*»⁸.

8 Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Volumen II. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957.

Intersticio último. El Súper 8 mm para representar el tiempo y el espacio como intervalos

Panizza nos hace reflexionar acerca de que aquello que representamos mediante la imagen (en este caso, Súper 8 mm) no está solamente fuera de nosotros, a nuestro alrededor, sino también –y sobre todo– en nuestro interior, en nuestros *estados de ánimo*, los que se hallarían más allá de la imagen, fuera de ella, y se le escapan. De allí la búsqueda de Panizza por intentar construir a una imagen intersticial que contenga algo de esa esencia invisible en fuga, y por reforzar la idea de lo impreciso, lo inefable, lo inaprensible, la interrogante más que la certeza («*saber que las preguntas son más importantes que las respuestas*»), dice a su hijo Vicente), la realidad no como algo dado y descubierto, sino como lo velado, lo entreabierto. «*La casa de mi abuela la demolieron. Sus espacios son mi tiempo ahí. El espacio es tiempo. Nada se olvida, pero solo algunas cosas se recuerdan*». Este intento –que concibe al tiempo y al espacio como intervalo⁹– puede encontrarse en varias imágenes en las que, por ejemplo, Panizza busca representar la materialidad del propio arte cinematográfico, en tanto luz sobre un soporte sensible. Imágenes donde vemos reflejada la luz y su revés, la sombra que –como la memoria– se fugan y se transmutan constantemente en el tiempo, volviéndose inaprensibles, en un constante flujo que se resiste a ser fijado. La luz del sol traspasando una ventana, dibujando figuras sobre las sábanas de una cama o de un sillón, sus matices cromáticos, sus cambios de intensidad, la luz que penetra la habitación vacía donde ha muerto la abuela; la luz que se cuele entre las cosas, como el aire, y que permite percibir sensiblemente momentos únicos en su levedad circunstancial y que sugieren lo dramáticamente frágil y efímero del tiempo de la vida.

Y es el tiempo, precisamente, una de las preocupaciones más fuertes en las cartas de Panizza, sobre todo –como hemos visto– en *Al final (...)*. Además de la elocuente cita recogida más arriba («*Todo transcurre en este momento y en el infinito*»), es preciso recordar que la última carta de la trilogía comienza con una reflexión sobre el tiempo:

Hoy mis abuelas habitan un tiempo sin memoria, y mi hijo aún no puede conservar recuerdos. Este momento, ahora. Soy la única que recordará este momento. Filmar este momento. Filmar ahora. Vives en un tiempo sin

9 *Spatium* (lat.) define tanto el lugar intermedio, como el tiempo que se tarda en recorrer ese determinado espacio; el intervalo.

memoria. Soy la única que recordará este momento. Un tiempo sin memoria, ¿es tiempo? [...] Un nudo contiene tiempo. El tiempo es un pañito a crochet.

En este sentido, la película también propone un paralelo entre la imagen intersticial y la construcción del tiempo de la memoria; un tiempo que en *Al final* es representado más como un devenir simultáneo en el que convergen presente, pasado y futuro; aquel instante fugaz capaz de concentrarlo todo para dotar de infinitud al instante fugitivo, «*la imagen móvil de la eternidad*», como Platón define el concepto de tiempo, en su diálogo *Timeo*.

Las *Cartas Visuales* de Panizza (y por algo se trata de una trilogía y no de una obra unitaria) pueden ser concebidas como la representación de una búsqueda, de un proceso siempre en tránsito, jamás definitivo, en el que la poética del Súper 8 mm como imagen intersticial se modela a partir de la conciencia de lo inefable e inasible; es decir, del carácter inmanente de lo real, irreductible a una imagen. Por ello, más que intentar utópicamente arribar a la esencia oculta detrás de lo aparente, el Súper 8 mm buscaría aquí develar las tensiones entre lo representable y lo irrepresentable; entre lo nombrable y lo implícito, o aquello que, simplemente, elude los rótulos impuestos por el lenguaje, fluctuando –en cambio– entre sugerencias, latencias, apariciones y desapariciones.

Bibliografía

BELLOUR, RAYMOND. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

CATALÀ, JOSEP MARÍA. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

CHALFEN, RICHARD. *Snapshots versions of life*. Bowling Green, Ohio: Popular Press, Bowling Green State University, 1987.

HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y del arte*. Volumen II. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957.

MORAN, JAMES M. *There is no place like home video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Platón. *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias*. María Ángeles Durán y Francisco Lisi (trad). Madrid: Editorial Gredos, 1992/2002.

ZIMMERMAN, PATRICIA. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

La condición fragmentada del sujeto posmoderno y su impacto en el reciente cine chileno

SERGIO NAVARRO MAYORGA¹

Resumen

El reciente cine chileno, desde el 2000, puede entenderse en la medida que se dé cuenta de la situación posmoderna o fragmentada de la sociedad. El reciente cine chileno viene a llenar un lugar dejado por la declinación del llamado «Nuevo Cine Chileno».

Palabras clave: fragmentación social; cine chileno; cine reciente.

La Ilustración, como sostiene Theodor Adorno (2007)², se ve obligada a luchar contra los mitos y las creencias que tenían cautiva a la Humanidad en su época y terminar así con los reinados absolutos que se apoyaban en este estado de sociedad y en su ideología de falsas creencias. La Ilustración afirma a un sujeto capaz de oponerse al Estado feudal. No es cualquier sujeto, no es un sujeto filosófico, es un sujeto de cambio. Solo con este sujeto; de cambio puede pensarse en una revolución política social, como es la Revolución Francesa, resultado de esta nueva situación.

En el siguiente siglo, la idea de cambio experimentó una transformación. El positivismo se adueñó de la idea y levantó la del progreso. Pero el progreso está ya despojado de su ideal de fraternidad y solidaridad, que junto con la libertad convocaba al sujeto de cambio. El proyecto libertario se transformó solo en afirmación del Estado y de su correlato, el desarrollo

1 Doctorando en Estudios Americanos, Universidad de Santiago, Chile. Cineasta por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister en Filosofía con mención en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad de Valparaíso. Profesor titular de la Carrera de Cine de la Universidad de Valparaíso. Ha publicado los libros *Acerca del cine como medio expresivo* (Universidad de Valparaíso, 2001) y *Poética de las imágenes del cine* (Metales Pesados, 2014)..

2 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.

científico. La sociedad positivista buscó quitarle al individuo aquella libertad que, considera, no merece. La ciencia y el progreso traerán la felicidad a los sujetos despojados de derechos recién adquiridos. Este ideal aún está presente en el siglo xx³, producto de la materialización del progreso prometido por el positivismo.

Es una serie de transformaciones, en primera instancia, de la percepción, es decir, de las configuraciones socio-culturales del espacio-tiempo: disminución de las distancias, nuevas experiencias del tiempo, imposición de la velocidad como tipo de relación política privilegiada con las cosas y los otros. Todos estos fenómenos pueden ya ser observados en la primera modernidad (la del ferrocarril y la fotografía), de los mensajes por discriminación de la señal (telégrafo, teléfono, fonógrafo), y, más tarde, entrado ya el siglo xx, con el acercamiento de los mensajes y el transporte, con el cine, el avión y la radio.

Se constituyen como nuevos modos de relación social y de configuración de la psiquis, que llevan a Freud a hablar del «*malestar de la cultura*». Estas relaciones se profundizarán y redundarán en una época cuyo carácter caótico y contradictorio puede ser representado por escritores como James Joyce, Virginia Woolf y Franz Kafka, y por artistas como Picasso, Klimt y Duchamp. La radio y la navegación, el cine y el avión, hablan de un nuevo mundo para algunos. Surge la sociedad de masas, que ve llegar al poder a los totalitarismos. El sujeto de masas protegido por el Estado busca usufructuar del progreso en tanto masa.

En el terreno estético, lo que el siglo xx aporta es la idea de montaje. El concepto describe, por una parte, la complejidad creciente del mundo urbano, imposible de ser comprendido por un sistema perceptivo –como el humano– que no implique la concatenación de diversas instancias ópticas (perspectiva, fotografía) instancias sonoras.

Lo que estaba presente en la sociedad a mediados del siglo xx era la idea de una identidad colectiva, existente ya en el proyecto ilustrado. Europa, América Latina, podían levantar proyectos colectivos de sociedad. Después del fin de la Segunda Guerra Mundial, pareció llegar el momento para que Latinoamérica aspirara a ser un continente bajo una sola identidad. El momento se materializa con el triunfo de la Revolución Cubana, el 1 de enero de 1959. Surgieron el movimiento de cine latinoamericano no alineado y el *Festival de Cine Latinoamericano* en Viña del Mar. Apareció un sujeto revolucionario con una clara identidad de cambio social y político.

3 Ver Adorno, *ibíd.*

¿Y ahora qué? Todos estos procesos tienen su costo: no se pasa del calor al frío sin pérdida de calor. Las masas que contenían los proyectos anteriores ya no están. El consumo ha irrumpido sin barrera alguna. El neoliberalismo ha abolido todas las barreras de contención. Vivimos una sociedad «líquida»⁴, que abandona la idea de resistencia, asociada a la dureza y consistencia del material, por otra realidad donde se pasa de un lado a otro sin trabas. ¿Quién pasa? Ya no el sujeto de cambio, que era eso, un sujeto. El sujeto que emerge de este desmoronamiento global es uno fragmentado, enfrentado a fragmentos sin proyecto social, y que se relaciona directamente con el consumo. El enemigo del cambio ya no es el progreso, es el consumo. El enemigo del cambio no es la privatización que entra con los nuevos medios, es la carencia de identidad basada en proyectos colectivos. Huérfano, el sujeto fragmentado recibe los nuevos medios y se entiende directamente con ellos. Cree encontrar la solidaridad en las redes, cree encontrar la *Modernidad líquida*⁵, la libertad en los millones de aplicaciones a que tiene acceso.

Las consecuencias que el avance vertiginoso de la tecno-ciencia ha significado en la cultura desde hace por lo menos un siglo, lleva a Benjamin a sostener la condición libidinal que adquiere la mercancía, que desarrolla un carácter espectral que le es propio y que implica la repetición de la angustia originaria como causa fundamental del placer.

Treinta años después de la *Obra abierta* de Umberto Eco⁶, en que aún se debatían dos universos: el de las vanguardias y el de las *mass-media*, Omar Calabrese debe hacerse cargo de una mutación cultural: el paso del sujeto que tiene frente a sí a un autor constituido y se asume como sujeto que elige, a uno nuevo que no se conforma con elegir, sino que compone su propio mensaje. La distancia entre vanguardias y *mass-media* se ha reducido dramáticamente gracias a los múltiples dispositivos con que ahora cuenta el nuevo sujeto. Calabrese coincide en que en esta época posmoderna surgen formas de enfrentar la sociedad y el hecho estético emparentadas con la empresa barroca. «¿Cuál es el gusto predominante en este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Creo haberlo encontrado y propongo para él un nombre: neobarroco»⁷.

En el pensamiento filosófico, dice Calabrese, existe una célebre dialéctica que separa a la *parte* del *todo*. No se reduce a ser una simple

4 Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica. 2003.

5 *Ibid.*

6 Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992.

7 Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

oposición, sino que busca ser explicitada, puesta en condición binaria. Puede tratarse de una relación de consistencia (sistema/elemento), de integridad (entero/fracción) o, en fin, un criterio de colocación (global/local). Para realizar análisis, ya sea de carácter interpretativo o estético, propone utilizar dos formas de entender la *parte*: el *detalle* y el *fragmento*. El uso de estos términos es común desde el punto de vista creativo. Las nuevas tecnologías, a su vez, proponen renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento, sobre todo al interior de las comunicaciones de masas⁸. El criterio utilizado para optar por uno o por otro revela el *gusto* de la época y establece dos prácticas.

El fragmento es producto de un *accidente* que lo ha aislado y fraccionado. ¿Cuál es? El *accidente* no necesariamente se da a conocer, y alimenta, a su vez, la profusión fragmentaria. El fragmento se transforma en sistema cuando renuncia a la pertenencia fragmentaria y se erige como sistema. En ese caso se abolen las diferencias entre fragmento y sistema.

La sociedad posmoderna tiene por resultado una sociedad fragmentada. Como sostiene Bauman (2003)⁹, la sociedad se fragmenta respecto a un todo frente al cual ya no reacciona. El *sujeto fragmentado* ya no espera contar con un marco de referencia sobre el cual reaccionar. Ya no entiende de felicidad para el conjunto del género humano, en la perspectiva abierta por la Ilustración, sino que aspira a satisfacer un deseo individual. Y esta satisfacción libidinal solo será conseguida mediante una búsqueda directa más que por circunstancias estables que le ofrezca la sociedad. El exceso en los bienes de consumo nunca será suficiente: siempre existirá un sentimiento de insatisfacción. Sin tener perspectivas de cambio, no siendo sujeto de cortes, el *sujeto fragmentado* solo observa fragmentos de realidad.

El cine subalterno que sucede al Nuevo Cine Latinoamericano

Luego de que el «Nuevo Cine Chileno» dejara abandonado el escenario antimperialista, la producción nacional se volcó a un tipo de cine de la marginalidad, que podríamos llamar *subalterno*. No eligió el camino de la estética violenta, de un realismo sucio, como el caso de Víctor Gaviria en Colombia. La llegada adelantada del neoliberalismo al país significó que el cine chileno se volcara a una marginalidad de corte neoliberal,

8 Ibid.

9 Bauman, *Modernidad líquida*.

que reaccionaba a la marginalidad física a que lo sometía el régimen dictatorial. Desde el inicio del siglo vemos una nueva tendencia que trata de un sujeto más fragmentado, en detrimento de aquel marginal que caracterizaba el reemplazo generacional que lo antecedía. Fragmentado internamente como individuo, pero también actuando en un escenario frágil ocupado por el consumo. Las consignas de los nuevos discursos del cine chileno posgolpe, pareciera, fueron evitar «*el monstruo de la totalidad*», como plantea Calabrese¹⁰. La misma suerte que corrió el «Nuevo Cine Chileno» corrieron los diversos cines emergentes de Brasil, Argentina y Uruguay, participantes en 1969 en Viña del Mar.

El «Nuevo Cine» de fines de los sesenta fue un modelo de identidad discursiva que marcó el espacio en el cual podían desenvolverse los cineastas. Pero este marco fue violentamente interrumpido y luego eliminado, producto del golpe de Estado, y después, por la irrupción del neoliberalismo.

El metarrelato de la identidad nacional, fuente legitimadora del cine moderno latinoamericano, altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes fílmicos. Por un lado, el aparato de estado se desmantela por la ofensiva liberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Por otro, la globalización resta credibilidad al gran relato de la identidad nacional. Finalmente, la proliferación de imágenes y lenguajes impulsados por los medios masivos de comunicación tornan obsoletos los presupuestos críticos de la modernidad cinematográfica. En este contexto, el Nuevo Cine Latinoamericano entra en crisis¹¹.

En la cantera del cine latinoamericano, tanto el histórico de los años sesenta como los recientes a partir de los noventa, es posible encontrar notables filmes en que hablan los marginados, los que no tienen voz, aquellos que permanecen fuera del círculo oligárquico de las sociedades dominantes. Aparecen niños que parecen adultos, olvidados, niñas tiernas y sufrientes, ancianos en condiciones limítrofes, perros vagos con una pata coja colgante, delincuentes que serán ajusticiados por ser considerado *chacales*, pero también dignos obreros y campesinos, vecinas que se juntan en las poblaciones, chicos que corren en las escuelas, curas que predicán el Evangelio. Un cine subalterno, múltiple y

10 Calabrese, *La era neobarroca*.

11 Christian León, *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana* (Quito: AbyaYala, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005), 18.

variado que expresa un lado de la sociedad que ha quedado marginado, olvidado, relegado, puesto que lo que aflora es un grupo dominante que tiene espacio en la prensa, en las páginas sociales, en la ostentación de viajes y recepciones, y todo a la vista y paciencia de la sociedad entera.

Esta brutal separación y escisión social, que en América Latina se ha convertido en un lugar común, ha llevado a desarrollar una mirada del artista por aquellas realidades que la elite no quiere ver. Se convierten en registradores de realidades terrestres y también celestes. Su sesgo fue la denuncia antiimperialista. Pensamos en filmes como *El Chacal de Nahueltoro* (1969, 89 min., 35 mm., b/n, Miguel Littin) y *Valparaíso mi amor* (1969, 87 min., 35 mm., b/n, Aldo Francia), por señalar dos hitos del «Nuevo Cine Chileno»¹².

La práctica discursiva observada en el *cine chileno de la transición* (Cavallo, 1999)¹³ se diferencia de aquella otra estética conocida como *cine de la marginalidad latinoamericano*, propia de los años noventa. Ambas pueden considerarse contemporáneas, pero la última no tuvo mayor desarrollo en Chile sino en filmes como *Caluga o menta* (1990, 103 min., 35 mm., color, Gonzalo Justiniano) o *Taxi para tres* (2001, 90 min., 35 mm., color, Orlando Lubbert). El *cine de la marginalidad* podría ser definido como «un cine producido en América Latina que nos permite una aproximación a ese remanente intraducible que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la lógica identitaria de la cultura hegemónica de Occidente»¹⁴. Se trata de un cine que ya no representa a los pobres y excluidos sociales, sino que asume un papel crítico frente a la sociedad y de cercanía por el sujeto fragmentado y herido que proyecta, que hoy día es propio del análisis del sujeto subalterno.

El filme *Gloria* (2013, 110 min, digital, color), del realizador chileno Sebastián Lelio, también reproduce esta estrategia liberadora. El filme, que ganó un Oso de Plata en el *Festival de Cine de Berlín* para su protagonista Paulina García, relata la vida íntima de una mujer de 58 años que decide buscar una nueva forma de existencia tras su traumática separación. Se inicia con la protagonista decidida a ir a una discoteca para solteros adultos donde dar rienda suelta a sus ganas de bailar. Ha tenido varias experiencias amorosas fallidas y luego solo consigue perderse en una

12 Navarro, Sergio (comp.). *El Chacal de Nahueltoro, emergencia de un nuevo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2009.

13 Cavallo Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y perdidos*. Santiago: Grijalbo, 1999.

14 *Ibíd.*

serie de aventuras sin sentido. Esta frágil felicidad en la que vive se altera cuando conoce a Rodolfo (Sergio Hernández), de 65 años, recientemente separado, que se obsesiona con ella. Gloria comienza un romance, pero este se complica por la enfermiza dependencia de Rodolfo hacia sus hijos y su exmujer. Ella toma conciencia de que, una vez más, ha comenzado a depender de un hombre que la manipula y le hace creer en la felicidad. Lo que viene a rematar la situación es la debilidad de Rodolfo, que acude solícito a la llamada de su exmujer y la deja abandonada en una suerte de luna de miel en un hotel viñamarino. Toda la ilusión de una nueva vida de pareja se derrumba. En *Gloria* se trata de una doble liberación, de una doble opresión. En primer lugar, de la edad: una mujer de 58 años todavía tiene una vida por delante. El filme está inscrito, entonces, en el cine generacional. Esta situación fue la que destacó la prensa: hay una segunda vida para la tercera edad. Pero también existe la segunda liberación, en el caso de una mujer, que se libera de la búsqueda de ser el centro de la vida para el hombre, que la ata afectivamente y le impide ser independiente. Esta línea argumental inserta el filme entre las películas de la subalternidad.

El reciente cine chileno, estudio de casos

El reciente cine chileno ya no es el *cine de la transición*. Su referente más inmediato, tras la caída de los regímenes militares, es la sociedad de consumo que se ha implantado en su reemplazo¹⁵. *Machuca* (2004, 120 min., 35 mm., color) de Andrés Wood, llega en un momento del cine chileno en que está en crisis el discurso identitario que había alcanzado el «Nuevo Cine Chileno». Ya no hay discurso identitario. Lo que existe, para seguir a Foucault, son formaciones discursivas; esto es, aquella «*existencia singular que sale a la luz en lo que se dice, y en ninguna otra parte*»¹⁶. La extrema utilidad del concepto de *formación discursiva*, y de su método, radica en suspender la acción coercitiva de una historicidad dada, en beneficio de las singularidades del discurso. El discurso no pertenece ya a un proyecto determinado ni cumple una función estipulada. En su orfandad, está ahora fragmentado. El discurso que es *Machuca* recoge tan solo su singularidad de acontecimiento; como discurso fragmentado, se enfrenta a la matriz de una fragmentación

15 Ibíd.

16 Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.

nacional presente en la sociedad, al momento en que se desarrolla la diégesis del filme, en 1973. *Machuca* opera así en el marco de un *cine de la subalternidad*, refleja la situación de un discurso subalterno de cara al neoliberalismo imperante.

Sin embargo, el reciente cine chileno, que aparece desde la primera década del siglo, ya no pone el énfasis en la subalternidad, sino más bien en la situación de fragmentación a que se ven expuestos los individuos. El avance de la tecnociencia y los cambios en la comunicación, junto con la consolidación del modelo neoliberal, afectan profundamente el proceso de individuación a que estábamos acostumbrados y lleva al cine a buscar formas de mostrar tal mutación.

Casos como *Play* (2005, 104 min., HD, color, Alicia Scherson), *En la cama* (2005, 85 min., digital, color, Matías Bize), *Gloria* (Sebastián Lelio), *Las cosas como son* (2012, 90 min., digital, color, Fernando Lavanderos) hablan, precisamente, de una dislocación del sujeto, muy distinto a los fenómenos de aislamiento, que observaba Antonioni, o de desmembración, que presentaba Godard, respecto a los individuos que venían saliendo de la modernidad.

Este proceso, que ya se advertía en *Fragmentos urbanos* (2002, 105 min., 16 mm., color), donde coincidían Bize y Lelio, ya no es aquí el terreno de un enfrentamiento de clases ni tampoco la denuncia por la pobreza, que caracterizaba al *cine subalterno*; llegamos a la extrema depuración de la puesta en escena. Bize, más que apostar a la elaboración de un discurso, busca su reapropiación discursiva. La pareja Bruno-Daniela ya no tiene tema que tratar; simplemente discurren en torno a las experiencias de pareja que han tenido, perfectamente aislados de lo que sucede al exterior¹⁷.

Aquí lo que está en juego es el impacto que producen los aparatos técnicos en la constitución de la realidad social y de los sujetos en la era neoliberal. El apego a lo singular, a lo privado, al sentido huidizo. Las vidas prestadas. Una empleada de origen mapuche transita por la ciudad como una súper heroína de cómic, migrando a un territorio por conquistar. *Play* no hace concesiones a grandes planteamientos ni a particulares definiciones, pero sí a la situación huidiza que lo caracteriza. De construcción de identidad tiene muy poco; más bien priman sensaciones, búsquedas, ganas de ser como todos.

17 Brodsky, Roberto. «¿Qué estamos contando?» (Tesis para optar al título en la Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso. Valparaíso, Chile, 2008).

La incapacidad de maniobrar, de negociar. Mientras tanto, los cambios pasan por afuera: son los cambios tecnológicos los que producen ahora los cambios de sociedad. Tras la irrupción del sistema neoliberal, poco o nada queda de proyectos identitarios, poco o nada del metarrelato de nación, todo absorbido por el referente que constituye el consumo masivo. Después de las transformaciones de las reglas del juego, la literatura y las artes renuncian a las metanarraciones, como sostiene Jean Francois Lyotard¹⁸ en su definición postmoderna.

Por su parte, Cristián León hace un recuento latinoamericano: «*El elemento que parecía ordenar y jerarquizar los enunciados visuales desaparece, generando una crisis simbólica. En adelante, el cine latinoamericano va a hacer de esta ausencia uno de sus temas: la pérdida del sentido y del vínculo social, la imposibilidad de futuro*»¹⁹. Las pequeñas historias, las vidas mínimas, como las que presenta José Luis Torres Leiva en *El cielo, la tierra, la lluvia*, están vinculadas más a la experiencia de lo individual que al del metarrelato. Lo nacional ha dejado de ser el eje central y se recurre a su periferia, que ya no es la marginalidad, de la cual se ha desprendido decididamente, en un alejamiento irrenunciable al mundo de la identidad colectiva²⁰.

El apego a lo singular y a lo privado es la temática misma de *Las cosas como son*, de Fernando Lavanderos. Sin concesiones, construye una vida perfectamente fragmentada, una existencia que ya no necesita recurrir al cambio. El personaje ha logrado enrollarse como caracol en su casa y los que pasen por ella serán perfectos extranjeros. ¿Cómo conjurar esta situación?: con una extranjera. La chica que llega como su pensionista es, precisamente, extranjera –noruega– y solo ella podrá romper el conjuro del caracol. El enigma ronda por la casa: ¿por qué ofrecer pensión si, en realidad, busca vivir solo? El enigma de esta nueva sociedad es querer estar comunicados en el más precioso aislamiento. Lo que parece una paradoja es el logro de esta sociedad.

18 Lyotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1985.

19 León, *El cine de la marginalidad*.

20 Brodsky, «¿Qué estamos contando?».

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BRODSKY, ROBERTO, «¿Qué estamos contando?». Tesis para optar al título en la Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso. Valparaíso, Chile, 2008.
- CALABRESE, OMAR. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CANETTI, ELÍAS. *Masa y poder*. Madrid: Muchnik Editores, 1981.
- CAVALLO, ASCANIO, PABLO DOUZET, y CECILIA RODRÍGUEZ. *Huérfanos y perdidos*. Santiago: Grijalbo, 1999.
- DUNO-GOTTBERG, LUIS. *Miradas al margen*. Caracas: Cinemateca Nacional, 2008.
- FOUCAULT MICHEL. *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.
- LEÓN, CHRISTIAN. *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- LYOTARD, JEAN FRANCOIS. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1985.
- NAVARRO, SERGIO (comp). *El Chacal de Nahueltoro, emergencia de un nuevo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2009.

Travesía V: Industria audiovisual

La construcción de estudios cinematográficos en el Chile de los años cuarenta

ROBERTO REVECO FISSORE¹

Resumen

El presente texto busca, mediante el análisis de material inédito o poco conocido –memorias, crónicas de chilenos en Hollywood, prensa, actas–, reconstruir el ideal industrial que inspiró el proyecto cinematográfico chileno de los años cuarenta. Intenta por esa vía recuperar el programa industrial-comercial del cine, el sueño de la conquista técnica y las frustraciones que dieron forma al devenir de este proyecto. Su objetivo principal es rescatar esta aventura en la que se embarcó el cine nacional, intentando destacar su pertinencia, causas y fundamentos, así como los sueños y obstáculos que las personas que quisieron llevarlo a cabo encontraron en el camino

Palabras clave: cine de estudios, cine industrial, historia.

El paso al cine sonoro

Pese a una precariedad, que podríamos calificar de estructural, el cine chileno pudo –desde finales de la década de los diez y durante todos los años veinte– producir películas a una escala que, aunque menor, logró constituir un *corpus* más o menos importante, del orden de ochenta

1 Doctorando en Estética y Master en Teoría, Historia y Estética del Cine, Universidad de París VIII. Entre sus publicaciones destacan *Le spectateur ignorant et le cinéma-art. Deux créations théoriques pour un nouveau cinéma. Chili 1955-1973*. En línea. Disponible en www.centroecuadorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornada-estudios/roberto-reveco; y «En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine chileno (1940-1973)», en *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, coord. Mónica Villarroel (Cineteca Nacional y LOM ediciones, 2014).

largometrajes. Sin embargo, con la inclusión, hacia fines de los años veinte, del sonido y con su devenir hablante en menos de cinco años, las posibilidades reales de la actividad cinematográfica nacional de producir películas se volvieron bastante escasas.

Para realizar películas sonoras, la técnica, precariamente conquistada durante los años mudos, debía ser agenciada de una nueva forma –insonorización de la cámara, disponibilidad de equipos de sincronización, tecnología de registro de sonido, etcétera– y esa transformación implicaba nuevas herramientas, nuevos conocimientos y una inversión económica que para la cinematografía nacional parecía excesiva o incluso inalcanzable.

Con un nivel de industrialización bastante bajo, el cine sonoro significó para el país una innovación que lo excluyó, al menos por unos años, del mundo del cine. La producción cinematográfica local disminuyó considerablemente en los últimos años de la década de los veinte y fue casi inexistente durante los primeros años de los treinta. Frente a este decaído panorama, muchos actores, técnicos y realizadores emigraron a países con cinematografías más poderosas, especialmente a Estados Unidos, donde la producción de películas *hispanas* presentaba una oportunidad que en Chile no existía y gracias a la cual podrían aprender la nueva técnica sonora.

Primeros intentos sonoros

Uno de los cineastas que dejaron el país fue Jorge Délano, realizador de varias películas mudas, quien gracias a una beca del gobierno chileno emigró a Estados Unidos para aprender la técnica sonora. Tras su estadía en los estudios hollywoodenses, volvió a Chile y en 1934 inició el rodaje del primer largometraje sonoro del país: *Norte y Sur* (1934, s/datos de duración, 35 mm., b/n, desaparecida). Para realizar esta especie de proeza técnica, Délano se asoció con el laboratorista Emilio Taulis y encargó la construcción de un aparato de registro sonoro a los técnicos de la RCA Ricardo Vivado, Edgar Baier y Jorge Spencer. La película fue rodada en un galpón, en condiciones bastante precarias, que, sin embargo, no fueron obstáculo para reconstruir en él una mina de carbón y algunas calles de Nueva York. La película, que generó muchas expectativas, logró cierta acogida en el público y críticas positivas, aunque no logró generar réplicas inmediatas.

Después de esta primera experiencia, y tras cinco años de inactividad fílmica, tres largometrajes sonoros chilenos fueron estrenados en 1939. En

medio de este pequeño auge por el que atravesaba el cine chileno, luego del desfase producido por la llegada del sonoro, dos sociedades intentaron estructurarse de manera más o menos organizada, con la esperanza de convertirse en casas productoras sostenibles en el tiempo. La primera de ellas fue Andes Films –antigua productora de los años mudos que logró sobrevivir a la inclusión del sonido–, que poseía locales en el sector de Los Guindos, cerca de Santiago, donde fueron rodadas *Las apariencias engañan* (1940, s/datos de duración, 35 mm., b/n, desaparecida), de Víctor Álvarez, y *Amanecer de esperanzas* (1941, s/datos de duración, 35 mm., b/n, desaparecida) de Miguel Frank.

A pesar del entusiasmo y los esfuerzos, estas películas fueron un fracaso, tanto en su recaudación como en la evaluación de la crítica. A propósito de *Las apariencias engañan*, por ejemplo, la revista *Ecran*, que siempre mantuvo un tono indulgente en su juicio sobre el cine nacional, no pudo sino escribir: «No. *Las apariencias no engañan*. Todo lo que aparece en este film chileno es auténticamente desastroso, desafortunado, paupérrimo. Nunca creímos que pudiera exhibirse tanta indigencia intelectual, un desatino tan completo y una falta de escrúpulo tan a lo vivo»². Y la crítica ponía particular énfasis en los defectos técnicos como: «una fotografía oscura, sin matices, de un enfoque atrabiliario y alocado, en el cual la cámara salta como en un ataque de epilepsia [...] En cuanto al sonido, intermitente, estrepitoso a ratos, tan bajo de tono a veces que no se escucha»³. De esta forma, parecía ser que los esfuerzos por conquistar la técnica sonora y por abordar la actividad filmica de manera seria y sistemática eran a todas luces insuficientes.

El segundo caso implica el empeño del empresario Sigmund Mewe, que resultó tan entusiasta como fracasado que el de Andes Films. Fundando en 1939 la casa productora Chile Sono Films– copia nacional del prestigioso estudio bonaerense Argentina Sono Films, cuyos estudios funcionaron en la población Atacama, cerca de Lo Ovalle, entonces periferia de Santiago– Mewe y el director del estudio Amador Pairoa Trujillo, militante comunista, pensaban hacer fructificar la actividad filmica del país. Ahí rodaron *Entre gallos y medianoche* (1940, s/datos de duración, 35 mm., b/n), de Eugenio de Liguoro, y la primera parte de *Bar Antofagasta* (1942, s/datos de duración, 35 mm., b/n, desaparecida, de Carlos García Huidobro). Sin embargo, debido a su escasa actividad

2 Anónimo, «Las apariencias engañan», en revista *Ecran*, N° 519 (31 de diciembre 1940): 18.

3 *Ibíd.*

y a las dificultades económicas que ello implicaba, la productora y sus locales debieron cerrar.

Pese a que estas dos empresas decían tener verdaderos estudios –y la prensa hablaba de ello como si fuera cierto–, en realidad no eran más que galpones, garajes o graneros abandonados, apenas habilitados para la producción cinematográfica. Los malos resultados que obtuvieron los productos de estas compañías demostraban que el entusiasmo, la copia y la importación rudimentaria de herramientas y dispositivos cinematográficos extranjeros no eran suficientes para producir una cinematografía a la altura de las de los otros países productores.

Para construir una industria cinematográfica hacía falta una inversión y un compromiso real, de gran envergadura y con proyección en el tiempo. La crítica, consciente de la pobreza material y técnica del cine nacional, llamaba a «*formar sociedades fuertes y responsables. De lo contrario se va al fracaso y a la desesperación por falta de elementos*»⁴, pues como era ya evidente: «*los defectos técnicos del cine chileno no han obedecido a otra cosa que a la carencia de locales aptos para la filmación*»⁵. La construcción de estudios, que produjeran y garantizaran las condiciones apropiadas para producir películas, se hacía, pues, insoslayable.

La construcción de estudios

En los años cuarenta, la conquista técnica del cine parecía ser posible solo mediante su confinación a estudios, aislados y protegidos, que permitieran apartar las variables que pudieran interrumpir el control de la imagen y del sonido. Esta necesidad, más o menos urgente, de construir estudios, arrastró a los animadores de la actividad cinematográfica a realizar esfuerzos más decididos de industrialización del cine.

Entre 1939 y 1940, dos hombres ligados desde hacía varios años al cine intentaron, de manera más sistemática y seria, edificar estudios especialmente contruidos para la realización de películas. El cineasta Eugenio de Liguoro y el ingeniero de sonido Ricardo Vivado fundaron los estudios Caupolicán que, en realidad, no eran más que una parte de los locales del teatro del mismo nombre y, poco tiempo después, asociados con Ewald Beier, otro especialista del sonido, los Estudios V.D.B. (Vivado, De Liguoro, Beier), ubicados en la Población La Pirámide, entre Santiago

4 Santiago Del Campo, «Cine Chileno 1941», en revista *Ercilla* N° 348 (31 diciembre 1941): 25.

5 Anónimo, «Nace un estudio», en revista *Ecran* N° 510 (28 octubre 1940), 23.

y San Bernardo. Con una infraestructura simple, pero suficiente para la producción fílmica y precios de arriendo razonables para la realidad chilena, este estudio constituía una buena oportunidad para realizar películas con resultados técnicos aceptables.

Estas iniciativas privadas, no poco arriesgadas, de modernización y profesionalización del cine chileno, fueron bien recibidas por la prensa, que celebró los esfuerzos realizados. Sin embargo, en el contexto político de la época, donde la industrialización de los sectores económicos del país era un proceso creciente y diverso, la intervención del Estado en los asuntos cinematográficos era algo esperable, deseable y casi imprescindible. Aunque el Estado ya había intervenido en la actividad cinematográfica con la creación, en 1929, del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE), durante los años cuarenta se exigía una intervención que considerara el cine ya no desde una perspectiva educativa, sino industrial.

Frente a este panorama, el Estado decidió apoyar la actividad fílmica por la vía de un crédito de 700.000 pesos entregado por Corfo a Jorge Délano, para la construcción de los Estudios Santa Elena. En el camino de Santiago a Puente Alto, Délano levantó las instalaciones que debían ser las más modernas del país. La revista *Ecran* no dudó en celebrar esta iniciativa escribiendo: «*Nace un Estudio. Se afirman las esperanzas con ladrillo y cemento [...] Los Estudios "Santa Elena" se nos muestran como una graciosa y esperanzada miniatura de Hollywood*»⁶. En efecto el estudio lo era, pues su apariencia no difería de la de un simple establo. Sin embargo, a pesar de su pobreza, si se lo comparaba con los estudios de las potencias cinematográficas del mundo, Santa Elena acogió el rodaje de muchas películas de la época. *La chica del Crillón* (1941, 90 min., 35 mm., b/n) y *Hollywood es así* (1944, 80 min., 35 mm., b/n) ambas del propio Délano.

Igualmente, las últimas películas de De Liguoro y algunas de José Bohr, entre otras, fueron rodadas en estos estudios. De esta forma, Santa Elena logró transformarse en un lugar importante para el desarrollo de la actividad cinematográfica, pues ofrecía las garantías mínimas para desarrollar una película con una buena factura técnica.

Las instalaciones de estos dos estudios –V.D.B. y Santa Elena– contribuyeron al aumento de la producción fílmica nacional. No obstante, el cine chileno aún no alcanzaba el nivel técnico y artístico ni el volumen de producción que una verdadera industria fílmica debía tener para prosperar. Frente a esta situación, la prensa se animaba a hacer un llamado, que representaba a muchos en la época. Escribía Santiago del Campo en la revista *Ercilla*:

6 *Ibid.*, 23.

Creo que la Corporación de Fomento debiera pronunciarse sobre el problema del cine. Resulta imperdonable que un organismo de su importancia exhiba un criterio de balandro en altamar, oscilando de gestión en gestión, de trámite en trámite, sin que hasta ahora nos haya dado la definitiva solución al asunto. Sabemos que gracias a su ayuda se han filmado varias películas, pero consideramos que, de una vez por todas, debe encarar con actitud recia dicho problema⁷.

Finalmente, en 1942, la Corfo se decidió a fundar Chile Films S.A., cuyo objetivo, constatado en sus estatutos, era el de «*construir y explotar Estudios Cinematográficos en Chile, mediante la producción de películas propias, arrendamiento de los Estudios, asociación con otros productores y, en general, la explotación comercial de todo lo relacionado con la industria cinematográfica*»⁸. Chile Films se conformó como una sociedad anónima en la que Corfo era el principal accionista, siendo otros accionistas importantes la Universidad de Chile, la RCA Victor y miembros del directorio, algunos privados como Andrés Salas y Mariano Puga, quienes apenas fue promulgada la noticia de la creación del estudio declaraban:

Para llegar a establecer una industria en regla, se precisa fundamentar, en primer término, la base económica que, en nuestro caso, es de nueve millones de pesos. Por otra parte, tenemos que construir estudios que posean todos los adelantos técnicos necesarios, para lo cual contaremos con maquinarias y elementos completos. No se debe ya “jugar al cine”, sino realizarlo auténticamente⁹.

Solo así, de acuerdo a los directivos, era posible fundar una sólida industria cinematográfica nacional.

El proyecto contemplaba, y de hecho ejecutó, obras de gran envergadura: 92.000 m² de terreno, dos *plateaux*: uno de 1.440 m² y 11 metros de alto y otro un poco más pequeño, que transformaban a Chile Films en «*la gran esperanza para el futuro*»¹⁰, como anunciaba *Ecran*. El estudio estaba equipado con tecnología de alto nivel, ya que contaba con dos

7 Ibíd., 25.

8 Ministerio de Hacienda. Estatutos de Chile Films. V. 6818. Archivo de la Administración. Santiago, 7 de febrero de 1942.

9 Anónimo, «Tendremos uno de los estudios más completos de Sudamérica», en revista *Ercilla* N°367 (13 de mayo 1942): 25.

10 José M. Fuentes, «Balance del cine chileno», en revista *Ecran* N° 657 (24 de agosto 1943): 19.

cámaras Mitchell, un dispositivo *back-projecting*, 300 focos, micrófonos, lentes, trípodes, rieles, insumos de laboratorio y, evidentemente, película virgen. Este equipamiento fue adquirido en Estados Unidos, Argentina y México por Armando Rojas Castro, exdirector del ICE y de la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC), y que en esos años se desempeñaba como director técnico del nuevo estudio estatal. Luis Moglia Barth, uno de los fundadores de Argentina Sono Films y realizador de *Tango* (1933, 80 min., 35 mm., b/n), primer éxito sonoro argentino, fue contratado para ser el director artístico del estudio y el realizador de la primera producción.

Por su parte, el ingeniero Rodríguez, de Argentina Sono Films, estuvo a cargo de la supervisión de su construcción. Un plan de negocios y de producción fue establecido y los capitales necesarios para iniciar la actividad de la empresa, liberados. Todo parecía perfecto para comenzar, de una vez por todas, a producir películas de calidad artística, de técnica impecable, exportables y a gran escala. *Ecran* no tardó en celebrar esta proeza:

Verdaderamente, produce una suerte de orgullo nacional el contemplar cómo va tomando forma esta “Chilefilms”, que muchos creyeron una quimera y que a nosotros mismos nos pareció hace dos años punto menos que irrealizable. Tenemos ante los ojos la prueba concluyente de que en nuestro país también puede darse vida a una cinematografía moderna y fuerte, dotada de todos los elementos que el Séptimo Arte precisa para desenvolverse¹¹.

El modelo económico y artístico

En 1939, Rafael Elizondo Mac-Clure, joven chileno hijo de diplomáticos, que volvía al país tras haber estudiado algunos años en Los Ángeles, California, publicó el libro *Los ángeles de Hollywood*, donde contaba su experiencia en la capital del cine, narrando los encuentros e impresiones que ahí había tenido. Dos grandes lecciones había extraído el joven cronista en sus años en Hollywood. En primer lugar, tal como el mismo lo constataba: «*La cinematografía es una industria que, como cualquier otra, depende de las utilidades que al fin de año hace para progresar y subsistir. En Estados Unidos toda industria grande, consolidada, que*

¹¹ Anónimo, «Una visita a los estudios en construcción», en revista *Ecran* N° 654 (3 de agosto 1943): 23.

merece el nombre de tal, produce en masa artículos estandarizados, o, en otros términos, efectúa la producción en serie»¹². Por otra parte, quedó muy sorprendido por las extraordinarias capacidades de falseamiento que el cine cobraba en los estudios hollywoodenses. En su crónica destacaba que los «medios empleados eran tan ingeniosos, tan inverosímiles los trabajos y esfuerzos que implicaban, tan extraordinaria la imaginación y la prolijidad de aquellos que intervienen en la creación de estas ilusiones ópticas fantásticas, que uno no puede sino sentir una gran admiración por el arte cinematográfico»¹³.

El cine hollywoodense, como bien lo notara el cronista, era desarrollado bajo un modelo industrial y se proponía hacer películas narrativas y representacionales, teniendo gran éxito en ambos ámbitos. Chile, que de alguna manera había basado su propio proyecto en el modelo estadounidense, debería intentar producir por su cuenta un cine que fuera al mismo tiempo industrial y capaz de representar y contar historias. Ese era el desafío que asumirían productores, directores, técnicos y actores en los años venideros. Sin embargo, el éxito de este proyecto sería bastante más complejo y complicado de lo esperado. Muchas variables intervendrían en la consecución de un cine de estas características y no todas estaban previstas por el modelo chileno. El cine, tensado desde distintos polos, vocaciones, dimensiones y demandas, sería durante los años cuarenta un deseo y un problema de difícil solución.

Bibliografía

Libros

ELIZALDE MAC-CLURE, RAFAEL. *Los Angeles de Hollywood*. Santiago: Zig-Zag, 1939.

Revistas

Anónimo. «Nace un estudio». En revista *Ecran*, N° 510. Santiago, 28 octubre 1940.

_____. «Las apariencias engañan». En revista *Ecran*, N° 519. Santiago, 31 de diciembre, 1940.

_____. «Tendremos uno de los estudios más completos de Sudamérica». En revista *Ercilla*, N° 367. Santiago, 13 de mayo de 1942.

_____. «Una visita a los estudios en construcción». En revista *Ecran*, N° 654. Santiago, 3 de agosto de 1943.

12 Rafael Elizalde Mac-Clure, *Los ángeles de Hollywood* (Santiago: Zig-Zag, 1939), 197.

13 *Ibíd.*, 42.

DEL CAMPO, SANTIAGO. «Cine Chileno 1941». En revista *Ercilla*, N° 348. Santiago, 31 diciembre de 1941.

FUENTES, JOSÉ M. «Balance del cine chileno». En revista *Ecran*, N° 657. Santiago, 24 de agosto de 1943.

Documentos

Ministerio de Hacienda. Estatutos de Chile Films. V 6818, Archivo de la Administración. Santiago, 7 de febrero 1942.

Chile Films. «Actas», Archivo interno Chile Films Inversiones. Inédito, 1942–1944.

Políticas públicas cinematográficas en América Latina

ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN¹

Resumen

Durante la última década, las políticas públicas cinematográficas en América Latina fueron retomando fuerza –en casos como el argentino, mexicano y brasileño (países que llegaron a tener una industria de cine)– o comenzaron a surgir (por ejemplo, en Colombia, Chile, Uruguay y Ecuador, entre otros países). Por otra parte, estas políticas buscaron expandirse a nivel regional –por ejemplo, en los casos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y de la Reunión Especializada de Autoridades de Cine y Audiovisual del Mercosur (Recam).

Palabras clave: industria, producción, mercados.

Producción y mercados

Desde hace algunos años América Latina produce entre 300 y 350 largometrajes anuales (con un *peak*, hasta ahora, de 400, en 2008), número notablemente superior al de las décadas recientes: durante los años ochenta fueron producidos, en promedio, 230 largometrajes anuales; y durante los noventa, ese promedio bajó a 91 producciones al año².

Durante el último decenio, la producción cinematográfica en varios países de la región ha alcanzado alturas históricas. El fomento estatal

-
- 1 Doctorando en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Autor de dos libros, capítulos en compilaciones y artículos y *papers* sobre cine.
 - 2 Roque González, «Cine latinoamericano: entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000–2009)», en Octavio Getino (coord.) *América Latina: producción y mercados en la primera década del siglo XX* (Buenos Aires: Ciccus, 2012), 105.

a la producción cinematográfica existente en casi toda América Latina ha permitido el aumento en la realización de películas como nunca antes en la región.

Sin embargo, pese a estos incrementos, en ningún país latinoamericano se termina de configurar una *industria*, sino solo un *ecosistema* fragmentado en el que conviven algunas pocas empresas profesionales con innumerables microemprendimientos sin sustentabilidad, atomizados e inconexos, con el peso puesto –tanto desde el sector público como en el privado– en la producción, mas no en la comercialización y exhibición.

Comercialización

Si los latinoamericanos –que, en promedio, concurren 0,8 veces al cine al año– contaran con una circulación cinematográfica regional óptimamente eficiente, tendrían –en teoría– más de 300 filmes regionales anuales entre los cuales escoger. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente son estrenados solo entre 3 y 20 filmes latinoamericanos no nacionales –dependiendo del país–, cuyo público suele ser menor al 1% del total de los espectadores de cine.

En 2012 fueron vendidas, en América Latina, 545 millones de entradas –que, en promedio, cuestan 7,2 dólares cada una– para asistir a alguna de las 10.800 salas existentes en el subcontinente para elegir entre los 210 estrenos que, en promedio, se estrenan anualmente.

A su vez, en el mismo año, América Latina sumó alrededor de 2.600 millones de dólares de recaudación –o 2,6 billones de dólares, según la nomenclatura anglosajona que, en la región, utiliza Brasil³. Esta cifra se debe, principalmente, a la constante alza del *ticket* de cine –que duplicó su precio durante el último decenio (en los últimos dos años, empujado por los precios *premium* de las salas 3D)– y a la alta inflación registrada en los últimos años en Argentina y Venezuela.

Concentración en la exhibición

La situación que atraviesa gran parte de los cines nacionales en América Latina sobre todo, –en el sentido de su muy escasa llegada al público y de su poca sustentabilidad–, no está basada en la cantidad de producciones realizadas, sino en su distribución y su exhibición. Justamente estos eslabones de la cadena de valor audiovisual están profundamente

.....
3 Ibid.

descuidados por los Estados latinoamericanos –como también ocurre en otras regiones del mundo, como la Unión Europea (pese a sus abultados fondos de ayuda, destinados mayormente a la producción cinematográfica).

Durante la década del 2000 se consolidó la concentración elitista del mercado cinematográfico, que prepondera las ciudades y las zonas más ricas, a la vez que a las clases más pudientes, para afianzar el incremento sostenido en las taquillas con menos diversidad en las pantallas y de espaldas a las masas que sustentan la base de la pirámide social.

En efecto: entre las décadas del setenta y del noventa cerró casi la mitad de las salas de cine que había en América Latina⁴. La mayoría estaba en el interior de los países donde, históricamente, siempre se vio más cine nacional. En la actualidad, existen en la región entre 5 y 20 salas de cine –40 en el caso de México– por cada millón de habitantes; tres veces menos que hace tres décadas.

De esta manera, hay que ubicar el incremento del 65% promedio que el parque exhibidor regional mostró en la década del 2000 –empujado por México, Brasil y Colombia (en el resto de los países, la cantidad de salas casi no ha variado)– en el contexto de una alta concentración geográfica y clasista y del alto costo de las entradas, que representan, considerando una sola salida familiar al cine– alrededor del 10% del ingreso mensual medio latinoamericano⁵.

La presencia del cine nacional en América Latina

La presencia de los filmes nacionales en las pantallas latinoamericanas varía de acuerdo a la capacidad, la tradición cinematográfica y las políticas de fomento de cada país.

Aunque las políticas públicas de cine hayan incrementado la producción durante la década, las audiencias de los distintos filmes nacionales son muy bajas. En el caso de los países de mayor desarrollo cinematográfico, como Argentina, Brasil y México, las películas nacionales alcanzan un *market share* de entre el 1% y el 15% de los espectadores, según la capacidad productiva de cada país y la coyuntura (algún éxito esporádico). En el resto de los países, ese porcentaje ronda entre el 1% y el 5%, salvo casos excepcionales, en que un título local logra llegar al público, como

4 Octavio Getino, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (San José de Costa Rica: Editorial Veritas, 2005), 41.

5 *Ibíd.*, 154.

por ejemplo *Tropa de elite* (2007, 114 min., 35 mm., color, Brasil, José Padilha), *El secreto de sus ojos* (2009, 127 min., digital, color, Argentina/España, Juan José Campanella) o *El crimen del padre Amaro* (2002, 118 min., 35 mm., color, México, Carlos Carrera). Esta baja presencia del cine latinoamericano en las pantallas latinoamericanas es una constante en los últimos veinte años en toda la región.

En el caso de los filmes iberoamericanos no nacionales, el panorama es peor: la oferta y el consumo de estas películas están entre el 0,01% y el 2% –salvo la presencia de algún éxito excepcional, generalmente distribuido por alguna *major* estadounidense⁶.

La circulación de películas iberoamericanas al interior de la región es muy limitada, de tal modo que estos filmes son estrenados en número reducido en los distintos países, variando entre 3 y 20 estrenos anuales, dependiendo del mercado⁷.

Políticas públicas cinematográficas en América Latina

La conformación y el desarrollo de la actividad cinematográfica y audiovisual solo puede llevarse a cabo con el firme apoyo del Estado, debido a las altas y riesgosas inversiones necesarias que este sector requiere, en un marco de concentración oligopólica de la distribución y la exhibición –básicamente, en manos de las *majors* (Buena Vista, UIP, Warner, Fox, Sony), o de grandes empresas asociadas a estas–, amén de los relativamente reducidos mercados.

Esto es cierto en todo el mundo, a excepción de Estados Unidos, China e India, países que cuentan con un enorme mercado interno, lo que hace posible la amortización de sus productos audiovisuales. Pese a eso, y como en el caso de los Estados Unidos, el sector cinematográfico es beneficiado por distintos apoyos estatales –al contrario de lo que el sentido común indica–, tales como subsidios directos (desgravaciones y exenciones fiscales, pagos diferidos, amortizaciones aceleradas) e indirectos (incontables estrategias y recursos políticos y económicos que presionan a nivel mundial en favor de sus propias empresas). En China el Estado también está presente a la hora de fomentar su cine nacional.

En América Latina, el neoliberalismo ortodoxo imperante (que implica desregulación estatal, liberalización, privatización) desde las décadas

6 Ibid., 153.

7 Ibid., 112.

de los setenta y ochenta (dependiendo del país) dio paso, a lo largo del decenio 2000–2010, a un renovado impulso de políticas públicas heterodoxas destinadas al estímulo del mercado interno, tanto a nivel general, como el ámbito del cine en particular. Un nuevo *neofomentismo* tuvo lugar en los distintos Estados latinoamericanos a lo largo de esta década, en contra de lo sucedido durante la de los noventa, cuando los cines latinoamericanos (en especial, Argentina, Brasil y México) vieron desmantelar la ayuda estatal que hasta entonces habían recibido.

Durante la primera década del siglo *xxi* en toda América Latina fueron sancionadas legislaciones nacionales dedicadas al cine, como en Chile, Colombia, Venezuela, Ecuador, Panamá, Uruguay y Nicaragua. Con excepción de Paraguay y las Guayanas, todos los países de América del Sur y México poseen legislación nacional de fomento a la cinematografía y órgano rector de la actividad.

La letra de las legislaciones latinoamericanas de fomento al cine incluye todos los eslabones de la cadena productiva, desde el desarrollo hasta la difusión y la exhibición. A nivel general, las políticas públicas de fomento al cine en América Latina están basadas en ayudas directas –sobre todo a la producción, aunque, en algunos casos, también a la distribución, exhibición y promoción–, principalmente, mediante subsidios o créditos blandos. En algunos países, los incentivos se extienden a otras actividades audiovisuales, como la producción y difusión de contenidos televisivos y audiovisuales tal como sucede en Chile o Colombia (en los últimos años, Brasil aprobó una ley de televisión paga que obliga a emitir contenido brasileño, buscando fomentar la producción nacional, mientras que en la Argentina se lanzaron programas específicos para producir contenidos destinados a la futura televisión digital).

En la práctica, las políticas *neofomentistas* en América Latina están concentradas, mayoritariamente, en la producción cinematográfica para potenciar el buen uso de la infraestructura dedicada a esta actividad y disponible en cada país. Por otro lado, buscan aplicar incentivos fiscales para atraer la inversión, tanto del sector privado–por ejemplo, en Brasil, Colombia y México– y de los propios contribuyentes del país mediante impuestos a las taquillas o de partidas provenientes del presupuesto nacional, como ocurre, de distintas maneras, en la Argentina, Uruguay, Venezuela, Perú y Bolivia.

Sin embargo, la distribución, la exhibición y la comercialización, en general, son la gran asignatura pendiente.

Una de las medidas más antiguas de protección –e, inclusive, de promoción– de la producción cinematográfica a nivel mundial es la institución llamada *cuota de pantalla* en las salas de cine, es decir, la reserva de un tiempo mínimo de programación anual o periódica en las salas de cine de un país, destinado a la exhibición obligatoria de filmes nacionales. A pesar de que las legislaciones de distintos países latinoamericanos contemplan esta *cuota de pantalla* –México, Chile, Perú–, solo en Argentina, Brasil y Venezuela el Estado tiene una posición más activa con esta prerrogativa. En algunos casos, como en Chile, la televisión tiene la obligación efectiva de programar en sus pantallas cierta cantidad de películas nacionales.

A su vez, desde hace más de dos décadas existen intentos para articular legislaciones, políticas y acciones gubernamentales de fomento al cine y al audiovisual a nivel regional. Los antecedentes más importantes son la Conferencia Iberoamericana de Autoridades Cinematográficas (CACI) y la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam).

La CACI –conformada en 1985– dio a luz al Programa Ibermedia, creado en 1995, en la V Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, y puesto en marcha en 1998, una trascendente herramienta para el fomento regional de la producción cinematográfica, mecanismo que fue fundamental para distintas cinematografías emergentes hacia fines de la década de 1990 y comienzos de la del 2000, como Uruguay, Ecuador y Bolivia. También destaca la creación del Programa DocTV, cuyo objetivo es fomentar la creación y difusión de documentales latinoamericanos⁸.

Por su parte, la Recam –creada a finales de 2003– no tuvo mayor suerte: en sus comienzos dio vida al Observatorio del Mercosur Audiovisual (con Octavio Getino como coordinador regional); sin embargo, disputas políticas al interior del Instituto de Cine de Argentina (INCAA) abortaron el proyecto hacia 2008. A su vez, en 2009 la Recam firmó –en nombre del Mercosur– un convenio de cooperación con la Unión Europea⁹ por un monto de 1,8 millones de euros, que duraría hasta mediados de 2012; sus

8 Desde sus inicios, el Programa DOCTV ha difundido documentales de diverso estilo y temática a través de los canales públicos que conforman la Red DOCTV, alianza estratégica de autoridades audiovisuales y televisoras públicas, actualmente conformada por 16 países latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

9 Grupo Mercado Común – Resolución DCI/ALA/020–297.

objetivos principales eran el fortalecimiento del Observatorio, la formación de una red regional de salas digitales y la realización de estudios. Sin embargo, el programa –cuya dirección fue tomada por los argentinos– recién se puso en marcha en 2011; borró al Observatorio de los objetivos, no concretó –a marzo de 2014– una sola sala de la red regional, pese a que desde 2008 se viene anunciando que «*en breve*» comenzaría a funcionar dicha red (Agence France-Press, 2008¹⁰; UPI, 2012¹¹). Lo único concreto que alcanzó la Recam, hasta el momento, fue la realización de talleres esporádicos y algunas consultorías, por las que existe una denuncia de corrupción, debido a la supuesta existencia de un favoritismo a amistades de la dirección del INCAA¹².

A modo de conclusión

Las distintas agencias nacionales de cine latinoamericanas prácticamente no han variado sus políticas de fomento, volcadas de manera casi exclusiva a la producción, con criterios que no varían mucho respecto de aquellos de hace medio siglo.

La presencia de los filmes nacionales y latinoamericanos en las pantallas es ínfima: 5% promedio para las películas nacionales y 0,5% promedio para los filmes latinoamericanos¹³; en este último caso, vistos casi exclusivamente por pocos miles de espectadores de buen nivel económico y educativo (es decir, una reducida minoría dentro de la población de la región).

Sin embargo, en la televisión de América Latina los contenidos locales son mayoría. Se trata de un medio que el habitante latinoamericano mira entre tres y cuatro horas diarias, a diferencia de la hora y media que, en promedio, dedica cada dos años para ver una película en el cine, o de los 16 años que –según marca el promedio– transcurren para que elija ver una película nacional en las salas. No obstante, la presencia del cine latinoamericano en la televisión es prácticamente nula.

10 Agence France-Press, «La UE destina 1,5 millones para potenciar el sector audiovisual en Mercosur». 22 de septiembre de 2008. En línea. Disponible en: <<http://bit.ly/1DWGKbo>>.

11 United Press International, *Uruguay coordinará red de audiovisuales del Mercosur*. 17 de diciembre de 2012. En línea. Disponible en <<http://bit.ly/1LJjklv>>. Última consulta: 5 de enero de 2015.

12 Denuncia realizada ante la Oficina Europea de Lucha contra el Fraude (OLAF) el 16 de julio de 2012.

13 González, «Cine latinoamericano...», 153.

Desde hace muchos años se vienen realizando, periódicamente, llamadas a plantear unas políticas integrales del audiovisual que engloben al cine, a la televisión y a las nuevas tecnologías audiovisuales. Existen casos aislados, muy voluntariosos, loables y esforzados, impulsados en ocasiones por profesionales probos y bien intencionados, como el mencionado Programa Ibermedia, DocTV Iberoamérica, TAL TV¹⁴ o de la fallida Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (Recam), amén de distintos foros y encuentros que se crean y esparcen por toda América Latina convocados por productores, realizadores, documentalistas, exhibidores, funcionarios y distintos agentes del sector.

Nada concreto ha salido de ello –excepto algunas medidas en pos de la cooperación cinematográfica¹⁵, siendo Ibermedia la que mayores logros ha conseguido, y de la televisión educativa y documental (sin mayor repercusión en la industria ni en las audiencias).

Principales *sites* de organismos consultados

<www.programaibermedia.com>

<www.recam.org>

Bibliografía

Agence France-Presse, *La UE destina 1,5 millones para potenciar el sector audiovisual en Mercosur*. 22 de septiembre de 2008. En línea. Disponible en: <<http://bit.ly/1DWGKbo>>.

CASTAÑEDA LÓPEZ, LILIANA. «Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia». En *Comunicación y sociedad*, N°15. Guadalajara, México, enero–junio de 2011.

GETINO, OCTAVIO, *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José de Costa Rica: Editorial Veritas, 2005.

GONZÁLEZ, ROQUE. «Cine latinoamericano: entre la pantalla de plata y las pantallas digitales (2000–2009)». En Getino Octavio (coordinador), *América Latina: producción y mercados en la primera década del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus, 2012.

14 TAL es una red de intercambio y divulgación de la producción audiovisual de los veinte países de América Latina. Es una institución sin fines de lucro, que reúne centenares de asociados de toda la región, entre los que se cuentan canales públicos de instituciones culturales y educativas que comparten sus programas.

15 Un claro ejemplo en este sentido es el caso del área francófona, con un foro institucionalizado de televisoras de distintos países de habla francesa, existente desde hace años.

- _____. *Cine latinoamericano y nuevas tecnologías audiovisuales*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2011.
- Grupo Mercado Común del Mercosur, *Resolución N° 49: Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*. Reunión LII. Montevideo, Uruguay, 10 de diciembre de 2003.
- _____. Resolución DCI/ALA/O20-297, 2009.
- GUBACK, THOMAS. *La industria internacional del cine*, volúmenes 1 y 2. Madrid: Fundamentos, 1980.
- HARVEY, EDWIN. *Política y financiación pública de la cinematografía. Países iberoamericanos en el contexto internacional*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- LAY, TONATIUH. *Análisis del proceso de la iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica de 1998*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2005.
- SÁNCHEZ RUIZ, ENRIQUE. «La industria audiovisual en América del Norte: entre el mercado (oligopólico) y las políticas públicas», 11-85. En García Canclini, Néstor; Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz (compiladores), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara–Imcine, 2006.
- United Press International. *Uruguay coordinará red de audiovisuales del Mercosur*. 17 de diciembre de 2012. En línea. Disponible en <<http://bit.ly/1LJjklv>>.
- WASKO, JANET. *How Hollywood Works*. Londres: Sage, 2003.

Perspectivas de preservación patrimonial: recuperación de algunas salas de cine en Buenos Aires¹

PATRICIA MÉNDEZ GONZÁLEZ²

LUCÍA RUD PALLEROS³

Resumen

Este trabajo presenta algunos ejemplos de preservación y reconversión de las salas cinematográficas en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires durante los últimos años. El tópico de análisis focaliza su interés en las acciones de defensa del patrimonio material, mediante el inmaterial, y que formaron parte de las dinámicas urbanas de escala barrial y social, sustentadas con gestiones legislativas de repercusión pública en la capital argentina. A partir del decaimiento que las salas de cine porteñas sufrieron entre las décadas del ochenta y del noventa del siglo pasado, surgieron emprendimientos vecinales acompañados, a veces, de gestiones gubernamentales que ofrecieron nuevas perspectivas de defensa patrimonial. Nuestro interés radicó en la valoración que estos espacios poseen para la memoria de la comunidad donde están insertos, pues, por su uso en el tiempo, trascendieron su funcionalidad de origen, estableciéndose como emblemas socio-culturales barriales.

Palabras clave: salas de cine; legislación; patrimonio, Buenos Aires.

-
- 1 Este artículo se desprende de las actividades que lleva adelante el grupo de investigación Cines Argentina, conducido por las arquitectas Patricia Méndez y Marta García Falcó junto con el equipo conformado por las licenciadas Lucía Rud, Julieta Pestarino, Elisa Radovanovic y Cristina González Bordón y la arquitecta Katherine Mora Rojas.
 - 2 Doctora en Ciencias Sociales (Flacso) y arquitecta (UBA). Investigadora adjunta Conicet; coordinadora técnica del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Cedodal). Coautora de *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del Siglo XX*.
 - 3 Doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras con mención en historia y teoría de las artes en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Académica de la UBA. Becaria doctoral del Conicet. Licenciada en Artes Orientación Combinadas por la UBA.

Modelos de acción

Esta presentación es apenas un corolario de una mayor iniciada en 2005 y que conceptualmente entiende que estos espacios –las salas de cine–, son objetos vivos en la memoria de cada comunidad y se yerguen como hitos centrales en la vida social de los ámbitos urbanos donde constituyeron emblemas socio–culturales.

Hemos nucleado los casos presentados en este estudio en dos grupos, circunscriptos según la época en que fueron construidos (vinculada a sus lineamientos estilísticos), y por la pregnancia social que cada uno tuvo. Arquitectónicamente, uno de los ejes divisorios entre ellos podría indicarse en la capacidad de estas salas: el paso del cine-teatro a la sala de cine no es un hecho menor, ya que la magnitud de espectadores fue ampliada entre tres y cuatro veces⁴, en correspondencia con el interés del público por asistir a las salas de cine. En ese rumbo, dos de los ejemplos analizados aparecen ligados al esquema espacial de sus antecesores, los teatros, luego devenidos en salas de cine y con funciones alternativamente indistintas entre uno y otro (el *25 de Mayo* y el *Urquiza*), en tanto que los cuatro restantes están encuadrados dentro de los llamados «palacios cinematográficos» y que fueron inaugurados en los años cuarenta: el *Aconcagua* y *El Plata* (1945), el *Cuyo* (1946) y el *Gran Rivadavia* (1949).

Ambos conjuntos participan de acciones de recuperación originadas en iniciativas diferentes en su reconversión: gestionadas por vecinos en un caso, o participan de acciones ligadas al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en el otro.

De los ejemplos considerados, las primeras de estas salas que estuvieron en funcionamiento fueron el cine *Urquiza* y el cine-teatro *25 de Mayo*. Ambos comparten características espaciales comunes y atípicas respecto de las restantes, así como también los modelos de gestión de recuperación aplicados en ellos están vinculados –en los hechos concretos– directamente con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Ambos fueron contemporáneos en su inauguración y el *25 de Mayo* fue el primero recuperado en su totalidad. La sala está sobre la avenida Triunvirato⁵, en el nudo neurálgico de Villa Urquiza, un barrio distante del centro al momento de su apertura. Fue proyectado en 1927 por el constructor Máximo Gasparutti cuando era propiedad de la Sociedad

4 De una cabida inicial de 500 personas, pasaron a tener espacio para dos mil o más.

5 Avenida Triunvirato número 4440.

Anónima de idéntico nombre del cine, y construido por la empresa Corcibier, Wessels y Cía. La sala fue abierta al público el 24 de mayo de 1927, con poco más de tres mil ochocientos metros cuadrados y una capacidad para 1.500 personas, distribuidas entre planta baja y dos niveles de altura.

Al igual que en el cine *Urquiza*, el lenguaje elegido para su fachada es ecléctico, con frontis y esculturas en sobrerrelieve que refieren las funciones desarrolladas con máscaras de la Tragedia y la Comedia que adornan el frente del edificio. Desde la planta baja y su *hall*, en doble altura, decorado con pinturas de Felipe Galante⁶, era posible acceder a los palcos altos y a otros espacios de apoyo –servicios y diez camarines– los que, a su vez, eran complementados con espacios comerciales a nivel de la vía pública. En su manejo espacial destacaba la iluminación artificial, mayormente oculta entre cornisas para aclimatar el ambiente del espectador, pero también sobresalían las lámparas que, como motivo ornamental, decoraban la boca del escenario y eran complementadas con una claraboya central y un *vitreaux* artísticos, que remataban la cúpula que cubría la sala.

El cine cerró sus puertas en 1982 y en 2004 fue adquirido por el gobierno porteño para su restauración. La puesta en marcha fue acelerada con vistas a instalar una sede alternativa del Teatro Colón –hecho que no se consumó como tal– y entonces la encomienda profesional quedó a cargo del estudio de arquitectura formado por los arquitectos Darío López, Marcelo López, Laura Leyt y Mariana Yablón, quienes hicieron la recuperación de su fachada a partir de 2005 y encararon su total puesta en valor que finalizó con la reinauguración de la sala el 21 de noviembre de 2007.

Por su parte, el cine *Urquiza*, inaugurado en 1926, está ubicado en el barrio de Parque Patricios, sobre la avenida Caseros⁷. A partir de la década de los noventa, el establecimiento fue reutilizado como supermercado y, en el año 2013, la Defensoría General recibió un correo electrónico remitido por un vecino del lugar, Octavio Martín, quien advirtió a las autoridades sobre la intención de su demolición. Hasta ese entonces, el edificio había sido desestimado por el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales –CAAP– para su preservación. Si bien otros ciudadanos se habían movlizado para detener estos hechos, hasta ese momento

6 Nota de la edición: gran pintor y retratista italiano, naturalizado argentino.

7 Av. Caseros número 2826.

no habían tenido respuesta en firme. Inmediatamente, alentados por la ausencia de ámbitos con estas características y apoyados en que las nuevas tendencias del sector como Distrito Tecnológico de la ciudad propusieron la recuperación de la sala como espacio barrial de convergencia social.

Aun pese al prolongado uso comercial que padeció la edificación, la estructura del cine-teatro se conserva, con sus molduras en la fachada, la marquesina original y algunos elementos decorativos en el *hall* de entrada, la boletería y la escalera que accede al *pullman*. A partir del pedido vecinal, fue presentado en la legislatura porteña un proyecto de ley con autoría de legisladores de diversos bloques políticos⁸ que declaraban al cine-teatro *Urquiza* de utilidad pública y sujeto a expropiación por su valor histórico y cultural. De esta manera, el proyecto de ley 2331, del 19 de septiembre de 2013, estipuló que:

La representación de este proyecto apunta a seguir con la convicción de que es posible lograr que la sala vuelva a difundir las distintas expresiones del cine nacional y formar parte, además de su programación regular, de festivales de cine, teatro, danza, música y todos aquellos eventos que se realicen en carácter de circuito social y cultural. Para la coordinación de las actividades, la propuesta es integrar a las organizaciones barriales y vecinos junto al Gobierno de la Ciudad, a formar parte del sostenimiento y programación del espacio. De esta manera se asegura al funcionamiento del cine teatro Urquiza, una diversidad y participación ciudadana en la construcción cultural, creando y fortaleciendo las diversas expresiones artísticas y culturales; estrechando lazos de solidaridad y construcción colectiva de los vecinos de los barrios de la Ciudad.

Las últimas noticias al respecto de la sala, y el ímpetu que tomó su recuperación, informan que, además del grupo vecinal y la gestión legislativa, cuentan con el apoyo del Club Huracán, la Asociación Argentina de Actores, el Ateneo de Estudios Históricos de Parque de los Patricios, la Asociación Argentina de Teatro Independiente y el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Pero, a pesar del importante sostén social y gubernamental, aún no se ha concretado el proyecto.

8 Los bloques participantes respondieron a los partidos políticos: Buenos Aires para Todos, Frente Popular para la Victoria, Nuevo Encuentro, MST en Movimiento, Proyecto Sur, Unión Cívica Radical, Coalición Cívica, Ari y Frente Progresista y Popular.

Las otras cuatro salas

Los ejemplos nucleados en el otro grupo comparten características comunes en su visibilidad dentro de la ciudad, en los modelos arquitectónicos del Movimiento Moderno al que adscribieron, así como en las gestiones para su recuperación, varias de ellas aún pendientes en sus grados de resolución.

El planteo espacial de este conjunto de salas responde a los avances tecnológicos que tuvieron estos espacios a mediados del siglo pasado, acompañados además por las tendencias que eran pregonadas desde las revistas especializadas a fines de los años cuarenta que, cual espejos de la arquitectura hollywoodense, pregonaban el uso de fachadas laminares, elevadas en su altura y transparentes gracias a un gran ventanal que transportaba la visibilidad del público de adentro hacia afuera y viceversa. Contaban igualmente con *halls* fuertemente iluminados con neón y grandes escalinatas de acceso a los sectores *pullman*.

En este grupo contamos al cine *Aconcaqua*, ubicado en avenida Mosconi⁹, que fue inaugurado el 5 de noviembre de 1945 con la película soviética *Arco Iris* (1944, 93 min., 35 mm., color, Mark Donskói). Su propietario, que ya contaba con otra sala en las cercanías –el cine General Pueyrredón–, se asoció con la productora cinematográfica Argentina Sono Films, acompañó el emprendimiento con la tecnología necesaria para equiparla y benefició al barrio al ofrecer otro espacio cinematográfico con 1.200 localidades. La sala cerró en 1996, momento a partir del cual fue alquilado por una congregación religiosa y, cuando corría enero de 2010, un jovencísimo vecino, Román Bonani, encaró la posibilidad de rehabilitarlo. El éxito de su propuesta concluyó con la formación de la asociación civil que tomó el nombre del cine y reunió a vecinos de los barrios de Villa Devoto y Villa Pueyrredón. Sus actividades fueron intensas hasta que el proyecto de ley 4019, al que se adscribió la sala, recibió el aval unánime de la Legislatura Porteña.

Desde ese entonces, las gestiones oficiales han entrado en un compás de larga espera, sobre todo por un decreto gubernamental que vetó aquel proyecto y que muestra, otra vez más, el desconocimiento oficial ante la falta de espacios culturales de la zona.

9 Avenida Mosconi número 3354, distante a escasas quince cuadras del cine-teatro *25 de mayo*.

El caso del cine *El Plata*, en avenida Juan B. Alberdi¹⁰, en el barrio de Mataderos, resulta similar, pero con mejores resultados que el ejemplo antes mencionado. La sala fue inaugurada en 1945, cuenta con una superficie cubierta de 1.800 metros cuadrados, un frente vidriado que ilumina los dos niveles de escaleras que conducían al sector *pullman* y *superpullman* y que balcaneaban sobre el *hall* central. Las paredes no contienen grandes elementos decorativos, aunque es posible percibir elementos ligados al Art Déco, característicos de los cines porteños de aquellos años, y el uso del acero en barandas, como referentes de la nueva arquitectura integrante del Movimiento Moderno. Entre sus particularidades y grandezas puede mencionarse que fue una de las pocas de la ciudad que estrenaba las películas simultáneamente con sus pares más importantes de las zonas céntricas de la capital, de manera que convocaba no solo al público de Mataderos, sino al de la zona del sudoeste. La sala fue cerrada en 1987 y el edificio empleado como depósito de electrodomésticos, continuado con un proceso de extenso abandono, hasta que distintas asociaciones barriales emprendieron su recuperación con la recolección de firmas.

En 2004 fue adquirido por la Cooperación Sur, del Ministerio de Cultura, para destinarlo a centro cultural; el proyecto de recuperación incluyó la puesta en valor de la fachada y reacondicionamiento de normas de seguridad generales, instalando en la planta baja un cine más pequeño, con capacidad con 400 localidades; y en la planta alta, diversos equipamientos culturales, además de un espacio destinado a microcine. En 2008, fue sancionado un proyecto de ley con la intención de convertirlo en sede de un Centro de Gestión y Participación¹¹ para la Comuna 9 y un centro cultural. De esta manera, lo que fuera en los años cuarenta el cine *El Plata*, se transformó, a partir de su reapertura en 2011, en un ámbito barrial donde ha sido desarrollada gran cantidad de ciclos y muestras artísticas de manera libre y gratuita. Las exigencias espaciales y funcionales han demandado que la sala entre en reformas, razón por la cual el ciclo conocido como cine *El Plata* se mantiene, pero con carácter itinerante en otros espacios de exhibición de la zona.

El cine *Cuyo*, ubicado en la calle Boedo¹², fue inaugurado en 1946 y mantiene, como el *Gran Rivadavia* y el *Aconcagua*, el mismo esquema de

10 Avenida Juan B. Alberdi número 5751.

11 Unidad de Administración Política y Administrativa, autónoma dentro del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

12 Calle Boedo 858.

organización espacial. Con una fachada imponente, su apertura tomó de improviso a los habitantes de un barrio de viviendas de escasa altura. Pero el *Cuyo*, en sus comienzos, no solo trajo modernidad por su arquitectura, sino porque también proyectaba estrenos en simultáneo con las salas del centro, en múltiples horarios. Este cine fue de los últimos que cerraron sus puertas en el barrio de Boedo, cuando corría 1992. A partir de ese año, en el edificio comenzó a funcionar un templo neopentecostal, solo interrumpido en ocasiones para proyecciones fílmicas barriales. Recién en 2010, la sala tuvo visos de recuperación tal como cuando el legislador Sergio Abrevaya (Coalición Cívica) gestionó el proyecto de ley 201001235, que catalogó al edificio con nivel de protección cautelar. Esta designación fue un paso importante pero no suficiente; por ello, algunos movimientos vecinales pertenecientes a la *Red Cultura Boedo* abogan por la recuperación de la sala, si bien los resultados en el orden público son mínimos, ya que el edificio mantiene un uso religioso, privando al público barrial de un espacio cultural también necesario.

El *Gran Rivadavia*, en Avenida Rivadavia¹³, fue inaugurado en 1949 y clausurado en 2004 por denuncias vecinales de ruidos molestos; estos hechos produjeron que el inmueble, durante agosto de 2009, portara un cartel de grandes dimensiones que ofrecía el edificio a la venta. Esta alerta convocó a la asociación civil Salvar a Floresta, que, junto con los vecinos, tomó cartas y expresó sus temores ante la posible demolición del cine y la necesidad de su recuperación. La lucha concilió varias acciones con un resultado mayor al esperado: la Declaración de Interés de la sala por parte del INCAA, la Ley 3681 de protección cautelar del Gran Rivadavia, la declaración de interés cultural de la Ciudad de Buenos Aires y, juntamente con ellas, la Ley 4104, modificatoria del código de edificación de la ciudad, que obliga a que todo aquel que demuela un teatro o cine-teatro debe construir un edificio de idéntica función en el mismo predio. Todas ellas en su conjunto, sumadas a otras acciones de preservación patrimonial en el barrio, favorecieron la creación de un área de protección histórica que engloba a la sala y amplía sus condiciones de salvaguarda edilicia.

Este análisis es apenas un muestreo de otras acciones realizadas en la ciudad de Buenos Aires y, muchas de ellas ya cuentan con una vasta literatura de análisis. Entre ellas, y escapando a los movimientos vecinales de pequeña escala, como resultan los citados, es posible mencionar otros

13 Avenida Rivadavia número 8636.

casos y vehículos de recuperación patrimonial de cines y teatros, tales como la catalogación como bienes de interés histórico-artístico por la comisión de Monumentos Históricos Nacionales al Teatro San Martín (posee dos salas de cine en su interior, 1954–1964), el cine-teatro Gran Rex (1936), el cine-teatro Ópera (1936), el teatro Maipo y el Liceo (teatro más antiguo del país), entre otros¹⁴.

Conclusiones que aguardan soluciones

A pesar de las diferencias en cuanto a la historia, la arquitectura y la gestión de los casos mencionados, podemos concluir que, más allá de la protección patrimonial arquitectónica o del patrimonio audiovisual, lo que prima en ejemplos de esta escala dentro de la metrópoli porteña es la función social que mantienen aun estos espacios. En todos ellos, la recuperación propuesta radica, básicamente, en la generación de espacios culturales, no necesaria ni exclusivamente cinematográficos, ya que no se considera que la proyección de películas sea suficiente para su mantenimiento integral –ni en términos económicos, ni de cohesión social.

Sin embargo es posible destacar que, en la mayoría de estos casos, fue notable la utilización y éxito que tuvieron las redes sociales, en particular la plataforma de *facebook*, en donde tanto el cine-teatro *Urquiza* como el cine *Aconcagua* informan acerca de las actividades en pos de su recuperación y de otras gestiones que involucran la cultura y aspectos barriales. Cabe destacar que fue en la plataforma de *facebook* donde comenzó la campaña del cine-teatro *Urquiza*, a partir de la difusión de una fotografía con un cartel que anunciaba su demolición. Según Octavio Marín:

Nos convocamos a través de la página de *facebook* del barrio, personalmente no nos habíamos visto nunca. Y el resultado fue muy emocionante. Llegaba gente que tomaba el micrófono y contaba historias que habían vivido cuando el cine funcionaba. Otros traían comida y agua. Una señora muy

14 Es posible también mencionar otros casos de cines recuperados, como el excine *Parque*, en Cuenca 3256, abierto en 1939 con 1.200 localidades. Desde el año 2010 y por la subvención especial de la Xunta de Galicia, fue reabierto con el nombre de *Cine Parque Xacobeo*. Otro proceso que tiende a la recuperación de aquellos espacios como parte de la identidad barrial es el caso del cine *El Progreso* (en el barrio de Lugano), que fue recuperado en 1999 por iniciativa vecinal y cuya gestión corre hoy por cuenta del Gobierno de la Ciudad.

humilde apareció con una bolsa de caramelos, fue increíble. Eso demuestra que «el *Urquiza*» está muy ligado al barrio, y que los vecinos quieren que se lo recupere ¹⁵.

Estos hechos han sido acompañados también desde la producción artística ligada a la creación cinematográfica; por ejemplo, han sido realizadas obras que problematizan la cuestión de los cines desaparecidos. *La última película*, de Federico León, es, por ejemplo, una acción que empieza a repetirse en distintas geografías; su tarea resulta de una intervención en aquellos cines que fueron cerrados y convertidos en estacionamientos en los que proyecta el último filme exhibido en esa sala. Así, entre 2011 y 2014, *La última película* se realizó en los estacionamientos Esmeralda Parking (ex cine Parque Chas), en el Gran Garage Cóndor (ex cine *Cóndor*) y Cuadra (ex cine *9 de Julio*). También, el 9 de marzo de 2012, se realizó el evento *Imágenes al aire libre*, donde vecinos de cinco barrios porteños organizaron una actividad en forma simultánea frente a las sedes de lo que fueran las salas *Aconcagua*, *Taricco*, *Gran Rivadavia*, *El Progreso* y *Arteplex* en el barrio de Caballito.

La mutabilidad de nuestras ciudades, sometidas a cuestiones del mercado inmobiliario y aceleradas por gestiones políticas más pendientes de resultados eleccionarios que de intereses culturales, suspenden acciones propositivas evitando que sitios como aquellos, que fueron salas de cine y lugares de encuentro de la sociedad, pudieran reestablecerse con funciones acordes a las que las nuevas tecnologías imponen, sin soslayar el núcleo comunitario que atienden y al cual se deben.

Bibliografía

- ABREVAYA, SERGIO. *Proyecto de ley n° 2010-01235*. Legislatura Porteña. Buenos Aires, Argentina, 20 de mayo de 2010.
- APICELLA, MAURO «Recuperación de un cine como centro cultural». En *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 29 de noviembre de 2009.
- ARRESE, ALVARO; MEOZ-RICHONNIER; GASSÓ, RODOLFO; LÓPEZ-LEYT-LÓPEZ-YABLÓN, «Centro Cultural 25 de Mayo, Av. Triunvirato 4440». En revista *Habitat*, N° 56. Buenos Aires, Argentina, abril de 2008.
- GARCÍA FALCÓ, MARTA y PATRICIA MÉNDEZ. *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal-Editorial Publicaciones Especializadas, 2010.

.....

15 Leonardo Tarifeño, «Fue un teatro, hoy es un mercado y lo quieren demoler», en *La Nación*, Buenos Aires, viernes 13 de septiembre de 2013, 24.

- GONZÁLEZ, LEANDRO R., «Cine y geografía. Hacia un estado del arte, con énfasis en la Argentina». *Biblio 3W*. Vol. XVIII, N° 1054. Barcelona: Universidad de Barcelona, 25 de diciembre de 2013.
- LACLOCHE, FRANCIS. *Architecture des cinémas* París: Editions du Moniteur, 1981.
- Poder Judicial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Defensoría General, *Expediente U.E.T.:42/3. Protección cine teatro Urquiza*. Buenos Aires, Argentina, 23 de octubre de 2013.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- SALATINO, CARLOS. «El regreso del Petit Colón». En *Desde Boedo*, Año VII, N° 70, Buenos Aires, Argentina, diciembre de 2007.
- TARIFEÑO, LEONARDO. «Fue un teatro, hoy es un mercado y lo quieren demoler». En *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, viernes 13 de septiembre de 2013, 24.

Proyectos de ley

- Lubertino Beltrán, María; Ibarra Aníbal; María de la Cruz Rachid (Frente Popular para la Victoria –Frente Progresista y Popular): Proyecto de ley parlamentaria N° 201302269 en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Catalóguese con nivel de protección cautelar al cine teatro “Urquiza”, inmueble sitio en Av. Caseros 2826. Buenos Aires, Argentina, febrero de 2013.
- García Tuñón, Laura; Alegre, Gabriela; Bisutti, Delia; Bodart, Alejandro; Campos, Antonio Rubén; Camps, Adrián; Ferraro, Maximiliano Carlos; Form, Edgardo Adrián; González Gass, Virginia; González, María América; Ibarra, Aníbal; Lubertino Beltrán, María; Presman, Claudio; Raffo, Julio. Proyecto n° 201302331. Declárase de utilidad pública y sujeto a expropiación, por su valor histórico y cultural, el inmueble del “cine teatro “Urquiza””, sito en Av. Caseros 2826 entre las calles Arriola y Lavarden. Legislatura Porteña, Buenos Aires, 19 de septiembre de 2013.
- Ibarra, Aníbal. Proyecto n° 200801733. El poder ejecutivo informará sobre la construcción del centro cultural CGPC 9 en el predio de Avda. Juan B Alberdi n°5751/53/55 Ex Cine “El Plata”. Legislatura porteña, 9 de octubre de 2008.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Alejandra Serrano

GERENTA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Micaela Thais

COMUNICACIONES
Viviana Salas

CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTOR
Ignacio Aliaga

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN
Mónica Villarroel

ENCARGADO DE PROGRAMACIÓN Y DIFUSIÓN
Francisco Venegas

PRODUCTORA
Macarena Bello

ENCARGADO DE ARCHIVO
Gabriel Cea

PLATAFORMA DIGITAL
Álvaro de la Peña

ARCHIVO DIFUSIÓN
Leonardo Mihovilovic

Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano
IV Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano
Coordinadora: Mónica Villarroel
Edición general: María Eugenia Meza

Comité editorial

Cynthia Tompkins, Arizona State University, EE.UU.
Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Álvaro Vázquez Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); México
Flavia Cesarino Costa, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil.
Darcie Doll, Universidad de Chile, CECLA.

ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Mario Garcés, Luis Alberto Mansilla, Tomás Moulian, Naín Nómez, Jorge Guzmán, Julio Pinto, Paulo Slachevsky, Hernán Soto, José Leandro Urbina, Verónica Zondek, Ximena Valdés, Santiago Santa Cruz **SECRETARÍA EDITORIAL** Marcela Vergara **EDICIÓN** Braulio Olavarría **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PRENSA** Patricia Moscoso **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **ÁREA EDUCACIÓN** Mauricio Ahumada **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores, Max Salinas, Gabriela Ávalos **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda **VENTAS** Elba Blamey, Olga Herrera **BODEGA** Francisco Cerda, Pedro Morales, Hugo Jiménez **LIBRERÍAS** Nora Carreño, Ernesto Córdova, Luis Cifuentes **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Juan Aguilera, Danilo Ramírez, Eduardo Yáñez **SERVICIO AL CLIENTE** José Lizana, Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN COMPUTACIONAL** Luis Ugalde, Marjorie Dotte **SECRETARÍA COMERCIAL** María Paz Hernández **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Elizardo Aguilera, Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz, Rómulo Saavedra **SECRETARÍA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPrensa** Daniel Alfaro **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar, Carolay Saldías **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz **ENCUADERNACIÓN** Ana Escudero, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Héctor Carrasco, Juan Molina, Rodrigo Flores, Sandra Maturana, Carlos Mendoza, Fernanda Acuña **DESPACHO** Cristóbal Ferrada, Julio Guerra, Felipe Vega, Juan Pablo Huarapil **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, Alejandra Bustos, Andrea Veas, César Delgado, Boris Ibarra.

L O M E D I C I O N E S